



UFR : Lettres, Philosophie, Musique

Mise en image du *Sacre du printemps* et de la *Symphonie pastorale de Fantasia* (1940) : une démarche interdiscursive

Mémoire de Master 2 Musique et musicologie présenté par :
Mariane GUITARD

Sous la direction de Michel LEHMANN

Septembre 2022

Remerciements

Je tiens à particulièrement remercier mon directeur de recherche Monsieur Michel LEHMANN pour son engendrement, son temps et ses conseils.

J'adresse également mes sincères remerciements à Monsieur Serge CARDINAL pour son active participation à ma réflexion. Nos discussions ainsi que ses réponses éclairantes à mes questions ont contribué à une meilleure compréhension du domaine des études cinématographiques.

Enfin, je souhaite remercier Madame Charlotte BIZOT pour avoir relu et corrigé ce mémoire.

Introduction

Lorsque *Fantasia* sort dans les salles de cinéma en 1940, le nouveau long-métrage des studios Disney présente huit séquences filmiques inspirées par huit œuvres musicales issues de la musique savante occidentale. En ouverture, la *Toccata et fugue en ré mineur* de Bach suivie de *Casse-noisette* de Tchaïkovsky, de *l'Apprenti sorcier* de Dukas, du *Sacre du printemps* de Stravinsky, de la *Symphonie pastorale* de Beethoven, de la *Danse des heures* de Ponchielli, d'une *Nuit sur le Mont-Chauve* de Moussorgsky et enfin de *l'Ave Maria* de Schubert. Contrairement à *Blanche Neige et les sept nains* (1937) et *Pinocchio* (1940), *Fantasia* ne s'inscrit pas dans les mêmes configurations filmiques que ces deux long-métrages antérieurs. Effectivement, il ne s'agit pas de mettre en perspective une seule histoire dans *Fantasia*, mais une série de courts-métrages dans lesquels évoluent différents personnages et différentes situations. Finalement, ce long-métrage pourrait plus facilement se comparer aux *Silly Symphonies* réalisées entre les années 1929 et 1939 car elles représentent elles aussi des successions de courts-métrages et certaines des œuvres musicales des *Silly Symphonies* font également partie du répertoire savant de la musique occidentale¹. Comme *Fantasia*, le répertoire de musiques déjà existantes pouvait se juxtaposer de courtes histoires animées dans ces années-là. La musique était d'ailleurs enregistrée avant que les images ne soient élaborées pour permettre une synchronisation parfaite de la musique et des images². Comme les techniques d'enregistrement de la musique rendent la synchronisation entre image et musique parfaite, ces nouveaux cartoons s'organisent en fonction d'une multitude de synchronisations. Mais contrairement aux cartoons de cette décennie, les séquences que nous avons choisi d'étudier ne semblent pas tendre vers un emploi conséquent des synchronisations ou un « ravissement neuf de la synchronisation » comme le spécifie Michel Chion pour les cartoons des années 1930³.

Bien que l'on puisse rapprocher *Fantasia* des *Silly Symphonies*, nous relevons une différence fondamentale entre les deux œuvres. Dans *Fantasia*, aucun personnage ne parle durant l'intégralité des séquences. Seule la voix et la présence de Deems Taylor⁴ sont là pour indiquer au public un bref résumé de chaque séquence composant le film d'animation. À cela, s'ajoute un paradigme spécifique qui atteste de la singularité du film d'animation. En effet, la musique ne cesse d'être

¹ Nous pourrions par exemple citer des œuvres de Grieg, Bizet, Saint-Saëns, Gounod, Verdi, Strauss, Delibes, Liszt et bien d'autres. Voir dans le livre de Michel BOSCH, *L'art musical de Walt Disney : L'animation de 1928 à 1966*, Paris, l'Harmattan, 2013, p. 32 à 37.

² *Ibid.*, p. 25-26.

³ CHION, Michel, *Un art sonore, le cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Essais », 2003, p. 40-41.

⁴ Deems Taylor occupera le rôle de narrateur dans *Fantasia*. C'est lui qui se charge de faire de rapide résumé pour présenter chaque séquence du film.

présente tout au long du film, ce qui n'était pas le cas dans les *Silly Symphonies* où les personnages sont en mesure de parler et où l'intensité du volume de la musique est parfois abaissé pour que le public puisse entendre correctement les dialogues entre personnages. À ce compte, on pourrait donc supposer que si les personnages ne parlent pas, c'est pour que le public ne puisse entendre que la voix de la musique. À propos de musique, Deems Taylor spécifie qu'il y a trois catégories de musiques dans *Fantasia*. Nous nous servons de ses mots pour identifier ces catégories.

What you're going to see are designs and pictures and stories that music inspired in the mind and imaginations of a group of artists. In other words, these are not going to be the interpretations of trained musicians. Which I think is all to be good. Now, there are three kinds of music in this *Fantasia* program. First is the kind that tells a definite story. Then, there's the kind that, while it has no specific plot, does paint a series of, more or less, definite pictures. Then there's a third kind of music that exists simply for its own⁵.

Avant de poursuivre, nous avertirons le lecteur quant à la traduction des mots ci-dessus. Nous avons jugé que la traduction de la version française des mots de Deems Taylor dans le film n'était pas assez précise et ne permettait pas de servir rigoureusement son propos ainsi que le nôtre. Par conséquent, les traductions que nous proposerons seront de notre fait. La première catégorie dont parle Deems Taylor est celle qui « raconte une histoire précise », la seconde serait une catégorie qui n'aurait pas « d'intrigue spécifique [mais qui est capable de] dépeindre une série d'images plus ou moins précises ». Enfin, la troisième catégorie serait celle où la musique « existerait simplement pour elle-même ». Grâce à ces mots, il est désormais plus simple de se situer dans les séquences de *Fantasia* car on pourrait par exemple placer l'*Apprenti Sorcier* dans la première catégorie, *Casse-Noisette* dans la deuxième et la *Toccata* dans la troisième comme l'indique d'ailleurs Deems Taylor. Cependant, cette étude sera consacrée au *Sacre du printemps* de Stravinsky (1913) dans lequel sera abordé le sujet narratif du big band et l'apparition de la vie, et à la *symphonie Pastorale* de Beethoven (1808) qui abordera le sujet narratif de l'Olympe mythologique.

Si le projet de *Fantasia* est de concentrer l'attention du public sur la musique et les images sans que celui-ci n'ait à se préoccuper des dialogues pouvant possiblement altérer son attention, il semblerait que le *Sacre* et la *Pastorale* ne soient pas représentés à l'écran dans leur intégralité. Si l'on se réfère à la durée des deux séquences du film d'animation, celles-ci durent à peu près vingt minutes alors que les œuvres originales en font généralement trente pour l'une et quarante pour

⁵ DISNEY, Walt, *Fantasia (1940)*, 1940, 1 DVD, Walt Disney studios home entertainment, 2010.

l'autre⁶. À la lumière de cette constatation, nous avons pu nous rendre compte que certains passages des œuvres avaient été coupés⁷.

Ce geste est sans doute le plus intéressant car il fera l'objet d'une attention particulière dans la première partie de cette étude. Il soulèvera également des questionnements importants du fait que les suppressions ne paraissent pas justifiées. Sachant que les dialogues sont absents durant la totalité des œuvres, le public pourrait aisément remarquer tous les passages manquants du discours musical mais ce n'est pas le cas. En parallèle, il sera aussi nécessaire de questionner le rapport à la narration dans le *Sacre* et la *Pastorale* car celle-ci ne semble pas se dérouler comme celle de *l'Apprenti Sorcier* qui se classe dans la même catégorie que nos deux objets d'étude.

Sachant que le *Sacre* est un ballet russe qui possède un argument⁸ et que la *Pastorale* présente quelques indications narratives sans tout à fait être considérée comme une musique à programme⁹, nous placerons les deux séquences dans la première catégorie de musique, celle qui « raconte une histoire précise ». Cependant, l'histoire musico-filmique dans laquelle le public est plongé ne met pas en avant l'évolution d'un personnage et toutes les péripéties qu'il traverse, comme c'est le cas de Mickey dans *l'Apprenti Sorcier*. Encore une fois, les deux séquences qui seront étudiées se distinguent des autres car leur mode de configuration diffère de celui des autres séquences de *Fantasia*. C'est d'ailleurs ce qui leur vaudra en partie un accueil et une critique plus dévalorisant, que ce soit à cause des passages manquants que certains qualifient de « boucherie¹⁰ » ou à cause du choix de leur thème narratif que Michel Chion jugera « d'un mauvais goût provocant¹¹ » et étant « la pire partie de *Fantasia* de Walt Disney¹² ». La *Pastorale* est finalement la séquence la plus problématique de *Fantasia* car elle se classe parmi les œuvres incontournables pour le public de l'époque. Ce qui la rend profondément intouchable, dans le sens où elle est significativement ancrée dans l'esprit du public comme une œuvre sans images définies et que Beethoven décrit lui-même

⁶ Nous en sommes venus à cette conclusion car nous avons comparé les séquences du *Sacre* et de la *Pastorale* avec les enregistrements du Berliner Philharmoniker dirigé par Herbert von Karajan et Musica Viva Chamber Orchestra de Moscou sous la direction d'Alexander Rudin.

⁷ BOSC, Michel, *L'art musical de Walt Disney : L'animation de 1928 à 1966*, op. cit., p. 99-100 pour le *Sacre* et 101-102 pour la *Pastorale*.

⁸ BOUCOURECHLIEV, André, *Igor Stravinsky*, Fayard, éd. Les Indispensables de la Musique, Paris, 1982, p. 78-80.

⁹ PROD'HOMME, J.-G., *Les symphonies de Beethoven (1800-1827)*, Paris, Librairie Delagrave, 1949 (première éd. 1906), p. 446-447.

¹⁰ BOSC, Michel, *L'art musical de Walt Disney : L'animation de 1928 à 1966*, op. cit., p. 102.

¹¹ CHION, Michel, 2016, « Fantasia (1940), Walt Disney », *Encyclopedia Universalis* [en ligne], <https://univ-toulouse-scholarvox-com.gorgone.univ-toulouse.fr/reader/docid/88888972/page/4> (consulté le 6 septembre 2022), p. 6.

¹² CHION, Michel, *La musique au cinéma*, Paris, Fayard, coll. « Les chemins de la musique », 2007 (1ère éd. 1995), p. 253.

comme étant « plus évocation de sentiments que peinture¹³ ». En raison d'un « sujet aussi badin que la présentation amusante de l'Olympe mythologique [,] c'est le moment du film qui devait attirer le plus de foudre aux studios¹⁴ ». Quant au *Sacre*, il subit le même sort quand on sait tout le mépris qu'éprouvait Stravinsky pour la musique de film¹⁵. Celui-ci considérait également que la musique du *Sacre* n'avait pas forcément besoin de chorégraphie car elle se suffisait à elle-même¹⁶. Comme l'œuvre n'était pas encore très populaire en 1940 auprès du public¹⁷, le *Sacre de Fantasia* n'était considéré comme « *pareille ineptie*¹⁸ » que par son compositeur car les coupures ne passaient pas inaperçues dans son cas. Contrairement à cela, le public en avait sûrement une connaissance moins précise et les modifications étaient moins discernables que celles de la *Symphonie pastorale* qui était relativement plus connue du public par rapport au *Sacre*.

Ayant fait part des différentes singularités et particularités de notre corpus, nous souhaitons interroger le découpage et la recomposition des œuvres originales dans le but de comprendre pourquoi ces œuvres ont subi de telles transformations. Il sera aussi question de comprendre pourquoi la réorganisation musicale est pertinente dans la mesure où le discours musical et le discours filmique évoluent sous forme de co-présence constante dans l'espace filmique. Ce travail suivra une méthode stylistique et esthétique des discours comme l'entend Georges Molinié.

La stylistique est donc pensable comme une branche de l'esthétique, ou de la critique de l'art : non pas pour se demander comment on fabrique une œuvre, mais pour chercher à comprendre comment est faite une œuvre, du côté de la réception ; quelle est la structure d'un art du langage [...]¹⁹.

Cette approche mettra en parallèle les résultats d'une analyse à la fois musicale et filmique. En consultant les différentes ressources et sources bibliographiques sur *Fantasia*, il s'est avéré que le film d'animation ne bénéficiait pas d'une multitude d'analyses musico-filmiques. Par musico-filmique, nous entendons que la méthode d'analyse traite le discours filmique et le discours musical

¹³ ROSEN, Charles, *Le Style Classique : Mozart, Haydn, Beethoven*, traduit par Marc Vignal, Paris, Gallimard, 1978 (*The Classical Style : Mozart, Haydn, Beethoven*, New-York, Viking Press, 1971), p. 507.

¹⁴ BOSCH, Michel, *L'art musical de Walt Disney : L'animation de 1928 à 1966*, *op.cit.*, p. 90.

¹⁵ *Ibid.*, p. 98.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ GOUBEAULT, Christian, *Igor Stravinsky*, Paris, Champion, coll. « Musichamp l'essentiel », 1991, p. 30 à 90.

¹⁸ BOSCH, Michel, *L'art musical de Walt Disney : L'animation de 1928 à 1966*, *op.cit.*, p. 98.

¹⁹ MOLINIÉ, Georges, *La stylistique*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Premier cycle », 2001 (1ère éd. 1993), p. 4.

dans des rapports interactifs qui évoluent dans un espace commun. Bon nombre d'analyses témoignent soit d'analyses du son²⁰ (exploitations du système *Fantasound* tout à fait innovant pour l'époque) soit d'analyses synesthésiques en ce qui concerne le domaine des études cinématographiques²¹. D'autres analyses tendent vers des questions sociologiques et historiques mais ce ne sera pas le sujet de ce mémoire. Néanmoins, le point de départ de cette analyse se tournera du côté des travaux de Nicholas Cook (musicologue britannique) dans *Analysing Musical Multimedia*, livre qui a particulièrement retenu notre attention en raison de l'éclairage que Cook apporte en ce qui concerne l'élaboration d'une interaction entre la musique et les images en mouvement. Cet ouvrage nous permettra de définir rigoureusement ce qu'est le principe d'interaction, comment il se manifeste et dans quel but. Si nous avons choisi de nous intéresser à ce principe d'interaction entre discours musical et discours filmique, c'est que nous pensons que ces rapports ont un rôle à jouer du côté de la réception de l'œuvre auprès du public. Ce principe d'interaction serait donc un moyen pour le public de comprendre quels rapports entretiennent le discours musical et le discours filmique, qui permettent au public de ne pas être déstabilisé lorsqu'il est face au découpage et à la transformation des œuvres originales. En outre, le fait de pouvoir analyser les différentes manifestations de ce principe pourrait également permettre de mieux comprendre comment s'articulent le discours musical et le discours filmique, l'un en fonction de l'autre. Il est également important de noter que le principe d'interaction n'intervient pas seulement à l'échelle des synchronisations, des aimantations spatiales, de la synchrèse ou plus vulgairement du *mickeymousing*²². Même si les synchronisations entre discours musical et discours filmique sont un mode d'interaction important dans la construction des séquences, les synchronisations se manifestent sur un plan essentiellement vertical que l'on pourrait comparer à un point de jonction interdiscursif court et soudain. Le dessein de cette étude est de mettre en lumière des procédés esthétiques et stylistiques se manifestant sur un paradigme impliquant une durée plus longue, car nous pensons que c'est pour cette raison que le public n'est pas déstabilisé par les multiples transformations des œuvres originales.

Après avoir présenté un état des lieux de la partition pour se rendre compte des passages ou parties entièrement coupés dans la *symphonie Pastorale* de Beethoven et le *Sacre du printemps* de

²⁰ FERNANDEZ, Daniel, *The Sorcerers Apprentices : Authorship and Sound Aesthetics in Walt Disney's Fantasia*, Thesis, Arts and Communication, Florida Atlantic University, 2017 et GRIFFIN, Kristina M., *Fantasound : A Retrospective of the Groundbreaking Sound System of Disney*, Thesis, Music Education, Colorado Mesa University, 2008.

²¹ CANO, Cristina, *La musique au cinéma*, traduit par Blanche Bauchau, Rome, Gremese, 2010 (*La Musica nel Cinema*, Roma, Gremese, 2002).

²² CHION, Michel, *Un art sonore, le cinéma*, op. cit., p. 430, p. 412, p. 433.

Stravinsky, nous interrogerons l'organisation de la narration dans les deux séquences. Ce point semble tout à fait essentiel dans la mesure où, comme nous l'avons dit plus haut, le film d'animation fait l'objet de plusieurs particularités qui ne nous permettent pas de le classer à part entière dans la catégorie du divertissement comme ces deux long-métrages antérieurs que sont *Blanche Neige et les sept nains* et *Pinocchio*, ni dans les *Silly Symphonies*. Ce fait serait peut-être dû à une narration ne suivant pas les mêmes dynamiques narratives que celles des cartoons parlants dans lesquels le discours musical n'est pas omniprésent. Certains théoriciens et certaines théories ont à ce compte particulièrement retenu notre attention comme celles d'Aristote dans la *Poétique* ou de Vladimir Propp dans *La morphologie du conte*²³. Finalement, nous verrons que la narration construite dans le *Sacre* et la *Pastorale* ne se rapproche en rien de celles que dépeignent les théories d'Aristote et de Propp.

Dans la mesure où le projet de *Fantasia* est de vouloir vulgariser quelques œuvres de la musique savante occidentale en proposant une représentation filmique de la musique, ne pouvons-nous pas considérer que la narration serait guidée par le discours musical. Dans ce cas, la représentation filmique serait proche d'une forme d'*adaptation* du discours musical ? Ce qui expliquerait pourquoi les dynamiques narratives de nos deux séquences ne rentrent pas dans les cases des théories narratives d'Aristote et de Propp. D'une part, il sera nécessaire de comprendre quelles sont les particularités de l'interprétation et de la représentation filmique du discours musical et si les séquences du *Sacre* et de la *Pastorale* se rapprochent de cette forme de divertissement²⁴. Cet aspect pourra également nous éclairer sur la particularité du découpage, à savoir s'il est obligatoire et nécessaire dans le cas de cette interprétation. D'autre part, nous verrons si l'appréhension interdisciplinaire de notre corpus est une manière de mieux comprendre comment il fonctionne et comment il s'organise.

²³ ARISTOTE, *Poétique*, traduit par Michel Magnin, Paris, Librairie Générale Française, coll. « classique livre de poche », 2019 (1ère éd. 1990) et PROPP, Vladimir, *La morphologie du conte*, traduit par Marguerite Derrida, Tzvetan Todorov et Claude Khan, Paris, Seuil, coll. « Poétique » (Point, 12), 1970 (*Morfologija skazki*).

²⁴ *L'adaptation : une trahison ?*, Table ronde autour de la littérature et du cinéma avec la participation de Claude MILLER (cinéaste), Gilles TAURAND (scénariste), Patrice HOFFMANN (directeur littéraire et des droits audiovisuels aux ed. Flammarion), François SAMUELSON (agent littéraire), Philippe GRIMBERT (psychanalyste, écrivain) et Alain ABSIRE (président de la société des gens de lettres, écrivain) ; *Cinéma, Adaptation, Restauration : autour des Misérables de Victor Hugo, adaptation d'Henri FESCOURT (1925)*, avec la participation d'Yves REBOUL (spécialiste de littérature du XIX^e siècle et de cinéma), Béatrice DE PASTRE (directrice des collections au Centre National de la Cinématographie) et Philippe RAGEL (maître de conférence HDR d'histoire et d'esthétique du cinéma) ; *Littérature et Cinéma : qui influence qui ?*, avec la participation de Bernard COMMENT, Antonio TABUCCHI (écrivain), Sergio VECCHIO (écrivain) et Florence DELAY (écrivain), COSTA-GAVRAS.

I. La recomposition du discours

A. Le découpage musical

Cette première partie permettra de faire l'état des lieux des partitions du *Sacre du printemps* de Stravinsky et de la *Symphonie pastorale* de Beethoven telles qu'elles sont jouées dans *Fantasia*. Comme les partitions ont subi un découpage précis, des clarifications seront apportées quant à la nature de ces découpages. Dans le premier point, il s'agira de différencier la longueur de ces coupures, à savoir si elles sont plutôt longues ou plutôt courtes, et de voir quelle est l'étendue du découpage musical. Le second point sera quant à lui consacré à une particularité exclusivement visible dans la partition du *Sacre du printemps*. Ces différentes constatations à propos de la nouvelle organisation des partitions donneront donc lieu à plusieurs questionnements concernant le sens et les conséquences d'une telle réorganisation.

1. Coupures conséquentes et coupures partielles

L'état des lieux des partitions du *Sacre* et de la *Pastorale* est une première étape essentielle pour se faire une idée de ce qu'il reste des œuvres originales. D'après l'ouvrage de Michel Bosc sur *L'art musical de Walt Disney*, le *Sacre* et la *Pastorale* se différencient d'abord sur un point. Si le *Sacre* se retrouve directement amputé de certaines grandes parties à l'intérieur des deux tableaux principaux, la *Pastorale* ne se voit pas amputée d'un ou plusieurs mouvements. Ce constat est sans doute lié au rapport que le public entretient avec les œuvres. En 1940, il est clair que ce dernier cultive un attachement particulier avec la musique de Beethoven qui bénéficie d'une renommée plus importante que l'œuvre de Stravinsky, beaucoup plus récente et moins connue que la *Symphonie pastorale*. Lors de sa première représentation le 29 mai 1913, elle suscite d'ailleurs un énorme scandale au Théâtre des Champs-Élysées à Paris, que Stravinsky attribue à la chorégraphie de Nijinsky²⁵. À partir de là, le *Sacre* ne sera que très peu représenté sous forme de ballet entre 1913 et 1940, une dizaine de fois tout au plus²⁶. Le fait que le *Sacre* n'ait pas été énormément représenté en tant que ballet à travers le monde montre que c'est une œuvre qui n'est pas aussi reconnue que la *Pastorale*. Néanmoins, les enregistrements de l'œuvre avec orchestre sont plus importants, même s'ils ne dépassent pas ceux de la *Pastorale*, le *Sacre* est donc plus « écouté », qu'« écouté et

²⁵ BOUCOURECHLIEV, André, *Igor Stravinsky*, Paris, Fayard, coll. « Les indispensables de la musique », 1982, p. 83.

²⁶ Voir note 17.

regardé » à cette époque²⁷. À première vue, il est moins problématique de supprimer des parties entières dans le *Sacre*, car celui-ci est beaucoup moins connu par le public que la *Pastorale*.

L'argument du *Sacre* est divisé en deux grands tableaux principaux. Le premier est l'*Adoration de la terre* et le second, le *Sacrifice*²⁸. Dans l'*Adoration de la terre*, les « Rondes printanières » ainsi que le « Jeu des cités rivales », « le Cortège du sage », l'« Adoration de la terre » et la « Danse de la terre » ont été supprimés. Ne restent alors dans cette première partie que l'« Introduction », les « Augures printaniers » et le « Jeu de rapt ». Dans le *Sacrifice*, une coupure plus ou moins conséquente apparaît à la fin de la « Glorification de l'élue ». Il s'agit des chiffres 117 à 121 qui sont les derniers chiffres de cette partie. La « Danse sacrée » est en outre supprimée. Mis à part cela, toutes les parties antérieures sont présentes. Le fait d'avoir supprimé la « Danse sacrée » est quelque peu surprenant, car c'est la dernière partie de l'œuvre. On observe d'ailleurs pas ce phénomène dans la *Pastorale*.

Dans celle-ci, le début et la fin de l'œuvre sont conservés et ce ne sont finalement que les parties centrales de certains mouvements qui ont été supprimées. En effet, il s'agit souvent de parties ayant pour fonction le développement d'un thème. C'est le cas dans le premier mouvement puisque les mesures 147 à 417 n'apparaissent pas dans la partition de *Fantasia*²⁹. Étant donné que l'intégralité du mouvement compte 502 mesures et qu'il y a 270 mesures supprimées, il ne reste que 232 mesures de ce premier mouvement. Finalement, la *Pastorale* de *Fantasia* se retrouve amputée de plus de la moitié de son premier mouvement. Pour ce qui est du second, la coupure semble être de la même envergure. Ici, il manque les mesures 21 à 91 dont la différence représente 70 mesures manquantes sur 139. Le résultat est donc le même que dans le premier mouvement, car plus de la moitié du mouvement a été supprimé. Si le troisième et le quatrième mouvement de la *Pastorale* ne subissent aucune coupure, ce n'est pas le cas du cinquième qui présente les mêmes particularités que les deux premiers. Ainsi, une coupure conséquente est effectuée entre les mesures 24 et 140, ce qui représente un peu plus d'un tiers de la partition. Néanmoins, les coupures conséquentes ne sont pas la seule catégorie de coupures qu'il existe dans le *Sacre* et dans la *Pastorale*. D'autres coupures, d'ordre partiel, représentent une partie plus infime des suppressions de mesures.

²⁷ Depuis la première et jusqu'à la sortie de *Fantasia*, cinq enregistrements du *Sacre* sont sortis. Les deux premiers sont de 1929 où l'orchestre est dirigé par Monteux, le troisième et le quatrième sont de 1931 et 1935 où l'orchestre est dirigé par Stokowski, et le dernier dirigé par Stravinsky est sorti en 1940. Ces références sont répertoriées sur la base de données du site discogs.

²⁸ WALTER WHITE, Eric, *Stravinsky, le compositeur et son œuvre*, traduit de l'anglais par Dennis Collins, Paris, Flammarion, 1983 (*Stravinsky, the composer and his works*, Londres, Faber and Faber Limited, 1966 et 1979), p. 230.

²⁹ BOSCH, Michel, *L'Art Musical de Walt Disney : L'Animation de 1928 à 1966*, Paris, l'Harmattan, 2013, p. 101.

Ces faits exposés, on peut tout à fait comprendre le point de vue saillant de la critique du *Sacre* et de la *Pastorale* de *Fantasia* par rapport aux coupures. Il est vrai qu'il ne paraît pas justifié de couper des passages aussi conséquents des œuvres, sachant qu'elles mettent aussi en évidence des potentialités narratives qui leur sont propres. En supprimant des passages entiers, on bouscule l'organisation de cette potentialité narrative. Nous verrons plus tard que dans le cas des coupures conséquentes ou des coupures partielles, le fait de recomposer la partition peut aussi changer les dynamiques de la potentialité narrative qui émergent du *Sacre* et de la *Pastorale*.

Les coupures partielles sont, comme nous le disions plus haut, de petites coupures dans la partition n'excédant pas cinq à dix mesures. Notons que les coupures partielles peuvent, dans le cas du *Sacre*, représenter une suppression d'un ou plusieurs chiffres parce que la partition n'a pas de numéros de mesure. Ainsi, nous indiquerons les coupures de mesures en marquant le chiffre auquel se réfère la coupure. En premier lieu, l'« Introduction » du premier tableau du *Sacre* ne présente aucune coupure. La première se trouve dans les « Augures printaniers », trois mesures après le chiffre 22 jusqu'au chiffre 24. Le premier tableau du *Sacre* de *Fantasia* ne présente pas d'autres coupures partielles. Les prochaines coupures partielles sont dans l'« Introduction » du deuxième tableau du *Sacre* : *Le Sacrifice*. La première débute à partir de la quatrième mesure du chiffre 84 jusqu'à la deuxième mesure du chiffre 86 et la sixième mesure de 86 est également supprimée. Dans la partie suivante, le chiffre 94 (six mesures) des « Cercles mystérieux des adolescentes » est entièrement supprimé. La partition passe donc directement du chiffre 93 à 95. Une mesure avant le chiffre 113, une autre coupure surgit et se termine une mesure avant le chiffre 114 dans la « Glorification de l'élue ». Pour ce qui est du reste du deuxième tableau du *Sacre*, aucune autre coupure partielle n'est présente, que ce soit dans l'« Évocation des ancêtres », l'« Action rituelle des ancêtres » et la « Danse de la terre » qui est censée être dans le premier tableau, nous discuterons de ce fait plus tard.

Dans la *Pastorale* de *Fantasia*, les coupures partielles sont aussi présentes. Les premières coupures surgissent dans le deuxième mouvement, car le premier mouvement ne met en évidence qu'une coupure conséquente. Les mesures 7 à 12 ainsi que les mesures 15 et 16, 102 et 103, 18 et 109, 115 et enfin 122 sont supprimées. Contrairement au *Sacre* et aux autres mouvements de la *Pastorale*, le second mouvement est le seul à présenter autant de coupures partielles. Ainsi, le troisième mouvement et le quatrième, ne présentent aucune coupure partielle, et ce sont finalement les deux seuls mouvements de la *Pastorale* qui restent inchangés. Par contre les mesures 151 à 154

manquent au cinquième mouvement ainsi que les mesures 161 et 162, 178 à 206, 246 à 251 et 259 à 260.

Finalement, on peut dire que la *Pastorale* subit plus de coupures partielles que le *Sacre*, dans le sens où le second et le cinquième mouvements de la *Pastorale* sont tous deux très affectés par celles-ci, alors que le premier, le troisième et le quatrième mouvement ne sont pas atteints par les coupures partielles. Il en va de même pour les deux tableaux du *Sacre*. Celui-ci ne se voit pas affecté par une multitude de coupures partielles dans quelque partie que ce soit. Néanmoins, le *Sacre* est confronté à une particularité qui n'est pas celle de la *Pastorale*. Dans la version de Disney, ce dernier subit une substitution de partie et en plus de cela, le public est aussi face à une réinjection des premières mesures du *Sacre* à la fin de l'œuvre, ce qui n'est pas le cas de la *Pastorale*.

2. Substitution et ré-injection dans le *Sacre*

À la différence de la *Pastorale*, le *Sacre* de *Fantasia* est doté d'une caractéristique qui lui est propre. Dans sa recomposition, il se trouve que les premières mesures du solo de basson se trouvent au début de l'œuvre et aussi à la fin. En plus de cela, la « Danse de la terre » ne se trouve pas à la fin du premier tableau comme c'est le cas dans l'œuvre de Stravinsky, mais à la fin du deuxième tableau de la séquence proposé par *Fantasia*. Comme la « Danse sacrée » ne fait pas partie de la séquence de *Fantasia*, les réalisateurs décident de changer la fin. Nous sommes donc en mesure de comprendre pourquoi ces derniers ont proposé à Stravinsky une partition pour remplacer la sienne lorsque le compositeur s'est rendu dans les studios Disney pour voir le *Sacre* et quelle pu être sa déception³⁰. Même si les rapports entre Disney et Stravinsky ont toujours été tendus à propos de l'œuvre pour des questions de droits³¹, le fait que les réalisateurs changent la fin de l'œuvre en permutant les différentes parties est tout à fait exceptionnel. Nous voulons dire par là que le *Sacre* est la seule œuvre du film d'animation dans laquelle une partie est substituée à une autre et où la fin ne correspond pas à celle de l'œuvre originale.

Mais si nous revenons à la comparaison avec la *Pastorale*, on ne pourrait imaginer celle-ci avec ce genre de transformation car elle est beaucoup plus connue du public. Il ne serait donc pas imaginable de changer la fin de la *Pastorale* en plus de toutes les coupures déjà existantes. Or, le *Sacre* dispose d'une marge de manœuvre plus grande au niveau de la recomposition puisque c'est

³⁰ WALTER WHITE, Eric, Stravinsky, le compositeur et son œuvre, op. cit., p. 135.

³¹ *Ibidem*.

une œuvre moins appréciée du public. Cela suppose donc que les coupures et la substitution se remarquent moins facilement. La forme des pièces est également un indicateur de la connaissance des œuvres, et contrairement à la *Pastorale*, le *Sacre* ne bénéficie pas d'une forme musicale ancrée dans l'imaginaire de son public. Sachant que celui-ci est un habitué des symphonies classiques, la qualité avant-gardiste du *Sacre* n'offre pas de forme académique précise (comme la forme sonate, la forme lied, le rondo, etc... qui sont bien connues du public de l'époque), ni d'emploi conventionnel des instruments (comme le fait d'attribuer au basson le premier solo de l'œuvre). Le *Sacre* est d'ailleurs une œuvre de grand orchestre comptant près de cent musiciens ce qui est une formation orchestrale bien plus conséquente que ses œuvres contemporaines³². À cette étape de l'étude des permutations, il nous semble important de faire une première présentation de la structure du *Sacre* tel que l'a composé Stravinsky. Avant d'étudier de plus près cette structure, nous ferons un point terminologique permettant de dissocier la forme et la structure. Selon le *Vocabulaire de la stylistique* de J. Mazaleyrat et G. Molinié, la définition de la forme est la suivante.

Dans la distinction générale entre l'expression et le contenu, la forme s'oppose, à l'intérieur de chacune de ces deux catégories, à la substance. La forme du contenu est le mode discursif choisi : du théâtre ou un traité philosophique, un dialogue ou une description... la forme de l'expression dépend de l'ensemble des déterminations du champ stylistique (lexique, caractérisants, ordre des éléments, figures, même si beaucoup de figures du second niveau relèvent de la forme du contenu). C'est dans les deux étages de cette double forme que se meut essentiellement l'étude stylistique³³.

À la vue de cette définition, il sera plus pertinent de parler de structure par rapport à ce que nous voulons mettre en évidence dans le *Sacre*, puisqu'il s'agit de discuter du squelette des différentes parties. La structure est définie de la manière suivante dans le même livre.

On prendra structure au sens large et précis à la fois d'organisation d'un ensemble considéré comme un tout dont chaque élément n'est envisagé qu'en fonction du tout, et dont le tout n'est que le jeu nécessaire de la combinaison des diverses fonctions élémentaires. L'analyse structurale suit les voies de ce démontage/remontage.

D'un point de vue plus particulier, la structure porte en soi son propre schéma de fermeture : un quatrain de rimes embrassées (*abba*), un roman policier ou une tragédie de Racine sont des structures. En ce sens, structure s'oppose à système³⁴.

³² *Ibid.*, p. 577.

³³ MAZALEYRAT, Jean, MOLINIÉ, Georges, *Vocabulaire de la stylistique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1989, p. 149.

³⁴ *Ibid.*, p. 339.

Nous savons déjà que la structure du *Sacre* se divise en deux grands tableaux, *l'Adoration de la Terre et le Sacrifice*. Cependant, les différentes parties qui le constituent ne sont pas des formes classiques comme le lied, le rondo ou la sonate. Cette œuvre s'organise en fonction d'un principe de « contraste et de complémentarité » duquel se dégagent « trois grandes catégories structurelles³⁵ ». En premier lieu, les *chorovodes* qui sont d'essence mélodique comme les « Cercles mystérieux des adolescentes » ou encore les « Rondes printanières » (qui ne sont d'ailleurs pas dans la version de *Fantasia*). La deuxième catégorie correspond aux *danses* qui ont pour caractéristique principale des rythmes asymétriques et discontinus. On peut y trouver quelques fois des mélodies, mais ce n'est certainement pas le paradigme dont se sert Stravinsky pour élaborer ses *danses*. Parmi elles, nous pouvons citer les « Augures », le « Jeu de rapt », le « Jeu des cités rivales », la « Danse de la terre », la « Glorification de l'élue » et la « Danse sacrale ». Finalement, c'est la catégorie la plus sollicitée dans le *Sacre* de Stravinsky. Enfin, la dernière catégorie structurelle de l'œuvre met en perspective des *processions*. Comme les *danses*, elles s'élaborent en fonction d'un matériau rythmique plus stable et sur un plan plus vertical et continu. Elles évoluent aussi dans une métrique régulière et un tempo lent. On y retrouve le « Cortège du sage », l'« Adoration de la terre », l'« Évocation des ancêtres » et l'« Action rituelle des ancêtres ».

Afin de résumer notre propos, nous souhaitons présenter le schéma suivant de la structure du *Sacre* en fonction des trois catégories que nous venons d'exposer.

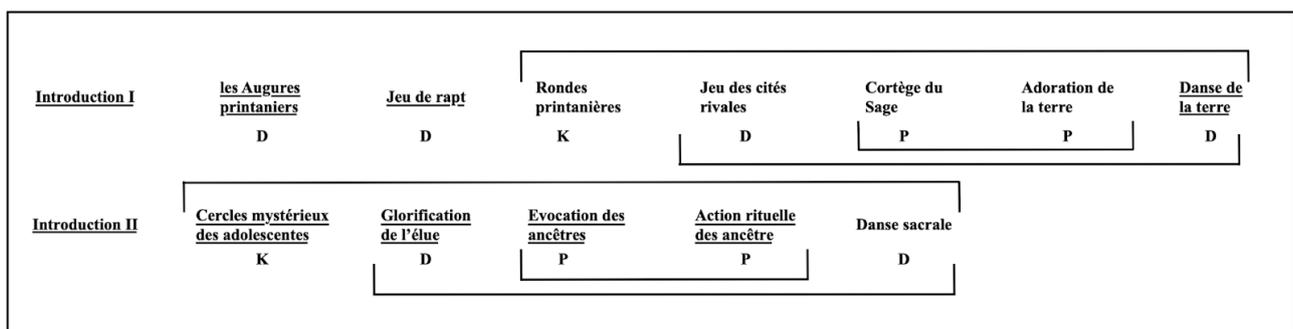


Figure I.1 : Structure générale du *Sacre du printemps* telle que présentée dans le livre d'André Boucourechliev

Dans la figure ci-dessus issue, du livre de Boucourechliev³⁶, nous pouvons voir que les lettres K, D et P représentent les premières lettres de *chorovodes*, *danses* et *processions*. Ce schéma représentant une proposition de structure par rapport aux trois catégories structurelles du *Sacre* de Stravinsky met en évidence un phénomène qui nous intéresse particulièrement. Entre le premier et

³⁵ BOUCOURECHLIEV, André, *Igor Stravinsky, op. cit.*, p. 95. Nous souhaitons ajouter ici que toute l'analyse de la structure du *Sacre du printemps* de Stravinsky qui va suivre est celle de Boucourechliev et non la nôtre.

³⁶ *Ibidem*.

le deuxième tableau se trouve une structure commune se présentant sous la forme K, D, P, P, D. Dans le *Sacre de Fantasia*, il se trouve que la structure du premier tableau est supprimée mais que celle du deuxième est pratiquement intacte. Les parties conservées par *Fantasia* sont mises en évidence par un soulignement dans la figure I.1. Par ailleurs, la structure du deuxième tableau subit une transformation dans le sens où la « Danse sacrale » – dernière danse de la structure du deuxième tableau – est remplacée par la « Danse de la terre » – dernière danse de la structure du premier tableau. Même si le geste de transformation de la fin de l'œuvre paraît injustifié, on notera tout de même qu'il reste pertinent, dans la mesure où la partie remplacée (« Danse sacrale ») et la partie remplaçante (« Danse de la terre ») font parties de la même catégorie structurelle car elles partagent des caractéristiques rythmiques communes. Ainsi, il ne semble pas complètement aberrant de substituer la « Danse sacrale » à la « Danse de la terre », car le fait de posséder des caractéristiques musicales communes ne modifie pas tant que ça la structure générale .

On observe une autre modification dans la structure du *Sacre de Fantasia*. Les huit premières mesures de l'« Introduction » du premier tableau sont réinjectées après la fin de la « Danse de la terre », à la fin de la séquence. Si nous avons pu démontrer précédemment que le fait de remplacer la « Danse sacrale » par la « Danse de la terre » ne posait pas forcément de problème, dans la mesure où les deux parties sont toutes deux des *danses* qui se caractérisent par une discontinuité de la métrique et des rythmes asymétriques déstabilisant continuellement l'écoute du public, ce n'est pas le cas ici. Comme l'œuvre de Stravinsky se termine initialement par la « Danse sacrale », le fait de terminer par le solo de basson change la dynamique du discours musical du tout au tout. Le fait de supprimer des grands ou de courts passages dans le *Sacre* est la *Pastorale* modifie le sens et la logique du discours musical. Lorsque nous parlons de discours, il s'agit de l'enchaînement dynamique et organisé des durées, des hauteurs et des articulations du langage musical. Le discours représentant finalement le langage musical en action s'écoulant du début vers la fin de l'œuvre. Comme le langage est un système de communication et que toute langue entrant en action devient discours, le discours est chargé de communiquer une idée à un récepteur (auditeur de musique). Pour que la définition que nous venons de donner soit plus simple à comprendre, voici la définition du discours telle qu'elle apparaît dans le *Vocabulaire de la stylistique*.

On peut utiliser le terme en deux sens intéressant la stylistique. [...] Tout énoncé littéraire est un discours individuel qui a pour producteur une instance énonciatrice particulière, fondamentale, l'actant émetteur primordial. Suivant les analyses d'E. Benveniste et de Weinrich, discours s'oppose à récit-histoire³⁷.

Afin de mieux comprendre ce que sont le langage et le discours, prenons l'exemple du premier mouvement de la *Pastorale*. Le premier mouvement dans l'œuvre originale de Beethoven est une forme sonate³⁸. Celle-ci se divise généralement en trois grandes parties qui sont l'exposition, le développement et la réexposition. Si l'on se concentre sur l'exposition, elle s'établit selon une introduction composée du thème 1, du thème 2 et de la reprise. Comme la forme sonate est très représentative de la période classique, elle suit une logique bien précise, notamment par rapport aux thèmes qui font souvent huit mesures. Il y a aussi une réglementation des tonalités par rapport à la tonalité principale. À titre d'exemple, si la tonalité principale est en *Fa* majeur et que le premier thème du premier mouvement de la *Pastorale* est en *Fa* majeur, le second thème doit être en *Do* majeur, dominante de *Fa* majeur. Pour en revenir à ce que nous disions sur le langage et le discours, nous pourrions dire que le choix des durées, des hauteurs et des articulations du premier thème du premier mouvement serait donc le langage employé par le compositeur et que le discours serait le rapport et l'organisation de tous ces différents paradigmes entre eux à l'intérieur de l'œuvre. Le discours musical façonné par le compositeur met donc en évidence des stratégies pour que le récepteur de ce discours puisse le comprendre correctement. Ces stratégies sont qualifiées d'énonciatives car elles sont au cœur du discours musical, ce sont elles qui le composent et qui lui permettent d'arriver à la construction d'une logique musicale comprise par l'auditeur.

Dans le *Sacre de Fantasia*, le fait de remplacer la « Danse sacrale » par les huit mesures d'« Introduction » du *Sacre* pour clore la séquence bouscule la dynamique du discours composé par Stravinsky. Les huit premières mesures du *Sacre* s'articulent autour d'une mélodie jouée dans un tempo *rubato* au basson, et accompagnée par la clarinette en la (1 et 2) et la clarinette basse en sib (1 et 2). Cette exploitation des instruments est radicalement différente de la « Danse sacrale », parce que dans cette partie, toute la formation orchestrale est présente jusqu'à la fin de l'œuvre contrairement au solo de basson. L'« Introduction » est donc une partie qui met en évidence une tension musicale faible puisque le tempo lent valorise l'écoute du thème du basson accompagné très succinctement par la clarinette en la et la clarinette basse, alors que la « Danse sacrale » est dotée

³⁷ MAZALEYRAT, Jean, MOLINIÉ, Georges, *Vocabulaire de la stylistique*, op. cit., p. 108-109.

³⁸ PROD'HOMME, J.-G., *Les symphonies de Beethoven (1800-1827)*, Paris, Librairie Delagrave, 1949 (1ère éd. 1906), p. 446.

d'une tension musicale extrêmement forte et discontinue. S'ajoute à cela une opposition entre les catégories temporelles de l'« Introduction » et de la « Danse sacrée ». Ces catégories temporelles sont aussi des moyens permettant de mieux comprendre la structure et la forme du *Sacre*. Les deux catégories temporelles sont le temps *lisse* et le temps *strié*. Le temps *lisse* « s'établit en dehors d'une mesure exprimée du temps régulier, d'une pulsation périodique, qu'elle soit explicite ou implicite³⁹ ». Le temps *strié* « implique une périodicité [...] qui marque son écoulement de ses pulsations, de ses stries régulières⁴⁰ ». Le fait que l'« Introduction » soit écrite dans un tempo rubato la place donc dans la catégorie des temps *lisses* alors que la « Danse sacrée » dénote d'une métrique fixe et précise. Comme le *Sacre* se termine initialement par la « Danse sacrée », le final de l'œuvre n'a pas le même impact dans le *Sacre de Fantasia*.

Mais quel serait l'intérêt d'une telle proposition pour une œuvre qui possède déjà sa propre logique discursive ? En considérant que la musique ne doit exister que pour elle-même, une telle réorganisation de la partition n'est pas recevable. Ne serait-ce que d'un point de vue narratif, puisque le *Sacre du printemps* de Stravinsky est un ballet. Si une majorité des parties du premier tableau est supprimée, que la « Danse sacrée » est substituée à la « Danse de la terre » et que l'« Introduction » est réinjectée à la toute fin de l'œuvre, le discours musical est bousculé de telle sorte que d'un point de vue téléologique, l'auditeur ne comprend plus le sens de l'œuvre. Même si l'argumentation liée à la substitution est pertinente à l'échelle du discours musical, celle-ci s'effondre dès que l'on replace le *Sacre du printemps* dans le genre du ballet puisque si les danses sont inversées, cela n'a plus de sens. Cette observation est tout aussi valable pour la *Symphonie pastorale* de Beethoven, car si l'on se concentre simplement sur la forme du premier mouvement, celui-ci ne peut plus recevoir le statut de forme sonate puisque l'entièreté du développement est supprimé ce qui ne passe pas inaperçu dans la partition car elle est privée de la moitié de sa durée initiale, tout comme le second mouvement.

³⁹ *Ibid.*, p. 96.

⁴⁰ *Ibidem*.

B. Une organisation narrative filmique singulière

La partie précédente nous a permis de mettre en lumière des choix discursifs assez surprenants de la part des réalisateurs. Cette partie, consacrée à l'étude des sujets narratifs des séquences du *Sacre* et de la *Pastorale*, permettra de constater que même si les sujets narratifs choisis pour les deux séquences peuvent se rapprocher des œuvres composées par Stravinsky et Beethoven, les enchaînements narratifs du discours filmique ne répondent pas aux normes narratives qu'est censé suivre une narration correctement construite selon les théories d'Aristote et de Vladimir Propp. Néanmoins, la pensée de Jean-Jacques Nattiez nous apportera un certain éclaircissement par rapport à la réorganisation du discours musical en fonction de la narration choisie par le discours filmique et inversement. Grâce à cela, nous ferons face à une perspective qui vise à réunir le discours musical et le discours filmique car ceux-ci progressent dans un espace discursif commun, ou un espace de co-présence.

1. Les sujets narratifs

Nous avons jusqu'ici mis un aspect fondamental de notre étude de *Fantasia* de côté. Il s'agit du discours filmique, qui a de toute évidence un rôle à jouer dans la compréhension de chacune des deux séquences choisies. Au même titre que le discours musical, le discours filmique sera traité à partir de la même définition puisque les images en mouvement sont aussi un système de communication construit par un émetteur (réalisateur) à destination d'un récepteur (le public). Après avoir discuté des modifications apportées à la partition, cette section a pour but de dégager les sujets narratifs choisis pour les séquences du *Sacre* et de la *Pastorale*. Dans un premier temps, nous mettrons donc de côté l'étude du discours musical dans le but de comprendre quelles pouvaient être les dynamiques narratives des compositeurs qui gravitent autour de leurs œuvres. Pour ce faire, nous nous appuyerons sur des commentaires personnels de Stravinsky au sujet du *Sacre*, ainsi que sur un commentaire de Jean Cocteau. Pour la *Pastorale*, une réflexion de Berlioz sur la symphonie de Beethoven présentera des relations étroites entre ses mots et le sujet choisi par les réalisateurs des séquences.

Mais avant d'en arriver à l'étude de l'organisation du discours filmique dans son ensemble, voyons déjà quels sont les sujets de nos deux séquences d'un point de vue global. Que ce soit pour *Sacre du printemps* ou pour la *symphonie Pastorale*, les œuvres de Stravinsky et de Beethoven disposent toutes deux d'une potentialité narrative plus ou moins évidente, gravitant autour de leur

partition respective. Le *Sacre du printemps* est à l'origine un ballet composé, par Stravinsky dont la représentation est exécutée par la compagnie des ballets-russes à Paris et dirigé Serge de Diaghilev⁴¹. L'argument du ballet repose sur le sacrifice d'une jeune fille à Yarilo, Dieu du printemps. Prenant place dans le folklore russe, l'argument du *Sacre* est porteur d'un caractère extrêmement primitif. Le programme distribué au public le soir de la première n'en montre pas le contraire⁴². Bien que ce soit un programme distribué le soir de la première, Stravinsky accorde beaucoup d'importance à faire la différence entre une anecdote, un argument et un programme. À la différence d'une anecdote, un argument ne propose pas de programme à travers une narration comme cela peut aussi être le cas par exemple dans un poème symphonique. C'est le cas du *Sacre* qui possède donc un argument et non un programme ou une anecdote⁴³. Contrairement à cela, la *symphonie Pastorale* de Beethoven ne possède ni argument, ni programme, ni anecdote. Pourtant, l'appartenance de la *Pastorale* à la musique absolue ou à la musique à programme fait encore débat mais il ne sera pas question de prendre partie dans dans cette étude. Nous nous appuyons donc sur les indications narratives se trouvant seulement dans la partition, au début des différents mouvements. À la différence du *Sacre du printemps*, la *Symphonie pastorale* ne possède que des titres indicateurs de lieu et de caractère. Le premier mouvement s'intitule « Éveil d'impression agréable en arrivant à la campagne », le deuxième, « Scène au bord du ruisseau », le troisième, « Réunion joyeuse de gens à la campagne », le quatrième, « Orage, tempête » et le cinquième, « Chant pastoral - Sentiment de joie et de reconnaissance après l'orage⁴⁴ ». Bien que ces titres puissent orienter l'auditeur vers une narration construite à partir de son expérience sensible lors de l'écoute de l'œuvre, il n'est pas sûr que celui-ci puisse y avoir recours lors de la représentation sans connaître la partition. Même si les deux œuvres appartiennent à deux genres musicaux différents, il s'en dégage un point commun. En effet, aucune des deux œuvres ne s'enferme dans une narration précise, contrairement à l'*Apprenti Sorcier*, troisième séquence de *Fantasia* se situant juste avant le *Sacre*. Comme l'*Apprenti Sorcier* de Dukas est un poème symphonique ayant pour programme le poème populaire de Goethe *Der Zauberlehrling*, il n'y a pas d'autre choix que de reprendre dans la séquence de *Fantasia*. En ce sens, le *Sacre* et la *Pastorale* n'ont pas la même contrainte puisque la

⁴¹ BOUCOURECHLIEV, André, *Igor Stravinsky, op. cit.*, p. 75.

⁴² Le programme du *Sacre du printemps* de Stravinsky est disponible dans les annexes à la page 135.

⁴³ BOUCOURECHLIEV, André, *Igor Stravinsky, op. cit.*, p. 77.

⁴⁴ PROD'HOMME, J.-G., *Les symphonies de Beethoven (1800-1827), op. cit.*, p. 446-447. Les titres suivants sont traduit de l'allemand : « Erwachen heiterer Empfindungen bei der Ankunft auf dem Lande. », « Szene am Bach. », « Lustiges Zusammensein der Landleute. », « Gewitter. Sturm. » et « Hirtengesang. Frohe und dankbare Gefühle nach dem Sturm. » présents sur la partition de la *symphonie Pastorale*.

narration n'est pas aussi précise que celle d'un poème déjà existant. Cependant, le thème narratif du *Sacre* pose un problème que ne rencontre pas celui de la *Pastorale*. Dans l'argument du *Sacre*, il est question d'offrir une jeune fille en sacrifice au Dieu du printemps. Or, c'est un aspect narratif que l'on ne retrouve absolument pas dans *Fantasia*. Le sujet narratif de la séquence du film met en scène la création de la terre, l'apparition de la vie ainsi que son évolution dans plusieurs milieux donnés et la disparition de toute trace de vie à cause d'une sécheresse extrême et d'un tremblement de terre. Il n'est donc en aucun cas question de sacrifier une jeune fille durant la séquence, bien qu'un combat entre deux dinosaures d'une grande violence puisse vaguement s'en rapprocher, mais cela semble trop anecdotique pour faire allusion à un sacrifice. Ce choix de sujet narratif montre donc que la séquence consacrée au *Sacre* n'entretient pas de rapports évidents avec l'argument du ballet. Cependant, il faut revenir à des souvenirs bien plus enfouis de l'enfance de Stravinsky pour trouver un rapport avec la séquence du film et l'œuvre du compositeur. Dans une interview avec Robert Craft (chef d'orchestre et ami du compositeur), Stravinsky confie à celui-ci que ce qui le marquait le plus en Russie, c'était « le violent printemps russe, qui semble commencer en une heure, comme si la terre entière craquait. C'était là, l'événement le plus merveilleux de chaque année de mon enfance⁴⁵ ». Sachant que les interviews de Craft ont été publiées à partir de 1959, il n'aurait pas été possible pour les studios Disney d'avoir eu connaissance de ces informations, mais on remarque que cette impression de la terre entière qui craque se retrouve dans la dernière partie de la séquence du *Sacre*. Dans les plans qui se succèdent, le spectateur voit donc la terre trembler et se déchirer dans une extrême violence. Une autre remarque à propos du *Sacre* a retenu notre attention, il s'agit d'un commentaire de Jean Cocteau qui « considérait l'œuvre comme "les géorgiques de la préhistoire"⁴⁶ ». À la lumière de ces deux constatations, nous pouvons en conclure que la terre a une place très importante dans le *Sacre*. Or, il n'est pas possible que les Studios Disney aient connaissance de ces commentaires puisque les dates ne correspondent pas. Il est donc plus pertinent de se tourner vers les titres des parties de la partition en laissant de côté le programme de l'œuvre. Comme le premier tableau du *Sacre* se nomme *l'Adoration de la terre*, cela convient que le discours filmique se déroule en partie sur la terre durant ce premier tableau. Mais pour ce qui est du deuxième tableau ayant pour titre *le Sacrifice*, l'association avec le combat de dinosaure est plutôt abstraite dans le sens où la mort du stégosaure à la fin de l'« Action rituelle des ancêtres » n'est pas une action qui a été choisie par une communauté de personnes comme c'est pourtant le cas dans le ballet. Même si le sujet de la préhistoire n'est pas le plus intuitif par rapport à l'argument original

⁴⁵ WALTER WHITE, Eric, *Stravinsky, le compositeur et son œuvre*, op. cit., p. 231.

⁴⁶ *Ibidem*.

du *Sacre du printemps* de Stravinsky, il n'est pas non plus le plus aberrant qui soit. Dans la mesure où l'imaginaire du compositeur accordait une importance particulière à la terre et à la nature, le fait d'avoir créé beaucoup de scènes qui se rapprochent de cette idée dans le film est intéressant, bien que ces informations aient été méconnues des réalisateurs au moment de la conception du film.

Du côté de la *Pastorale*, le sujet narratif choisi par les studios Disney n'est pas bien reçu du côté de la critique comme nous le savons bien. Mais il s'avère qu'une réflexion de Berlioz de 1835 dans le « Journal des débats » pourrait nous éclairer sur certains points⁴⁷. De toute évidence, il ne s'agit pas d'une réflexion à propos de la *Pastorale* de Disney mais il ne serait pas impossible qu'elle ait inspiré les réalisateurs de la conception de la séquence. Dans cette réflexion, Berlioz pose des mots sur ce qu'évoque la *Pastorale*, ou du moins ce qu'elle lui évoque personnellement. Il en dresse ainsi la représentation personnelle suivante.

L'auteur de *Fidelio* et de la *Symphonie Héroïque* veut peindre le calme de la campagne et les douces mœurs des bergers. [...] Les pâtres commencent à circuler dans les champs, avec leur allure nonchalante, leurs pipeaux que l'on entend au loin et tout près ; des vols ou plutôt des essaims babillards passent en bruissant sur votre tête [...] Voilà ce que je me représentais en entendant ce morceau. [...] Continuons, le poète nous mène à présent au milieu d'une « Réunion joyeuse de paysans ». On danse, on rit avec modération d'abord ; la musette fait entendre son gai refrain, accompagné d'un basson qui ne sait faire que deux notes. Beethoven a sans doute voulu caractériser là quelque bon vieux paysan allemand, [...] Cet effet d'un grotesque excellent a échappé presque complètement à l'attention de l'auditoire. La danse s'anime, devient folle, bruyante. Le rythme change ; un air grossier à deux temps annonce l'arrivée des montagnards aux sabots lourd ; le premier morceau à trois temps recommence plus animé que jamais : tout se mêle, s'entraîne ; les cheveux des femmes commencent à voler sur leurs épaules ; les montagnards ont apporté leur joie bruyante et avinée ; on frappe dans les mains ; on crie, on court, on se précipite ; c'est une fureur, une rage... Quand un coup de tonnerre lointain vient jeter l'épouvante au milieu du bal champêtre et mettre en fuite les danseurs. « Orages. éclairs ». [...] Écoutez, écoutez ces rafales de vent chargé de pluie, ces sourds grondements des basses, le sifflement aigu des petites flûtes qui nous annonce une horrible tempête sur le point d'éclater ; l'ouragan s'approche, grossi ; un immense trait chromatique, partie des hauteurs de l'instrumentation, vient fouiller jusqu'aux dernières profondeurs de l'orchestre, y accroche les basses, les entraîne avec lui et remonte en frémissant comme un tourbillon qui renverse tout sur son passage. Alors les trombones éclatent, le tonnerre des timbales redouble de violence ; ce n'est plus de la pluie, du vent, c'est un cataclysme épouvantable, le déluge universel, la fin du monde. [...] La symphonie est terminée par « l'Action de grâce des paysans après le retour du beau temps ». Tout alors redevient riant, les pâtres reparaissent, se répondent sur la montagne en appelant leurs troupeaux dispersés ; le ciel est serein ; les torrents s'écoulent peu à peu ; le calme renaît et, avec lui, des chants agrestes dont la douce mélodie repose l'âme ébranlée et consternée par l'horreur sublime du tableau précédent⁴⁸.

⁴⁷ ANGER, Violaine (dir.), WILLEM NOLDUS, Juan, *Le sens de la musique, 1750-1900, Vivaldi, Beethoven, Berlioz, Liszt, Debussy, Stravinsky*, avec la collaboration de Juan Willem Noldus, Paris, éd. Rue d'Ulm., coll. « Aesthetica », 2005.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 227-229.

Cette réflexion de Berlioz est tout à fait intéressante dans le sens où le compositeur dresse une interprétation très visuelle de la symphonie de Beethoven, que l'on retrouve dans la séquence de *Fantasia*. Les premières phrases de sa réflexion qui porte sur le premier mouvement font immédiatement écho à ce que nous pouvons voir dans le premier épisode. La première phrase fait directement penser au premier plan fixe de la séquence dans lequel le soleil se lève sur le Mont Olympe, rappelant « le calme de la campagne » décrit par Berlioz.

Ce geste filmique permet donc à ce dernier de comprendre que la séquence à laquelle il est face se déroule dans un milieu tout à fait pastoral, comme le désigne le titre de la symphonie de Beethoven. Par contre, ce ne sont pas des pâtres qui sont mis en scène dans le premier mouvement mais des licornes, des faunes et des pégases. Le second mouvement met en scène des centaures, des centaurettes et des envieux. Le troisième mouvement réunit tous les personnages des deux premiers mouvements (sauf les envieux) ainsi que Bacchus, dieu du vin et de la fête dans la mythologie grecque. Ce troisième mouvement a particulièrement retenu notre attention à la lumière de la réflexion de Berlioz, et plus précisément lorsqu'il parle de l'effet grotesque joué au basson. Lorsque cet effet se produit à la mesure 95, le thème principal sur lequel apparaît l'effet est consacré à la figure de Bacchus déjà ivre à 01:22:30. Cette scène se rapproche du sentiment grotesque décrit par Berlioz. L'idée de la danse est également omniprésente dans cette partie de la séquence puisque dans les trois thèmes composant ce mouvement, les figures mises en scène ne cessent de danser. Il en va de même de la description du quatrième mouvement par Berlioz, qui relate précisément toutes les catastrophes dépeintes par Berlioz ; la pluie, le vent, la tempête sur le point d'éclater, le déluge et le « tourbillon qui renverse tout sur son passage ». Zeus et Vulcain ne font pas partie de l'imaginaire de Berlioz mais ils contribuent de tout évidence à cette scène épouvantable. Dans le cinquième mouvement, toutes les créatures de la séquence sont réunies (comme dans le quatrième mouvement) et la colère de Zeus s'apaise, de sorte à laisser place à la tranquillité. Ainsi, « le calme renaît, [...] les pâtres reparaissent, se répondent sur la montagne en appelant leurs troupeaux dispersés ». Cette dernière réflexion résonne avec la première scène du cinquième mouvement, dans laquelle un centaure lance un appel au clairon pour signaler la fin de l'orage. Alors, les créatures sortent de leur cachette tandis qu'Iris, Morphée et Diane apparaissent à tour de rôle jusqu'à la fin de la séquence de la *Pastorale*. En clair, seules les figures présentes dans la séquence seront quelque peu différentes de celles construites dans l'imaginaire de Berlioz. Quant à la progression narrative, elle est tout à fait similaire à ce que décrit Berlioz dans sa réflexion.

Il est évident que les sujets narratifs des séquences ne sont pas du tout intuitifs par rapport à ce qui se dégage des différentes sources que nous avons explorées. Même si nous avons pu faire quelques rapprochements qui nous semblent pertinents, nous ne sommes pas en mesure de prouver que les réalisateurs des séquences avaient toutes ces informations à disposition pour composer le discours filmique. Nous pouvons déjà assurer qu'ils n'étaient pas en possession des interviews de Craft puisque celles-ci sont sorties bien après le première du film et qu'il n'est absolument pas certain que la réflexion de Berlioz soit parvenue jusqu'à eux. D'ailleurs, si cette information était juste, nous ne serions pas en mesure de la justifier. Ce qui veut donc dire qu'à ce stade de l'étude, les sujets narratifs du *Sacre* et de la *Pastorale* ne sont pas des plus explicites par rapport à l'imaginaire qui se dégage des œuvres originales. Certes, c'est une information qui aurait pu être utile dans cette recherche mais il ne s'agit pas ici d'un travail d'archivage permettant de reconstruire le cheminement de la pensée des réalisateurs. La démarche de cette étude est de comprendre quels sont les rapports qu'entretiennent le discours musical et le filmique qui jusqu'à présent, n'en présentent pas de manière évidente.

2. Les limites d'une narration

Tout comme la structure du discours musical, celle du discours filmique sera présentée ici afin de comprendre comment il s'organise. Il sera question ici de discuter des enchaînements d'actions et d'événements qui sont des paradigmes essentiels dans la compréhension de la structure narrative de chacune des deux séquences. En étudiant la structure narrative des séquences du *Sacre* et de la *Pastorale*, on constate que celles-ci partagent une dynamique narrative commune.

Tant l'une que l'autre, les séquences du *Sacre* et de la *Pastorale* ne relatent pas les péripéties d'un héros. En se concentrant quelque peu sur la progression globale de la narration des deux séquences, nous en venons au point suivant. En visualisant seulement les images et en isolant le discours musical à cette étape de l'étude, trois grands épisodes se dégagent du *Sacre*. Le premier est la création de la terre dans laquelle la caméra se rapproche de plus en plus de la planète jusqu'à arriver dans un espace où le spectateur est face à une multitude de volcans en éruption. À la suite de ça, la caméra se pose sur un seul volcan dans le but de suivre le cheminement de la lave qu'il éjecte. La lave se rapproche de plus en plus d'une falaise au pied de laquelle se trouve une retenue d'eau où la lave finit son parcours. À ce moment, le spectateur est plongé dans l'eau et la caméra oriente le regard du spectateur avec un plan panoramique de haut en bas pour le plonger dans les abysses de

plus en plus sombres, jusqu'à ce que le spectateur soit dans le noir complet. Le second prend place dans le milieu aquatique où nous a laissé le premier épisode. La vie commence progressivement à envahir le milieu marin et la caméra élargit de plus en plus le cadre, du fait que les espèces marines ne cessent de se multiplier. Enfin, un être vivant sort la tête de l'eau. Tandis qu'apparaissent les premiers dinosaures, la caméra nous montre plusieurs espaces dans lesquels vivent différentes espèces de dinosaures vaquant à leurs occupations principales, boire et manger. La vie suit son cours jusqu'à ce qu'éclate un violent duel entre un tyrannosaure et un stégosaure. Le combat s'achève sur la victoire du tyrannosaure, laissant les dinosaures présents lors du massacre se disperser puis la caméra effectue un plan panoramique du bas vers le haut. Ce deuxième épisode s'achève sur la longue et pénible traversée des dinosaures d'un désert aride. Cette traversée emportera d'abord quelques vies mais très vite, elle ne laissera plus que des carcasses sur des sols déshydratés. Le troisième épisode revêt les mêmes aspects visuels que le premier. La terre commence à trembler et les eaux engloutissent tout sur leur passage. Après un plan fixe sur une éclipse lunaire, le spectateur se retrouve réintroduit dans l'espace, depuis lequel il voit la terre engloutie par les eaux cacher progressivement l'éclipse lunaire. Le troisième épisode et la séquence du *Sacre* s'achèvent sur ce dernier plan.

Le premier point commun entre le *Sacre* et la *Pastorale* réside dans la forme, puisque la *Pastorale* est également divisée en trois épisodes principaux. Le premier et le deuxième épisodes ont d'ailleurs plus ou moins la même progression narrative qui consiste simplement à présenter les différentes espèces mythologiques présentes dans la séquence. Dans le premier épisode, ce sont d'abord les licornes et les faunes qui attirent l'attention du spectateur. Les faunes jouent de l'*aulos*⁴⁹ et les licornes dansent lorsque la caméra se concentre sur le duo joueur d'un faune et d'une licorne. Une ombre se laisse apercevoir sur le sol et ce sont les pégases qui apparaissent dans le champ jusqu'à la fin du premier épisode. Le spectateur est d'abord confronté aux tentatives de vol d'un pégason noir et la famille de pégase s'envole dans les nuages avant d'atterrir dans l'eau. C'est alors un troupeau de pégases que l'on voit surgir du ciel et qui atterrit également dans l'eau avant que la caméra ne se fige sur une séance de plongeurs des cinq pégases. L'épisode se termine sur un plan fixe où un faune joue de l'*aulos* et plusieurs plans montrent ensuite différentes cascades pour finir sur un plan travelling dans lequel le spectateur voit un ruisseau au pied d'une cascade. Le deuxième épisode est relativement différent du premier bien qu'il présente également des espèces mythologiques spécifiques. On y trouve en premier lieu des centaures (créatures à mi-chemin

⁴⁹ Flûte antique à anche simple et à double tuyau.

entre humain et cheval) s'adonnant à leur toilette près du ruisseau qui composait le dernier plan de l'épisode précédent et des envieux. Au bout d'un moment, un groupe d'envieux attire l'attention des centaurettes sur un troupeau de centaures qui approchent. Les centaurettes se dépêchent de finir leur toilette et un rideau s'ouvre sur leur défilé. Pas à pas, les couples se forment mais un centaure et une centaurette bleu restent de côté. Ils arrivent finalement à se trouver grâce à une manœuvre mise en place par les envieux jouant eux aussi de la flûte. Après leur union, un rideau de fleurs se ferme sur un plan fixe. Le troisième épisode est sans doute le plus long de toute la *Pastorale* puisqu'il se divise en trois grandes parties distinctes. La première met en scène une grande fête organisée par les centaures et les faunes autour de Bacchus, dieu du vin et de la fête, ils sont ensuite rejoints par quelques envieux. La fête bat son plein lorsque Zeus apparaît dans de gros nuages sombres. La deuxième partie de cet épisode commence sur un véritable déluge. C'est une véritable catastrophe, tous les éléments se déchaînent et Zeus ne cesse de jeter des éclairs qui terrorisent toutes les espèces présentes jusqu'ici. Après avoir fait éclater la réserve de vin, provoquant un véritable tsunami, sa colère s'apaise et le clairon d'un centaure retentit pour sonner la fin de cet épouvantable désastre. C'est ainsi qu'arrive la troisième partie de cet épisode placé sous le signe du retour au calme et à la paix sur le Mont Olympe. Chaque créature sort tour à tour de sa cachette tandis qu'Iris tisse un arc-en-ciel majestueux. Le spectateur retrouve alors les envieux et les pégasos se livrant à de la plongée au pied de l'arc-en-ciel. Le faune jouant de l'*aulos* réapparaît sur son rocher comme dans le premier épisode et toute les créatures sur rejoignent ensuite sur une colline pour admirer le coucher du soleil, dans lequel apparaît Apollon en surimpression. Morphée tisse à son tour le voile de la nuit et toutes les créatures s'endorment lorsque Diane décoche une flèche depuis la lune pour faire tomber toutes les étoiles. Le dernier plan laisse voir le Mont Olympe comme au début de la séquence, cette fois plongé dans une douce obscurité.

Si cette description des étapes de la narration du *Sacre* et de la *Pastorale* fut quelque peu chronophage, elle n'en est pas moins intéressante puisqu'elle permet de juger si les étapes de la narration de chacune des séquences respectent bien les normes de la narration. Afin de procéder à ce jugement, nous avons élaboré une comparaison avec la constitution d'une narration correctement établie vue sous le prisme d'Aristote. Certains aspects à propos de la construction de la tragédie ont retenu notre attention. Tout d'abord le fait que la narration se divise en trois parties essentielles, le commencement, le milieu et la fin qu'il décrit de la façon suivante.

Forme un tout, ce qui a commencement, milieu et fin. Est commencement ce qui de soi ne suit pas par nécessité une autre chose, et après quoi existe ou apparaît naturellement une autre chose. Au contraire, est

fin ce qui de soi vient naturellement autre chose, par nécessité ou dans la plupart des cas, et après quoi il n'y a rien. Est milieu ce qui de soi succède à autre chose, et après quoi vient autre chose⁵⁰.

Jusqu'ici, les deux séquences rentrent tout à fait dans ce cadre qui forme un tout puisque le *Sacre* évoque en soi le commencement de toutes choses puis l'apparition de la vie, son extinction et la fin de toute chose. La *Pastorale* quant à elle décrit les différentes étapes d'une journée sur l'Olympe à partir du lever jusqu'au coucher du soleil. Il ajoute à cela une dimension temporelle incontournable pour que le tout soit délimité par une étendue acceptable.

[...] Pour ce qui est de l'étendue : le plus long est toujours le plus beau, tant que l'ensemble demeure parfaitement clair ; pour fixer rapidement une limite, l'étendue qui permet le passage du malheur au bonheur ou du bonheur au malheur à travers une série d'événements se succédant selon la vraisemblance ou la nécessité, offre une limite satisfaisante⁵¹.

Cette situation commence à semer le doute par rapport à l'enchaînement des actions et des événements de la narration. Premièrement, cette idée de passage du malheur au bonheur et du bonheur au malheur permet de directement de dissocier les deux séquences puisque le *Sacre* s'achève par un malheur avec la disparition de toute forme de vie, alors que c'est tout le contraire pour la *Pastorale*, du fait que le calme revient après le cataclysme de la partie précédente. De fait, la *Pastorale* se rapproche plus de la comédie que de la tragédie selon Aristote, puisque la partie consacrée à Bacchus est assez grotesque mais la partie avec Zeus vient encore contrebalancer cette impression. Cette constatation ne permet donc pas à la *Pastorale* de rentrer dans les codes préétablis d'une belle histoire. Mais ce qui attire réellement notre attention ici, c'est la question de la vraisemblance⁵². Même si le *Sacre* s'en rapproche, puisqu'il met en évidence une partie de l'Histoire reposant sur des faits scientifiques, ce n'est pas le cas de la *Pastorale*, même s'il est possible de raconter des faits légendaires dans une histoire. Mais le réel problème avec la question de la vraisemblance, consiste à savoir si elle doit représenter des personnages humains ou non-humains. Selon Aristote, la tragédie ou la comédie doit obligatoirement imiter les actions de gens nobles ou bas⁵³. Dans la mesure où le *Sacre* ne présente aucun personnage humain et que la

⁵⁰ ARISTOTE, *Poétique*, traduit par Michel Magnien, Paris, Librairie Générale Française, coll. « classique livre de poche », 2019 (1ère éd. 1990), p. 96.

⁵¹ *Ibid.*, p. 97.

⁵² Nous définirons cette notion comme elle apparaît dans le Trésor de la Langue Française informatisé : « Caractère de qui, dans son aspect physique, ressemble le plus à la réalité, à la vérité. »

⁵³ *Ibid.*, p. 86.

majorité des personnages constituant la *Pastorale* ne sont que des créatures imaginaires, on ne peut donc pas considérer les deux séquences comme recevables sur cet aspect primordial de la narration. Plus loin il dira qu'il faut privilégier les histoires simples plutôt que doubles pour qu'elles soient belles, et que la situation doit tourner du bonheur vers le malheur, et que le malheur ne doit être « provoqué non par la méchanceté mais par une erreur grave du personnage qui, ou bien possédera les qualités qu'on a dites, ou bien sera bon plutôt que mauvais⁵⁴ ». Ces dernières lignes montrent bien qu'un seul personnage de l'histoire doit subir un malheur alors que dans nos deux séquences, les épisodes consacrés au malheur concernent une communauté. Et dans le cas où le stégosaure subit la méchanceté du tyrannosaure (un seul personnage est donc concerné par ce malheur), le tyrannosaure tue sciemment le stégosaure dans le *Sacre*. De même pour Zeus qui attaque délibérément Bacchus ainsi que toutes les créatures de la séquence de la *Pastorale*.

Au vu des constatations précédentes, nous n'avons pas obtenu de meilleurs résultats quand il s'agit de confronter les deux séquences aux trente et une fonctions que doivent remplir les personnages dans la *Morphologie des contes* que dépeint Propp, à propos des contes issus du folklore russe⁵⁵. Encore une fois, les trente et une étapes de la narration des contes que propose Propp ne concernent qu'un seul personnage principal. Or, la progression narrative des deux séquences semble plus se rapprocher de celle d'un documentaire que d'un récit relatant les faits d'un héros ou d'un personnage principal. Le fait d'opter pour ce genre narratif n'implique pas la même progression narrative que celle qui se dégage par exemple de la séquence de l'*Apprenti Sorcier*. Dans celle-ci, le spectateur assiste aux différentes difficultés rencontrées par un seul et même personnage, celui de Mickey. Dans le *Sacre* et dans la *Pastorale*, il n'est pas question de relater les péripéties d'un seul personnage, mais de mettre en perspective plusieurs figures et de passer d'un milieu à un autre à l'intérieur de la même séquence. Si l'on se concentre sur le *Sacre*, c'est la seule séquence de *Fantasia* qui expose des faits réels et historiques, car il avance une hypothèse à propos de la création de l'univers, et plus particulièrement celle de la terre et des êtres vivants qui la peuplent. La *Pastorale* s'inscrit dans une autre démarche puisqu'il s'agit de la représentation d'un mythe⁵⁶. Mais ce mythe suit finalement la même dynamique narrative que le *Sacre*. Nous voulons dire ici que dans les deux cas, on ne trouve pas de personnages principaux guidant la narration filmique dans le *Sacre*

⁵⁴ *Ibid.*, p. 103-104.

⁵⁵ PROPP, Vladimir, *La Morphologie du Conte*, traduit par Marguerite Derrida, Tzvetan Todorov et Claude Khan, Paris, Seuil, coll. « Poétique » (Point, 12), 1970 (*Morfologija skazki*) p. 36 à 80.

⁵⁶ Nous nous appuyons sur la définition suivante pour qualifier le mythe disponible sur le Trésor de la Langue Française Informatisé. « Récit relatant des faits imaginaires non consignés par l'histoire, transmis par la tradition et mettent en scène des êtres représentant symboliquement des forces physiques, des généralités d'ordre philosophique, métaphysique ou social. »

et la *Pastorale* mais que la caméra nous montre plutôt les faits et gestes de plusieurs personnages à tour de rôle.

Grâce à la confrontation de nos deux séquences avec les théories de la narration mises en place par Aristote et Propp, il convient de dire que le *Sacre* et la *Pastorale* ne respectent pas les diktats qu'imposeraient la construction d'une narration irréprochable. En choisissant volontairement de rapprocher le *Sacre* et la *Pastorale* des théories narratives du langage littéraire et théâtral, ce résultat n'est pas des plus étonnants puisque le but du long-métrage est de proposer une représentation – seulement – filmique de la musique. Ce qui rend finalement cette confrontation dénuée de pertinence, c'est que les images en mouvement ne proposent pas de dialogues aux spectateurs, en plus d'être des représentations filmiques tirées de l'expérience sensible des réalisateurs par rapport à l'écoute de cette musique⁵⁷. Ce qui veut dire que les images en mouvements sont des projections visuelles de la potentialité narrative présente dans la musique, ou plutôt, dans le discours musical. Il ne sera pas question ici de nous demander si la musique est dotée d'une narration mais plutôt de savoir si elle possède une potentialité narrative. Ce sont donc les mots de Jean-Jacques Nattiez qui éclaireront notre position sur ce point.

Jusqu'ici, nous avons mis de côté le fait que la narration conduite par le discours filmique serait déduite du discours musical. Or, il s'est avéré que ce n'était pas une solution, car toutes argumentations liées à la séparation des deux discours ne se sont pas avérées assez convaincantes. En effet, pour que l'on puisse montrer que les enchaînements d'actions et d'événements constituant la narration sont organisés et pertinents, il semble judicieux de traiter le discours musical et le discours filmique l'un en fonction de l'autre. Cette position se trouve être en adéquation avec les mots de Deems Taylor, puisque le but de *Fantasia* est de proposer des séquences animées qui ont été inspirées de la musique. Mais si les images sont inspirées de la musique, cela veut-il dire que la musique raconterait une histoire comme le suggère Deems Taylor ? Visiblement, ce n'est pas le cas pour Jean-Jacques Nattiez qui dit à propos de la musique qu'« elle [la musique] ne nous raconte pas qui est calme et pourquoi, qui poursuit qui, et pourquoi il y a retour au calme [...] Le récit à proprement parler n'est pas *dans* la musique, mais *dans l'intrigue construite et imaginée par les auditeurs* à partir d'objets fonctionnels⁵⁸ ». La musique – et par défaut, le discours musical – n'est donc en aucun cas capable de relater des faits comme le ferait un récit littéraire. Il ajoute ensuite

⁵⁷ Nous renvoyons directement le lecteur à la citation de Deems Taylor présente dans l'introduction à la page 6 de notre étude.

⁵⁸ NATTIEZ, Jean-Jacques, *La Musique, les images et les mots*, Montréal, Fides, coll. « Métissages », 2010, p. 121.

que « *provoquer* une conduite narrative chez l'auditeur d'une œuvre musicale, ce n'est pas, ce ne sera jamais raconter une histoire⁵⁹ ». Ces explications vont finalement dans le sens du préambule de Taylor lorsque celui-ci affirme que les images présentées au spectateur sont inspirées de la musique et qu'elles sont issues de l'imaginaire d'un groupe d'artistes.

Grâce à tous les éléments réunis jusqu'ici, on comprend que traiter le discours musical et le discours filmique isolément n'est pas une solution capable de révéler la pertinence du propos du *Sacre* et de la *Pastorale*. Dans ce cas, il sera intéressant de constater s'il est possible d'obtenir de meilleurs résultats en considérant que le discours filmique s'inspire du discours musical pour composer des images en mouvement. Ainsi, nous nous demanderons pourquoi la partition a été remaniée et dans quel but, sachant qu'initialement, la composition des images en mouvement, se fait en fonction de la potentialité narrative du discours musical tirée de l'imaginaire – ou de l'expérience sensible – des réalisateurs face au discours musical.

3. La co-présence discursive

Fantasia fait partie d'une catégorie de long-métrages d'animation dans laquelle le discours musical et le discours filmique évoluent tous deux sur un axe parallèle. La particularité du divertissement vient donc du fait qu'il n'y a ni bruitages, ni paroles dans les différentes séquences. Hormis les interventions de Deems Taylor entre chaque séquence et l'unique intervention de Mickey Mouse et Leopold Stokowski après l'*Apprenti Sorcier* de Dukas, aucune voix n'est présente dans les séquences. Le *Sacre* et la *Pastorale* ne dérogent pas à cette règle, c'est donc pour cela que notre attention se porte uniquement sur le discours musical et sur le discours filmique.

Il est clair que si nous partons du principe qu'une œuvre musicale n'existe que pour elle-même comme le pensait Stravinsky⁶⁰, il ne serait pas convenable de seulement jouer le *Sacre* et la *Pastorale* de *Fantasia*, puisque les coupures ne sont absolument pas justifiables. À ce propos, certains opéras de Wagner n'étaient parfois pas exécutés dans leur intégralité lors de leurs représentations⁶¹. Mais pour ce qui est du *Sacre* et de la *Pastorale*, cela n'est pas vraiment comparable de ce point de vue, puisque les œuvres ne font qu'une quarantaine de minutes tout au plus. Mais rappelons que lorsque Deems Taylor fait sa première apparition pour expliquer au public

⁵⁹ *Ibid.*, p. 123.

⁶⁰ Nous renvoyons ici le lecteur à la page 8 de notre introduction.

⁶¹ SIMON, Yannick, « Contribution à l'étude des coupures à travers l'exemple de Lohengrin, entre Bruxelles et la France (1870-1908) », *Revue de Musicologie*, 98/2 (2012), p. 6.

le projet de *Fantasia*, il parle d'un divertissement, qui a pour but de représenter visuellement ce que la musique était susceptible d'évoquer au groupe d'artistes à l'origine de cette nouvelle forme de divertissement rejoignant ici la pensée de Nattiez dont nous avons parlé plus haut⁶². Ce qui veut dire que le discours visuel s'inspire du discours musical pour établir un court-métrage mettant en perspective une narration inspirée du discours musical. Finalement, on pourrait donc qualifier cette nouvelle forme de divertissement d'adaptation filmique d'un discours musical. Cette pratique serait comparable à une adaptation filmique d'une œuvre littéraire. Comme toute adaptation de discours, il n'est pas nécessaire que le discours initial se retrouve textuellement réinjecté dans le nouveau discours.

Dans la mesure où les discours littéraire, filmique et musical ne partagent pas le même mode de communication et donc le même système langagier, il ne serait pas pertinent de faire une copie textuelle passant d'un système langagier à un autre. Dans une table ronde ayant pour titre *L'adaptation : une trahison ?*, il se dit que dès les premiers films muets à l'aube des années 1900, le cinéma trouve déjà des inspirations dans la littérature⁶³. Partant de ce fait, il est tout naturel de se demander s'il faut restituer l'intégralité du livre dans le film. En d'autres termes, doit-il être constitué de toutes les actions et de tous les événements présents dans l'original ? Cette question est généralement au cœur du débat de l'adaptation littéraire au cinéma. À ce propos, nous parlerons plutôt d'interprétation cinématographique que d'adaptation cinématographique. Il va de soi que lorsque le lecteur lit un livre, il se construit un univers autour de celui-ci. Cet univers naît donc de son expérience sensible, qui s'établit en fonction de son propre vécu. Il en est de même pour le cinéaste en quête d'interprétation filmique. Quand celui-ci propose une interprétation qui lui est propre, celle-ci peut heurter la compréhension d'un lecteur puisqu'il ne retrouvera pas son univers dans celui du cinéaste. Néanmoins, nous pouvons nous demander si cela rend l'interprétation du cinéaste mauvaise. Pour ce qui est de cette question, elle ne sera pas au centre de cette étude. Ce qui est plus important que de juger une interprétation, c'est de savoir si cette interprétation énumère les mêmes enchaînements d'actions dans le film que dans le livre. Selon Philippe Grimbert, cela n'est pas une nécessité absolue dans la mesure où le film arrive à conserver l'essence et l'esprit du livre. Le cinéaste se plonge alors dans l'univers de l'écrivain, il *adapte* et *adopte* aussi. Ce qu'il faut

⁶² DISNEY, Walt, « *Fantasia* (1940) », DVD, Dolby Stereo, 1940 : « What you're going to see are the designs and pictures and stories that music inspired in the minds and imaginations of a group of artists. »

⁶³ *L'adaptation : une trahison ?*, Table ronde autour de la littérature et du cinéma avec la participation de Claude MILLER (cinéaste), Gilles TAURAND (scénariste), Patrice HOFFMANN (directeur littéraire et des droits audiovisuels aux éd. Flammarion), François SAMUELSON (agent littéraire), Philippe GRIMBERT (psychanalyste, écrivain) et Alain ABSIRE (président de la société des gens de lettres, écrivain), Canal-U [en ligne], <https://www.canal-u.tv/chaines/cinematheque-francaise/l-adaptation-une-trahison-table-ronde> (consulté le 13 juillet 2022).

principalement retenir, c'est que tout acte d'interprétation est sujet à de nombreux problèmes car les démarches esthétiques et grammaticales du discours sont différentes.

Ce que nous voulons dire ici revient à ce que nous disions plus haut par rapport au système de communication des discours. Comme le langage n'est pas le même, le système de communication est différent. Le but de l'interprétation filmique d'un discours littéraire est donc de respecter l'esprit qui s'en dégage. En fonction de cela, le cinéaste aura pour tâche de retrouver cette essence et cet esprit dans un système de communication propre au langage cinématographique. À titre d'exemple, le film *La belle personne* (2008) de Christophe Honoré est qualifié d'adaptation libre de *La princesse de Clèves* (1678), roman historique de Madame de La Fayette. Durant la table ronde *L'adaptation : une trahison ?* il a été justifié que même si le lieu de l'action ne prenait pas place dans la période historique à laquelle est rattaché le roman de Madame de La Fayette, l'esprit du livre était l'élément principal mis en valeur par Honoré. Il s'agit des jeux de regards entre les personnages soulignés par des plans très proches des visages et des silences tout aussi présents dans le livre que dans le film. Ces deux paradigmes ont donc permis au cinéaste de créer un espace émotionnel singulier, tout en restant fidèle à l'original.

Dans une autre table ronde autour de l'adaptation des *Misérables* de Victor Hugo par Henri Fescourt en 1925, on retrouve un problème semblable. Dans cette conférence intitulée *Cinéma, adaptation, restauration : Autour des Misérables de Victor Hugo, adaptation d'Henri Fescourt (1925)*⁶⁴, une idée a attiré notre attention. C'est celle d'« optimisation du récit ». Lorsque cette idée est avancée, il a été constaté auparavant que le film de Fescourt met en place un découpage très lisible du récit. Ce découpage a donc pour but d'optimiser la durée du récit sans trop impacter le chemin narratif du livre. Ce geste d'optimisation est sans aucun doute comparable à celui dont il est question dans nos deux séquences de *Fantasia*. Or, à la différence du récit de Hugo, le fait découper la partition et de la réorganiser impacte réellement le cheminement narratif puisque ce ne sont finalement que les grandes idées de la partition qui sont retenues dans le *Sacre* et dans la *Pastorale*. Enfin, dans une dernière conférence autour de l'influence de la littérature au cinéma (*Littérature et cinéma : qui influence qui ?*), une dernière idée forte est mise en évidence⁶⁵. Cette dernière idée, qui

⁶⁴ *Cinéma, adaptation, restauration : autour des Misérables de Victor Hugo, adaptation d'Henri FESCOURT (1925)* avec la participation d'Yves REBOUL (spécialiste de littérature du XIX^e siècle et de cinéma), Béatrice DE PASTRE (directrice des collections au Centre National de la Cinématographie) et Philippe RAGEL (maître de conférence HDR d'histoire et d'esthétique du cinéma), Canal-U [en ligne], <https://www.canal-u.tv/chaines/universite-toulouse-jean-jaures/le-passe-au-present-les-passeurs-du-patrimoine/cinema> (consulté le 13 juillet 2022).

⁶⁵ « Littérature et Cinéma : qui influence qui ? » Avec la participation de Bernard COMMENT, Antonio TABUCCHI (écrivain), Sergio VECCHIO (écrivain) et Florence DELAY (écrivain), COSTA-GAVRAS, Canal-U [en ligne], <https://www.canal-u.tv/chaines/cinematheque-francaise/cinema-et-litterature-qui-influence-qui-table-ronde> (consulté le 15 juillet 2022).

ne cessera de résonner tout au long de cette étude, est celle du temps. Elle rejoint également les positions de la musicologue Danijela Kulezic-Wilson qui affirme que la musique et le cinéma sont deux arts du temps partageant « le temps, le rythme et le mouvement⁶⁶ ». Quels que soient les différents problèmes qui émergent des adaptations, le rythme du discours et sa progression sont des éléments primordiaux dans la construction et la compréhension que va en avoir le spectateur. De fait, le roman peut se permettre de longues et interminables descriptions sans que le lecteur ne soit perturbé, mais il n'est pas possible de faire la même chose au cinéma car cela peut créer une rupture dans la dynamique du discours filmique et perturber l'expérience du spectateur.

Cette dernière idée nous permet de comprendre que le rythme musical, ou la dynamique du discours, ne peuvent en aucun cas être les mêmes lorsque le discours musical est entendu seul et quand il est vu et entendu en même temps que le discours filmique. Dès lors, l'auditeur se transforme en auditeur-spectateur puisqu'il est face à un discours musico-filmique dans lequel le discours musical et le discours filmique évoluent en co-présence. Sans dire que le discours musical est un récit⁶⁷, il est clair que quand les réalisateurs ont décidé d'interpréter filmiquement le *Sacre du printemps* de Stravinsky et la *symphonie Pastorale* de Beethoven, découper la partition était finalement une nécessité. Tout comme c'est le cas lorsque les réalisateurs choisissent de ne pas inclure certains personnages du récit initial dans le film ou de sélectionner minutieusement quels seront les actions et événements qu'ils garderont de l'original. Il est donc essentiel et primordial de passer par une recomposition du discours musical si le but du divertissement est d'y ajouter un discours filmique. Le discours musical et le discours filmique évoluant tous deux sur un même axe discursif, le discours musical n'a d'autre choix que de respecter aussi la dynamique que suit le discours filmique. Cette contrainte semble d'autant plus justifiable du fait que le discours musical n'existe plus pour lui-même à partir du moment où l'on s'en sert pour élaborer un discours pluriel. Il va donc de soi de penser qu'une recomposition de la partition seulement pour elle-même mène aux conclusions qui ont déjà été abordées et qui aboutissent à une incompréhension parfaitement justifiable.

Au terme de ces explications, il convient de revenir sur la particularité des enchaînements d'actions et d'événements dans les différents épisodes du *Sacre* et de la *Pastorale*. Comme les

⁶⁶ KULEZIC-WILSON, Danijela, *The Musicality of Narrative Film*, cité dans CARDINAL, Serge, *Profondeurs de l'écoute et espaces du son*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, coll. « Formes cinématographiques », 2018, p. 202.

⁶⁷ Comme nous l'avons vu plus haut, le discours, selon Mazaleyrat et Molinié, s'oppose à la définition du récit et de l'histoire.

séquences s'inscrivent plutôt dans le genre du documentaire, cela peut avoir une incidence sur le découpage des œuvres originales. Le documentaire n'étant pas un genre qui a pour but de développer des actions, des situations ou des personnages, cela pourrait donc potentiellement expliquer pourquoi un bon nombre de coupures conséquentes sont majoritairement des développements de thèmes comme dans le premier, le second et le cinquième mouvements de la *Pastorale*. Ce point de vue pourrait également expliquer le fait que le solo de basson se retrouve aussi à la fin du *Sacre*, puisque la dynamique narrative choisie à ce moment-là est la même, celle de la caméra se trouvant dans l'espace avant l'apparition de la vie et après.

C. La nouvelle logique discursive

Dans ce troisième point dédié aux parties restantes de la partition du *Sacre* et de la *Pastorale*, nous verrons quelles fonctions occupent les parties qui ont été supprimées et pourquoi elles l'ont été. Nous dégagerons deux constatations primordiales à partir de toutes les parties restantes. La première montrera que le genre du documentaire ne rejette pas forcément tout aspect musical qui favorise le développement d'un thème musical, dans certains cas il se trouve même être privilégié. La seconde est à l'opposé de la première constatation et se trouve être la démarche la plus employée dans le reste des séquences.

1. Une valorisation du développement

Dans ce point, nous nous concentrerons essentiellement sur les parties du *Sacre* qui ont été supprimées. Comme le laisse voir la figure I.1⁶⁸, beaucoup de parties du premier tableau ne se retrouvent pas dans la version de *Fantasia*. Ainsi, les « Rondes printanières », le « Jeu des cités rivales », le « Cortège du sage » et l'« Adoration de la terre » sont directement remplacées par toutes les parties du deuxième tableau (excepté la « Danse de la terre »). Bien que nous ayons déjà montré que cette permutation n'était pas problématique d'un point de vue strictement structurel puisque chaque partie est remplacée par une unité structurelle similaire, cela ne nous permet pas de comprendre pourquoi c'est le cas. Afin d'éclaircir ce fait, nous étudierons de plus près la partition du *Sacre* et plus précisément le discours musical du deuxième tableau : *le Sacrifice* que nous confronteront par la suite au discours filmique et à ce qui s'en dégage.

L'« Introduction » de ce deuxième tableau met en perspective un élément majeur de la partition du *Sacre*, tant dans la version originale que dans celle de *Fantasia*. La dernière mesure du chiffre 80 expose un motif très simple de trois notes aux violons 1 (*la - sol - ré*) qui se transforme deux mesures après (une mesure après le chiffre 81) en motif de 4 notes (*la - sol - mi - ré*). On notera que les thèmes de Stravinsky sont souvent très simples comme le précise Walter White.

[...] Ses thèmes sont simples et diatoniques et, souvent, ne comportent pas plus de quatre notes. En général, il développe en répétant, en réarrangeant les notes et en alternant leurs durées de manière à éviter le minimum de répétition littérale ou d'imitation nécessaire à la constitution d'une symétrie formelle⁶⁹.

⁶⁸ Voir page 16.

⁶⁹ WALTER WHITE, Eric, *Stravinsky, le compositeur et son œuvre*, op. cit., p. 232.

Au chiffre 83, plus loin dans l'« Introduction », ce motif se transforme en thème transposé une tierce majeure au-dessus au violon, doublé à la flûte en sol. Il est d'ailleurs immédiatement repris aux quatre voix violons solo au chiffre 84 une tierce mineure en dessous de sa précédente apparition et réapparaîtra à la toute fin de l'« Introduction » aux cors 3, 5 et 7 transposé une tierce mineure au-dessus. Mais le développement de ce thème ne s'arrête pas à cela. Il fera aussi l'objet de deux développements supplémentaires et de plusieurs transformations dans les « Cercles mystérieux des adolescentes », la partie suivant l'« Introduction » où il apparaît deux fois. Les premières mesures de la partie (chiffres 91 et 92) l'exposent dans un format plus long que dans la partie précédente. Il en va de même pour ses dernières apparitions qui se s'étend du chiffre 99 à l'avant dernière mesure du chiffre 101. Entre ces derniers chiffres, il est exposé quatre fois au total, dont deux fois de la même manière, mais transposé une quarte juste en-dessous la troisième et quatrième fois. Si nous avons décidé de parler des deux premières parties du deuxième tableau du *Sacre* avant d'expliquer pourquoi les quatre dernières parties du premier tableau ne sont pas présentes, c'est parce que les deux premières parties du deuxième tableau mettent en perspective un élément qui ne se trouve pas dans la *Pastorale*. Dans le point précédent qui concernait les parties supprimées en raison de leurs caractéristiques développantes, il semblerait que les réalisateurs n'aient pas suivi ce choix pour le *Sacre*. D'après ce qui vient d'être constaté, le choix de supprimer entièrement toutes les parties ayant pour but de développer une idée musicale n'est pas un paradigme tout à fait exact.

Si nous prenons maintenant le positionnement inverse en considérant que le choix des réalisateurs se tournait plutôt vers l'évolution d'une situation après le « Jeu de Rapt », il est tout à fait pertinent de privilégier l'« Introduction » et les « Cercles mystérieux des adolescentes ». Tout d'abord parce que ce sont les seules parties du *Sacre* dans lesquelles un motif évolue jusqu'à se transformer en thème, qui sera ensuite développé jusqu'aux « Cercles ». En plus de cela, les deux parties partagent également un caractère musical similaire où le thème a la possibilité d'évoluer tout en étant entrelacé d'autres motifs et thèmes secondaires, ce qui n'est pas le cas des « Rondes printanières » et du « Jeu des cités rivales » par exemple. Bien que ces deux parties se trouvent après le « Jeu de rapt », elles mettent certes en perspective deux éléments thématiques importants, mais leur envergure n'est pas de celle du thème principal qui occupe le deuxième tableau. En effet, ces thèmes n'évoluent que dans les « Rondes printanières » et on ne les retrouve pas dans le « Jeu de rapt ». De plus, les caractères musicaux des « Rondes » ne cessent d'osciller entre la volupté des registres aigus du début de la partie et la violence entretenue par la brutalité du tutti sur des rythmes striés et des contres-temps. Ce que nous voulons dire par là, c'est que les caractères musicaux sont en une opposition constante au sein de ces deux parties. Dans l'« Introduction » et dans les

« Cercles », ce phénomène n'est pas présent car le caractère musical est beaucoup plus stable du chiffre 79 au chiffre 102. Si les réalisateurs avaient fait le choix d'une représentation filmique sur les parties qui suivent le « Jeu de rapt », les changements de caractères musicaux à intervalles assez proches auraient poussé l'interprétation filmique à s'ajuster extrêmement rapidement aux caractères musicaux, ce qui ne correspondrait pas avec l'intention recherchée ici.

2. Un rejet du développement

Il apparaît que le fait de sectionner des parties développantes soit une caractéristique plus distincte dans la *Pastorale* que dans le *Sacre*. Ainsi, les mesures 147 à 417 ne figurent pas dans la séquence de *Fantasia*. Dans la forme sonate du premier mouvement, les mesures 147 à 417 représentent le développement se trouvant au cœur de la structure globale. Comme cette partie correspond à plus de la moitié du mouvement, cela perturbe la logique musicale instaurée par Beethoven. Il faut bien comprendre que lorsque le public s'attend à entendre une forme sonate, le développement est censé arriver après la reprise de l'exposition et mettre en évidence plusieurs transformations du premier et du deuxième thème. Or, ce n'est pas ce qu'il se produit dans la séquence de *Fantasia*. Ici, les thèmes ne se transforment pas, ils n'évoluent pas au fur et à mesure que le discours musical avance. Le premier et le deuxième thème de la forme sonate du premier mouvement ne sont alors entendus que dans leur version originale par l'auditeur. À la fin de ce premier mouvement, l'auditeur n'aura donc entendu qu'une forme condensée de forme sonate puisque tout le développement est coupé. La forme sonate se réduit alors à l'exposition et à la réexposition.

Le même phénomène se produit dans les deuxième et cinquième mouvements. Dans la coupure conséquente des mesures 21 à 91 du second mouvement, qui est aussi une forme sonate sans reprise de l'exposition⁷⁰, ces mesures-ci correspondent à un développement qui consiste à répéter le thème principal exposé dès les premières mesures. Tout comme le premier mouvement, le développement a pour but de faire évoluer le thème dans plusieurs tonalités et avec plusieurs instruments. Mais une particularité se dégage de ce second mouvement. Contrairement au premier mouvement, un autre thème est présent dans le développement. Il s'agit du thème attribué au basson dans *Fantasia*, à partir de la mesure 103. À ce compte, le discours musical se retrouve privé de l'exposition d'un nouveau thème car avant de paraître dans sa forme complète, ce thème est d'abord suggéré à la flûte

⁷⁰ PROD'HOMME, J.-G., *Les symphonies de Beethoven (1800-1827)*, op. cit., p. 447.

à la mesure 30 puis développé entre les mesures 21 et 91. Le fait que ce thème ait donc été supprimé avant même d'avoir été exposé reste encore énigmatique, mais il n'y a pas de doutes sur le fait que la recomposition du discours musical ne favorise pas les développements thématiques, afin de ne pas faire évoluer le discours musical dans différentes tonalités comme l'exige la fonction du développement dans la forme sonate.

Le cinquième mouvement s'inscrit dans la même dynamique que le premier en ce qui concerne le rôle que joue la coupure conséquente. La forme de ce *finale* est plus complexe puisqu'il vacille entre forme sonate, rondo et thème et variation⁷¹. Comme dans le premier mouvement, la coupure conséquente a lieu après que le thème principal a été exposé. Bien qu'il n'y ait qu'un seul thème principal dans ce mouvement contrairement au premier, la coupure conséquente remplit aussi la fonction de développement puisque le thème principal (ou une partie) passe de voix en voix dans l'orchestre et qu'il change aussi de tonalités. Nous pouvons dire qu'il se rapproche aussi du deuxième mouvement car certains motifs instrumentaux du développement ayant été supprimés se retrouvent dans le discours musical après la coupure. C'est le cas du motif rythmique des violons 1 et 2 entre les mesures 25 et 31, mais aussi celui des mesures 38 et 39 aux violons 1 ou encore, toujours aux violons 1 et 2, les mouvements ascendants et descendants des mesures 118 à 133 qui seront repris par le basson, les violoncelles, les altos et les violons 2 des mesures 207 à 219.

Avant de conclure, il est intéressant de se tourner vers un phénomène qu'on retrouve à la fois dans le *Sacre* et la *Pastorale*, il s'agit de la fonction des coupures partielles. Celles-ci peuvent permettre de modifier ou de transformer la dynamique du discours musical afin de proposer un nouveau rythme musical. Prenons l'exemple de la coupure partielle se trouvant dans les « Augures ». Deux mesures après le chiffre 22, neuf mesures sont supprimées et le discours reprend au chiffre 24. La dernière mesure du chiffre 21 met en évidence deux points d'orgue suivis d'une double barre qui indiquent la fin d'une idée ou d'un sujet musical. Le chiffre 22 a donc pour fonction d'exposer une nouvelle idée musicale. En supprimant les neuf mesures qui suivent les deux premières mesures du chiffre 22, on constate qu'il a huit mesures d'introduction de cette nouvelle idée avant le solo de cor au chiffre 25. Dans ce passage, la voix de cor anglais est supprimée mais nous la retrouvons au chiffre 24, ce qui ne semble pas poser problème parce qu'elle est finalement présente. De plus, elle avait déjà été exposée au chiffre 14 qui correspond au début des « Augures ». Dans la musique de Stravinsky, nous ne sommes pas en mesure de produire la même analyse du discours musical que dans celle de Beethoven car ce n'est pas une forme sonate. Néanmoins, le fait de supprimer neuf

⁷¹ *Ibidem.*

mesures du discours musical dans ce passage pour qu'il y ait huit mesures avant le solo de cor montre que le public et les réalisateurs sont réellement attachés aux normes d'écriture de la musique classique. À titre de comparaison, citons les trois thèmes qui composent le troisième mouvement de la *Pastorale*, qui sont tous extrêmement académiques du point de vue de l'écriture. C'est-à-dire en antécédents-conséquents de seize mesures soit huit mesures pour les antécédents et huit pour les conséquents. À cela pourraient également s'ajouter le deuxième thème du premier mouvement et le thème principal du cinquième mouvement. Ce geste montre aussi que ces huit mesures ont une fonction introductive. Ainsi, le solo de cor est préparé par huit mesures avant d'être exposé.

La coupure partielle présente dans l'« Introduction » du deuxième tableau du *Sacre* se distingue des autres coupures énoncées jusqu'ici. Située entre la dernière mesure du chiffre 84 et la deuxième mesure du chiffre 86, il semble que le passage découpé ne représente pas une idée musicale déjà entendue auparavant. Mis à part le motif des trompettes en do de la quatrième mesure du chiffre 84 qui sera repris et entendu dans la séquence de *Fantasia* à la troisième mesure du chiffre 86, les trois mesures du chiffre 85 jouées aux violons, altos, violoncelles, et contrebasses représentent un élément du discours musical qui ne sera jamais entendu dans le reste de l'œuvre de *Fantasia*. On pourrait cependant le rapprocher du motif du chiffre 90 en ce qui concerne la partie des instruments à cordes trouvant quelques similarités avec le motif du violoncelle de la dernière mesure du chiffre 90. La partie des cors pourrait être une variation du thème principal de ce deuxième tableau (dont la première apparition se fait une mesure avant le chiffre 81), mais sans similarités parfaitement exactes. En raison de motifs trop éloignés par rapport à ses emplacements, ces quelques mesures sont donc supprimées de sorte à passer directement à l'idée principale de cette deuxième partie de l'« Introduction ». C'est-à-dire, les motifs exécutés à la trompette en do et à la clarinette piccolo.

Dans une perspective plus simple, la coupure se trouvant dans les « Cercles mystérieux des adolescentes » au chiffre 94 est une simple répétition du motif précédent à la voix de flûte en sol. Dans ce cas, la répétition aux deux voix de clarinettes ne semble pas être indispensable puisque cette partie a déjà été énoncée. Une dernière coupure partielle a lieu dans la « Glorification de l'élue » qui s'étend de la dernière mesure du chiffre 112 à la dernière mesure du chiffre 113. Cette coupure s'inscrit dans la même dynamique que celle que nous avons vue dans le deuxième mouvement de la *Pastorale*. Ici, un motif mélodico-rythmique joué à la clarinette basse est supprimé avant d'être réexposé plus tard, toujours à la clarinette basse mais de manière plus développée. Comme c'était le cas dans le deuxième mouvement de la *Pastorale*, la nouvelle organisation du discours musical laisse de côté les apparitions incomplètes des thèmes, motifs ou idées musicales pour ne garder que les formes les plus complètes de ceux-ci.

Une autre particularité se dégage du *Sacre* en ce qui concerne la suppression des chiffres 117 à 121. Dans ce cas précis, nous ne sommes pas face à un développement ni à une transformation de l'idée musicale de la partie en question. Ces derniers chiffres occupent une fonction répétitive des premières mesures de la « Glorification de l'élue » (partie dans laquelle elles se trouvent). Nous employons ici la qualification de fonction répétitive car il ne s'agit pas d'une répétition exacte des premières mesures de la partie en question. Finalement, on pourrait rapprocher cela d'une forme ABA' où le A' est supprimé de sorte à ne laisser la place qu'aux deux premières idées.

De ces constatations, nous retiendrons que les premier, le deuxième et le cinquième mouvements de la *Pastorale* mettent en perspective un rejet significatif de toutes sortes de transformations et d'évolutions des thèmes principaux. Cela sous-entend donc que le squelette de la forme sonate n'est pas un paradigme retenu dans l'élaboration de la séquence de la *Pastorale*. Finalement, ce ne sont que les thèmes originaux qui sont retenus, de sorte à produire une structure condensée de la forme originale. De même, pour la première apparition d'un thème dans un aspect condensé, celui-ci ne sera pas retenu non plus comme c'est le cas pour le thème du hautbois d'abord exposé à la flûte puisqu'il n'apparaît pas dans son aspect original. Les mêmes phénomènes sont présents dans le *Sacre*, comme nous l'avons montré avec la suppression des chiffres 117 à 121 mais aussi avec les quelques coupures partielles qui semblent vouloir faire évoluer un motif ou une idée.

En nous concentrant sur la structure du *Sacre* et de la *Pastorale*, nous pouvons déjà tirer quelques conclusions à propos de la nouvelle logique discursive des œuvres dans *Fantasia*. Le fait que certaines parties du *Sacre* aient été supprimées puis remplacées par d'autres montre tout d'abord que le *Sacre* et la *Pastorale* ne présentent pas les mêmes dynamiques discursives. Dans le *Sacre*, on repère une intention de développement d'un motif se transformant ensuite en thème durant deux parties alors que dans la *Pastorale*, toute intention de développement d'un thème est mise de côté. Par conséquent, seules les idées générales des différentes parties sont retenues, comme c'est le cas dans les différents mouvements de la *Pastorale* et certaines parties du *Sacre*. Ces faits montrent que les réalisateurs cherchent à donner une idée générale de l'œuvre au public car il paraît plus simple pour celui-ci de retenir les thèmes principaux des mouvements et pas l'entièreté de leur développement. Pour ce qui est du *Sacre*, le procédé semble similaire mais on y remarque tout de même quelques subtilités. Comme c'est une œuvre qui s'inscrit dans une dynamique de contraste de caractères musicaux et de tous les paradigmes du langage musical, on pourrait penser que le public a besoin d'un point d'ancrage, d'une structure qui se rapproche de ce qu'il est habitué à entendre. Pour cela, les réalisateurs choisissent d'encadrer l'œuvre par le solo de

basson, d'intégrer une dynamique musicale ancrée dans leurs habitudes d'auditeurs de musique classique et d'y incorporer différentes transformations d'un thème de référence. En recomposant l'œuvre avant-gardiste de Stravinsky au caractère effroyable et fracassant, les réalisateurs tendent vers une expérience sensible de l'œuvre plus traditionnelle pour le public, tout en gardant son caractère impétueux dans la partie suivant le solo de basson du début de l'œuvre et celle précédant le solo de basson qui termine l'œuvre.

Cependant, cette théorie fait l'objet d'une hypothèse et non d'une certitude puisque nous ne pourrions jamais savoir ce que les réalisateurs avaient en tête lors de la recomposition de l'œuvre. Sur ce point, il s'agirait de se renseigner auprès d'ouvrages consacrés aux archives des studios Disney, mais ce ne sera pas le sujet de cette recherche qui tente de comprendre comment fonctionnent le discours musical et le discours filmique dans un système de co-présence constant.

Jusqu'ici, nous avons pu montrer au lecteur que le fait d'analyser les structures des deux discours séparément n'était pas convaincant, car la manière dont elles étaient recomposées n'était pas réellement justifiée. Plus tard dans la réflexion, nous avons avancé que si les œuvres avaient été recomposées, c'est parce que le discours filmique est une interprétation du discours musical comparable à une adaptation filmique d'une œuvre littéraire. À ce compte, la dynamique de ce nouveau discours dans lequel évoluent le discours musical et le discours filmique ne peut pas être la même que celle d'un seul discours. La recomposition est donc obligatoire et le discours musical doit être remanié dans le but de s'appropriier la dynamique du discours filmique. Bien que l'impression générale laisse supposer que le discours musical subit – ou se soumet – aux exigences du discours filmique, la deuxième partie de cette étude confirmera le contraire.

II. Une reconfiguration interdiscursive

Cette deuxième partie sera consacrée à une étude approfondie du discours musico-filmique. Dans le cadre d'une compréhension de l'organisation de la reconfiguration interdiscursive de nos deux séquences, nous exposerons une analyse du discours musico-filmique. Dans l'ouvrage *Analyzing Musical Multimedia*, les réflexions du musicologue Nicholas Cook seront un point de départ important dans cette approche analytique.

Nous avons choisi de partir de ces réflexions, car elles soulevaient un point qui semble primordial dans les rapports qu'entretiennent la musique et les images en mouvement. Pour Nicholas Cook, les études sur « les relations musique-images sont trop souvent considérées comme parallèles ou contrapuntiques et sont comprises en termes d'hégémonie ou de hiérarchie plutôt qu'en terme d'interaction⁷² ». Ce concept d'interaction se retrouvera au cœur du raisonnement de notre analyse, qui cherchera à comprendre comment s'organise l'interaction dans le discours musico-filmique. À cet instant, il paraît important de revenir sur un point que nous avons abordé plus haut. Dans l'approche de Cook, celui-ci écarte le fait que – dans notre cas – le discours musical et le discours filmique ne peuvent pas entretenir de rapports hiérarchiques. De fait, il n'y aurait finalement pas de valorisation du discours filmique ou de valorisation du discours musical à tel ou tel moment de la séquence. Mais dans la mesure où le discours musical est recomposé, cet aspect de la réflexion de Cook nous semble contestable. C'est pourquoi il sera remis en question à la fin de notre analyse. De même que la représentation du discours musical, nous sommes tout à fait en mesure de nous demander si cette représentation ne pourrait pas jouer en faveur de l'hégémonie du discours musical. La question qui demeure ici consiste donc à savoir comment les réalisateurs ont représenté filmiquement le discours musical. L'analyse du *Sacre de Fantasia* par Nicholas Cook sera un excellent point de départ à notre étude puisqu'elle met en perspective plusieurs conclusions très intéressantes. La première touche à une symétrie présente dans la structure du *Sacre* entre « espace – événement géologique – vie – événement géologique – espace⁷³ ». Dans notre analyse nous retrouverons la même structure que celle-ci, mais nous y apporterons quelques précisions analytiques par rapport à l'élaboration de l'interaction dans le discours musico-filmique.

Ces précisions seront apportés grâce à une méthode stylistique qui permettra de dégager toutes les particularités esthétiques du discours musical et du discours filmique. Cette approche stylistique

⁷² COOK, Nicholas, *Analyzing Musical Multimedia*, New York, Oxford University Press, 2004 (1ère éd. 1998), p. 107 – notre traduction.

⁷³ *Ibid.*, p. 193 – notre traduction.

permettra notamment de distinguer trois catégories d'interactions. La première catégorie se dégage à une échelle très générale des séquences. Ainsi, l'interaction s'effectue par rapport à deux modes d'interaction principaux. Le premier s'articule autour de la délimitation des sections qui composent la séquence, le deuxième est en rapport avec le caractère et les synchronisations exposés par les deux discours. Ce sont les interactions fondamentales. La deuxième catégorie opère à une échelle plus intérieure du discours musico-filmique et met en évidence les modes d'interaction les plus présents dans le discours. Il s'agit des représentations des thèmes musicaux, des constructions périodiques et du phénomène de démultiplication. Ce sont les interactions dominantes au sein du discours musico-filmique. Enfin, la dernière catégorie est de nature plus complexe. Les différents modes d'interaction de cette catégorie touchant la superposition des modes d'interaction ainsi que la collaboration et l'équilibre dans le discours musico-filmique, permettront d'ailleurs de questionner la réflexion de Cook à propos de l'hégémonie et de la hiérarchie d'un discours par rapport à l'autre dans le dernier axe de notre analyse.

Une dernière réflexion dans le livre de Cook a retenu notre attention à propos du *Sacre*, particulièrement dans la section du combat entre le tyrannosaure et le stégosaure dans la « Glorification de l'élue ». À la fin de son analyse, le musicologue fait un rapprochement entre la séquence de *Fantasia* et la partition de Stravinsky et dit que la séquence serait aussi « construite à partir de blocs opposés⁷⁴ ». Ce qui nous frappe ici, c'est que cette remarque fait directement écho avec celle de Boucourechliev à propos de la musique de Stravinsky⁷⁵. Le dernier point de cet axe d'analyse permettra donc de voir si cette remarque de Cook est susceptible d'être justifiable et si nous pouvons rejoindre sa position en fonction des précisions que nous apporterons à ses propres analyses.

A. Interactions fondamentales

Dans l'analyse qui va suivre, nous verrons que les différents modes d'interaction qui construisent le discours musico-filmique interviennent dans un premier temps à l'échelle de la forme des séquences et dans une dynamique assez générale, qui met en évidence une représentation du caractère musical et des synchronisations entre la musique et les images. Ce premier point d'analyse permet d'avoir une vision d'ensemble des modes d'interaction élémentaires entre les discours. Ces phénomènes sont d'ailleurs assez récurrents dans les films d'animation depuis que la

⁷⁴ *Ibid.*, p. 186-187 – notre traduction.

⁷⁵ Nous renvoyons ici le lecteur à la page 16 de notre étude à propos de la caractérisation du *Sacre* par Boucourechliev, qui dit que l'œuvre s'organise en fonction d'un principe de « contraste et de complémentarité ».

synchronisation entre les deux discours est rendue possible. Avant de passer aux analyses, il s'est avéré nécessaire de mettre au clair la structure du discours musico-filmique pour que le lecteur puisse plus facilement se repérer dans la forme des séquences.

1. Structure et transitions

Le *Sacre* et la *Pastorale* se divisent en trois grands épisodes. Lorsqu'il s'agit d'épisodes, cela signifie que deux plans sont séparés par un écran noir et que la musique s'arrête entre les deux plans. Il est important de signaler ici que dans certains cas, le discours filmique n'est parfois pas en adéquation avec ce que le discours musical laisse transparaître. Dans la *Pastorale*, une transition par fond noir établit une jonction entre la scène consacrée aux pégases et celle consacrée aux centaures à 01:15:19. On remarque d'ailleurs que les couleurs sont différentes après cette jonction. La palette de couleurs précédant la transition par fond noir est plutôt claire alors que celle qui suit la transition à une dominante de bleu assez sombre. Ce phénomène se renouvelle également à la toute fin de l'épisode consacré aux centaures à 01:21:36. Le troisième épisode s'ouvre également avec les centaures, mais la dynamique musico-filmique est relativement différente dans le sens où les personnages se déplacent beaucoup plus vite par rapport à l'épisode précédent. Phénomène que nous pouvons directement rapprocher du *tempo* qui est beaucoup plus lent dans le deuxième épisode que dans le troisième. D'ailleurs, les deux premières coupures correspondent à la fin du premier et du deuxième mouvement. Le troisième épisode commence à partir du troisième mouvement et se termine (filmiquement) à la fin du cinquième. Ce geste ne pose pas de problème particulier quant à la cohérence générale de la séquence, puisque le premier et le second mouvement disposent d'une cadence parfaite contrairement aux trois derniers mouvements qui s'enchaînent. Cette remarque s'appuie en effet sur la pertinence des coupures dans l'espace musico-filmique et est mise en relation directe avec le discours musical. Le but est de constater que l'évolution de cette narration portée par le discours filmique est tout à fait pertinente par rapport à l'aspect téléologique du discours musical. On constate donc qu'il n'y a pas de fond noir après la fin du troisième mouvement, tout comme à la fin du quatrième. C'est en lien avec la demie-cadence ayant pour dernier accord une septième de dominante à l'état fondamental. Cette cadence n'appelle pas à une fin conclusive et le quatrième mouvement s'enchaîne directement lorsque le troisième se termine. Le discours filmique n'a donc pas d'autres choix que de continuer lui aussi après la fin du troisième mouvement. La même chose se produira à la fin du mouvement suivant, qui s'enchaînera lui aussi sans interruption avec le cinquième mouvement. D'ailleurs, c'est la mélodie du hautbois qui

permettra à la clarinette d'enchaîner directement avec le premier thème du cinquième mouvement. En ce qui concerne la transition du troisième mouvement vers le quatrième mouvement, celle-ci se fait sans coupure franche par écran noir. Dans la mesure ou le mouvement précédent ne se termine pas par une cadence parfaite, il est pertinent de voir une transition plutôt fluide entre les deux mouvements. C'est pour cela que Bacchus, son âne et les centaurettes restent dans le champ juste après l'apparition des gros nuages noir au tout début de cette séquence. Il en va de même pour la fin du quatrième mouvement qui se termine sur un accord de septième de dominante à l'état fondamental qui s'enchaîne directement au cinquième mouvement. Dans le discours filmique, ce passage est marqué par un plan dans lequel Zeus se couche et un plan sur le ciel qui devient de plus en plus clair, laissant place au centaure qui interprètera le motif de la clarinette en si sur la première mesure du cinquième mouvement.

Dans le *Sacre*, il est plus difficile de discerner les transitions entre chaque épisode car il y a des transitions internes par fond noir qui ont pour fonction de donner du relief à la narration et de la rendre plus aérée. À la différence de la *Pastorale*, le *Sacre* est une œuvre d'avant-garde ce qui implique que les cadences parfaites indicatrices d'un changement de partie sont beaucoup moins explicites pour l'auditeur-spectateur. Les transitions de parties sont donc moins évidentes. La première se trouve néanmoins entre le « Jeu de rapt » et l'« Introduction » du deuxième tableau du *Sacre* à 00:48:28. Même si les deux parties s'enchaînent assez vite et qu'il n'y a pas de cadence parfaite, on constate un changement de caractère lié à un changement de lieu, si toute le premier épisode de la séquence avait lieu sur terre, le deuxième a lieu sous l'eau. La transition entre les deux milieux se fait alors progressivement, tandis que les rochers tombant dans l'eau entraînent l'auditeur-spectateur vers profondeur des abysses, jusqu'à atteindre un milieu aquatique qu'il ne lui est pas possible de situer. Cette transition est d'autant plus pertinente par rapport au discours musical d'autant plus qu'elle signe également la fin du nouveau premier tableau du *Sacre*. Si nous nous en référons à la figure I.I de à la page 13, le « Jeu de rapt » est la dernière partie de ce premier tableau, s'enchaînant ensuite avec l'« Introduction » du deuxième tableau. La transition entre le deuxième et le troisième épisode s'effectue après la traversée du désert par les dinosaures et la mort de ces derniers à 01:00:14. À ce moment-là, la transition entre le deuxième et le troisième épisode se fait sur un plan fixe dans lequel le spectateur est face à un squelette de dinosaure, avant que le discours musical n'arrive progressivement à sa fin. Petit à petit, l'écran devient noir et le discours musical s'arrête. Lorsque commence le troisième et dernier épisode, la dynamique du discours musical reste assez identique, contrairement à la première transition où le discours musical passait d'une tension musicale forte à une tension plutôt faible. Ici, la tension reste faible entre les deux

épisodes sauf que le plan fixe suivi de l'arrêt du discours musical et de l'écran noir indiquent explicitement à l'auditeur-spectateur qu'un épisode de la séquence vient de s'achever.

Un tableau de l'espace musico-filmique nous aidera à y voir plus clair⁷⁶. Il semble important de mettre ces découpages en évidence à cette étape de l'étude puisque l'essentiel de l'analyse que nous allons construire se fera en fonction de l'ordre des épisodes et de leurs différentes sections. Les sections représentent les différentes parties de la partition. Par exemple, le troisième épisode de la *Pastorale* est divisé en trois sections distinctes : la première étant le troisième mouvement, la seconde ; le quatrième mouvement et la troisième ; le cinquième mouvement (les premier et le deuxième mouvements ne sont pas divisés en sections). Nous commencerons donc nos analyses par le premier épisode du *Sacre* pour enchaîner ensuite avec le premier de la *Pastorale* et ainsi de suite.

Épisode 1	Épisode 2	Épisode 3
« Introduction »	« Introduction »	« Le Sage »
« Augures printaniers »	« Cercles mystérieux des Adolescents »	« Danse de la Terre »
« Jeu de rapt »	« Glorification de l'élue »	« Solo de basson »
	« Evocation des ancêtres »	
	« Action rituelle des ancêtres »	

Figure II.1 : Découpage des épisodes du *Sacre*

Épisode 1	Épisode 2	Épisode 3
Premier mouvement : « Éveil d'impression agréable en arrivant à la campagne »	Deuxième mouvement : « Scène au bord du ruisseau »	Troisième mouvement : « Réunion joyeuse de gens à la campagne »
		Quatrième mouvement : « Orage, tempête »
		Cinquième mouvement : Chant pastoral — Sentiments de joie et de reconnaissance après l'orage »

Figure II.2 : Découpage des épisodes de la *Pastorale*

Après avoir mis en évidence une première catégorie de transitions, nous en verrons deux autres. La première concerne les préparations de transitions de plans sans passer par un fond noir et la seconde se rapproche assez de la première, puisqu'il s'agit aussi de transitions par fonds noirs

⁷⁶ Le tableau du *Sacre* s'inspire très clairement de la structure de la séquence dans le livre de Nicholas Cook à la page 193.

présentes dans le *Sacre*. Cependant, ce sont des transitions internes aux épisodes. La première répertoriée se trouve dans le premier épisode du *Sacre*, juste avant de passer aux « Augures ». En effet, un phénomène intéressant se produit juste après la réexposition du solo de basson dans le discours filmique. Sur la réexposition du thème du basson à 00:43:46, la caméra effectue un plan travelling de gauche à droite dans le ciel. Ce plan travelling s'effectue à une vitesse régulière jusqu'à la fin du solo de basson. Lorsque retentit le motif de la clarinette en la et de la clarinette basse à 00:44:07, la vitesse du plan ralentit. Même si le discours musical n'impose pas ce ralenti, ce geste filmique permet de réduire la vitesse du travelling dans le but de créer un effet de surprise pour l'auditeur-spectateur lors du changement de plan des « Augures » jusqu'à 00:44:14. Juste après cela, les pizzicatos de violons se réintroduisent dans ce même plan devenu quasi fixe, l'auditeur-spectateur se fait brutalement surprendre par le changement de plan, ce qui amplifie l'expérience sensible de ce dernier liée à la brutalité du début des « Augures ».

On observe le même phénomène dans le premier épisode de la *Pastorale*, à la fin de la scène consacrée au pégason et au faune à 01:12:00. Pour ce qui est du discours filmique dans ce passage, il est important de noter qu'une transition fluide se produit avant que l'on ne puisse voir les pégases dans le ciel sur le deuxième thème du premier mouvement. Il s'agit de la transition produite par l'orientation du regard du faune et de la licorne au sol puis dans le ciel, scrutant les nouveaux personnages des mesures 64 à 66. Dans ces trois mesures, la tonalité passe de *fa* majeur à *sol* majeur (apparition du *fa*), dominante de la dominante de *fa* majeur. Ce parcours tonal est on ne peut plus classique dans une œuvre comme celle-ci et permet de passer en toute fluidité vers la dominante de *fa* majeur : *do* majeur. Cette modulation n'est de toute évidence pas laissée de côté par le discours filmique. Elle est représentée par l'orientation du regard du faune et de la licorne qui observent l'ombre des pégases dans un premier temps au sol puis dans le ciel. Le fait d'avoir choisi de montrer d'abord une ombre hors champ avant de présenter les personnages volant dans le champ, indique à quel point le discours filmique est sensible à l'organisation sémantique et aux fonctions du parcours tonal du discours musical, et ce geste donne de la fluidité à l'enchaînement des plans.

Un autre phénomène similaire se produit vers la fin du troisième épisode de la *Pastorale*, dans la troisième section de l'épisode (cinquième mouvement). Ici, Iris dessine un arc-en-ciel jusqu'à la mesure 144 et à 01:28:46. Puis les envieux se posent sur le toit du kiosque sur le même motif (quelque peu transformé ; avec une croche en plus) de 145 à 148. La caméra se fige sur un envieux seul, jouant dans une flaque sur 147 et le plan suivant montre les pégases à terre jouant à leur tour

dans les flaques sur 149 et 150. Après cela, la caméra se concentre sur Bacchus entre les mesures 155 à 158. Le fait de boire dans le ruisseau dans lequel il a atterri au quatrième mouvement, ce qui rattache subtilement ce plan à celui du quatrième épisode, puisqu'il n'a finalement pas bougé de l'endroit où il était. Un phénomène d'interaction discursive semble intéressant dans ce passage constitué de trois plans où la caméra montre à tour de rôle l'envieux, les pégasos et Bacchus. Lorsqu'Iris termine de tisser son arc-en-ciel, l'envieux qui joue dans une flaque d'eau regarde ses pieds. Dans cette flaque, on peut voir son reflet. Dans le plan suivant, on retrouve une autre flaque dans laquelle on aperçoit le reflet des pégasos puis la caméra effectue un plan panoramique du bas de la flaque vers le haut et les pégasos apparaissent. Après cela, un nouveau plan se fige sur Bacchus, le montrant en train de regarder dans la flaque de l'arc-en-ciel et brandir sa coupe vers le ciel. Dans l'enchaînement de ces trois plans se trouve un élément commun : la flaque d'eau qui agit comme projection miroir et élément de transition directement relié à la marche harmonique des mesures 141 à 159 passant de *fa* majeur à *do* majeur. Cet emploi du phénomène permet de fluidifier l'enchaînement des plans et de faire habilement comprendre à l'auditeur-spectateur que nous sommes dans la continuité d'une seule et même idée musicale. Dans les flaques se retrouvent d'ailleurs systématiquement le reflet des couleurs de l'arc-en-ciel tissé par Iris, ce qui la rattache indirectement son apparition à la mesure 141 aux plans suivants. Cette présence systématique des flaques d'eau participe donc à une fluidité de la narration portée par le discours filmique. Ce que nous voulons montrer à travers cet exemple, c'est que la dynamique du discours filmique est tout à fait soucieuse des transitions d'une idée musicale à une autre. De fait, le discours filmique attribue à la tonalité de *fa* majeur des plans dans lesquels les figures évoluent à terre et à la tonalité de *do* majeur des plans plus tournés vers des créatures. Comme la tonalité oscille toujours entre *fa* majeur et *do* majeur dans ce passage, les figures ailées se trouvent dans le champs et prendront leur envol une fois ce passage terminé et la tonalité de *do* majeur un peu plus affirmée dans les mesures suivantes. Ce geste filmique montre également les premiers signes de la potentialité narrative du discours musical.

Au début du deuxième épisode du *Sacre* – dans l'« Introduction » – se trouve un phénomène de transition dont l'utilisation est assez intéressante et qui emploie une catégorie particulière de fond noir. Du chiffre 79 au chiffre 82 (inclus), il n'y a pas de coupures. Le discours musical joue sur deux paramètres distincts. D'un côté, même si les accords sont chargés d'une tension harmonique plus ou moins palpable, le début de l'« Introduction » ne semble pas dénoter d'une tension insoutenable, mais de plutôt valoriser des couleurs harmoniques à caractère mystérieux. La tension

apparaît pendant les deux premières mesures du chiffre 80 sur un motif chromatique descendant dans une dynamique plus forte et beaucoup plus dissonante. Dans l'interprétation filmique, cet inconfort auditif se traduit sous forme de transition par fond noir initié par une projection d'encre de pieuvre. Un autre phénomène est également porteur d'une forme de tension. Il s'agit du chemin parcouru par ces projections qui effectuent un trajet du bas du champ vers le haut du champ. Si l'on se penche maintenant du côté du discours filmique, on peut voir que la figure chromatique jouée par les violons 2 s'effectue, contrairement à l'interprétation filmique, du registre aigu vers le registre médium des instruments. Nous pouvons donc dire que la tension est renforcée de manière significative par le mouvement contraire de l'image par rapport au discours musical. À la suite de cela se fait entendre le thème principal de cette deuxième partie du *Sacre*, dont nous parlerons prochainement. Il faut retenir de la particularité de ce phénomène c'est que la transition effectuée par le discours filmique a la capacité de renforcer la tension musicale en fonction de plusieurs paradigmes. Tout d'abord, celui du mouvement contraire du cheminement de l'encre dans le champ qui participe à un renforcement significatif de la tension, et enfin la multiplication des figures qui suivent les trois déjections consécutives.

La dernière catégorie de transition se rapproche beaucoup de la première car elle utilise aussi la transition par fond noir, mais il s'agit de transitions internes aux différents épisodes. Cette catégorie est surtout présente dans la deuxième partie du *Sacre*, notamment au chiffre 90, qui permet de faire la transition filmique entre l'« Introduction » et les « Cercles mystérieux des adolescentes ». La transition par fond noir à ce moment-là se justifie par le fait que la dynamique musicale ne se trouve pas dans une situation de tension. Seuls les cors jouent à ce moment-là, réduisant la masse sonore à seulement trois voix. Même si l'indication de tempo réintroduit ce thème à 60 à la noire, cela ne précipite pas le temps de manière significative. En plus de cela, le dernier temps de la dernière mesure du chiffre 89 est un silence. Or, la dernière mesure de 90 s'articule autour d'un motif solo à caractère thématique. Ce qui montre qu'une coupure par fond noir ne peut pas avoir lieu à cet endroit – bien que ce soit la fin officielle de l'« Introduction » – pour des questions de pertinence dans l'interprétation. Il suffit de penser que le silence est (dans ce cas) comme une respiration, l'occasion pour le discours musical de marquer une fin avant le commencement d'une autre idée. C'est ainsi qu'est interprété le chiffre 90, comme une introduction à la section des « Cercles » et non comme Stravinsky l'a écrit ; comme la fin de l'« Introduction » du deuxième tableau du *Sacre*, le solo du violoncelle donnant une impulsion au discours musical sans qu'il y ait de respiration entre la fin de 90 et 91. La quatrième variation du thème de l'évolution vient donc d'être posée et le

discours musical change instantanément de sujet, tout en revenant dans le tempo initial du début de l'« Introduction ».

Pour conclure ce point, nous dirons en premier lieu que le discours filmique délimite le discours musical dans la représentation qu'il en fait. Les deux séquences sont donc divisées en trois épisodes et chaque épisode de la séquence du *Sacre* et de la *Pastorale* sont délimités par un écran noir et un arrêt de la diffusion du son. Ensuite, d'autres catégories de transitions sont élaborées de manière à passer d'une section d'un épisode à une autre, comme nous l'avons vu dans le *Sacre* avec préparation de la transition à la fin de l'« Introduction » et au début des « Augures », ou dans enchaînements des trois sections du troisième épisode de la *Pastorale*, qui se compose de ces trois derniers mouvements sans que le discours filmique n'interrompe le discours musical par un fond noir. À une échelle plus enchevêtrée dans le discours, on trouve aussi des transitions internes entre chaque scène permettant au discours filmique d'entretenir une fluidité filmique avec les enchaînements harmoniques et thématiques du discours musical. C'est par exemple le cas lorsque les faunes regardent l'ombre des pégases hors champ, avant que le deuxième thème du premier mouvement ne soit exposé par le discours musical. Au début du deuxième épisode du *Sacre*, on repère également une transition qui agit par augmentation de la tension entre chaque nouvelle scène qui se traduit par une nuée d'encre traversant le champ de bas en haut alors que le discours musical effectue un mouvement descendant au même moment. Le discours filmique peut ainsi amplifier l'expérience musico-filmique de l'auditeur-spectateur en exerçant un mouvement contraire à la dynamique musicale, et donc amplifier l'expérience sensible en agissant par effet de contraste. Enfin, il est aussi possible de délimiter le rythme du discours musico-filmique par une autre catégorie de fonds noirs qui permettra d'articuler le discours pour prendre une respiration, et d'anticiper un changement de caractère musical pour le discours filmique. Ce cas de figure se présente à la fin de la section de l'« Introduction » vers les « Cercles », où le fond noir est en avance par rapport au discours musical mais où la dynamique du discours musico-filmique va se tourner vers une affirmation du thème principal de la section. Le même phénomène se produit avec le fond noir après le plan sur le soleil lorsque les dinosaures viennent de disparaître. Ici, le discours filmique anticipe progressivement le changement de caractère entre l'« Action rituelle » et la « Danse de la terre ».

2. Représentation du caractère musical et des synchronisations

À ce point de notre analyse, nous aborderons un phénomène très présent dans les deux séquences du *Sacre* et de la *Pastorale*. Il met en perspective une interaction discursive se focalisant sur le caractère musical intrinsèquement lié à la synchronisation du discours filmique par rapport discours musical. Nous tenons à avertir le lecteur que les exemples mis en lumière ici ne sont aucunement similaire au *mickeymousing*. Il est important de préciser que le *mickeymousing* est un phénomène dont la définition est la suivante « En référence à la bande son des dessins animés, on qualifie péjorativement par ce terme celle d'un film de fiction quand elle ponctue de façon très illustrative et redondante les actions qui ont lieu sur l'écran, par des bruitages imitatifs notamment⁷⁷ ». Or, dans le cas de toutes les séquences de *Fantasia*⁷⁸, la bande son est certes recomposée, mais elle l'est en fonction d'un discours musical préexistant. De fait, l'appellation de *mickeymousing* ne convient pas dans la terminologie consacrée à cette étude et nous utiliserons plutôt le terme de synchronisation.

Dans un premier temps, nous dégagerons les caractéristiques de la représentation des synchronisations dans les sections mettant en perspective un caractère musical à tension musicale élevée. C'est particulièrement le cas dans les « Augures », une des parties les plus populaires du *Sacre*. Popularité due à l'innovation rythmique et harmonique qu'en a fait Stravinsky, l'utilisation irrégulière des accents sur les croches et l'assemblage de deux accords en simultané créant un agrégat, communément nommé accord *toltchok*⁷⁹. Le discours filmique utilise une perspective très verticale comme l'aborde d'ailleurs le discours musical. Ainsi, tous les plans s'effectuent de l'arrière vers l'avant ou en plan fixe. Concernant la première partie des « Augures », qui s'étend du chiffre 13 à 22, soit de 00:44:19 à 00:45:45 dans le film, celle-ci est divisée en 5 sections musico-filmiques. La première dure huit mesures, la seconde quatre mesures, la troisième dix mesures, la quatrième douze mesures et la cinquième, trente-cinq mesures. Pour ce qui est de la première et de la deuxième, elles mettent en scène un plan unique. Contrairement à cela, la troisième et la quatrième section sont divisées en deux plans (mais d'un même point de vue) et la cinquième est divisée en onze plans. Ces sections sont en fait des alternances entre motifs rythmiques accentués sur l'agrégat et motifs chromatiques note à note non accentués rythmiquement. Pour ce qui est de l'interprétation filmique, le discours va en grande partie se restreindre à l'utilisation des

⁷⁷ Journot, Marie-Thérèse, *Le Vocabulaire du Cinéma*, Paris, Armand Colin, 2015, p. 94.

⁷⁸ Excepté le bruitage se trouvant dans la séquence de la *Danse des heures* de Ponchielli à 01:34:45.

⁷⁹ BOUCOURECHLIEV, André, *Igor Stravinsky, op. cit.*, p. 103.

synchronisations parce que ce passage à caractère primitif s'y prête de manière évidente. Contrairement à ce que nous disions plus haut, on pourrait presque parler de *mickeymousing* dans ce cas puisque le discours musical semble avoir été écrit pour le discours filmique. Il ne serait pas forcément pertinent de traiter de cela ici, mais ce phénomène sème le trouble. En effet, cela pourrait être la volonté des réalisateurs de faire croire à l'auditeur-spectateur que le discours musical a été créé de toute pièce pour l'image et non l'inverse. Cela pourrait aussi jouer en faveur d'un équilibre entre le discours musical et le discours filmique, puisque comme le laisse penser le découpage musical, le discours filmique serait prioritaire par rapport au discours musical, comme le suggère le *mickeymousing*. Ainsi, cette première section met en évidence une alternance entre un matériel musical rythmique avec des accents aléatoires sur un agrégat et un matériau plus chromatique sur des temps plus striés ponctués d'une multitude de points de synchronisation. Un moment après le début du troisième épisode du *Sacre*, un phénomène similaire se produit dans la « Danse de la terre ». En effet, cette dernière reprend les mêmes idées, voire (dans certains cas) exactement les mêmes plans que dans les « Augures » et le « Jeu de rapt ». Ce qui ne pose pas forcément de problèmes puisque d'un point de vue esthétique, les deux mouvements font partie de la même catégorie structurelle, comme nous avons pu le voir dans la première partie de cette étude. Dans cette dernière section du *Sacre*, l'interprétation filmique de la « Danse de la terre » est à l'image du titre que lui a donné Stravinsky dans la version originale. Il est donc question ici d'un déchaînement des éléments pouvant se comparer à celui des « Augures » dans le premier épisode. On y retrouve la même exploitation rythmique du contre-temps, qui encadrera la section du début à la fin. Cette exploitation rythmique est interprétée par les bois, les vents et les cuivres. Par rapport à la construction dynamique, l'auditeur-spectateur est face à la construction d'un climax géant où la tension ne cesse d'augmenter tout du long de la section qui commence à 01:00:40, pour arriver à son paroxysme à la toute fin de la séquence où la musique s'arrête sur un temps faible (troisième et dernier temps de la mesure) qui participa à l'élaboration d'un effet de surprise n'aboutissant pas à la sensation conclusive que pourrait porter le discours musical mais dans la brutalité primitive du caractère général qui se dégage du *Sacre* à 01:01:45.

Ce phénomène de synchronisation lié au caractère musical de sections à forte tension musicale est aussi présent dans la deuxième section du troisième épisode de la *Pastorale* (quatrième mouvement). De manière générale, l'attention est tout de même orientée vers la synchronisation entre musique et images et sur le caractère musical motivée par la représentation de l'orage, de la tempête et du chaos.

Cependant, une figure musicale retient une attention particulière dans la représentation filmique de cette section. Le traitement de l'éclair est surprenant car on entend d'abord le son de l'éclair et on voit ensuite la lumière arriver. Il se passe la même chose dans la reproduction du phénomène musical. Si on considère que le son grave de la timbale s'associe au bruit sourd de l'éclair et que le trait aigu des autres instruments symbolise la lumière produite (voir par exemple à la mesure 33). Beethoven transpose donc l'orage à l'envers du phénomène physique et cette transposition est reprise par les réalisateurs qui se soucient de représenter un phénomène de la même manière que l'imitation (controversée) qu'en fait le discours musical. Ce phénomène est comparable à celui étudié dans le deuxième mouvement à propos de l'imitation des oiseaux qui est transposé filmiquement par une représentation des instruments et non des oiseaux, comme le suggère le discours musical. Nous reparlerons de ce phénomène un peu plus tard dans ce point de notre analyse puisqu'il ne se produit pas dans le cadre d'un caractère musical où la tension musicale est relativement élevée.

La section du *Sacre* consacré à l'« Action rituelle des ancêtres » est relativement intéressante car elle met en perspective la traversée du désert par les dinosaures. Cet aspect se rapproche sensiblement de la catégorie structurelle de cette partie du *Sacre* qui se trouve être une procession. Dans la mesure où la marche des dinosaures n'a lieu que lorsqu'on entend le thème principal de cette partie à partir du chiffre 131, le choix narratif de la traversée du désert est tout à fait pertinent. Cependant, nous nous intéresserons plutôt aux chiffres 135, 136 et 137 dans ce point. À partir de ces chiffres, l'idée musicale change du tout au tout et la caméra se fige sur un groupe de dinosaures se retrouvant coincés dans la boue, ne réussissant pas à sortir à 00:58:53. Un motif rythmique récurrent composé de deux croches suivies d'un triolet sur des intervalles dissonants ajoute un degré de plus à la tension déjà existante, qui se traduit par une détresse incontestable des dinosaures. Une mesure après le chiffre 137, le thème principal reprend de plus belle aux huit voix de cor, ne permettant pas à la tension de redescendre, bien au contraire. Notons ici que le caractère qui se dégage du plan de 00:58:53 qui est directement lié avec le caractère se dégageant du discours musical. Depuis le début de cette section, l'auditeur-spectateur est plongé dans une sorte d'inconfort auditif qui se retrouve également dans le discours filmique. En arrivant au chiffre 134, cette tension devient encore plus forte et celle-ci est interprétée filmiquement par une succession de gros plans, ce qui permet de renforcer la tension musicale par ce geste filmique. La détresse des dinosaures à ce moment-là est également un facteur d'amplification de la tension. Ce qui nous fait dire que cette section du deuxième épisode du *Sacre* rentre également dans les spécificités des synchronisations,

c'est que les enchaînements des plans sont parfaitement synchronisés avec les changements de motifs musicaux qui évoluent dans une même dynamique musicale. Ici il ne faut pas comprendre la synchronisation des plans par rapport aux motifs musicaux et aux idées musicales. Contrairement à ce que nous avons vu précédemment dans la préparation de la transition du premier thème vers le deuxième thème du premier épisode de la *Pastorale*, ce passage n'évoque pas un changement d'idée musicale et ne prépare donc pas une transition. Il s'agit simplement d'une synchronisation des motifs musicaux avec les changements des plans filmiques qui représentent la tension musicale par des plans rapprochés permettant à l'auditeur-spectateur de confirmer son inconfort auditif par un inconfort filmique.

Aux antipodes du caractère musical à tension élevée, ce même phénomène se retrouve dans une représentation du discours musical à tension faible. On trouve différents exemples dans le premier épisode de la *Pastorale*. Ce premier épisode commence par une scène introductive de quatre mesures à partir de 01:10:51. Ces quatre mesures exposent le premier thème de la forme (initialement) sonate de ce mouvement permettant de poser le cadre de l'histoire qui suivra. La caméra se pose donc sur le Mont Olympe aux couleurs matinales. Sur un plan fixe, le jour se lève peu à peu jusqu'à la mesure 15. À partir de la mesure 13, la caméra commence à bouger sur l'entrée des basses et l'introduction du discours musico-filmique se termine ainsi. À partir de 01:11:09, l'auditeur-spectateur est face à une première présentation des personnages mythologiques, les licornes et les faunes. Celles-ci apparaissent dès la mesure 16, tandis que les faunes, eux, n'arrivent qu'à partir de 28. Les licornes gambadent dans la plaine et leur course s'arrête lorsque que la caméra se fige sur une colline. À ce moment là, trois licornes arrivent à tour de rôle sur le motif répété respectivement deux fois au violon et une fois à la clarinette sur les mesures 25, 26 et 27. Ce premier événement montre une chose importante dénotant d'une interaction musico-filmique, puisque les mouvements des licornes sont synchronisés avec les motifs mélodiques répétés deux fois au violon et une fois à la clarinette. Après l'exposition des deux thèmes de la forme initialement sonate du premier mouvement dans la séquence de *Fantasia*, l'auditeur-spectateur assiste aux premières tentatives de vol du pégason noir. Après cette section, le pégason et sa famille prennent leur envol et la mesure 135 réintroduit peu à peu le premier thème de la forme sonate dans sa tonalité d'origine à 01:13:12. Plusieurs phénomènes attirent l'attention, comme les deux descentes (de la famille pégase et du troupeau de pégases) du ciel vers l'eau. Lorsque la famille pégase descend du ciel, on constate un mouvement descendant sur l'accord de septième de dominante de *fa* Majeur avec une note par mesure à partir de 436 (voir figure. II.3). Le même phénomène se produit

exactement à 459 lorsque le troupeau descend lui aussi du ciel quelques mesures plus tard. Ce passage-ci est néanmoins plus long, puisqu'il parcourt conjointement les notes de *do* à *sib* (voir deuxième portée de la figure II.3). Ces deux passages nous montrent donc une correspondance des synchronisations entre les figures communes, ce qui met en évidence une interaction musico-filmique intéressante.



Figure II.3 : Épisode 1, descente du ciel des pégases, partition d'orchestre, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1863, p. 26-27.

Après cela, la caméra se tourne du côté des pégasons qui s'amuse à plonger dans l'eau à 01:14:27. Du côté du discours musical, la même demi-cadence sur la septième de dominante de *fa* majeur est répétée de la mesure 479 à la mesure 488, quatre fois au total, ce qui explique pourquoi les personnages restent les mêmes et effectuent les mêmes actions, bien que les voix de clarinette et de basson donnent une perspective plus riche à la mélodie que le reste de l'orchestre. Néanmoins, cette scène donne matière à réfléchir par rapport au changement abrupt d'écriture qu'elle évoque. On passe d'une scène à une autre sans transition fluide. Le plan change instantanément de lieu puisqu'on passe d'un espace large à un espace plus resserré entre ce nouveau plan et les précédents. Alors que le plan précédent mettait en scène le troupeau de pégase descendant du ciel, ce nouveau plan met en perspective une scène de jeu entre la fratrie de pégasons. Dans le discours musical, on observe également un changement palpable d'écriture des mesures 476 à 491 (ces mesures correspondent à la scène des pégasons) qui provoque également un subtil changement de caractère. Ce changement de matière musicale met au premier plan les voix de basson et de clarinette qui sont ponctuées par des cellules rythmiques (noire pointée - croche - croche) contrastant avec la scène précédente, où le troupeau descendait du ciel sur une descente diatonique effectuée par l'intégralité de l'orchestre. Ces cellules permettent d'ailleurs au discours filmique d'effectuer des synchronisations représentées par le moment où les pégasons atterrissent dans l'eau sur le premier temps de la mesure 479 (01:14:30), 483 (01:14:34), 485 (01:14:37) et 487 (01:14:39). Ce phénomène de synchronisation est en partie motivé par l'alternance entre les lignes mélodiques *piano* et l'accentuation rythmique de l'ensemble de l'orchestre *forte*. Comme cette section de la partition ne s'inscrit pas dans la continuité de l'écriture musicale précédente, le discours filmique

choisit lui aussi de mettre en évidence une scène différente, où peu de figures sont visibles parce que peu d'instruments jouent à ce moment dans la partition. Néanmoins, les figures représentées sont les mêmes que les précédentes pour apporter du liant à la représentation musico-filmique. La fin de ce premier épisode consacré à l'apparition successive de cascades à partir de 01:15:01 (juste après le thème joué par le faune) est exactement de la même envergure, puisque chaque plan change sur le premier temps des mesures 506, 507, 508, 509 et 511.

Dans la même perspective que ce qu'on vient de voir dans la *Pastorale*, le chiffre 97 (voir figure II.4), met en avant un autre changement drastique de caractère vers le milieu du deuxième épisode du *Sacre*. Ce dernier se fait entendre avec l'arrivée d'un thème tout aussi simple à la petite flûte et à la flûte alto. Dans l'interprétation filmique, cette section commence à 00:53:38. Les flûtes sont accompagnées par les violoncelles, les altos et les cors 1 et 2 sur des noires positionnées sur les temps (pour les altos) et à contre-temps (pour les violoncelles). Ce nouveau thème se retrouve dans le tempo du début des « Cercles » et n'est composé que de noires et de seulement quatre mesures asymétriques (4/4, 3/4, 6/4 et 3/4). Comme c'était le cas dans le thème précédent, ici aussi, une nouvelle espèce de dinosaures apparaît et ceux-ci se dirigent de droite à gauche jusqu'à trouver un point d'eau pour s'y désaltérer. Ici, les pas des dinosaures sont synchronisés avec les pizzicatos des cordes graves (altos et violoncelles sur 97). Juste après, le mouvement qu'effectuent les dinosaures lorsqu'ils boivent est aussi synchronisé avec les voix aiguës (petite flûte et flûte en sol). Comme les deux voix aiguës exposent un mouvement contraire, le mouvement de haut en bas puis de bas en haut des dinosaures exprime cette particularité de l'écriture musicale.

Figure II.4 : Épisode 2, « Cercles mystérieux des adolescentes », thème des raptors et du stégosaure, partition d'orchestre, Berlin, Édition russe de musique, 1921, p. 84.

Ensuite, le thème se poursuit et se développe sur le chiffre 98 et à partir de 00:53:59 pour l'interprétation filmique. La caméra se concentre alors sur un stégosaure se déplaçant également de droite à gauche mais sans but précis. Le choix du stégosaure (dinosaur des plus imposants) est approprié pour ce plan car il interprète filmiquement les voix de basses (violoncelle et clarinette basse) par la marche synchronisée du stégosaure sur les temps faibles des deux mesures de 98 et fait écho à la marche des dinosaures précédents. Ici, le changement d'instruments et d'écriture provoque

un changement de figures. La gestuelle de ces dernières est principalement en rapport avec la synchronisation du discours musical dû au marquage grossier des temps.

Dans le cinquième mouvement de la *Pastorale*, au moment précis où Apollon disparaît du plan, le plan suivant expose un couple de centaures à partir de la mesure 238 à 01:30:59. Ici, le discours musical n'est plus dans la même dynamique. L'attention de l'auditeur-spectateur est amenée vers un changement d'atmosphère musicale, puisqu'on retrouve le thème principal de ce cinquième mouvement à 01:31:03 mais seulement joué au violon 1 et 2 et accompagné par l'alto, la partie de violoncelle et la partie de basse dans une nuance *piano* donnant l'impression d'un ralentissement. Cette atmosphère plus calme et plus contemplative est interprétée par le discours filmique avec l'apparition de la figure de Morphée drapant le ciel d'un voile bleuté à partir de 01:31:04, dans une dynamique filmique beaucoup plus lente que la précédente. Le mouvement lent et ondoyant de son déplacement contribue à cette impression de ralentissement synchronisé avec la partition.

Avant d'achever ce point consacré au caractère musical lié à la synchronisation entre le discours musical et le discours filmique, il semble important de revenir sur le phénomène de synchronisation présent dans le deuxième épisode de la *Pastorale*. Comme énoncé plus haut, il s'agit de la section commençant à la mesure 124 et à 01:19:44, la caméra attire l'attention de l'auditeur-spectateur sur les envieux ainsi que sur un centaure bleu. Celui-ci à l'air attristé et il en va de même pour la centaurette bleue se trouvant à quelques mètres de lui dans le plan suivant. Un peu plus loin dans la partition, les envieux iront attirer l'attention de la centaurette bleue pour la guider jusqu'au centaure bleu. Ce passage est l'un des plus intéressants de l'épisode parce qu'il soulève un problème important. Sur la partition, on voit que des mesures 129 à 136, des noms d'oiseaux sont notés sur les voix de clarinette, hautbois et flûte. Respectivement, le coucou pour la clarinette, la caille pour le hautbois et le loriot pour la flûte. La musique de Beethoven cherche donc à imiter le chant des oiseaux mais ce n'est pas un effet que le discours filmique cherchera à reproduire. Dans ce passage, on voit donc trois envieux jouer de l'*aulos* en imitant la partie de flûte. Indiscutablement, il était très difficile de passer à côté d'une synchronisation entre discours musical et discours filmique à ce moment. À cet instant, l'interaction entre les deux discours est extrêmement forte parce que le discours filmique ne choisit pas de représenter ce que le discours musical cherchait à imiter. Il cherche à représenter la manière et les moyens par lesquels le discours musical a voulu imiter le chant des oiseaux (avec des instruments à vents). L'auditeur-spectateur arrive donc à comprendre ce que la musique veut lui faire entendre car ces chants d'oiseaux sont représentés par des figures ailées jouant d'un instrument à vent. L'importance de la compréhension du discours musical ne

réside donc pas dans l'imitation de ce motif mais dans la manière selon laquelle ce motif musical est construit en fonction de la synchronisation qui lui est attribuée. On peut donc comprendre ici que les réalisateurs avaient déjà compris qu'un chant d'oiseau n'était pas en mesure de se situer dans une tonalité. Mais bien plus encore, cette interprétation rend le discours musico-filmique riche de sens car le discours filmique ne met pas en scène de nouvelles figures, bien que ce soit ce que le discours musical suggère en faisant apparaître des chants d'oiseaux sans aucune préparation. L'effet de surprise qui aurait pu se produire n'est donc pas une source d'incompréhension, car le discours filmique se charge implicitement de rendre cette incompréhension musicale beaucoup moins dérangeante pour l'auditeur-spectateur qu'elle ne l'est pour le simple auditeur. En mettant en scène des figures constamment présentes dans ce deuxième épisode, le spectateur n'est pas déstabilisé car il est capable de créer des liens et des connexions narratives au sein du discours musico-filmique.

Nous retiendrons que le mode d'interaction consacré aux synchronisations du discours filmique avec le discours musical est relativement lié au caractère musical. À ce compte, il est vrai que la multiplication des synchronisations a souvent lieu lorsque le caractère musical présente une tension relativement élevée. On retrouve donc fréquemment ce phénomène dans les sections où le discours musical met en évidence un temps strié, comme dans la première partie des « Augures » avec les éruptions volcaniques, le « Jeu de rapt », la « Danse de la terre » ou encore la deuxième section du troisième épisode de la *Pastorale* avec la représentation de l'éclair. Elles peuvent aussi apparaître dans des sections qui présentent une tension musicale beaucoup moins élevée comme le premier épisode de la *Pastorale* avec les pégases descendant du ciel ainsi que les plongeurs des pégasons. On retrouvera aussi la représentation des oiseaux par les envieux dans le second épisode de la *Pastorale* ou encore la marche et la désaltération des dinosaures dans les « Cercles » du deuxième épisode du *Sacre*. À défaut d'être en avance par rapport au discours musical, le discours filmique peut aussi bien être synchronisé avec les changements de motifs, d'écritures ou de dynamiques musicales. Nous avons pu le voir à travers le changement de plan au chiffre 97 sur les synchronisations de la marche des dinosaures. Mais aussi avec la tension plus élevée dans l'« Action rituelle » qui provoque des changements de plans synchronisés avec des gros plans sur les figures qui soutient l'inconfort auditif de l'auditeur-spectateur. Et enfin avec le changement de plan correspondant au changement d'écriture musicale dans la scène des plongeurs des pégasons.

Pour conclure ce premier axe d'analyse consacré aux premiers modes d'interaction mis en évidence, nous dirons que ceux-ci nous ont aidé à dégager une structure générale de l'œuvre

s'appuyant sur une interprétation pertinente du discours musical. Dans cette structure générale, nous avons pu voir que discours musical et discours filmique entretenaient déjà des rapports complémentaires mais aussi opposés. Ainsi, l'auditeur-spectateur peut être face à des interactions parfaitement synchronisées ou non, en fonction de l'évolution du discours musical et en fonction de ce que le discours filmique cherche à faire émerger du discours musical. Pour en finir avec le phénomène de synchronisation, il semble que le discours filmique fasse preuve d'une réelle réflexion et d'une élaboration subtile. Ce fait montre toute la justesse de sa compréhension jusqu'à en donner une représentation qui bouscule beaucoup moins l'écoute de l'auditeur-spectateur que ne pourrait le faire le discours musical écouté par un auditeur. En choisissant de montrer des envieux jouant d'un instrument à vent, le discours filmique met en scène un personnage et un instrument déjà vus par l'auditeur-spectateur, ce qui ne déstabilise absolument pas son écoute, alors que dans la symphonie, cette imitation musicale arrive soudainement, sans accompagnement et presque isolée de la forme du mouvement. Ce geste permet également de montrer que lors de la conception de la séquence, les réalisateurs avaient compris qu'il ne semblait pas possible pour des oiseaux de chanter dans une tonalité précise. Outre cela, le deuxième axe de ces analyses sera l'occasion de rentrer plus intimement dans les rapports qu'entretiennent nos deux discours de manière à comprendre comment s'organise la forme du discours musico-filmique.

B. Interactions prédominantes

Les modes d'interaction qui ont été présentés précédemment nous ont montré qu'un lien intime avait déjà été décelé entre le discours musical et le discours filmique. Ainsi, la structure du discours musical et le caractère de chaque section musico-filmique entretient des rapports interactifs pertinents de l'ordre de la synchronisation entre les transitions de chaque épisode, les enchaînements des plans, et de la synchronisation des mouvements des figures présentes dans le champ ou hors champ.

Cependant, il existe d'autres modes d'interaction qui permettent de mieux comprendre comment s'organise et comment fonctionne le discours musico-filmique. Dans cette nouvelle partie, nous verrons qu'une majorité de situations filmiques accordent de l'importance à représenter des thèmes musicaux quand le caractère musical ne se rapproche pas d'une section représentant une tension musicale élevée. À l'inverse, quand la tension musicale est élevée, le discours filmique cherche plutôt à représenter des constructions périodiques. Nous verrons en revanche que cette constante peut-être variable selon les cas de figure.

1. Représentation filmique de thèmes musicaux

Dans sa version musicale originale, le *Sacre* commence par un solo de basson. Celui-ci n'a pas d'interprétation filmique dans un premier temps, les réalisateurs laissent le temps au premier thème de l'œuvre de n'être entendu que pour lui-même. Ainsi, de la mesure 1 à 4, on ne voit rien dans le champ lorsque le discours musical se fait entendre à 00:40:59.

Dans ce qui suit, il y a une première transformation du thème du basson qui diffère d'un point de vue rythmique, bien que les notes ne changent pas forcément. Durant cette introduction, il ne se passera pas grand chose du point de vue filmique. Seule une constellation se devine à l'écran tournant dans le sens des aiguilles d'une montre sans aucune figure. Le cadre se pose tranquillement et toutes les couleurs harmoniques, mélodiques et rythmiques se laissent entendre pour que l'auditeur puisse se concentrer essentiellement sur le discours musical. Comment expliquer l'utilisation d'une constellation tournant dans le sens des aiguilles d'une montre ? Quand on se penche plus profondément dans la partition, on remarque que la première note du basson, les notes *do* et *la* sont assez récurrentes. Tout au long du solo, elle apparaît au total cinq fois et elle est suivie d'un mouvement mélodique descendant puis ascendant qui la rejoint par la suite. Ce qui crée un

mouvement circulaire autour de ces mêmes notes et justifie l'emploi du sens de rotation de la constellation (voir figure II.5 ci-dessous).

Introduction.

Igor Stravinsky

The image shows a musical score for the 'Introduction' of Igor Stravinsky's 'The Firebird'. It features four staves: Clarinetto 1 in La, Clarinetto basso 2 in Sib, Fagotto 1, and Corno 2 in Fa. The tempo is marked 'Lento' with a 'so tempo rubato' instruction. The bassoon part (Fagotto 1) is highlighted with a green box and labeled 'Solo ad lib.'. The bassoon part features a series of notes circled in orange and pink, illustrating a circular motion around a central pitch. The score includes dynamic markings like 'colla parte' and 'mp'.

Figure II.5 : Épisode 1, « Introduction », solo basson, partition d'orchestre, Berlin, Édition russe de musique, 1921, p. 5.

L'« Introduction » continue ensuite avec le solo de clarinette en ré, celui du basson, du cor anglais au chiffre 2, du basson au chiffre 3. À partir de 3, le cadre est enfin posé et la texture musicale s'enrichit et devient plus dense. Les timbres des vents, des bois et des cuivres se mêlent et créent différentes couleurs harmoniques moins stables. Après le point d'orgue du chiffre 3 commence un nouveau solo de cor anglais dans un tempo plus soutenant et des enchaînements rythmiques diminués par rapport au début de l'œuvre. Vers le milieu du solo de basson, le plan évolue et l'auditeur-spectateur se retrouve à l'intérieur de la constellation. Une nébuleuse rentre dans le plan sur le chiffre 4 à 00:42:15, un peu avant le solo de la clarinette piccolo. Sur le chiffre 5 également, une autre figure apparaît sur le solo de hautbois, s'apparentant à un soleil, à 00:42:23. Viennent ensuite les flammes sur le solo de clarinette basse au chiffre 6 à 00:42:33 et le solo de cor anglais juste avant le solo de clarinette basse n'est pas interprété à l'écran. Juste après le solo de clarinette basse (huit mesures avant le chiffre 7), la tension semble retomber pendant un instant. En effet, les instruments interprètent les mêmes rythmes, ce qui stabilise le temps, donnant une impression plus striée du temps et une autre nébuleuse apparaît dans le plan à 00:42:39. Seul le cor anglais effectue des triolets de croches sous les croches des flûtes (3 pour 2) mais cela ne déstabilise pas outre mesure l'audition. Une étoile filante traverse le plan à 00:42:51 et relance de plus belle l'activité musicale juste avant le chiffre 7. Petit à petit, le plan se rapproche de la terre et les étoiles filantes ou comètes se font de plus en plus présentes.

Dans cette section, il faut retenir que les solos des différents instruments ont particulièrement retenu l'attention des réalisateurs sachant que la caractéristique principale de cette introduction se place du côté de l'enchaînement de ces solos qui semblent découpus les uns des autres. C'est pour cela que

chaque solo représente une figure différente et le fait de représenter des figures différentes montre donc que l'essence de la partition se retrouve bien dans la représentation filmique.

À partir du chiffre 7, l'activité instrumentale devient plus importante et une interaction en antécédent-conséquent s'effectue entre le cor anglais et le basson avec tous les autres instruments. Après cela, l'activité musicale se concentre sur les registres aigus facilement dissociables qui participent à l'accroissement de la tension sous une autre forme. Du côté de la transposition filmique, celle-ci ne semble pas vraiment s'intéresser à ce phénomène musical. En ce sens, on ne perçoit pas filmiquement la tension musicale dans les chiffres 8 et 9. Seules des synchronisations sont représentées à partir de la troisième mesure de 9 sur le solo de la clarinette piccolo. Il s'agit des étoiles filantes traversant le plan dans des directions qui s'opposent.

Dans le point précédent consacré aux synchronisations, nous avons parlé de la première partie correspondant au début des « Augures ». Ici, nous parlerons de la deuxième partie des « Augures » dans laquelle le mode d'interaction correspond à la représentation d'un thème musical. Cette dernière est assez différente de la première puisque certains thèmes ou mélodies apparaissent à la volée. Ce qui se répercute automatiquement sur le discours filmique, puisque dès qu'entre le premier thème au cor au chiffre 25 à 00:45:47, toute la séquence va tourner autour de l'éruption d'un seul et même volcan qu'on aperçoit en contre-plongé à partir de ce même chiffre. La flûte prend le relais du thème cinq mesures après 25. Au chiffre 27, ce sera au tour de la flûte en sol, qui développera le thème en huit mesures, et celui-ci ne cessera de se répéter jusqu'au chiffre 30. Il est cependant fondamental de ne pas confondre les deux premiers motifs du cor et de la flûte avec celui de la flûte en sol qui commence à partir de 00:46:05. Lorsque le cor et la flûte jouent tous deux leur motif à tour de rôle, le plan filmique reste le même (plongée totale). Ce phénomène est parfaitement justifiable puisque le motif de cinq notes du cor partage les mêmes notes que celui de la flûte soit ; *sol*, *la* ♮, *fa*, *do* et *si* ♭ (voir figure II.6 ci-dessous).

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'Cor 1. 2.' and the bottom staff is labeled 'Flûte solo'. Both staves are in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 2/4 time signature. The music consists of a five-note motif: G4 (sol), A4 (la), F4 (fa), D5 (do), and E5 (si). The notes are beamed together and marked with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The Flûte solo staff begins five measures after the Cor staff.

Figure II.6 : Épisode 1, « Augures », motif cors et flûte chiffre 25, réduction piano 4 mains, Berlin, Édition russe de musique, 1914 (1ère éd.1913), p. 12.

Le motif de trois croches suivant au hautbois et à la trompette en do exprime une idée musicale différente et c'est pour cela que le discours filmique change de plan pour se rapprocher du volcan à ce moment. Par contre, le thème de la flûte en sol n'expose pas les mêmes notes, il s'agit ici de *si b*, *do*, *ré b*, *mi b* et *la b* (voir figure II.7 ci-dessous).



Figure II.7 : Épisode 1, « Augures », thème flûte en sol chiffre 27, réduction piano 4 mains, Berlin, Édition russe de musique, 1914 (1ère éd.1913), p. 13.

Après l'exposition de ce nouveau thème présentant des caractéristiques rythmiques similaires aux deux motifs précédent, un autre thème s'ajoute à celui-ci, joué par les trompettes en do cinq mesures après 28 et jusqu'au chiffre 30. Ce deuxième thème est assez intéressant puisque les mêmes notes que le thème de la flûte en sol se retrouvent à la première voix. Dans le discours filmique à 00:46:03, l'auditeur-spectateur comprend donc qu'il va suivre le périple de la lave jusqu'à ce quelle se jette dans la mer, traversant ainsi tous le thème des trompettes en do.

Ce mode d'interaction musico-filmique est également présent dans le premier épisode de la *Pastorale*. Comme la *Pastorale* de Beethoven est initialement une forme sonate, il semblerait que le discours filmique cherche à faire une interprétation filmique qui – comme dans la symphonie – met en opposition deux thèmes distinct. De fait, le premier et le deuxième thèmes ne mettent pas en avant les mêmes personnages. Le premier – en *fa* majeur – met en scène des licornes et des faunes alors que le second – en *do* majeur – met en scène une famille de pégases. Nous discuterons ici du deuxième thème puisque le premier aborde plusieurs modes d'interactions au même moment (nous y reviendrons plus tard dans notre analyse).

À la mesure 67 à 01:12:02, le deuxième thème est exposé en *do* Majeur (dominante de *fa* Majeur, tonalité principale de la *Pastorale*) et provoque un changement thématique important. Au-delà du changement de tonalité, ce deuxième thème est beaucoup plus lisse et étiré que le premier. Un changement drastique de caractère est alors opéré, laissant de côté le caractère sautillant et dansant du premier thème.

Ci-dessous sont représentés le premier et le deuxième thème de ce premier épisode. On peut très clairement voir l'opposition de caractère énoncée plus haut avec un premier thème sautillant dû aux doubles croches et aux notes piquées et un deuxième thème plus langoureusement étiré et dans un registre plus grave dû au choix de tessiture et aux notes tenues par les instruments.

Allegro ma non troppo. (♩ = 66.)

Thème 1

Thème 2

Figure II.8 : Épisode 1, premier et deuxième thème, réduction piano 4 mains, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1876, p. 3-4.

Quand l'auditeur-spectateur voit les pégases (personnages ailés) rentrer physiquement dans le cadre, il est maintenant face à un ballet aérien. Sur l'exposition du deuxième thème, le pégase noir ouvre la marche, suivi de ses petits pégasons. Le thème est d'abord joué aux violoncelles, comme le montre la figure II.9.

Figure II.9 : Épisode 1, deuxième thème mesures 67 à 92, réalisé d'après la partition d'orchestre, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1863, p. 10-11.

Lors de sa deuxième apparition, il est au violon et c'est à ce moment-là que la caméra se pose sur le pégase blanc. Ensuite, c'est au tour de la flûte de jouer le thème dont l'interprétation filmique met en scène l'apparition du pégason noir, futur protagoniste de la séquence. La dernière exposition du thème se fait aux violoncelles et à la contrebasse, et est représentée par la fratrie de pégasons. Dans ce passage de la mesure 67 à 92, le phénomène d'interaction discursive utilisé est exactement le même que précédemment. En effet, à chaque fois que le thème est exposé, il est représenté par une figure différente en rapport avec la tessiture de l'instrument qui expose le thème. Ainsi, le

violoncelle est représenté par le pégase noir, le violon par le pégase blanc, la flûte, le pégason noir et le violoncelle et la contrebasse par la fratrie de pégasons.

L'interprétation filmique en rapport avec la représentation du thème musical qui va suivre est certainement la plus explicite de la séquence du *Sacre*, et c'est celle dont nous parlions dans la première partie de cette étude à propos de la valorisation du développement. Elle se trouve dès le début du deuxième épisode du *Sacre*. D'un point de vue général, l'« Introduction » du deuxième épisode du *Sacre* se divise en trois sections distinctes et trois milieux de vie différents. Le premier, qui introduit l'action filmique, se déroule dans le milieu aquatique du chiffre 79 au chiffre 82, soit de 00:48:29 à 00:50:28. La seconde section prend place dans le milieu terrestre et aérien du chiffre 83 au chiffre 89 (inclus) entre 00:50:30 et 00:52:22. Enfin, le milieu tropical, qui favorise la jonction entre l'« Introduction » et les « Cercles mystérieux des adolescentes », apparaît à partir du chiffre 90 et 00:52:23. Le second milieu est divisé en deux (terrestre, aérien) car il n'y a pas de transition par fond noir entre les deux contrairement aux autres sections.

Dans cette section, l'interaction discursive entre le discours filmique et le discours musical s'oriente principalement vers l'exploitation du matériau thématique et/ou chromatique contrairement à la fin du premier épisode du *Sacre* où l'interaction discursive s'orientait du côté du phénomène rythmique. De fait, les changements de plans étaient plus nombreux et abrupts parce que le discours musical exploitait le phénomène rythmique dans un tempo rapide, avec des changements de métriques récurrents oscillant entre binaire et ternaire.

The image shows a page of a musical score for an orchestra. The staves are arranged vertically from top to bottom: Violin 1 (Viol. 1.), Violin 2 (Viol. 2.), Violoncelle Solo (I V-le Sole senza sord.), other Violoncelles (Le altre V-le), Flutes (Flautando), Clarinets (Clari.), Bassoons (Fagotti.), and Double Basses (Bassi con sord.). The score is in 3/4 time and one flat key signature. Measures 80 and 81 are highlighted with red boxes. The tempo marking 'Flautando' is visible. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics.

Figure II.10 : Épisode 2, « Introduction », chiffres 80-81, thème principal du *Sacre* version 0 et version 1, partition d'orchestre, Berlin, Édition russe de musique, 1921, p. 75.

Dans la figure ci-dessus, le motif encadré en rouge est exposé pour la première fois aux violons 1, altos et violoncelles (cadre rouge) à 00:49:25. La mesure juste avant et la mesure juste après représentent la tension chromatique énoncée plus haut. Le motif réapparaît une mesure après le chiffre 81 à 00:49:38 et subit déjà une transformation. La tête du motif reste la même mais deux croches (*mi, ré* aux violon 1) y sont ajoutées. La queue est également modifiée (*sol, mi* au lieu de *la, ré*, aux violons 1). À l'inverse du thème du basson de l'« Introduction » du premier épisode, il faut noter que celui-ci est relativement simple. Son état se complexifiera tout au long des changements de milieux, jusqu'à la fin des « Cercles mystérieux des adolescentes ».

Au chiffre 82, le motif chromatique des croches revient, entraînant avec lui la nuée d'encre noire comme aux premières mesures de 80 et 81. Après cette dernière transition marine, un poisson sort la tête de l'eau à la fin du chiffre 82 et le changement de milieu s'effectue sur 83. À partir de là, le motif présenté aux chiffres 81 et 82 se transforme désormais en thème et est réaffirmé une tierce au dessus de ses deux premières apparitions à 00:50:29 (voir figure II.11).



Figure II.11 : Épisode 2, « Introduction », chiffre 83, thème principal v.2, partition d'orchestre, Berlin, Édition russe de musique, 1921, p. 77.

Il est également plus développé. Enfin, il est cette fois-ci exploité en tant qu'antécédent-conséquent à l'unisson (une octave) avec la flûte en sol. Les cercles jaunes dans la figure ci-dessous représentent les synchronisations en rapport avec l'ouverture de la bouche des dinosaures – phénomène également présent dans le quatrième mouvement de la *Pastorale* vu plus haut avec les éclairs.

Le thème est ensuite joué une seconde augmentée en dessous et réduit à trois mesures à 00:50:57 (figure II.12 ci-dessous).



Figure II.12 : Épisode 2, « Introduction », chiffre 84, thème principal v.3, partition d'orchestre, Berlin, Édition russe de musique, 1921, p. 77.

À ce stade de l'analyse, il semble qu'à chaque fois que ce thème apparaît, c'est sous une forme musicale différente qui se trouve être en adéquation avec ce qu'expose le discours filmique. Ainsi, lors de sa première apparition de seulement trois notes (*la, sol, ré*), le plan est dans le milieu aquatique où la faune de semble se développer par rapport aux premières mesures introductives dans lesquelles des êtres vivants unicellulaires se multiplient en masse. Lors de sa première transformation, une note supplémentaire est ajoutée à l'élément thématique (*mi*). Cette première transformation précédée par la nuée d'encre s'ouvre sur une faune qui s'est encore développée et ne cessera de le faire jusqu'à la fin du chiffre 84.

Sa deuxième transformation est toutefois beaucoup plus affirmée que les précédentes et cela se ressent dans le discours filmique. À ce moment là, plusieurs espèces de dinosaures sont présentes et la séquence montre que les êtres vivants peuvent désormais respirer hors de l'eau. L'affirmation du thème montre alors que, plus celui-ci se présente sous une forme développée, plus les espèces animales le sont aussi. Lors de sa troisième transformation, avant le chiffre 85 (figure II.11), il se retrouve tronqué mais il évolue bel et bien sur le plan harmonique plutôt vertical et non sur le plan mélodique ou horizontal (il compte 10 temps au lieu de 14 dans la deuxième transformation). Cet aspect ne montre donc pas une forme de régression à proprement parler puisqu'il évolue sous une autre perspective. En raison de ces différents aspects, une autre espèce de dinosaure est présente dans le discours filmique.

Cette première section de l'« Introduction » (de 00:48:29 à 00:50:28) évolue donc dans le milieu aquatique où l'auditeur-spectateur est face à la première apparition du thème sous forme de motif et à sa première transformation. Mais aussi, dans le milieu terrestre, il revêt son allure de thème et est joué deux fois en antécédent-conséquent mais de deux manières différentes. Mais nous retiendrons principalement qu'à chaque fois qu'il se fait entendre-voir, sa forme est plus évoluée que la précédente.

La deuxième section de l'« Introduction » constitue aussi une toute autre idée thématique qui commence à partir de 00:51:16 dans le milieu aérien mais dans la continuité du plan précédent⁸⁰. Le thème principal ne se développe pas dans le milieu aérien, il ne se représentera qu'à la fin de la deuxième section juste avant la transition vers la troisième section : le milieu tropical. C'est donc un tout autre matériau thématique qui y est exploité (voir figure II.12).

⁸⁰ Cette information nous permet de considérer que le milieu terrestre et le milieu aérien font partie de la même section du discours musico-filmique car ils ne sont pas séparés par une transition interne faisant partie du deuxième épisode.

The image shows a page of a musical score for an orchestra. The instruments listed on the left are: Clarinet piccolo (Mib), Trumpets 1 and 2, Violin 1, Violin II, First Flute, First Oboe, Cello, and Other strings. The score is in 2/4 time. The trumpet parts (1 and 2) are highlighted with orange boxes. A specific motif in the piccolo and alto parts is highlighted with a blue box and labeled 'motif du mvt aérien'. The score includes various musical notations such as dynamics (pp, p), articulation (pizz., sord.), and performance instructions (con sord. div. a 3 a punta d'arco, senza sord.).

Figure II.12 : Épisode 2, « Introduction », chiffre 86, thème des volatiles, partition d'orchestre, Berlin, Édition russe de musique, 1921, p. 78.

Il est énoncé à la trompette en do 1 et 2 au chiffre 86 (le chiffre 85 n'apparaissant pas dans la nouvelle partition) à 00:51:16. Ce nouvel élément thématique se construit sur une opposition entre le mouvement ascendant de la trompette 1 et le mouvement descendant de la trompette 2. Ce même motif est répété à l'identique une fois accompagné par quatre parties d'alto et encore une troisième fois avec une note en plus (*sol*) mais sans accompagnement. À la fin de cette dernière exposition se manifeste un motif ascendant de six triples croches à la clarinette piccolo et à l'alto. On remarque que le discours filmique se montre particulièrement attentif au traitement de ces deux matériaux musicaux. Comme l'élément thématique se distingue du thème principal, le discours filmique cherche également à se différencier ; c'est pour cela que le groupe de dinosaures visible à l'écran n'est plus dans l'eau mais dans le ciel. Pour ce qui est de l'approche gestuelle des volatiles, le discours filmique se réfère au mouvement mélodique ascendant de la trompette 1 quand il s'agit de prendre de la hauteur jusqu'à voir la nouvelle espèce de dinosaure. Ainsi, la caméra effectue un plan panoramique du bas vers le haut. Lorsque les volatiles plongent dans le vide pour ensuite s'élever dans le ciel à 00:51:34, le discours filmique copie le mouvement mélodique descendant de la trompette 2 et par la suite celui de la clarinette piccolo et de l'alto. Ici, nous sommes face au même phénomène dont nous avons déjà parlé dans les « Augures ». L'auditeur-spectateur pourrait croire que le discours musical est là pour souligner les figures en mouvement comme une sorte de *mickeymousing*. Or, c'est bel et bien le discours filmique qui interprète le discours musical à ce moment.

Au chiffre 89, le thème principal revient enfin sous une forme mélodique différente (trois voix de cor, 3, 5 et 7) transposé sur un accord de *mi*, *sol* et *si* pour clore ces deux premières sections (voir fig. II.13). Il fait la jonction entre ce moment et le début de la deuxième section, puisque l'espèce de dinosaure marin présente à la quatrième mesure du chiffre 83 sort de l'eau pour attraper un des volatiles est celle présente dans le plan à 00:50:48. Ce qui justifie la présence de ce dinosaure en particulier et non pas l'espèce suivante (dinosauriens demi-marins au long cou) visible au chiffre 84 n'est pas une question de transposition thématique, puisque le thème principal ne réapparaît pas en *do*. Néanmoins, la figure II.11 (page 69) montre que deux notes correspondent au cri poussé par ce dinosaure : le *do#* et le *si* ♮. Sur la figure II.11, nous voyons bien que le *si* ♮ est la note de départ du cor 3 de cette quatrième transformation du thème principal. C'est à cet endroit que se termine l'« Introduction » de la deuxième partie (fin du chiffre 89), mais il reste encore le chiffre 90.



Figure II.13 : Épisode 2, « Introduction », chiffre 89, thème principal v.4, partition d'orchestre, Berlin, Édition russe de musique, 1921, p. 78.

Avant d'en terminer avec ce deuxième épisode du *Sacre*, il semblerait que le thème principal revienne au chiffre 99 et à 00:54:11. Au total, quatre variations différentes du thème s'enchaîneront les unes à la suite des autres sans quelconque interruption jusqu'à 00:54:53. Ainsi, chaque variation prendra le modèle de sa précédente, en y ajoutant toujours quelque chose en plus. Il semble également important de noter que chaque exposition du thème se fait en antécédent-conséquent (une mesure à 6 temps égaux pour l'antécédent et de même pour le conséquent). Dans le discours filmique, ces variations seront interprétées par la présentation d'une espèce de dinosaure à chaque fois différente de la précédente. La première fois qu'apparaît le thème, celui-ci est exposé par le premier cor et les cors 2, 3 et 4 accompagnent cette première apparition. Il se manifeste une seconde fois à la flûte, au violon 1 et à l'alto accompagnés par la flûte en sol, les clarinettes en sib 1 et 2, le basson et les violons 2. La troisième fois, le thème revient aux cors 1 et 2 accompagnés du cor 4 mais il est à la quarte en-dessous et l'intervalle entre la dernière croche et la noire suivante est une quarte au lieu d'une tierce mineure. La dernière fois, il revient aux trois voix de hautbois ainsi qu'aux trois voix de violoncelles accompagné par des trémolos aux deux voix de violon 1.

Pour ce qui est de l'interprétation filmique, on constate que chaque fois que le thème apparaît, il y a une nouvelle espèce de dinosaure, même si les variations du thème ne sont dues qu'à des changements d'instruments. Ces transformations sont donc prises en compte par le discours filmique. Le même phénomène se produit également dans l'exposition du deuxième thème du premier épisode de *la Pastorale* dont nous parlions plus tôt. Tout comme dans ce cas de figure, le thème passe d'instrument en instrument et est interprété par le changement de figures chacune de ses expositions. Cette remarque nous permet d'affirmer que quand l'idée musicale n'est pas transformée, la catégorie de figures ne change pas dans la deuxième idée musicale du premier mouvement de la *Pastorale*, le thème ne subit pas de transformations, ce qui justifie que ce soit la même catégorie de figures qui passent dans le champ contrairement à ce que nous sommes en train de voir. Mais l'interprétation filmique ne s'arrête pas à ce seul facteur. En effet, le nombre de dinosaures présents à l'écran lors des quatre manifestations du thème indique qu'il y a une proximité avec le nombre d'instruments jouant le thème. Ainsi, un premier dinosaure est associé à la première exposition du thème qui est rejoint par un deuxième de la même catégorie car le thème est répété à l'identique. La deuxième fois, le discours filmique met en scène une autre espèce de dinosaure se déplaçant en troupeau (parents - enfants). Ici, trois dinosaures sont bien présents et pourraient représenter les voix de flûte, de violon 1 et d'alto. Un quatrième dinosaure (ou premier dans l'ordre d'apparition) est cependant visible mais seulement dans le reflet l'eau. À la suite de cela, trois autres dinosaures d'une catégorie encore différente apparaissent et le thème est réexposé par les cors 1 et 2 et accompagnés du cor 4 qui ne joue pas l'entièreté du thème. Seulement cette fois-ci, il est joué une quinte juste en-dessous de sa première exposition, ce qui justifie le fait que la catégorie de dinosaures présente ici ne soit pas la même que celle du chiffre 99. Enfin, la scène suivante fait apparaître deux autres espèces avec un petit dinosaure, différent des 6 autres de la même espèce. Le thème est alors joué par les trois voix de hautbois et les trois voix de violoncelle, ce qui fait six au total.

Ce qui est relativement intéressant dans ce passage, c'est l'interprétation filmique sépare les dinosaures en deux groupes de trois dinosaures, comme on peut d'ailleurs le voir sur la partition ; trois voix de hautbois d'un côté et trois voix de violoncelle de l'autre. L'avant-dernière mesure du chiffre 100 (dernière mesure de la figure II.14) est néanmoins différente des ces versions antérieures. Ce changement signifie bien que les transformations du thème principal ayant pour repère la première mesure de 99 sont terminées. La dernière mesure de 100, quant à elle, sonne comme une forme de mise en garde ou d'avertissement, un appel lointain lancé par les cors 1 et 2 ; le cor 2 jouant une quinte juste, interprétée filmiquement par un mouvement de tête des dinosaures

présents lorsqu'ils entendent cet avertissement. Le thème se prolonge encore sur quelques mesures comme sur la page précédente avec les trois voix de hautbois et les trois voix de violoncelle. D'ailleurs, six dinosaures prennent la place principale à l'écran, comme précédemment mais sans la division en deux groupes de trois dinosaures. Il s'agit d'une mère et de ses cinq petits à ce moment-là. La fin de cette dernière variation du thème de l'évolution se termine une mesure avant le chiffre 102, sur lequel s'enchaînera la scène du combat entre le tyrannosaure et le stégosaure, scène climax du deuxième épisode du *Sacre*.

The image shows a page of a musical score for an orchestra. The top part of the page is numbered 98 and 99. The bottom part is numbered 100. The score includes parts for Flutes (Fl. gr. 1, Fl. in Sol.), Cor Anglais (Cor. ingl.), Clarinet Bass (Clar. basso), Horns (1. 2., 3. 4., 6., 8.), Trumpets (Tr. 1. 2. (Do)), Trombones (pizz.), Celli (pizz.), Basses (pizz.), Flutes (Fl. gr. 1. 2., Fl. in Sol.), Oboes (Obol. 2.), Clarinet (Clar. 1. 2. (Si)), Bassoon (Fag. 1.), Horns (1. 2., 4.), Violins (Viol. 1., Viol. 2.), Viola (Vio.), Cello/Double Bass (3 Celli Soli, Gli altri Celli divisi). The score contains various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings. Red boxes highlight specific musical phrases, and blue boxes highlight others. Labels like '3ce mineure' and '4te au lieu de 3ce' are placed near the highlighted sections. Measure numbers 98, 99, and 100 are clearly marked.

Figure II.14 : Épisode 2, « Cercles mystérieux des adolescentes », chiffres 98-99, thème principal v. 6, 7, 8 et 9, partition d'orchestre, Berlin, Édition russe de musique, 1921, p. 85.

Revenons-en maintenant au deuxième épisode de la *Pastorale*, lorsque l'appel des six doubles croches retentit à la mesure 20 à la clarinette et au cor à 01:16:40, la recomposition du discours musical amène directement l'auditeur-spectateur à la mesure 91. À cet endroit, le premier thème du mouvement est repris à la flûte dans sa forme initiale de la mesure première à la sixième mesure (voir figure II.15).



Figure II.15 : Épisode 2, premier thème, mesures 1 à 15, (coupures entre 7 et 12), réduction piano 4 mains, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1876, p. 21.

La fin du thème est cependant jouée au violon et à la flûte par la suite. Le violon suivra ensuite son avancée thématique seul jusqu'au solo de basson à la mesure 104. Ce que le discours filmique met en évidence à ce moment là, c'est le développement d'un seul et même thème. Les développements ne sont finalement pas des matériaux musicaux laissés complètement de côté dans la *Pastorale*, contrairement à ce que nous avons avancé dans la première partie de cette étude. Cependant, lorsque que le discours musical change de thème, le discours filmique ne met pas en évidence des personnages différents pour chaque thème contrairement à ce que l'on a pu voir dans le premier mouvement et précédemment dans le deuxième épisode du *Sacre*. Par conséquent, seuls les envieux et les centaures sont les personnages principaux de cet épisode même si trois thèmes de tonalités différentes s'en dégagent.

À la fin de la réexposition du thème à la flûte et au violon, un autre élément thématique arrive à partir de la mesure 101. La mesure 101 prépare ce nouveau thème qui sera joué au basson à partir de la mesure 104 (les mesures 102 et 103 ont été coupées) et à 01:17:58. En effet, une mesure après la modulation en *fa* majeur à la fin de la deuxième exposition du thème, un rideau de fleurs s'ouvre sur un défilé des centaurettes (mesure 98 qui correspond à la fin du thème au violon), voir figure II.16. À ce moment là, les centaurettes défilèrent sous les yeux des centaures et des auditeurs-spectateurs.

Figure II.16 : Épisode II, thème de séduction des centaurettes, mesures 104 à 107, réalisé à partir de la partition pour orchestre, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1863, p. 44.

La scène qui va être abordée maintenant est relativement importante car elle est étroitement liée à la suivante. Elle concerne les mesures 113 à 116. On le remarque dans la figure ci-dessus, le thème est le même sauf qu'il est joué trois fois au hautbois et au violon 1. Comme la mélodie est jouée aux deux instruments, le fait que l'auditeur-spectateur soit amené à voir trois couples de centaures différents est pertinent. Mais les apparitions consécutives des trois couples ne se font pas sur chaque réapparition du thème. Elles se font avant, à partir de la mesure 110 à 112, au moment où les violons commencent à entrer. Dans cette scène, on observe un phénomène de complémentarité très intéressant. Premièrement, les trois couples correspondants, aux trois répétitions du thème sont en avance par rapport au discours musical⁸¹. En effet, ils ont déjà été injectés dans le champ avant la réintroduction du thème. Deuxièmement, on constate un ralentissement du temps musical dans la trille du violon à la mesure 112. Ce ralentissement est contré par un écoulement du temps constant dans le discours filmique. Cet acte permet de garder la sensation d'un écoulement du temps fluide. Outre cela, le thème au violon et au hautbois est aussi répété trois fois – avec une légère modification à la fin de la troisième fois – ce qui justifie le fait qu'il y ait trois couples de centaures. Concernant leurs gestes et leurs mouvements dans l'espace, ils occupent les mêmes fonctions que ceux des centaurettes vues précédemment, qui seront abordées dans un autre point de l'analyse. Soulignons aussi que lors de la réexposition de ce thème aux violons, la densité instrumentale augmente, ce qui justifie également la présence de plusieurs envieux autour des trois couples de centaure. Comme la densité instrumentale augmente, il y a aussi plus de personnages à l'écran. À partir de la mesure 117, un nouveau couple de centaures (verts) apparaît. À ce moment-là, le thème précédent arrive à sa fin et la voix de violon et de hautbois effectue un arpège de croches en notes piquées sur la tonique de la tonalité (*sib* majeur). Comme cette cellule ne s'inscrit pas dans la continuité du thème, un autre couple est représenté et le nouveau plan est synchronisé avec la

⁸¹ Ce phénomène fait écho à la synchronisation des plans dans le premier point de notre analyse. Dans ce cas de figure, la représentation filmique du thème musical est décalée comme pourrait l'être un changement de plan décalé par rapport à une nouvelle idée musicale (voir exemple à propos de l'anticipation de la fin de l'« Introduction » du deuxième épisode du *Sacre* vu précédemment).

deuxième croche du deuxième temps de la mesure 117 (01:19:04). Deux autres couples suivront après ce couples-ci. Mais pourquoi sont-ils au nombre de deux alors qu'un thème voyage entre les voix de l'orchestre par des entrées en imitation. Effectivement, la tête du thème voyage bien entre les voix d'altos, violoncelles, violons 1 et hautbois mais seules les voix d'altos, violoncelles et de violons 1 jouant l'ensemble de leur thème. Sans préciser que ce thème n'est rien d'autre que la fin du premier thème (cercle rouge figure II.15) auquel s'est ajoutée une mesure. En ce sens, seuls deux couples sont présents après le couple de centaures verts.

Dans ce deuxième épisode de la *Pastorale*, le mode d'interaction choisi est bien celui de la représentation thématique du discours musical. Néanmoins, il s'en dégage une particularité qui n'est pas visible dans les autres épisodes de nos deux séquences. Bien qu'il y ait réellement une représentation pertinente des différents thèmes musicaux dans cet épisode, celles-ci ne sont pas synchronisées avec l'apparition des thèmes musicaux comme c'est le cas des sections vues précédemment. Ici, le discours filmique est toujours en avance dans la représentation des thèmes musicaux. Ce qui veut donc dire qu'au premier abord, l'auditeur-spectateur serait face à une valorisation du discours filmique par rapport au discours musical, puisqu'il entraîne avec lui le discours musical et non l'inverse. En allant plus loin dans l'élaboration de notre réflexion sur les modes d'interaction, nous reparlerons de ce phénomène dans le dernier point des différents modes d'interaction.

The image shows a musical score for five instruments: Violino I, Violino II, Viola, Violoncello, and Basso. The score is in 3/4 time and features a key signature of one flat. A red box highlights the first 16 measures, labeled 'Antécédent'. A green box highlights the next 8 measures (measures 17-24), labeled 'Conséquent'. The score includes dynamic markings such as 'pp' (pianissimo) and 'dolce' (dolce). The instruments play a melodic line in the first part and a more rhythmic, sustained line in the second part.

Figure II.17 : Episode 3, section 1, premier thème, mesures 1 à 16, partition d'orchestre, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1863, p. 49.

Le début du troisième épisode de la *Pastorale* s'inscrit dans une dynamique de l'interprétation des thèmes musicaux proche de celle que nous avons pu voir au début de ce point. Toute la section du début du troisième épisode (troisième mouvement) est divisée en quatre sections principales commençant respectivement à 01:21:37 pour la première section, pour la seconde à 01:22:28, pour la troisième à 01:23:10 et pour la dernière à 01:23:48. La première section met en évidence un plan

différent pour chaque reprise du thème, qui sera répété deux fois après sa première exposition. On constate également que tous les thèmes de ce mouvement sont construits en antécédent - conséquent. Cet aspect est mis en évidence dans la transposition filmique (voir figure II.17).

Effectivement, à chaque fois que le thème est repris, un plan différent est présenté à l'auditeur-spectateur. Dans l'interprétation du premier thème, il y a donc un plan différent de la mesure 1 à 16, de 16 à 32 et de 32 à 48. Sur ces trois formulations du thème, un phénomène filmique est récurrent, il s'agit de la technique de cadrage. Ainsi, chaque antécédent présente un point de vue différent de celui du conséquent mais la scène reste la même. Pour l'introduction et la première reprise du thème, la caméra recule du centre de l'image (cascade de vin) pour que l'auditeur-spectateur puisse avoir une meilleure visibilité du lieu où il se trouve. Comme dit plus haut, la première reprise du thème prend racine dans un autre lieu, sans pour autant être trop éloignée du précédent. Il s'agit cette fois d'un lieu à l'extérieur de la cuve où se situait la caméra lors de l'exposition. Pour ce qui est de la deuxième reprise du thème, on observe le même phénomène. La scène se trouve dans une forêt avec plus de végétation, un espace plus naturel et par conséquent plus dense. On notera qu'à chaque fois que le thème revient, chaque nouveau plan reçoit un cadrage plus large. Par rapport aux transitions de point de vue, ces dernières ne sont pas forcément les mêmes à chaque fois quand on passe de l'antécédent au conséquent. La première fois, le point de vue recule, la deuxième fois, une image est superposée à une autre (phénomène de surimpression) mais, encore une fois, plus en arrière. Sur ces deux apparitions, la caméra recule de son point de départ alors que pour la dernière exposition, la caméra n'est pas plus loin des personnages, elle a seulement changé d'orientation de point de vue. Toutes ces transitions concernent les changements de plan à l'intérieur de chaque plan. Il s'agit donc des transitions entre les mesures 8, 24 et 40.

Dans cet exemple, il y a trois plans différents pour la répétition du même thème, on pourrait croire que l'interprétation filmique n'est pas pertinente contrairement à ce que nous avons pu voir dans le premier épisode de la *Pastorale* où un thème musical ne mettait en perspective qu'une seule catégorie de figures : les pégases. Mais s'il l'on porte notre attention sur les personnages et la narration, ce sont toujours les mêmes personnages qui y sont exposés (les faunes et les centaures). De plus, ils s'exercent toujours à la même action : contribuer à la fabrication du vin. L'autre élément commun est l'état du vin. Sur toutes les reprises, on ne cesse de le voir couler constamment. Bien que les plans changent toutes les huit mesures, les personnages et l'action principale ne changent pas. Dans cette séquence, nous ne sommes donc pas face à une interaction musico-filmique s'exerçant seulement sur la transposition thématique. L'interaction musico-filmique s'articule autour de la structure du thème. On constate donc que l'intervalle de changement de plan est

relativement court. Dans le cas du début de ce troisième épisode, le rythme du discours musical est donc soutenu par une pulsation plus rapide, ce qui pousse le discours filmique à s'adapter au rythme imposé par le discours musical. Contrairement à cela, le second épisode de nature plus tranquille aspire à un rythme de changements de plans moins rapprochés et favorise l'utilisation du plan travelling, car la pulsation est plus lente, comme c'est également le cas dans l'« Introduction » de la deuxième partie du *Sacre* lorsque le spectateur voit défiler toute une série de familles de dinosaures différents. À ce moment, le rythme musical est également moins soutenu. Après les trois répétitions du thème, la formule de cadence arrive et deux plans s'enchaînent jusqu'à ce que la caméra se fige sur les grains de raisins tombant dans une grande cuve où les faunes le piétinent en dansant et en jouant de l'*aulos* à 01:22:12.

Après cela, la caméra prend un peu de hauteur sur un défilé des personnages entrant sur la gauche dans le cadre et à l'intérieur de la forêt. Elle se fige alors sur deux faunes en train de jouer du cor de chasse⁸² puis sur les centaurettes qui jettent des pétales de fleurs jusqu'à laisser Bacchus apparaître par effet de surimpression d'images, comme dans la première reprise du premier thème à 01:22:28 (voir figure II.18).

The image shows a musical score for two instruments: Cl. In B. (Clarinet in B-flat) and Fag. (Bassoon). The score is divided into two sections. The first section, labeled 'Antécédent' in red, covers measures 91 to 106. The second section, labeled 'Conséquent' in green, covers measures 107 to 112. The Cl. In B. part features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the Fag. part provides a rhythmic accompaniment with dotted rhythms and rests.

Figure II.18 : Épisode 3, section 1, thème 2 (Bacchus), mesures 91 à 106, partition d'orchestre, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1863, p. 52.

Durant tout ce passage, l'auditeur-spectateur reste finalement dans le même lieu et la caméra ne fait que se rapprocher de certains personnages. En ce sens, elle se déplace une première fois sur les faunes, puis sur les centaurettes. Donc même si la caméra bouge et change de plan, le lieu lui ne change pas. Ainsi, ce passage fait partie du même cadre et seuls les points de vue changent comme dans les transition entre antécédent - conséquent au début de l'épisode.

L'entrée de Bacchus se fait dans le même cadre que la fin du premier thème, de manière à ce que la transition soit plus fluide. Le deuxième thème fait alors son entrée. De même que le premier thème, celui-ci est composé d'un antécédent et d'un conséquent qui sont exposés par la voix de hautbois ponctuée d'une intervention du basson ajoutant un côté grotesque à la scène. Caractère d'autant plus amplifié par la présence de Bacchus – saoul – tout au long du mouvement. Comme dans le premier

⁸² Ce n'est qu'une supposition, nous ne sommes pas sûrs de la réelle qualification de cet instrument.

thème, l'antécédent et le conséquent font seize mesures. Il y en a deux complets de la mesure 91 à 106 et de la mesure 107 à 122. La troisième fois que l'antécédent est exposé, c'est une sixte majeure en dessous à la clarinette (mesure 123 à 130), avant qu'il ne soit repris au cor deux mesures plus loin à la même hauteur des mesures 133 à 140. La reprise du thème se fait aussi dans le même lieu, mais le point de vue de la caméra change encore. Toutefois, il est important de noter que dès la deuxième apparition (m. 107 à 122), trois notes de clarinettes s'ajoutent à la dernière mesure de l'antécédent et à la dernière mesure du conséquent. Ce qui peut aussi expliquer le fait d'avoir changé le point de vue à ce moment-là⁸³. L'exposition du troisième antécédent à la clarinette offre également un point de vue plus proche de Bacchus (m. 123 à 133). Lors de la nouvelle reprise au cor, le champ se déplace vers le trône de Bacchus où la marche est ouverte par les faunes jouant d'une sorte de cor de chasse, instrument facilement imitable comme la flûte quand il s'agit de le représenter à l'écran, comme on a également pu le voir dans l'appel du centaure dans le deuxième épisode. Sur le conséquent modifié de la mesure 133 à 188, la caméra se rapproche de Bacchus et de l'instabilité de son siège. Le fait que la caméra se rapproche crée un effet plus dramatique ou plus contrastant avec les points de vue précédents. Comme il occupe l'intégralité du champ, on ne voit que lui, donc l'auditeur-spectateur se sent plus concerné par ce qui lui arrive. Ce phénomène transpose filmiquement les mesures 161 à 164 aux voix de basson et de violoncelle.

Pour conclure ce point à propos des représentations thématiques du discours musical, il semble important de préciser deux choses. D'une part, la représentation filmique d'un thème musical est souvent synchronisée avec le moment où il commence et met en scène des figures qui lui sont propres. Cependant, le thème des « Augures », à la différence des autres thèmes, ne met pas en scène des figures vivantes mais plutôt le parcours de la matière : la lave. Cet aspect est dû au fait que depuis le commencement du *Sacre*, il n'y a aucune figure vivante. Ces dernières apparaîtront à partir du thème de principal dans l'« Introduction » du second épisode. À partir de celui-ci, plusieurs représentations filmiques de thèmes musicaux seront élaborées par le discours musical et en fonction de ses dynamiques. On constate que dans le cas des représentations des thèmes, un thème correspond à une figure particulière. Lorsque le thème n'est pas transposé mais passe tout de même de voix en voix dans l'orchestre, les figures font partie de la même catégorie (voir le thème des pégases). Lorsque le thème est transposé – et dans certains cas développé – la représentation

⁸³ Phénomène thématique similaire au deuxième épisode, dans lequel trois centaurettes sont présentes (à tour de rôle) sur le même thème, mais comme l'accompagnement du thème change légèrement, on choisit de mettre en évidence des personnages différents mais de la même famille.

filmique change de figures mais ces figures font tout de même partie d'une même espèce (voir thème principal avec les dinosaures terrestres). Cependant, cette affirmation peut être contrebalancée. C'est le cas du thème du chiffre 97 qui met en scène des dinosaures terrestres alors que généralement, c'est le thème principal qui est réservé à cette catégorie de dinosaures. Si le thème est répété plusieurs fois, comme c'est le cas de la première section du troisième épisode de la *Pastorale*, les catégories de figures sont identiques à chaque fois et effectuent la même tâche. Seules les techniques de cadrage changent – en fonction de la structure du thème musical – pour donner du rythme au discours filmique.

D'autre part, la représentation filmique d'un thème musical peut aussi être désynchronisée de ce dernier, comme nous avons pu le voir dans le deuxième épisode de la *Pastorale*. Ce geste ne déstabilise pas l'auditeur-spectateur pour autant. La représentation filmique a la possibilité d'effectuer ce geste parce que la dynamique du discours musical le permet. Le tempo *andante* de cet épisode, en opposition avec l'anticipation des plans du discours filmique, apporte une dynamique fluide et moins contrastante qu'elle aurait pu l'être si ce phénomène n'était pas présent. Dans la mesure où le premier épisode est dans un tempo *allegro ma non troppo* et que le début du troisième épisode est un *allegro*, les quelques anticipations des représentations thématiques apportent une fluidité dans la forme de la séquence. Le fait qu'il puisse y avoir différentes élaborations de la représentation filmique d'un thème musical montre que la construction de la représentation filmique peut se manifester de plusieurs manières. Même si certaines peuvent se ressembler, le fait de rompre une certaine matrice rend le geste de représentation beaucoup plus sensible, parce qu'il est plus proche de l'expérience sensible vécu par l'auditeur-spectateur.

2. Représentation filmique de constructions périodiques

Comme c'était le cas pour la représentation des thèmes musicaux par le discours filmique, la représentation filmique des constructions périodiques est un mode d'interaction assez récurrent dans l'élaboration du discours musico-filmique. Avant de passer à l'analyse des différents exemples de constructions périodiques, il s'avère nécessaire de définir ce qu'est une construction périodique. Pour ce faire, nous nous sommes tournés une fois de plus vers le *Vocabulaire de la stylistique* afin de clarifier au mieux cette terminologie. Les constructions périodiques s'apparentent à la division d'une phrase en trois parties. La première se nomme la protase, elle est définie par Mazaleyrat et Molinié de la façon suivante.

Stricto sensu, partie montante de la mélodie de la phrase, dans un énoncé déclaratif, précédant le partie en mélodie inverse (l'apodose). Pratiquement, en dehors d'éventuelles expériences par enregistrement, et indépendamment des différentes lignes mélodiques propres à chaque modalité, on conviendra d'appeler protase toute première partie de phrase, prononcée sur la même orientation mélodique, préalable au changement d'articulation de la ligne d'ensemble (acmée), quelle que soit l'inflexion suivie. C'est le rapport entre la protase et l'apodose qui détermine la cadence⁸⁴.

La deuxième partie de la construction de la phrase se nomme l'acmé.

En stylistique de la phrase, dans l'analyse mélodique, l'acmé désigne l'articulation entre la protase et l'apodose ; c'est donc souvent la syllabe prononcée sur la note la plus haute, et parfois, simplement, la syllabe après laquelle s'opère le changement dans l'orientation de la ligne mélodique⁸⁵.

La dernière phase correspond à l'apodose.

Ce terme désigne en principe la partie descendante de la mélodie de la phrase, dans un énoncé déclaratif, qui suit la partie en mélodie inverse (la protase). Néanmoins, les réalisations de chaque partie sont susceptibles de grandes variations, dont le jeu peut aller jusqu'à dénaturer l'équilibre, voir même l'orientation de la cadence (qui est constitué par le rapport réciproque de la protase et de l'apodose) ; et les différentes modalités imposent souvent des intonations très spéciales. On appellera donc apodose, quelle que soit l'inflexion, la partie seconde de la phrase, postérieure à l'articulation marquée par l'acmé, prononcée sur une ligne mélodique orientée différemment de la première partie. De même, certains groupes de mots, ajoutés après la fin d'une phrase, de manière à produire un effet incisif, tout en appartenant syntaxiquement à l'ensemble précédent, peuvent être analysés, du point de vue stylistique, comme formant une phrase autonome, définie par une unique mélodie, celle d'une apodose⁸⁶.

Le premier exemple qui sera utilisé pour comprendre comment fonctionne ce mode d'interaction se trouve dans le « Jeu de rapt » faisant partie du premier épisode du *Sacre*. Cette section est dans la continuité que la section précédente. Au début, on retrouve la même dynamique que la fin des « Augures » : beaucoup de tension musicale oscillant entre chromatisme, rythmes syncopés et temps striés, le tout dans une nuance *forte*. Cette constatation montre que ce passage est celui de l'acmé de cette première partie du *Sacre du printemps*.

Cette dernière partie du premier épisode du *Sacre* n'est pas évidente à traiter. Que ce soit d'un côté du discours ou de l'autre, la forme de cette section est tellement dense que l'analyse ne permet pas

⁸⁴ MAZALEYRAT, Jean, MOLINIÉ, Georges, *Vocabulaire de la stylistique*, op. cit., p. 279.

⁸⁵ *Ibid.* p. 4.

⁸⁶ *Ibid.* p. 27.

de rentrer directement dans les détails. Mais il ressort en premier lieu que plus le discours musical est dense, plus le discours filmique l'est aussi. Ainsi, les plans changent constamment et sur un peu plus d'une minute, il n'y a pas moins de dix pages de partition pour dix-sept plans filmiques différents. Cette donnée mise à jour, il est donc logique d'affirmer que lorsque le discours musical se densifie et que la densité orchestrale est plus importante, le discours filmique l'est aussi. Ce phénomène crée une interaction discursive puisque les deux discours sont dans une dynamique identique, c'est-à-dire, le même débit ou rythme d'énonciation. De plus, le caractère général qui se dégage du « Jeu de rapt » est extrêmement violent, percussif, agressif, impitoyable et oppressant. Caractère que l'on retrouve dans le discours filmique, force est de constater que tous les éléments se déchaînent.

Le « Jeu de rapt » est certainement l'une des parties les plus complexes du *Sacre*. La tension exercée par la densité instrumentale, l'harmonie plus qu'instable et les changements de mesures successifs provoquant l'équilibre instable de la séquence, plongent l'auditeur-spectateur dans une écoute toute aussi instable durant la totalité de la séquence même si, par moment, certains éléments thématiques apparaissent de sorte à ponctuer le discours. C'est en grande partie à ces moments-là que les plans changent et se succèdent de manière à entretenir de la cohérence dans la représentation filmique. Ainsi, les changements de plans suivants ont été répertoriés en réduisant la vitesse de lecture pour optimiser la précision de ceux-ci par rapport à la partition.

Le premier changement de plan a lieu au chiffre 38, laissant le temps au spectateur d'entendre la trompette piccolo deux mesures après le chiffre 37, soit à 00:47:17 pour le discours filmique. S'ensuit le deuxième changement de plan une mesure après le chiffre 40, où les cors 1 et 2 entrent dans un jeu de questions-réponses avec les flûtes et les violons 2 à 00:47:26. Les troisième, quatrième et cinquième changements de plan s'exécutent à $40 + 2$ soit à 00:47:27 sur le motif du cor, $40 + 3$ soit à 00:47:28 et $40 + 4$ soit à 00:47:29 de la même page et à chaque question et réponse donnée par l'un des pupitres. Le sixième changement, lui, a lieu sur le motif chromatique des trois croches des trompettes en do sur le troisième temps de la cinquième mesure au chiffre 40 et à 00:47:31. Le septième et le huitième changements se font respectivement sur les chiffres 41 à 00:47:34 et 42 à 00:47:37. Il n'y a pas de remarque particulière à faire sur le chiffre 41 car il n'y a pas d'instrument qui sorte particulièrement du lot ou qui soit au-dessus de la masse orchestrale, contrairement à ce qui se constate au chiffre 42. Sur celui-ci, le pupitre de quatre violons soli installe un ostinato récurrent sur une septième de dominante en si (*fa#*, *la#*, *do#*, *mi*) tout du long du chiffre 42, ce qui met en place une forme de stabilité rythmique plus ou moins approximative au milieu de tout le brouhaha instrumental ambiant. Néanmoins, le neuvième plan arrive sur la

troisième et dernière manifestation de ce motif rythmique de douze doubles-croches à 00:47:41, changement de plan perçu comme une façon d'éviter la redondance du motif qui semble stabiliser toute la densité sonore.

Les dixième, onzième, douzième et treizième plans s'articulent à partir du chiffre 43. Le dixième plan se situe à 00:47:42, pour le onzième, il s'agit de $43 + 1$ et 00:47:43, le douzième est à 00:47:45 et $43 +$ le quatrième temps du 7/8 de la troisième mesure et le treizième est à $43 + 7$ (première mesure) de la page 34 à 00:47:48.

Ce chiffre fait l'objet de changements plus récurrents dus à un changement de métrique pratiquement toutes les mesures à partir de 43. Ce phénomène est la cause d'un degré de tension particulièrement élevé dans la partition, car elle se rapproche de plus en plus du climax de la première partie au chiffre 45. À partir des deux dernières mesures du chiffre 44, à 00:47:50, la tension gagne de plus en plus de terrain et l'auditeur-spectateur voit l'eau submerger le volcan sur le chiffre 45 qui était présent dans la section précédente des « Augures ». Le discours musical et le discours filmique en arrivent alors au climax de cette fin du premier épisode du *Sacre du Printemps*. De 45 à 46, la tension redescend d'un cran et l'auditeur-spectateur se retrouve plongé dans l'eau, complètement immergé. La caméra effectue un mouvement descendant de manière à se rapprocher de plus en plus de l'obscurité des abysses sur un dernier accord en tutti orchestral à la fin du chiffre 47.

De manière générale, les constructions périodiques dans le *Sacre* sont souvent interprétées filmiquement par des changements de plan très rapides extrêmement synchronisés, ou tout le contraire. En représentant le discours musical par des plans à la fois synchronisés et désynchronisés, la représentation du discours filmique opère par une dynamique d'opposition et de contraste pour bousculer et surprendre l'écoute-vision de l'auditeur-spectateur. Ce phénomène entretient également un lien intrinsèque avec le caractère musical, comme nous avons vu plus haut.

Il est cependant important de noter que les constructions périodiques ne sont pas toujours ancrées dans une représentation de la tension excessivement élevée. Dans le premier épisode de la *Pastorale*, une construction périodique s'enchaîne à la suite de la troisième exposition du deuxième thème, elle commence à 01:12:25. Cette dernière met en lumière une différence fondamentale dans laquelle l'auditeur-spectateur assiste aux premières tentatives de vol du pégason noir.

Comme l'indique la figure II.19 ci-dessous, la phase ascendante ou protase de cette construction périodique s'effectue sur les trois premières mesures où le pégason noir prend son envol. Le point

culminant de la tension – l’acmé – se trouve sur la croche suivante (*la - do*, cadre vert de la figure II.19) et permet de maintenir la tension sur le demi-soupir et le soupir suivant. Enfin, la phase descendante – protase – a lieu juste après l’acmé où la mère pégase vient au secours de son pégason tombé sur la branche au moment de l’acmé. Cette opération se répète une fois de plus et lors de la protase et de l’apodose, la transposition filmique attache une importance particulière à suivre la ligne mélodique qu’impose le discours musical. À ce compte, la ligne mélodique globale de la protase effectue une première phase ascendante de *sol* à *do* – la note *do* étant le point culminant de la tension – puis une phase descendante de *do* à *ré* sur l’apodose. Dans le discours filmique, le pégason suit la ligne ondulante de la phase ascendante et la mère pégase se jette dans le vide sur la phase descendante. L’acmé est quant à elle représentée par le pégason qui tombe dans le vide en atterrissant violemment sur la branche puis dans un amas de fleurs (deuxième tentative).



Légende :
Rouge : Protase ; Vert : Acmé ; Bleu : Apodose

Figure II.19 : Épisode 1, construction périodique des mesures 93 à 106, réduction piano 4 mains, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1876, p. 5.

Il faut cependant noter que la répétition représente – en soit – la même idée mais ne s’organise pas de la même manière. Si l’on regarde la partition de plus près (voir figure II.19), il y a une subtile différence entre la première et la deuxième exposition. Dans la première apodose (cadre bleu) il y a une mesure à vide dans la voix inférieure alors que dans la deuxième apodose, cette mesure est comblée. Dans le discours filmique, on remarque aussi une différence entre les deux apodoses. Dans la première, le pégason noir effectue une deuxième tentative de vol alors que dans la deuxième, sa mère saute du nid pour le sauver. Cela signifie que le discours filmique a encore une fois saisi une nuance du discours musical et que ce sont en ces subtils détails que réside une représentation pertinente du discours musical.

De ce que nous avons pu constater des deux séquences, il est essentiel de noter ici qu’entre Stravinsky et Beethoven, il ne s’agit pas des mêmes intensités de constructions périodiques.

Dans ce nouvel exemple sera abordé la section la plus dense en tension de toute la séquence du *Sacre* : la « Glorification de l'élue ». Mais recontextualisons d'abord cette scène. Elle est de toute évidence la scène au paroxysme de la tension de tout le film. Contrairement à l'« Orage » de Beethoven que nous traiterons ci-après, la « Glorification » dure beaucoup plus longtemps et la tension est générée par tout l'orchestre, pas seulement par un groupe d'instruments.

En effet, cette scène suit la dernière variation du thème principal du deuxième épisode du *Sacre* que nous avons présentée plus tôt et commence à 00:55:17, sur la dernière croche de la dernière mesure du chiffre 101. De plus, les derniers chiffres (102 et 103) des « Cercles » font partie de la construction de cette tension. Du côté du discours filmique, il semblerait que tout commence une mesure avant le chiffre 101 aux cors, une sorte d'appel, perdu au milieu de la masse sonore auquel réagissent les différents dinosaures. Cet appel réapparaît une mesure avant 102 à 00:55:18, se répète et s'accélère en montrant sept plans fixes différents dans lesquels les différentes catégories de dinosaures lèvent la tête vers la droite jusqu'à arriver au chiffre 103 et laisser apparaître la figure terrifiante du tyrannosaure. Ici, on a déjà une forme de construction périodique dans laquelle la tension va potentiellement retomber pour continuellement augmenter par la suite.

Il semble que toute cette scène soit élaborée en fonction de plusieurs constructions périodiques concentrées en une seule. Ainsi, les chiffres 102 et 103 constituent la protase principale de la scène qui est elle-même construite en protase - acmé - apodose. Le chiffre 102 étant la protase, le chiffre 103+1, l'acmé et 103+2 l'apodose.

La protase générale commence au chiffre 102 et se termine une mesure avant le chiffre 104. Ce qui montre en fait que l'apodose de cette protase est également la protase de la section suivante. Mais terminons l'analyse de notre construction périodique générale. L'acmé de la construction périodique générale occupe une très grande partie de cette séquence. Elle commence une mesure avant 104 et se termine une mesure avant le chiffre 117, ce qui correspond à 00:55:26 pour l'interprétation filmique. Il s'agit du moment où le tyrannosaure rentre en scène. Il est important de remarquer ici que cette scène a subi une coupure du chiffre 117 au chiffre 121. Ces quatre chiffres reprennent exactement le début au chiffre 104. Il est donc presque naturel pour les réalisateurs de sauter ce passage pour ne pas répéter une idée ayant déjà été exposée. À 121 et 00:56:35 se trouve l'apodose marquée par la mort du stégosaure vaincu par le tyrannosaure. La scène se termine une mesure avant le chiffre 128.

Il est clair que cette construction périodique ne peut pas être analysée comme celle de la *Pastorale* parce que les constructions périodiques de la « Glorification de l'élue » sont plus riches que celles de la *Pastorale*. Celle-ci s'emboîtent les unes dans les autres de manière à créer des constructions

périodiques à l'intérieur d'autres constructions périodiques. En deuxième lieu, on remarque que *le Sacre* contribue à garder un lien extrêmement fort avec la musique de ballet et la chorégraphie. Ainsi, dans pratiquement toute la séquence de la « Glorification de l'élue », se trouvent beaucoup de synchronisations, héritage de la musique chorégraphique composée par Stravinsky. C'est ce que l'on peut d'ailleurs observer dans la scène de combat. Les synchronisations sont extrêmement nombreuses en raison d'une quasi absence de motifs ou de thèmes, ce qui ne permet pas une interaction discursive aussi étendue dans le temps que ce que l'on a pu voir jusqu'ici dans le deuxième épisode du *Sacre*.

Le discours musical occupe une fonction totalement terrifiante pour l'auditeur-spectateur, dans le sens où il est porteur d'un sentiment de peur, de violence, d'oppression et de brutalité. C'est pour cela que ce passage se prête si bien à ce que peuvent représenter les images. Néanmoins, même si la quantité de points de synchronisations est relativement importante dans ce passage, on arrive à percevoir quelques autres phénomènes qui permettent de montrer que le discours musical et le discours filmique entretiennent une interaction importante. Comme par exemple le fait que les points de synchronisation du tyrannosaure soient toujours dans un registre très aigu et que ceux du stégosaure soient dans un registre très grave. Comme c'est le cas au chiffre 90 dans l'« Introduction », lors de la première apparition du stégosaure, soulignée par des traits musicaux dans le registre grave. Dans le champ, le stégosaure est d'ailleurs plus petit que le tyrannosaure, ce qui justifie qu'il soit représenté par le registre grave de l'orchestre. Cette constatation rend la représentation filmique pertinente, car celle-ci attache une importance particulière à vouloir créer un espace dans lequel chaque apparition ou réapparition d'une catégorie de dinosaures se fait en fonction de paramètres nouveaux ou au contraire déjà survenus quand ladite catégorie entre en scène. En outre, les morsures ou coups que se donnent les deux figures se font systématiquement quand la tension est très élevée (acmé). Quand celle-ci redescend, les dinosaures se font simplement face.

Même si la deuxième section du troisième épisode de la *Pastorale* (quatrième mouvement) ne revêt pas la même échelle de tension que la « Glorification de l'élue » dans le *Sacre*, ces deux sections présentent tout de même un caractère musical similaire et partagent quelques caractéristiques communes. La particularité de ce mouvement s'articule autour de la tension musicale constante et de ses paroxysmes, tout comme l'exemple précédent. Ce qui fait que la représentation du discours musical s'élabore et s'organise plus ou moins de la même manière. Ainsi, lorsqu'il s'agit d'aborder la question de la tension, l'interaction discursive se manifeste au travers

des constructions périodiques (protase - acmé - apodose) et comme dans le *Sacre*, les constructions périodiques sont elles aussi divisées en sous-constructions périodiques.

En ce sens, le discours filmique ne traite pas pointilleusement le paramètre thématique dans ce mouvement. Nous verrons par la suite que ça peut être le cas mais ce phénomène est ponctuel. On notera tout de même que l'échelle de tension générale de ce mouvement reste supérieure à celle du premier mouvement, lors des premières tentatives de vol du pégason noir⁸⁷. À cette étape de l'analyse, il faut préciser que plusieurs types de constructions périodiques sont présentes dans la *Pastorale* et dans le *Sacre*. En ce sens, il n'est pas forcément obligatoire que les transpositions de constructions périodiques soient porteuses d'une intensité dramatique insoutenable. Elles véhiculent donc des intensités de tensions variables.

Figure II.20 : Épisode 3, section 2, appel du centaure des mesures 72 à 77, réalisé à partir de la partition d'orchestre, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1863, p. 63-64

Cette section met donc en avant deux constructions périodiques principales. La première ne sera pas abordée dans ce point de l'analyse puisque les modes d'interaction s'y superposent de manière évidente. Nous débuterons donc à partir de la deuxième construction périodique dans laquelle la protase débute à partir de la mesure 72 (voir figure II.20). Elle s'amorce par les deux appels du centaure à 01:26:00 et correspond dans la partition aux trois entrées en imitation au hautbois, à la clarinette et au basson. Ce plan met en évidence la tension qui se prépare et devient de plus en plus intense. Tous les personnages courent pour s'abriter et dans cette impitoyable effervescence se mêlent éclairs, pluie et vent. Les éléments se déchaînent.

L'acmé se divise en six phases consécutives. La première est de onze mesures. Sur une phrase amenée par les basses qui se répète trois fois, chaque fois un ton plus haut, ce qui participe à une augmentation de la tension entre les mesures 78 et 98. Cette phase correspond au sauvetage d'un jeune pégason par sa mère à 01:26:07. La deuxième phase correspond au même phénomène observé

⁸⁷ Voir figure II.19.

au début de la mesure 35 et correspond à la deuxième phase de la première acmé de la première construction périodique de la séquence et commence à 01:26:21. Le premier éclair tombe sur le nid des pégases, le second sur Bacchus et on en supposera de même pour le troisième qui n'est pas explicitement visible à l'écran. Dans la troisième phase apparaît le second figuralisme de la séquence après les éclairs ; celui du vent. Il s'étend de la mesure 95 à 106 et de 01:26:28 à 01:26:42 (début du climax de ce troisième épisode). Ce chromatisme est répété deux fois, puis réduit à partir de la mesure 103. Le dernier temps de la mesure 106 fait place au climax général de la séquence. Ce climax est anticipé par les éclairs visibles à partir de la mesure 103 à la basse qui laisse place à l'énorme coup de tonnerre (dernier temps de 106) détruisant entièrement la cuve de vin dans laquelle les centaures et les faunes déposaient les grappes de raisin au début de la première section du troisième épisode. La quatrième phase se déroule après la mesure 106 où la tension est permanente sur les quatre mesures suivantes. On assiste alors à un déluge de vin. Le ruisseau se transforme en rivière de vin et Bacchus est emporté par le courant détruisant également le kiosque aperçu dans les premier et deuxième mouvements. Cette scène est relativement tournée vers l'absurde, bien que ce ne soit pas le fond du discours musical, parce qu'il atteint à ce moment là son paroxysme d'intensité dramatique maximal. Cette scène grotesque a une fonction dédramatisante de la situation. Rappelons-le, *Fantasia* est tout de même un film d'animation destiné à un large public parmi lequel se trouve une quantité importante d'enfants. Le discours filmique se doit donc aussi de satisfaire ses auditeurs-spectateurs et de composer avec toutes les catégories de son public. La cinquième phase constitue les mesures 119 à 129 et c'est à ce moment que l'intensité redescend peu à peu. On y retrouve le même motif de basse que dans les mesures 78 à 89, qui correspond au moment de joie intense de Bacchus qui réalise qu'il se trouve dans la rivière de vin. Progressivement, la tension diminue peu à peu dans la sixième phase, entre 130 et 143, car Zeus se lasse de persécuter Bacchus et décide de se coucher. Néanmoins, quelques éclairs tombent encore entre les mesures 137 et 143. Ce qui est principalement retenu dans ce qui vient d'être analysé concerne l'enchaînement des six phases de l'acmé par rapport aux changements de scènes et aux paradigmes qu'elles mettent en perspective. En effet, chaque scène correspond à une phase de l'acmé qui est divisée en six phases distinctes dans lesquelles une caractéristique principale – musicale – est mise en évidence et est interprétée par le discours filmique. La première concerne la détresse du pégason rose sauvé par sa mère sur la marche harmonique des basses, la deuxième les coups d'éclairs de Zeus sur Bacchus (où la lumière du premier coup est visible sur le nid de manière à faire une transition pertinente de la première à la seconde scène). La troisième met en évidence la figure chromatique du vent qui est représenté par une figure dynamique du vent dans le discours

filmique poursuivant Bacchus. La quatrième fait office de climax de la séquence dans laquelle on observe un équilibre intéressant puisque le discours musical évolue dans une dynamique plus lente, contrairement au discours filmique dans lequel le coup d'éclair provoque une destruction de la cuve de vin et un torrent qui occupera tout le champ du cadre. La cinquième phase reprend la marche harmonique des basses qui aboutira à une nuance piano, qui participe progressivement à la décroissance de la tension, ce qui explique pourquoi l'attitude de Bacchus est des plus grotesque à ce moment précis. La sixième phase et la dernière scène est consacré à Zeus et Vulcain qui se contentent de faire tomber quelques éclairs dans une nuance beaucoup plus faible qui annonce progressivement l'apodose de la mesure 144 à 01:27:29.

Les deux derniers exemples qui vont être analysés font partie de la troisième section du troisième épisode de la *Pastorale* (cinquième mouvement) et présentent des caractéristiques intéressantes au niveau de la représentation des constructions périodiques. Vers la fin de la section, le faune jouant de l'*aulos* réapparaît et rentre dans le champ à la mesure 213 et 01:30:06, imitant la voix de la flûte et une partie de celle du hautbois. Ici, la caméra effectue un plan panoramique partant du pégason noir et de l'environnement pour arriver sur le faune. À ce point du discours musical, les instruments entrent par un procédé d'imitation de la mesure 212 à 220. De cette manière l'interaction musico-filmique s'organise d'un côté par un plan panoramique fluide (discours filmique) et de l'autre par des entrées en imitation (discours musical). Cependant, le plan change à partir de la mesure 217. On constate alors une désynchronisation rythmique entre le discours musical et le discours filmique quand le plan passe sur une colline où les centaures avancent peu à peu pour observer le coucher du soleil. Par ailleurs, le discours filmique effectue tout de même un changement de plan homogène car les personnages de ce nouveau plan se retrouvent sur une colline aperçue au fond du cadre à gauche du faune jouant de l'*aulos* dans le plan précédent. Tous ces changements de plans s'effectuent dans un seul but : préparer l'arrivée d'Apollon dans le soleil par surimpression entre la mesure 219 et 220. Ces quelques mesures nous montrent donc une construction périodique subtilement préparée dans l'interaction musico-filmique entre les mesures 212 et 220. À la suite de cela, la caméra reste figée sur la figure d'Apollon (apparaissant à l'écran à 01:30:27) jusqu'à la mesure 228. Notons que les changements de plans dans ce passage (entre 219 et 220, et 227 et 228) sont toujours en avance d'une croche. Les plans changent donc respectivement sur la dernière croche de 219 et la dernière croche de 227. Encore une fois, cette anticipation de la part du discours filmique est effectuée de manière à créer un espace fluide et homogène dans les transitions. Après la transition de la mesure 227-228, la caméra se focalise donc sur les personnages saluant Apollon et les couleurs du plan

s'assombrissent. La nuit tombe. Ce geste est aussi une anticipation du discours filmique sur le discours musical préparant la marche harmonique descendante des mesures à 230 à 237.

Après cela, deux plans s'enchaînent, dans lesquels on retrouve plusieurs personnages visibles dans les parties précédentes (le couple de centaures bleus du second mouvement ainsi que la famille de pégases). Dans ces deux plans où l'un apparaît à 01:31:14 et l'autre à 01:31:20, les personnages dorment ou sont sur le point de s'endormir mais ce que l'on retiendra et qui contribuera, encore une fois, à cette impression de ralentissement de l'écoulement du temps, c'est que tous ces personnages sont presque immobiles. Pourquoi presque immobiles ? Parce qu'il y a toujours un mouvement subtil dans le cadre. Lorsque l'on voit le couple de centaures bleus, le mouvement est présent dans le cheminement de la fleur tombant dans le ruisseau. Dans le plan de la famille de pégases, le mouvement se manifeste dans la figure de la mère pégase et plus précisément dans la tendresse de son geste envers son pégason. Cette manifestation d'une seule figure mouvante dans un groupe nourrit l'impression de ralentissement. Il y a donc une construction périodique filmique (le mouvement de chaque plan et personnage ralentit de plus en plus) de la mesure 238 à la mesure 245 qui commence par la marche du couple de centaures sur la colline, suivi de l'apparition de Morphée déroulant son voile dans un rythme plus lent jusqu'à arriver à une immobilité filmique transcrite par les personnages presque immobiles. De plus, ces personnages sont tous regroupés par cinq au même endroit. Dans le premier plan, l'auditeur-spectateur peut voir le couple de centaures bleus sous le kiosque accompagnés de deux faunes et d'un envieux. Dans le second plan, on retrouve la mère pégase dans son nid avec ces quatre pégasons. Si l'on se concentre sur la partition, on voit que des mesures 238 à 243, cinq instruments sont aussi en train de jouer, il en va de même pour les mesures 244 et 245, mais les instruments accompagnateurs (violon 2, alto, violoncelle et basse) se contentent de ne jouer qu'une seule note par mesure alors que le violon 1 effectue une dernière ligne mélodique pour conclure la phrase. Dans le plan sur le nid de pégases, la caméra se déplace en travelling de bas en haut (mesures 244-245) pour arriver jusqu'au pégase noir effectuant un dernier mouvement de jambe.

De tous les exemples qui ont été présentés dans ce point, nous retiendrons qu'il y a plusieurs catégories de constructions périodiques. La première est la plus courante, il s'agit d'une construction progressive d'une tension musicale à caractère plutôt effrayant avec beaucoup de dissonances dans le discours musical, des rythmes percussifs et syncopés comme c'était le cas dans le « Jeu de rapt », la « Glorification de l'élue » dans le *Sacre*, ou encore dans le quatrième mouvement de la *Pastorale*. Mais elles peuvent aussi se manifester lorsque la tension musicale est

beaucoup moins élevée comme c'était le cas dans le premier épisode de la *Pastorale*. Il existe également une autre catégorie de constructions périodiques que l'on retrouve du côté du discours filmique et qui s'établissent en fonction de l'enchaînement des plans filmiques. Dans cette catégorie, le discours filmique est organisé que l'auditeur-spectateur comprenne que l'élaboration de chaque plan se construise par rapport au point culminant de la tension. C'est pour cette raison qu'au moment où le pégason noir et l'envieux sortent de l'eau, la caméra effectue un plan travelling jusqu'au faune jouant de l'*aulos* ; plan dans lequel on aperçoit déjà la colline sur laquelle tous les personnages verront le char d'Apollon et la caméra nous montre finalement cette colline dans le plan suivant. L'auditeur-spectateur voit ensuite tous les personnages se diriger vers le bout de la colline pour enfin découvrir Apollon dans le plan suivant et dans un plan fixe sur la marche harmonique des mesures 220 à 227. Il est aussi primordial de constater que les synchronisations des plans avec le discours musical sont très présentes. Mais comme nous l'avons remarqué plus tôt, la désynchronisation des plans est un phénomène tout aussi présent dans le discours musico-filmique. Ce phénomène aussi présent dans la représentation filmique de thèmes musicaux agit par effet d'opposition et de contraste par rapport au discours musical. Tous les enchaînements de plans se font extrêmement vite mais pas toujours sur les temps forts du discours musical, ce qui amplifie la sensation de tension dans le discours musico-filmique.

3. Représentation filmique par démultiplication

Cette troisième catégorie de modes d'interaction apparaît souvent à l'intérieur d'une représentation d'un thème musical ou bien d'une construction périodique. On observe d'ailleurs deux catégories de représentations par démultiplication. La première est la représentation de la démultiplication de la tension musicale. Il convient tout de même de bien faire la différence entre la démultiplication de la tension musicale et les constructions périodiques. Comme cela a été vu, les constructions périodiques suivent une structure précise qui possède une protase, une acmé et une apodose et peuvent évoluer à différentes échelles de tensions. Or, le phénomène de démultiplication de la tension ne répond pas aux mêmes caractéristiques. Généralement, il émerge d'une section du discours musical dans lequel la tension ne cesse de croître jusqu'à s'éteindre brutalement. Ce phénomène se produit à deux reprises dans le *Sacre*. Le premier a lieu dans l'« Introduction » au début du premier épisode. Une tension musicale commence à être perceptible au début du chiffre 10 car la voix de basson reproduit sans cesse le même rythme et les mêmes notes (dans leurs parties

respectives). À partir du chiffre 11 (une mesure après le chiffre 10), la terre se rapproche de plus en plus du spectateur, ce qui crée un sentiment d'oppression qui est une transposition filmique pertinente par rapport à l'activité musicale présente à ce moment-là à 00:43:44. En plus de cela, la palette de couleurs choisie par le discours filmique pour ce plan est principalement orientée vers des teintes de rouge contrastant avec le bleu de l'espace. Ce nouveau geste participe donc à une expérience sensible plutôt inconfortable pour l'auditeur-spectateur. Petit à petit, la caméra se rapproche de la terre dans un brouhaha musical (aux intervalles dissonants) jusqu'à ce que tout s'arrête au chiffre 12 et que retentisse le solo de basson du début de l'« Introduction » entre 00:43:46 et 00:43:58.

On retrouve le même phénomène dans la dernière section du troisième épisode du *Sacre* dans la « Danse de la terre ». Dans cette section qui débute à 01:00:30, le phénomène de démultiplication de la tension commence à 01:01:09. À partir de ce moment, la tension musicale qui se caractérise par les motifs dissonants, le tempo rapide, les rythmes syncopés et le crescendo progressif à partir du chiffre 75 ne cesse d'augmenter durant toute la section. Du côté du discours filmique, cette démultiplication progressive de la tension se traduit par des changements de plans de plus en plus rapprochés et des mouvements contraires des figures, le tout dans un espace filmique tantôt étendu, tantôt étriqué. La représentation filmique est élaborée de manière à perturber l'écoute-vision de l'auditeur-spectateur et à amplifier l'effet de surprise de la fin de la section se terminant impétueusement sur le troisième temps (temps faible) de la mesure à 3/4.

Le deuxième phénomène de démultiplication se manifeste généralement à l'intérieur des représentations filmiques de thèmes musicaux. Ce phénomène-ci se rapproche du précédent en un point puisqu'il est souvent rattaché à la répétition d'un thème musical dans lequel le nombre d'instruments augmente, comme c'est le cas dans le premier épisode de la *Pastorale*, au moment où la caméra se pose sur le faune jouant de l'*aulos* à 01:11:23, imitant la voix du solo de hautbois des mesures 28 à 32 avec son *aulos*. Il est ensuite rejoint par un petit groupe d'autres faunes jouant de la flûte à la mesure 33 et d'autres faunes viennent encore une fois s'ajouter à la ronde sur la mesure 37. On comptabilise donc un premier faune effectuant le solo de hautbois, et quatre autres qui le rejoignent. Notons que lorsqu'apparaissent ces quatre faunes, les voix de clarinette et de basson se divisent en deux. Ce geste montre de toute évidence une interaction musico-filmique puisque les quatre voix mélodiques sont représentées par quatre nouveaux personnages (mesures 33 à 36). Pour ce qui est de la mesure 37 et de l'ajout d'autres faunes à ce moment, le nombre de ceux-ci arrivant au compte-goutte ne semble pas être en rapport avec le nombre d'instruments entrant alors sur le

thème. Ils sont alors quatre à s'ajouter aux cinq déjà présents (faunes solo et les quatre autres) et le thème est alors joué aux deux voix de flûtes, hautbois, clarinette et aux voix de violons 1 et 2. Il s'agit de l'augmentation du nombre de figures présentes à l'écran qui s'effectue parallèlement à l'augmentation de la densité instrumentale. Ici, le même thème et les mêmes cellules sont répétés trois fois. Lors des deuxième et troisième expositions, la densité sonore se développe, provoquant donc une interaction dynamique entre discours musical et discours filmique.

Dans les « Cercles », faisant partie du deuxième épisode du *Sacre*, l'auditeur-spectateur est face au même phénomène. Comme dit précédemment dans le point sur les représentations thématiques, les « Cercles mystérieux des adolescentes » s'enchaînent directement avec la fin de l'« Introduction », pour des questions de pertinence d'élaboration du discours musico-filmique, puisque les « Cercles » sont dans la continuité de l'idée musicale de l'« Introduction » et que cette idée musicale est le véritable fil rouge de l'interprétation filmique du *Sacre*.

Les « Cercles » commencent par la réaffirmation du thème principal du deuxième épisode du *Sacre* et sa cinquième transformation, dans son état le plus développé (jusqu'à présent ; vingt-trois temps au total).

L'affirmation du thème principal passe aussi par une affirmation de la présence de la vie sur terre pour ce qui est du discours filmique. Lorsque celui-ci apparaît, la caméra effectue un plan travelling de gauche à droite en montrant plusieurs espèces de dinosaures terrestres vaquant à leurs occupations principales : se nourrir et se désaltérer à partir de 00:52:37. Six espèces de dinosaures seront présentées à tour de rôle (comme les six voix d'altos qui composent cette transformation du thème) tout le long du déroulement de cette cinquième transformation du thème principal. Il semble important de compter le dinosaure volant de la fin de la séquence car même s'il est immobile lorsqu'il rentre dans le champ de la caméra, il est tout de même visible et fait l'objet de la transition suivante. Le plan travelling se termine à 00:53:07 (voir figure II.21).



Figure II.21 : Épisode 2, « Cercles mystérieux des adolescentes », chiffre 91, thème principal v.5, partition d'orchestre, Berlin, Édition russe de musique, 1921, p. 82.

Alors que la cinquième variation du thème principal réunit les chiffres 91 et 92, le chiffre 93 et suivants (jusqu'à 99) n'exploitent pas d'autres transformations de celui-ci. En effet, ce sont deux autres matériaux thématiques qui y sont traités.

Avant de passer aux deux thèmes suivants, la cinquième version du thème principal s'enchaîne donc avec un plan dans lequel un petit dinosaure essaye d'attraper un autre dinosaure volant (différent de ceux qui étaient dans l'« Introduction ». Celui-ci manque son coup et le dinosaure volant prend son envol sur une synchronisation évidente, qui a lieu sur le chiffre 93 à 00:53:10 avec le trille des clarinettes 1 et 2 en si \flat sur les notes la \flat et si. À la suite de ces trilles, d'autres trilles s'enchaînent sur une figure chromatique, ce qui relance immédiatement la tension jusqu'à arriver à l'exposition d'un nouveau thème dans un tempo plus allant. ($\text{♩} = 80$). Le thème suivant, quatre mesures après le chiffre 93 à partir de 00:53:16, est exposé à la flûte en sol. Comme le thème principal, il n'est pas spécialement riche en terme de notes car celles-ci se répètent beaucoup. Au total, ce thème est composé de quatre notes principales ; la \flat , mi \flat , fa et sol \flat . À l'occasion, un do \flat et un ré \flat s'ajoutent de manière à créer une nouvelle impulsion avant la fin de cette première exposition (voir figure II.22).



Figure II.22 : Épisode 2, « Cercles mystérieux des adolescentes », chiffre 93, thème des long-cous, partition d'orchestre, Berlin, Édition russe de musique, 1921, p. 83.

Ce thème est également porteur d'une ambiguïté en ce qui concerne le discours filmique. Les dinosaures présents dans ce thème sont presque les mêmes que ceux qui étaient présents au chiffre 84. Comme il ne s'agit pas du même thème, le choix de ceux-ci ne semble pas forcément cohérent à première vue. Mais plusieurs hypothèses peuvent être valables. Tout d'abord, le fait que le thème soit constamment en train de descendre et de monter sans pour autant que les intervalles ne soient trop grands, montre que celui-ci dénote d'une certaine souplesse dans son écriture. Souplesse visible dans la gestuelle de ces dinosaures possédant un très long cou. La pertinence se tournerait donc plus du côté des mouvements chorégraphiques de ces animaux. L'autre hypothèse se tournerait plus du côté du changement de caractère de cette scène amplifié par le changement de milieu, puisqu'on passe du milieu tropical fermé à un espace ouvert (apparition du ciel). Si, lors de leur apparition sur la troisième transformation du thème principal – dans un milieu ouvert proche de celui que l'auditeur-spectateur voit ici – les dinosaures ne sont visibles que quelques secondes en

raison des trois mesures que représente cette troisième variation, ils sont visibles deux fois plus longtemps à partir de la cinquième mesure du chiffre 93 car le thème est exposé deux fois. Néanmoins, le traitement de la transposition filmique reste tout à fait pertinent puisque les quatre notes principales énoncée plus haut (la \flat , mi \flat , fa et sol \flat) sont représentées par quatre dinosaures aux longs cous dans cette première exposition du thème. La fin de ce thème marque également la fin du chiffre 93 et le discours musico-filmique reprendra à partir du chiffre 95 qui sera présenté comme la réexposition de ce thème dans lequel la densité sonore s'élargira, laissant place à de plus en plus de dinosaures au long cou jusqu'à la fin du chiffre 96.

Tournons-nous maintenant vers la dernière section du deuxième épisode du *Sacre*, dans laquelle les dinosaures marchent progressivement vers leur funeste destin. Dans cette section, le milieu de vie n'est plus le même que dans les séquences précédentes. Les dinosaures se retrouvent dans une zone aride dans laquelle l'eau et la nourriture se font plus rares. Au cours de l'« Action rituelle des ancêtres », les dinosaures effectueront une traversée de leur espace de vie – excessivement vaste – dans le but de trouver des vivres. La fin de cette section met en scène l'extinction des dinosaures due à de fortes chaleurs et un assèchement total du milieu de vie. Elle sera l'une des seules à être traitée dans sa totalité dans le discours musico-filmique. Sur le chiffre 129 et à 00:57:25, les six premières mesures ont une fonction essentiellement introductive, elles sont également précédées par le chiffre 128 qui occupe la place de transition entre les deux sections. Les trois premières interventions du cor anglais solo commençant à partir de deux mesures après 129 ne sont pas interprétées dans la version musico-filmique. La caméra avance vers un groupe de plusieurs catégories de dinosaures cherchant de l'eau. Le changement de milieu amène aussi à un changement drastique de la palette de couleurs. Par conséquent, les couleurs dominantes sont beaucoup plus chaudes (jaune, orange, marron), rappelant le milieu aride, sans trace d'eau, ni de végétation et s'opposent à la sinistre palette bleutée de la section précédente consacrée au combat entre le tyrannosaure et le stégosaure.

L'interaction musico-filmique commence à partir du chiffre 130. Ici, l'interaction entre discours filmique et discours musical se fait par le biais du nombre de dinosaures présents à l'écran en rapport avec le nombre d'instruments. Sur les deux premières mesures de 130, les interactions de la flûte en sol, du cor anglais et une nouvelle fois de la flûte en sol mettent en avant trois dinosaures différents. Pour ce qui est des quatre mesures suivantes où les solos sont répartis dans l'ordre suivant ; cor anglais, flûte en sol, cor anglais et clarinette en si, la caméra reste figée sur un seul

dinosaure durant les trois premières interventions pour ensuite se placer sur un groupe de trois autres dinosaures juste après la dernière intervention du cor anglais. Sur le chiffre 131, l'esthétique musicale change avec les enchaînements de quatre doubles des flûtes en sol, d'abord sur un motif chromatique puis en ligne descendante sur le dernier temps de la première mesure de 131, et enfin un enchaînement de lignes montantes et descendantes sur toute la deuxième mesure de 131. Seuls les altos, les bassons 1 et 2 et le cor anglais accompagnent les oscillations de la flûte en sol sur ce passage interprété filmiquement par la présence de quatre autres dinosaures. Trois dinosaures aux longs cous et un dinosaure vu précédemment sur la troisième mesure de 130. Dans les deux dernières mesures de 131, un autre dinosaure apparaît. À ce moment-là, plusieurs autres instruments se rajoutent à l'accompagnement mais seul le cor 6 effectue un motif rythmique et mélodique différent des autres instruments, d'où la présence d'un dinosaure en plus.

Compte tenu des exemples traités dans cette partie, nous avons dégagé deux types de démultiplications. La première est en rapport avec la tension musicale de la scène dans laquelle elle est représentée. Cette catégorie de tension est d'ailleurs bien différente de la construction périodique, puisqu'ici, elle ne cesse d'augmenter et retombe immédiatement. C'est ce que nous avons pu constater dans l'« Introduction » du premier épisode du *Sacre*. Dans cette scène, la représentation filmique effectue une sorte de zoom vers la terre, ce qui donne l'impression d'un *crescendo* orchestral sur les triolets de croches alors que cette dynamique n'apparaît pas dans la partition. La représentation filmique de la démultiplication de la tension musicale peut aussi se manifester dans les mouvements des figures ou dans l'espace du champ de la caméra, comme cela a été mentionné dans la « Danse de la terre ».

La seconde catégorie de démultiplication est en rapport avec les figures présentes dans les thèmes musicaux. Dans ces derniers, la représentation filmique met en évidence un nombre de figures faisant écho à un nombre d'instruments présents lors des expositions successives d'un thème. Les exemples les plus explicites sont ceux présents dans le premier épisode de la *Pastorale*, lorsqu'apparaît le faune jouant de l'*aulos* et la deuxième section du deuxième épisode du *Sacre* après la cinquième transformation du thème principal (voir figure II.22). Ces deux exemples reposent tout de même sur une synchronisation des plans en rapport avec la densité orchestrale, alors que ce n'est pas le cas pour la cinquième transformation du thème principal dans lequel le discours présente progressivement six différentes espèces de dinosaures correspondant aux six voix d'altos. Ce geste filmique est privilégié à ce moment puisque le plan précédent ne présentait aucune figure dans le champ. De fait, il ne serait pas pertinent d'enchaîner un plan sans aucune figure, avec

un plan dans lequel six figures différentes apparaîtraient d'un seul coup. Ce geste est donc privilégié de manière à fluidifier et à équilibrer la dynamique musico-filmique.

Ce deuxième grand axe d'analyse nous a permis de montrer que le discours filmique était particulièrement sensible à la représentation des thèmes musicaux, ainsi qu'aux constructions périodiques et enfin du phénomène de démultiplication qui se dégagent du discours musical. Ainsi, le discours filmique se charge de représenter une construction de la tension musicale avec un nombre précis de figures présentes dans le champ. Ce nombre spécifique de figures s'élabore en fonction du nombre d'instruments qui jouent au même moment. Cependant, il n'existe pas une seule formule permettant de représenter ces phénomènes. En outre, les synchronisations des mouvements des figures ou des différents plans constituent un mode d'interaction qui s'entrelace souvent avec le mode d'interaction ambiant. Au vu de cette constatation, nous nous demanderons si d'autres modes d'interaction ne peuvent pas s'entrelacer entre eux, dans le but de créer un espace musico-filmique où les modes d'interaction se superposent.

C. Interactions complexes

Après avoir énoncé les modes d'interaction interdiscursifs les plus sollicités entre le discours musical et le discours filmique, il s'est avéré dans cette analyse que les modes d'interaction pouvaient parfois se superposer. Ce phénomène de superposition et d'entrelacement se partage en deux catégories, dans la première, l'auditeur-spectateur se trouve face à une catégorie de superpositions qui jouent sur les différents modes d'interaction que nous avons pu voir jusqu'ici. En d'autres termes, il est par exemple possible qu'une section d'un épisode que nous traiterons se compose en même temps d'une représentation thématique musicale et qu'à cela s'ajoutent plusieurs synchronisations entre le discours filmique et le discours musical. Le deuxième phénomène de superposition se rattache plutôt à des correspondances filmiques qui permettent à l'auditeur-spectateur de comprendre le discours filmique dans sa propre forme, intrinsèquement rattachée à celle du discours musical. Dans un deuxième point, nous verrons également qu'au-delà de toutes les catégories de modes d'interaction, le discours musical et le discours filmique arrivent à rentrer dans une dynamique d'équilibre et de collaboration. Cette collaboration dans l'espace musico-filmique permet à l'auditeur-spectateur de ne pas être déstabilisé par les coupures présentes dans le discours musical tout en lui montrant que le discours filmique arrive à résonner dans la forme du discours musical.

1. Superposition des modes d'interactions

Dans le premier épisode de la *Pastorale*, une scène plus calme suit la scène dans laquelle s'effectue la démultiplication des figures dans le premier thème du premier épisode de la *Pastorale* à 01:11:47. La scène qui nous intéresse ici est consacrée au duo faune-licorne au moment du pont entre le premier et le deuxième thème à partir de la mesure 53. À ce moment, nous sommes face à une interaction discursive jouant sur plusieurs modes d'interaction. Tout d'abord, sur le plan musical, un jeu de questions-réponses s'établit entre la clarinette, le basson et violon 1. Puis c'est au tour de la clarinette, du basson, du cor et du violon 1, avec une répétition du même ordre juste avant l'arrivée du thème 2. Même si le discours filmique s'appuie sur des synchronisations récurrentes, l'opposition entre le jeu mélodique du violon et le jeu rythmique en triolet du hautbois et de la clarinette dans le discours musical est interprétée filmiquement par des éléments soulignant cette technique de jeu. On trouve ici deux aspects importants, comme le choix de ne pas mettre les deux personnages à la même hauteur dans ce plan. Ainsi, le faune se retrouve surélevé par rapport à la

licorne. Le deuxième aspect important est le choix de représenter les créatures en mouvements lorsque leurs instruments respectifs se manifestent. La licorne n'est donc en mouvement qu'au moment où le violon joue et le faune, au moment où la clarinette, le basson et le cor jouent. Cette interprétation est d'autant plus pertinente du fait que la clarinette, le basson et le cor interprétés par le faune – qui joue d'un instrument à vent – se trouvent plus haut placés dans la partition que le violon qui est interprété par la licorne. C'est à cet instant précis que l'interaction dynamique musico-filmique se manifeste dans le but de lier un personnage au mode de jeu d'un instrument (le triolet de croches pour le faune et le lié-détaché pour la licorne). Le phénomène de superposition combine donc une synchronisation des personnages à l'intérieur de la représentation thématique du pont, provoqué par le changement de caractère et d'écriture musical dans le pont entre le premier et le second thème du premier mouvement de la *Pastorale* et le fait que le faune joue d'un instrument imitant les voix de clarinette en si, de basson et de cor.

The image shows a musical score for four instruments: Fag. (Bassoon), V-2. (Violin 2), V-la. (Viola), and Cello. The score is written in 3/4 time and features a key signature of one flat. The Fag. staff has a 'dolce' marking and contains a triplet of eighth notes circled in blue. The V-2. staff has a 'pizz.' marking and contains a triplet of eighth notes circled in green. The V-la. staff has an 'arco.' marking. The Cello staff has a 'pizz.' marking. The score is divided into four measures, with dynamic markings like 'cresc.' and 'p' visible.

Figure II.23 : *Ibidem.*, figure II.16.

Dans le deuxième épisode de la *Pastorale*, la scène du défilé des centaurettes commençant à 01:17:38 présente également une superposition de modes d'interactions avec ce qui vient. Il s'agit du passage concernant l'ouverture du rideau qui correspond aux mesures 98-99. À partir des mesures 100-101, on voit une première centaurette défiler seule. Mais avant cela, le plan montre quatre centaurettes, la première est verte, la seconde rose, la troisième bleue et la dernière jaune. Malheureusement, la quatrième centaurette n'occupera pas la même place que les autres mais ce plan annonce déjà l'ordre des plans qui approchent. Néanmoins, la présence de cette quatrième centaurette est due à un rythme récurrent présent entre les mesures 99 et 100 lors du lever de rideau. On observe le même rythme répété quatre fois à des hauteurs différentes à la voix de violon 1. À savoir, une croche liée à quatre doubles. Lorsque le motif du basson commence (voir figure II.23 ci-dessus), ce nouveau thème s'enchaînera trois fois et l'on verra apparaître les trois premières

centaurettes du plan précédent, la verte puis la rose et enfin la bleue dans un enchaînement de trois plans consécutifs.

La première centaurette apparaît sur le quatrième temps de la mesure 100, la deuxième sur le quatrième temps de la mesure 104 et la troisième entre le deuxième et troisième temps de la mesure 106. Même si ce thème est répété trois fois de la même manière, il faut se concentrer sur ce qu'il se passe autour de ce motif de la mesure 104 à 107 pour comprendre pourquoi deux autres centaurettes succèdent à la première. Le premier changement a lieu à la mesure 106 avec la doublure du motif aux violoncelles. Le deuxième changement est à la mesure 107 aux violons 2 (voir figure II.23) qui ajoutent une croche sur le deuxième temps, là où dans les deux mesures précédentes, la croche apparaissait sur le troisième temps. La justification du changement de personnage, même si le motif principal ne semble pas subir de changements, est donc recevable et pertinent. Ce qui est d'autant plus surprenant et pertinent, c'est que les bras des deux dernières centaurettes (rose et bleue) sont parfaitement synchronisés avec la partie de violons 2 entre les mesures 104 et 107. De plus, même si leur apparition consécutive dans le champ ne se fait pas sur les premiers temps des mesures, leur durée d'apparition est presque égale. Une autre chose est étonnante dans ce passage. À l'apparition de la première centaurette seule, les mêmes images sont utilisées deux fois. La centaurette effectue un mouvement de tête et du regard sur le troisième temps de la mesure 101 et le deuxième temps de la mesure 104. Il semblerait que ce soit une conséquence de l'interprétation d'un discours vers un autre. En d'autres termes, ce serait un faux raccord. Comme la scène ne dure que quelques secondes, ce réemploi n'est pas facilement visible. Néanmoins il est bien là. Il ne gêne pas vraiment la compréhension du discours et fait en sorte que les centaurettes aient le même temps d'apparition à ce moment précis.

Remarquons que dans les mesures 104 à 107, la voix de basson est doublée par l'alto et le violoncelle sur 106 et 107. On a donc trois voix d'instruments qui sont représentés par trois centaurettes. Cependant, bien que ces trois voix soient parallèles, elles ne sont pas représentées dans la même temporalité que celles du discours filmique. À ce compte, le discours filmique se charge de représenter les trois centaurettes. Cependant, ces dernières n'évoluent pas sur le plan vertical et parallèle que suggère le discours musical, mais sur le plan horizontal qui est suggéré par la ligne mélodique de ce thème. On dira donc que l'enchaînement des plans suit la logique de l'horizontalité de la mélodie des trois instruments couplés avec les mouvements des bras des centaurettes. Et que les mouvements de jambes verticaux et symétriques suivent la logique harmonique que suggère le discours musical. Ce passage révèle un autre phénomène intéressant. Comme depuis le début du mouvement, les gestes ou les mouvements des centaurettes sont chorégraphiés, notre attention se

porte maintenant sur leurs jambes. Dans la locomotion du cheval, le pas – ou l’allure marchée – est une allure dissymétrique à quatre temps⁸⁸. Mais, ce n’est pas le cas ici. Les centaures et centaurettes ont des allures complètement symétriques et à deux temps. En plus de la physiologie de la créature mi-humaine, mi-cheval qui peut expliquer cette particularité, l’allure symétrique des créatures est là pour représenter le concept de verticalité afin d’apporter du contraste dans la répartition des formes et des figures dans l’espace filmique. Néanmoins, cette verticalité est présente dans la partition des mesures 104 à 107. Elle est entretenue par la voix de basse mais les déplacements des centaurettes ne sont pas complètement synchronisés avec, ce qui montre que la verticalité d’une figure musicale ne se soumet pas à une simple synchronisation avec le discours filmique. L’expression du concept de verticalité musicale peut donc être désynchronisée par rapport à son interprétation filmique. Le discours filmique peut alors représenter cette synchronisation dans la gestion de mouvements des figures et leur régularité sans être synchronisé avec le discours musical. Ce geste montre encore une fois que le discours filmique ne cesse de s’attarder sur l’articulation des thèmes musicaux et de leur accompagnement pour en saisir toutes les nuances. L’interprétation filmique nous montre donc que l’interaction musico-filmique ne réside pas seulement dans la synchronisation entre musique et images mais dans la compréhension subtile du fonctionnement et de l’organisation du discours musical. Cette section évolue donc dans la même dynamique présentée dans le point sur les interprétations thématiques puisque les enchaînements des plans sont en avance par rapport au discours musical, tout comme la sensation de verticalité présente dans la ligne de basse qui n’est pas parfaitement synchronisée avec les mouvements de jambes des centaures et centaurettes.



Figure II.24 : Épisode 3, section 1, thème de la danse, première apparition, mesures 165 à 172, partition d’orchestre, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1863, p. 54.

Dans la première section du troisième épisode de la *Pastorale*, après la chute de Bacchus, une toute nouvelle idée musicale commence à 01:23:10 (voir figure II.24). Une scène de danse virevoltante entre centaures et centaurettes sur le trio de ce *scherzo*. Pour ce faire, la tonalité passe en *sib* majeur.

⁸⁸ DAUDEL, Isidore, *Traité de locomotion du cheval relatif à l’équitation : nouvelles propositions*, Saumur, P. Godet, 1854, disponible sur Gallica, monographie imprimée, <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb303026001> (consulté le 6 septembre 2022), p. 48.

Ce nouveau thème commence à la mesure 165 et comme les deux précédents, il se constitue d'un antécédent et d'un conséquent mais cette fois-ci, il est de huit mesures au lieu de seize. Un premier antécédent se laisse entendre et donne le ton de la scène. D'abord, la caméra reste centrée sur Bacchus, de manière à apporter une transition plus fluide, mais elle recule ensuite suite pour laisser de la place aux quatre couples de danseurs autour de Bacchus en guise d'introduction du thème des mesures 165 à 172.

Sur la deuxième exposition du thème, la ligne mélodique de la flûte met en perspective un point de vue centré sur l'un des deux couples visibles un peu plus tôt. Ce phénomène est une transposition thématique du discours, très fortement présente à cet instant. À ce compte, la ligne mélodique de la flûte se trouvant à l'intérieur de ce troisième thème principal est représentée par un point de vue tourné vers un nombre réduit de personnages mais toujours dans la même action. Cette danse frénétique se poursuit jusqu'à la mesure 204 s'enchaînant très vite avec le premier thème principal de ce troisième mouvement.

Mais avant cela, revenons juste après le solo de flûte (de 173 à 180). À ce moment-là, ce sont les violon 1 et 2 qui offrent une section mélodique qui diffère de celle du thème principal exposé aux bassons et aux altos de la mesure 181 à la mesure 188. Dans cette scène, Bacchus est au centre de l'attention et danse avec une centaurette verte puis avec une centaurette jaune au milieu des autres couples de centaures et centaurettes. Entre ces deux passages, il y a une différence significative. En effet, il y a une évolution palpable dans les trois formulations de ce troisième thème. En l'occurrence, la deuxième et la troisième fois. Bien que la flûte n'ait pas particulièrement de problème à passer au-dessus de l'orchestre en raison de sa tessiture aiguë, les deux voix de violons sont cependant plus présentes en raison d'un effectif plus important. Par ailleurs, le discours filmique décide de mettre en évidence la voix de flûte, ce qui explique pourquoi on ne voit que deux couples danser dans la deuxième exposition du troisième thème (mesures 173 à 180). Au contraire, la troisième exposition donne l'impression d'être instrumentalement plus dense, ce qui atteste d'un plus grand nombre de personnages à l'écran lorsque le thème de la flûte s'achève. Ici se produit donc une démultiplication du nombre de personnages en fonction d'une augmentation de la densité instrumentale au cœur d'une représentation thématique dans laquelle s'entrelacent beaucoup de synchronisations dues à la verticalité de toute la section. Une fois cette troisième exposition du troisième thème terminée, Bacchus danse durant quelques instants avec une autre centaurette. La formule de cadence s'actionne à ce moment là et les couples saluent Bacchus qui leur rend immédiatement leur salut.

Dans la deuxième section (quatrième mouvement) du troisième épisode de la *Pastorale* commençant à 01:24:20 lors de l'apparition du nuage, la première chose qu'il faut remarquer c'est qu'il y a deux grandes constructions périodiques et qu'elles sont chacune divisées en sous-constructions périodiques, comme cela a été constaté dans le point sur la représentation des constructions périodiques. Dans ce paragraphe, nous traiterons la première construction périodique de cette deuxième section.

On observe que la première protase de la première construction périodique (mesure 1 à mesure 20) est divisée en 2x3 plans et en deux répétitions de dix mesures dans le discours musical. L'organisation musico-filmique n'est pas la même que dans la section précédente avec Bacchus. Ici, les enchaînements de plans ne sont pas réguliers. Cependant, un schéma se dégage de ces vingt premières mesures. Dans un premier temps, les plans mettent en scène Bacchus, puis les centaurettes et enfin les faunes avant que ces dix mesures ne se répètent. La deuxième fois apparaît d'abord le couple de centaures bleus du deuxième épisode, puis une petite famille de licornes (mère et trois petits) et enfin l'imposante figure de Zeus qui est encore dans l'ombre. Sur ce passage on constate aussi que l'ordre d'apparition de la nature des personnages se fait presque par effet miroir. Ainsi, on voit d'abord Bacchus puis deux familles différentes de créatures, les centaurettes puis les faunes. Au moment de la répétition, l'auditeur-spectateur voit d'abord, le couple de centaures de la séquence au bord du ruisseau, une famille de licornes et l'ombre de Zeus dans les nuages sombres. Pour ce qui est de l'interaction filmique, il faut remarquer la chose suivante. Le motif musical présent à ce moment est divisé en trois sections puisqu'un soupir interrompt la continuité du discours musical au début de chaque mesure (voir figure II.25).



Figure II.25 : Épisode 3, section 2, premier motif du violon mesures 5 à 8 et mesures 15 à 18, partition d'orchestre, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1863, p. 58.

On peut donc en déduire que les trois premiers plans mettent en évidence une représentation de la construction du motif. Il en va de même pour les trois plans suivants d'ailleurs. Cependant, on remarquera que les deux premières mesures du motif sont exactement les mêmes. Ce paramètre est également pris en compte par le discours filmique parce que les deux fois où ces deux mesures sont

exposées, le plan est stable. Il ne change que lorsque les croches apparaissent sur la troisième mesure du motif. Nous avons donc bien à faire à une transposition thématique dans ces vingt premières mesures qui sont – comme c'était le cas dans la section du deuxième épisode que nous avons vu plus haut – désynchronisées par rapport au discours musical. On préférera d'ailleurs l'appellation de représentation motivique dans ce cas-ci, le motif étant trop court pour être considéré comme un thème. Là où le discours filmique demeure parfaitement pertinent, c'est qu'il se sert du sens véhiculé par ce motif musical pour le transposer le plus justement possible. C'est pour cela qu'un plan fixe est choisi pour laisser se dérouler les deux premières mesures du motif et ne changer de plan que sur la troisième mesure, tout en considérant que ce motif représente trois sections distinctes et nécessite donc trois plans différents. De fait, les plans sont désynchronisés de manière à les faire tous les six rentrer dans les dix premières mesures et les dix suivantes dans le but d'effectuer une liaison fluide entre la fin du troisième mouvement et le début du quatrième.

Dans l'acmé de cette première construction périodique située à 01:24:56, la première phase se divise en trois répétitions où l'on voit successivement apparaître Zeus, les centaures, Bacchus et Vulcain qui forge les éclairs pour Zeus. La deuxième phase de cette acmé est entièrement consacrée à Vulcain qui s'occupe de forger les éclairs. Dans cette phase, les plans seront ponctués de synchronisations musico-filmiques. C'est notamment le cas lorsque son marteau rentre en contact avec l'éclair appuyé par les coups de timbales. Sur la mesure 41 et 42, Vulcain jette l'éclair à Zeus, celui-ci l'attrape sur la mesure 43 puis le lance en direction de Bacchus sur les mesures 44 à 46 et il atterrit sur Bacchus mesure 47. Ce figuralisme (inversé selon Beethoven et transposé à l'identique dans la version de Disney) apparaît au total six fois entre les mesures 51 et 56. Entre 56 et 71, il y a un moment plus calme et où la tension semble redescendre d'un cran. Celle-ci correspond à l'apodose de cette première sous-construction périodique. Durant celle-ci, les personnages réfugiés précédemment sous un arbre prennent la fuite et les envieux s'abritent sous le kiosque. Avant que l'intensité dramatique ne remonte, une centaurette sauve une jeune licorne sur le motif mélodique du hautbois mesures 66 à 68. Dans ce cas de configuration, le phénomène de superposition de modes d'interaction fait fusionner la représentation de toute la construction périodique avec la représentation motivique désynchronisée avec le discours musical dans la protase et synchronisée à partir de l'acmé jusqu'à la fin de l'apodose.

Pour clore ce point à propos du phénomène de superposition des modes d'interaction, nous étudierons la dernière section (cinquième mouvement) du troisième épisode de la *Pastorale*. Bien après que Morphée a posé le voile de la nuit, la caméra se fige sur la lune à l'intérieur de laquelle

Diane décoche une flèche à 01:31:33, drapant le ciel d'une nuée d'étoiles. On pourrait s'attendre à avoir une synchronisation parfaite sur un temps fort du discours musical quand Diane décoche la flèche, mais ce n'est pas tout à fait le phénomène qui se produit. Il y a bien une synchronisation entre discours musical et discours filmique lorsque Diane décoche sa flèche mais elle ne se fait pas sur un temps fort de la partition. Elle s'effectue sur le *do* de la mesure 256 au violoncelle et à la basse. Cette note est à l'intérieur du premier temps de la mesure sans être une note des deux temps forts de la mesure. Par contre – et c'est là le plus important – c'est la note fondamentale de l'accord de dominante de la tonalité de *fa* majeur. Le fait que cette action se trouve sur la dominante de *fa* majeur montre que le discours filmique accorde plus d'importance à la fonction d'une note dans le discours musical qu'aux temps faibles et aux temps forts d'une mesure pour produire une synchronisation. Ce choix de représentation filmique donne donc une importance significative à l'organisation téléologique du discours musical. Plus important encore, le discours filmique donne plus d'importance à cet aspect téléologique qu'à la volonté de créer un piètre effet de synchronisation fade et sans signification. La dominante est donc considérée – dans ce cas – comme une action suivie d'une conséquence. Ainsi, Diane décoche la flèche qui engendre le drapement du ciel d'étoiles, provoquant à leur tour la fin de la séquence de la *Pastorale* sur un plan similaire mais pas identique à celui du début de la séquence plongée cette fois dans une nuit étoilée. Les plans de début et de fin ne mettent pas en évidence exactement les mêmes éléments de décor car ils ne mettent pas en perspective les mêmes dynamiques musicales. Le fait que les deux thèmes principaux des premier et cinquième mouvements ne soient pas homologues suffit à ce que des éléments du champs soient différents. La composition de ces plans nous paraît analogue car ils se trouvent dans la tonalité de *fa* majeur, tonalité principale de la *Symphonie pastorale*. Avec ce geste, le discours filmique souligne le fait que le discours musical a effectué un parcours d'un point A à un point B du début à la fin de la séquence, le point B étant similaire mais pas identique au point A. Ce dernier exemple nous permet de faire la jonction avec le deuxième phénomène de superposition que nous avons relevé dans l'interprétation filmique. Il s'agit de la correspondance des plans permettant à l'auditeur-spectateur de faire le lien entre toutes les différentes étapes de la narration. Le fait de se retrouver face à un plan similaire à celui du début de la séquence de la *Pastorale* lui permet de comprendre que les actions sont délimitées par un cadre narratif précis, le tout superposé à des changements de plans synchronisés avec les temps forts des changements de dynamiques musicales.



Figure II.26 : Épisode 1, volcan des « Augures » (gauche) et volcan du « Jeu de rapt » (droite)

La figure II.26 montre clairement ce rapprochement des plans. Dans le plan de gauche, l'auditeur-spectateur se trouve face au volcan présent dans la deuxième partie des « Augures » lorsque retentit le thème des trompettes en do⁸⁹ (ce plan est visible à 00:46:18). Le plan de droite se situe à la fin du « Jeu de rapt » à 00:47:50 et présente le même volcan qui se fait peu à peu engloutir par les eaux. Ici, l'auditeur-spectateur présente un autre mode d'interaction entre discours musical et discours filmique. Ce mode d'interaction a pour but de faire un lien narratif entre ce que l'auditeur-spectateur a déjà vu et ce qu'il est en train de voir. Cette correspondance filmique est une sorte de liaison entre les différents parties (ici, les « Augures » et le « Jeu de rapt ») nous permettant de comprendre que les deux parties qui viennent de s'enchaîner partagent les mêmes caractéristiques structurelles musicales, comme le montre la figure I.1 à la page 16. Cette correspondance est d'autant plus pertinente que les plans sont aussi rattachés à un instrument. Le premier est rattaché aux trompettes en do et le second aux cors. Même si ce ne sont pas les mêmes instruments, il appartiennent à la même famille. Sans oublier que la première fois que l'on voit apparaître ce volcan dans « Augures » sur un plan en plongée, c'est sur le motif du cor du chiffre 25, ce qui montre que le lien narratif de l'interaction est parfaitement pertinent puisque le volcan du « Jeu » apparaît sur un motif de cor.

Vers la fin du premier épisode de la *Pastorale*, un phénomène semblable apparaît à partir de la mesure 492, le premier thème revient à son état initial pour clore l'épisode. C'est après la dernière exposition de ce thème que réapparaît un faune jouant de l'*aulos* sur un rocher par un plan travelling sur 01:14:51 en imitant la voix flûte. La correspondance filmique s'effectue entre le début et la fin de l'épisode. Le thème est joué à la flûte solo mais il est tout de même modifié, comme une réponse finale au dernier thème. Le fait que le faune joue le thème au début et à la fin de l'œuvre

⁸⁹ Nous renvoyons ici le lecteur à la réflexion présente aux pages 65-66 à propos des chiffres 25 à 30 dans la partition du *Sacre*.

crée donc un nouvel espace d'interaction dynamique, celui du « déjà vu », permettant à cette séquence de tisser un lien narratif musico-filmique entre le début et la fin de l'épisode. La dernière note du solo de flûte laisse apparaître une fleur se posant sur l'eau et provoque la formule cadentielle finale sur plusieurs plans fixes de cascades pour servir de transitions filmiques et préparer le second épisode « scène au bord du ruisseau ». Si l'on se tourne maintenant vers le début du deuxième épisode, celui-ci commence également par un plan travelling, et ce qui retient particulièrement notre attention ici, ce sont les fleurs qui encadrent le champ. En se concentrant sur la forme des fleurs présentes autour du champ, ce sont exactement les mêmes entre la fin du premier épisode et le début du deuxième. Ce geste contribue donc à assurer la liaison entre le premier et le deuxième épisode, liaison déjà préparée par l'eau qui occupe une place importante dans la deuxième moitié du premier épisode et encore une fois, le début du deuxième. On ne passera pas non plus à côté de la présence du kiosque qui sera dans le deuxième et le troisième épisode (deuxième et troisième sections), créant ainsi une continuité dans la narration de la séquence.

The image shows a musical score for two parts: Tr-be. (Do) and Primo. The Tr-be. (Do) part is in the upper staff, marked with a box containing the number '132'. The Primo part is in the lower staff, marked with a box containing the number '1'. The tempo is indicated as 'Lento' with a quarter note equal to 50. The music is in 4/4 time and features various rhythmic patterns and dynamics like 'a piacere' and 'poco'. There are orange circles and arrows highlighting specific notes in both staves, suggesting a comparison between the two themes.

Figure II.27 : Épisode 2, thème de la traversée, chiffre 132, juxtaposé au thème du basson de l'« Introduction » de l'épisode 1, chiffre 1, réalisé à partir de la réduction piano 4 mains, Berlin, Édition russe de musique, 1914 (1ère éd.1913), p. 61 et p. 1.

Le thème de la figure II.27 est celui des trompettes 1 en do au chiffre 132. Ici, il apparaît un demi-ton en dessous car il s'avère qu'il ressemble assez au thème de l'« Introduction » du premier épisode. En effet, même s'il est transposé, on remarque des notes similaires. Ce thème reviendra deux fois de plus dans cette section mais s'il entretient certaines similitudes avec le thème du basson dans l'« Introduction » du premier épisode, nous sommes en mesure de nous demander si cet aspect est perceptible dans l'interprétation filmique.

À première vue, il semble que non, puisque l'« Introduction » se déroule dans l'espace et cette séquence se déroule sur terre. Mais d'un point de vue téléologique par rapport à l'enchaînement dynamique de la représentation filmique du *Sacre*, cela pourrait fonctionner. En effet,

L'« Introduction » met en perspective un fond noir qui ne permet pas à l'auditeur-spectateur de savoir où se déroule l'action. Il n'y a pas d'enchaînement d'actions, ni de conséquence à ces actions puisque la voie lactée est la seule chose visible dans le champ. Pour ce qui est de la fin de l'« Action rituelle des ancêtres » (fin du deuxième épisode) à partir de 00:59:41, l'espèce des dinosaures s'est entièrement éteinte. Après cela, la « Danse de la terre » commence et s'enchaîne avec la réintroduction du thème du basson.

Comme « la vie » a disparue, le discours filmique pourrait représenter le rapport narratif qui émerge de l'idée musicale des trompettes en do et du solo de basson dans le but de « préparer » la suite des événements. Si tel est le cas, il est pertinent d'avoir choisi l'« Action rituelle des ancêtres » pour représenter l'idée de l'extinction des dinosaures en raison de ces nombreuses correspondances thématiques liées au thème du basson de l'« Introduction » dans laquelle aucune trace de vie n'est visible. De plus, la réintroduction du solo de basson confirme cette hypothèse puisque lorsqu'il est réintroduit, aucune forme de vie n'est visible.

Temps	00:47:35	00:47:49	00:49:50
« Jeu de rapt »			
« Danse de la terre »			
Temps	01:01:19	01:01:16	01:01:24

Figure II.28 : Épisode 1 et 3, correspondance des plans entre le « Jeu de rapt » et la « Danse de la terre »

Dans la deuxième section de la « Danse de la terre », la représentation filmique, comme dit plus haut, se trouve dans la même dynamique que la fin du « Jeu de rapt », soit le paroxysme de la tension dans la construction périodique à ce moment-là. Le phénomène le plus intéressant dans ces deux sections s'articule autour l'exploitation des plans à l'intérieur de la construction périodique, comme dans l'exemple précédent. Comme le montre la figure ci-dessus, les plans du « Jeu de rapt » se retrouvent dans ceux de la « Danse de la terre ».

Les deux sections de la séquence entretiennent donc des rapports de correspondances filmiques qui se rattachent tous deux à la section mise en évidence dans les « Augures » et le « Jeu de rapt » un

peu plus haut. Les dessins sont donc tout à fait semblables, hormis la palette de couleur des deux tableaux⁹⁰. Néanmoins, cela reste pertinent d'un point de vue téléologique puisque toute une série de volcans en éruption s'animent dans le début des « Augures », mettant en évidence une palette de tons chauds. À l'inverse, dans la « Danse de la terre », la terre se met à trembler et d'immenses crevasses ainsi que des rochers sortant de terre se forment. C'est donc une palette aux tons plus froids et moins vifs qui est mise en valeur. Ce que nous pouvons dire de cette correspondance filmique, c'est que les trois sections (« Augures », « Jeu de rapt » et « Danse de la terre ») partagent un caractère musical commun qui se retrouve dans l'interprétation filmique. La superposition des phénomènes se fait donc à hauteur d'un caractère commun entretenu par des correspondances de plans filmiques permettant également à l'auditeur-spectateur de comprendre toutes les étapes de narration. En plus de cela, la représentation filmique passe par l'exploitation du caractère musical lui-même centré sur le développement du matériau rythmique mettant en perspective une tension fortement élevée.

Si nous revenons à la première section du troisième épisode de la *Pastorale*, après le salut de Bacchus, le premier thème refait surface à 01:23:48, seulement cette fois-ci, sa représentation filmique n'est pas la même que première fois qu'il apparaît (premier et deuxième plans du troisième mouvement au début de l'épisode). Il faudra laisser le discours avancer un peu pour comprendre pourquoi. Le conséquent n'est pas le même qu'au début et c'est pour cela que la représentation filmique de l'antécédent n'est pas la même non plus. En effet, celle-ci traite cette réexposition complètement différemment car la chute de Bacchus sur le conséquent entraîne une rupture dans le discours musical et le retour des centaures, dansant autour de celui-ci. Cette scène sonne un peu comme un faux départ pour l'antécédent et le conséquent de la réexposition du premier thème (voir mesures 205 à 231). Effectivement, du côté du discours musical, l'antécédent est identique mais le conséquent semble se prendre les pieds dans sa propre formulation. C'est pour cela qu'il y a un deuxième conséquent à la suite de la chute de Bacchus. C'est une sorte de deuxième chance (du point de vue musical mais aussi une nouvelle chance pour Bacchus de pouvoir danser avec la centaurette aux cheveux noirs). À la fin du deuxième conséquent, la danse devient de plus en plus frénétique et Bacchus semble de plus en plus ivre car il a du mal à trouver son équilibre. Cette perte d'équilibre et cette frénésie dansante est évidemment motivée par le discours musical dans lequel apparaît un crescendo à la mesure 215 et l'arrêt fulgurant du discours sur le premier temps de la

⁹⁰ Et le fait que le premier et le deuxième plan du « Jeu de rapt » soient inversés.

mesure 219 jusqu'au premier temps de la mesure 221. C'est à cet instant qu'un phénomène intéressant se produit, la présence du ruisseau de vin dont la source était présente lors de la première reprise du premier thème du troisième mouvement. Ce qui nous permet de faire directement le lien entre l'exposition et la réexposition de ce thème. Une nouvelle fois, le discours filmique utilise un élément déjà visible auparavant pour construire un réseau de sens et des connecteurs logiques entre les plans et les scènes déjà visionnés.

Dans la dernière section du troisième épisode de la *Pastorale* (cinquième épisode), on retrouve le phénomène d'interprétation thématique mais le mouvement n'est régi que par une seule unité thématique contrairement, à ce que nous avons pu voir dans le premier, deuxième ou le début du troisième épisode.

En effet, cette dernière section signe la fin de la *Pastorale* et ne s'organise finalement qu'en développant un seul thème principal. On y retrouve aussi toutes les familles de créatures mythologiques vues précédemment ; les faunes, les centaures, les pégases, les envieux et les licornes ainsi que Bacchus. À cela s'ajoutent quelques autres figures divines telles qu'Iris (tissant l'arc-en-ciel), Apollon, Morphée et Diane. Ce dernier mouvement regroupe toutes les familles de personnages comme dans le quatrième mouvement parce qu'encore une fois, tous les personnages sont concernés par la fin de la séquence pour des questions de pertinence et de cohérence narratives du discours filmique.

De même que la deuxième section du troisième épisode, les familles de personnages ne tardent pas à être toutes présentées à l'intérieur du même thème, contrairement aux premier et au troisième épisodes qui mettaient en perspective plusieurs thèmes soit en opposition soit en antécédent-conséquent. Il paraît tout à fait cohérent et pertinent de mettre toutes les familles de personnages dans les deux derniers épisodes de la *Pastorale* car dans la représentation filmique, la deuxième section du troisième épisode dépeint un événement fort en tension et la dernière section ; un repos, sans pour autant avoir de coupure significative présente dans la partition entre ces deux sections (quatrième et cinquième mouvements). En effet, elles ne sont pas séparées l'une de l'autre par une cadence parfaite dans le discours musical comme c'est le cas du premier et du second épisode. Elles sont en quelque sorte liées l'une à l'autre. On remarque de même que la première section est également liée à la deuxième, parce qu'il n'y a pas de cadence parfaite non plus. Cela explique entre autre pourquoi tous les personnages de la *Pastorale* sont présents dans cet épisode. Ils sont de toute évidence tous concernés par ces derniers événements parce que ce sont les plus importants de la séquence. L'un, à cause du rapport à la tension dramatique de l'événement qu'il représente et

l'autre occupant la fonction conclusive de l'épisode. La superposition de phénomènes se fait donc entre l'exploitation d'un seul et même thème dans cette section et l'utilisation de l'intégralité des figures en temps que connecteurs narratifs pertinents et logiques dans le discours filmique.

Le phénomène de superposition de modes d'interaction se divise en deux parties distinctes. La première se concentre finalement sur une multitude de synchronisations au sein des représentations de thèmes musicaux et des constructions périodiques. Passé cet entrelacement plutôt explicite dans le discours musico-filmique, d'autres superpositions s'immiscent dans cette superposition comme l'imitation des instruments à vent représentés principalement par les faunes dans le premier, le deuxième et la fin du troisième épisode (cinquième mouvement) de la *Pastorale*. À cela peut aussi s'ajouter une synchronisation et une désynchronisation des mouvements des figures dans un même plan, comme nous avons pu le voir avec la représentation du thème de la séduction des centaurettes. Ce phénomène est également présent dans la deuxième section du troisième épisode (quatrième mouvement). De fait, il est aussi possible d'entrelacer des motifs mélodiques qui se présentent deux fois en faisant partie d'une des trois phases d'une construction périodique. À cela s'ajoute aussi de multiples synchronisations des figures et une désynchronisation des plans filmiques. Si l'on revient un instant sur l'imitation de la représentation du faune, celui-ci peut avoir une double fonction dans la superposition des phénomènes. D'une part, il cloisonne la structure du discours musico-filmique. D'autre part, il est aussi une figure de représentation de la forme musicale puisque qu'on le trouve à la fin du premier et du troisième épisode en train d'imiter le flûte à 01:14:51 pour le premier épisode et à 01:30:06 pour la fin du troisième épisode en jouant les mêmes notes (à l'exception du *fa#*), ce qui permet au discours filmique d'entretenir un lien narratif entre tous les épisodes de la *Pastorale*. D'ailleurs, on repère aussi ce phénomène dans le *Sacre* : dans les « Augures », le « Jeu de rapt » et la « Danse de la terre ». Dans le « Jeu de rapt et la « Danse de la terre », le même volcan est mis en scène dans des plans similaires et au sein la représentation d'une construction périodique ou d'une démultiplication de la tension musicale pour permettre au discours filmique d'homogénéiser la conduite narrative de la séquence et pour ne pas perdre l'attention de l'auditeur-spectateur. Ces connecteurs narratifs logiques superposés à une représentation thématique se retrouvent également à la fin de la première section du troisième épisode de la *Pastorale*. Lorsque le premier thème du troisième mouvement est réexposé, le ruisseau de vin assure la connexion entre l'exposition et la réexposition du premier thème.

2. Collaboration et équilibre dans la représentation filmique

Ce dernier point de notre analyse musico-filmique se tournera principalement vers des exemples de la *Pastorale*. Au-delà de tous les modes d'interaction que nous avons relevés en y incorporant la superposition de ces modes d'interaction, nous verrons que la collaboration et l'équilibre entre le discours musical et le discours filmique s'effectuent à une échelle plus grande que celle de la micro-analyse. Il s'agit d'un phénomène qui tend vers une compréhension de la forme du discours musico-filmique. Cette notion de forme se rapproche de celle donnée par Georges Molinié et de Jean Mazaleyrat dont nous avons parlé dans la première partie de cette étude.

Du côté de l'analyse filmique, on relève déjà sur ces quelques plans une certaine singularité des contours concernant le paysage et les personnages. Le premier plan de l'Olympe montre qu'il n'y a aucun décor réellement vertical ou rectiligne. L'agencement des formes présentent dans l'espace de ce plan sont unanimement courbes, il n'y a pas de ligne droite. Sur les plans qui suivront, ce sera la même chose. Lorsque l'on voit les licornes courir dans la plaine, leur trajectoire n'est pas rectiligne. À ce compte, le discours filmique nous montre qu'il ne se concentre pas sur l'aspect vertical du discours musical de la *Pastorale*. L'attention de celui-ci se porte sur l'aspect horizontal et ondulant d'un point de vue graphique de la partition musicale, et plus précisément des parties mélodiques comme c'est le cas du violon dans les premières mesures (de 1 à 27). Ce geste filmique concentré sur la courbe de la mélodie apporte de l'équilibre dans le discours musico-filmique puisque le premier épisode est relativement tourné vers une caractéristique très verticale et un temps très strié du matériau musical.

En avançant un peu plus dans le discours musico-filmique, la fin de l'exposition du deuxième thème sème le trouble dans la continuité narrative de l'épisode. Si, à partir de la mesure 107, la deuxième partie de la forme sonate qui expose le deuxième thème se terminant par quelques pages de formules cadentielles jusqu'à la mesure 134, la mesure 135 réintroduit peu à peu le premier thème de la forme sonate dans sa tonalité d'origine. Effectivement, de la mesure 135 à la fin, c'est principalement le premier thème au caractère sautillant qui prend le pas sur le caractère langoureux du deuxième thème. Pourtant, ce sont toujours les pégases que l'on voit à l'écran et seul le faune jouant de la flûte à la mesure 497 permet de faire le lien entre la représentation filmique du discours musical actuel et la représentation filmique du discours musical passé (dans la première partie de ce premier épisode). Ce phénomène pose problème quant à la représentation filmique. Il est important de souligner cela puisque de toute évidence, le mode d'interaction musico-filmique qui a le plus

retenu l'attention des réalisateurs dans cette section n'est pas le matériau thématique. Mais bien que ce soit la famille de pégases qui monopolise le cadre, la représentation filmique n'en reste pas moins pertinente. L'hypothèse est la suivante. À cause du découpage de la partition, le nouvel ordre téléologique nous amène à la partie conclusive du premier mouvement de la *Pastorale*. Par conséquent, même si le discours musical favorise l'exploitation du premier thème, ce sont les personnages du deuxième thème qui occupent l'espace pour des questions de rythmes et de dynamiques musico-filmiques. Ainsi, cette fin de premier mouvement reflète une collaboration discursive intéressante par rapport à l'équilibre interactif entre le discours musical et le discours filmique. En ce sens, la première section du premier épisode penche relativement du côté de la représentation du discours musical (exposition du premier et du deuxième thème), tandis que la fin de l'épisode tend plus du côté d'un enchaînement narratif pertinent aux dépens d'une représentation filmique qui exposerait un ou plusieurs modes d'interaction que nous avons énoncés plus haut. Et bien que ce soit la famille de pégases qui monopolise le champ, l'interprétation filmique n'en reste pas moins pertinente puisqu'elle permet une articulation fluide de la composition du cadre entre le premier et le deuxième épisode. Cette fluidité est en grande partie entretenue par la matière aqueuse dans laquelle finit le premier épisode et commence le second.

La première scène du deuxième épisode, des mesures 1 à 19 et commençant à 01:15:21, se projette dans la continuité de la fin du premier mouvement, ce qui rend pertinent le choix d'un plan travelling de gauche à droite le long du ruisseau au bas de la grande falaise vue dans le premier mouvement. Le regard du spectateur se pose alors sur un groupe de centaures faisant leur toilette. Le premier thème est exposé sous une forme très réduite (voir la première ligne au violon 1 dans la figure II.15 page 70) puis se développe sur des valeurs rythmiques plus longues et plus étirées. Après l'exposition de ce premier thème, un élément rythmique vient perturber le discours musical. Six doubles croches interrompent alors la toilette des centaures jusqu'à ce que les envieux se rendent compte que les centaures arrivent sur les six doubles croches des cors en si et des clarinettes en si à la mesure 20. Dans cette scène, le mode d'interaction musico-filmique ne s'élabore pas sur une représentation thématique ni une construction périodique comme c'était le cas dans le premier mouvement. Ici, les correspondances entre discours musical et discours filmique se font par le biais de la représentation de figures en mouvements évoluant dans un cadre. Le mouvement lent est ondulant de l'eau fait directement écho aux mouvements des bras des centaures. Mais ces jeux de formes ondoyantes sont aussi en opposition au mouvement plus rapide des cascades aussi présentes dans la fin de l'épisode précédent et que l'on retrouve ici. L'écoulement de l'eau est alors plus

rapide et plus vertical. Ce phénomène montre que dans cette configuration, le discours filmique ne renvoie pas l'attention de l'auditeur-spectateur à la courbe mélodique du thème mais à la forme houleuse de l'accompagnement des violoncelles, des altos et des violons 2. En traçant une ligne sur la partition, on peut voir que la ligne de croches de l'accompagnement effectue des sortes de vagues et ce sont ces vagues que l'on retrouve dans les mouvements des bras des centaures ainsi que dans le mouvement de l'eau du ruisseau. Pour ce qui est des cascades, elles sont là pour ajouter de la verticalité et du contraste au discours. Comme cette sensation de verticalité est peu présente dans le discours musical dans ce début du deuxième mouvement, le discours filmique fait le choix d'en ajouter pour des questions d'équilibre et de complémentarité entre les deux discours, comme c'était le cas dans le premier mouvement.

La section de l'« Orage » dans le troisième épisode a particulièrement retenu notre attention à propos de l'équilibre entre le discours musical et le discours filmique. Lorsque la protase clôt cette section à partir de 144 et de 01:27:29, la tonalité de *fa* mineur se dissipe pour laisser place à *do* majeur, laissant derrière elle la colère de Zeus pour retrouver le calme initial du début de la symphonie. Les nuages se dissipent et font place au dernier mouvement de la *Pastorale*, où un centaure lance un appel au clairon à 01:27:53, signifiant que le calme est revenu dans la vallée. Ce passage correspond aux huit premières mesures du cinquième mouvement, joué la clarinette et au cor.

À la fin de cette section riche en tensions, il semble important de remarquer la particularité du choix des personnages de l'avant-dernière et de la dernière section de la *Pastorale*. Arrivé à ce stade de la séquence de la *Pastorale*, presque tous les personnages ont été présentés. Et comme ce mouvement exprime une échelle de tension importante, les personnages sont tous représentés dès le début. Ce phénomène se produit dans le but de sensibiliser l'auditeur-spectateur à la catastrophe qui arrive. Le fait de présenter directement toutes les familles de personnages montre à quel point l'orage et la tempête concernent l'intégralité des protagonistes de la séquence complète. De même que de les voir tous au même endroit et au même moment nous permet de faire le lien entre la séquence qui vient et celles qui ont déjà eu lieu. Ainsi, chaque personnage renvoie à la séquence où il a été vu de manière à créer une continuité spatio-temporelle dans laquelle ils évoluent en même temps, bien que chacun d'eux ne soit pas directement en rapport avec le thème d'un mouvement spécifique même s'il a été associé, à un moment, à un thème en particulier. Nous avons donc affaire à un autre phénomène d'interaction qui se concentre sur les effets de réintroduction de figures déjà vues. Ce phénomène permet donc de ramener un personnage à une situation ou une action antérieure et de

créer un réseau de sens autour de la téléologie et de la forme du discours musico-filmique. Mais y a-t-il des matériaux musicaux qui permettent de justifier ce choix ? Mis à part le fait que ce mouvement occupe la place centrale de la séquence car son intensité dramatique est jusque-là la plus élevée, ce n'est pas le cas. Il n'y a pas d'autres explications. Ce serait donc un choix artistique mettant en perspective une cohérence téléologique du discours filmique. D'un point de vue narratif, ajouter de nouveaux personnages dans l'« Orage » ne saurait être pertinent. Comme le discours musical touche à sa fin (car le dénouement arrive juste après cette section), il n'est pas nécessaire de rajouter des personnages car dans une narration correctement élaborée, un événement porteur d'une tension dramatique forte ne peut pas toucher des personnages fraîchement amenés dans la narration. Pour que le discours filmique mette en évidence une cohérence narrative, l'événement dramatique portée par le discours musical doit toucher des personnages que l'auditeur-spectateur a déjà vus de manière à ce qu'il puisse s'identifier à eux. Jusqu'à preuve du contraire, il est difficile d'être sensible au malheur d'un personnage si son apparition dans l'univers diégétique n'apparaît que quelques minutes avant l'arrivée du drame. De fait, même si quelques motifs musicaux sont nouveaux, le discours filmique ne choisit pas de les considérer comme tels dans le but de valoriser une construction narrative cohérente. Dans cette section, l'interaction entre les deux discours se construit donc sur un enchaînement de plans mettant en relation différents personnages en fonction de la construction et de l'organisation d'un ou plusieurs motifs musicaux qui les ramènent à des situations passées, dans le but de créer une continuité dans la narration filmique et un équilibre entre les deux discours.

Dans les premières mesures de la troisième section, un premier fragment du thème apparaît à la clarinette en si à la dominante de la tonalité de *fa* majeur puis au cor au II^o degré (une quarte en-dessous de *do*). Visuellement, il y a huit mesures d'introduction qui sont représentées par la présence du centaure aussi présent dans l'« Orage » soufflant dans son cor de chasse à 01:27:53. Il occupe d'ailleurs exactement la même place que dans l'épisode précédent : sur un rocher.

Figure II.29 : Épisode 3, section 3, thème du repos, mesures 9 à 16, réduction piano 4 mains, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1876, p. 51.

La première exposition du thème se fait au violon à la mesure 9 (voir figure II.29), en *fa* majeur où apparaissent d'abord le couple de centaures bleus se trouvant au même endroit que dans le quatrième épisode. On les voit sortir de l'arbre sous lequel ils s'étaient réfugiés. Ensuite, deux faunes apparaissent, suivis des envieux, et ce passage est divisé en deux mesures pour les centaures puis trois mesures et trois mesures pour les faunes et les envieux entre les mesures 9 et 16. La famille de pégases entre en scène couchée dans son nid et on voit également apparaître des duos de faunes et de licornes entre les mesures 17 et 23. Passage de sept mesures au lieu de huit partagées en $2 + 1/2$ mesures et $4 + 1/2$ mesure. Ce mode d'interaction est le même que celui de la section précédente. Celle-ci s'opère grâce à la présence de caractéristiques précédentes qui se retrouvant dans le discours filmique faisant un lien entre personnages, couleurs, caractères musicaux et filmiques avec des actions et événements passés revenant dans l'action présente. Dans cette vingtaine de premières mesures, il y a déjà quatre situations qui rappellent une action, un événement, des personnages, un lieu ou un paysage et des couleurs déjà représentés dans les épisodes antérieurs. C'est le cas du centaure dans les premières mesures qui annonce la fin de l'orage, qui était présent dans le quatrième mouvement, au même endroit, pour prévenir tout le monde du danger approchant et de la colère de Zeus s'abattant sur eux. Il y a aussi le couple de centaures bleus que l'on a vus la première fois dans le second épisode. Ils réapparaissent aussi dans les premières mesures du quatrième mouvement lorsqu'ils réfugient sous l'arbre duquel ils sortiront dans cette dernière section du troisième épisode. Après cela, la caméra amène l'auditeur-spectateur près du nid des pégases vus pour la première fois dans le premier épisode, que l'on voit également dans la deuxième section du troisième épisode lorsque la mère pégase réussit à sauver son pégason de la tempête et à le ramener dans le nid. Enfin, les duos de faunes et de licornes qui ouvraient la *Pastorale* lors de la réexposition du tout premier thème se retrouvent également dans ce thème. On ne pourrait pas qualifier ces phénomènes de *flashback* puisqu'ils ne représentent pas à proprement parler des situations vécues antérieurement mais agissent directement sur la perception que l'auditeur-spectateur entretient envers eux. Ainsi, il peut se référer à ce qu'il a vu dans les mouvements passés et rattacher ces phénomènes aux actions présentes. Ici réside la dernière catégorie d'interaction entre discours musical et discours filmique. Cela dit, ce phénomène se tourne du côté de la pertinence narrative du discours filmique car aucun élément thématique n'est similaire à ce que l'on a pu analyser dans les épisodes précédents permettant d'agir en faveur de l'équilibre qu'entretiennent les deux discours. Une analogie de caractère peut éventuellement se faire en ce qui concerne le premier et le deuxième épisode. Ici, nous pourrions penser qu'il y a une constante dans les représentations filmiques des introductions de la première, deuxième et troisième

section du troisième épisode (premier deuxième et cinquième mouvement). Cette constante mettrait en perspective une volonté de poser un cadre filmique en présentant plusieurs types de figures sans pour autant qu'elles soient automatiquement liées à un thème. C'est le cas pour les licornes du premier mouvement et des centaurettes du deuxième. De fait, l'interprétation filmique choisirait donc de d'abord délimiter le cadre en y introduisant des personnages dans une dynamique fluide pour ensuite tendre vers des enchaînements de modes d'interaction filmiques – superposés ou non – spécifiques. Comme le thème d'une forme sonate qui serait d'abord introduit par quelques mesures avant que l'auditeur ne puisse l'entendre dans son intégralité. Le discours filmique se construit donc en fonction de l'organisation logique de la dynamique du discours musical, c'est-à-dire de sa forme et de ses caractéristiques. Par rapport à ce qui s'est dit plus haut concernant une interaction musico-filmique faisant le lien entre les personnages présents et la place qu'ils occupent dans les différents épisodes, nous déduisons que dans cette dernière section du troisième et dernier épisode de la *Pastorale*, les réalisateurs ont privilégié une introduction filmique plus longue (début du cinquième mouvement à la fin de la deuxième exposition du thème au violon 2 mesure 23) pour que le discours musical et le discours filmique avancent dans une dynamique similaire qui touche toutes les familles de créatures mythologiques. Ainsi, nous ne sommes pas face à une interprétation thématique mais à une représentation de la valeur et de la signification que prend ce dernier thème de la *Pastorale* dans la forme du discours musico-filmique.

À la fin de la section, sur la mesure 159 et à partir de 01:29:18, les pégasons reprennent leur envol pour rejoindre les envieux sur le kiosque et s'ensuit une formule cadentielle dans les airs à partir de la mesure 163 jusqu'à ce que le pégason noir et l'envieux aux cheveux bleus plongent dans l'eau à partir de l'entrée des basses sur la mesure 175. Ils sortent de l'eau sur 210 (tout en sachant qu'il y a là aussi une coupure entre 178 et 206). Toute la séquence dans les airs met en lumière un phénomène qui était aussi présent dans le deuxième épisode, comme dit plus haut. Quand ce n'est pas l'eau qui permet d'articuler le discours filmique avec plus de fluidité et l'horizontalité du discours musical, ce sont les corps en mouvement dans l'espace filmique. À ce moment précis, les pégasons et les envieux volent dans le ciel en effectuant des mouvements sinueux tels qu'ils pourraient être effectués par l'eau. Il faut alors observer la ligne des violons 1 à la mesure 165. En effet, la ligne mélodique est elle aussi sinueuse car elle ne cesse d'enchaîner mouvement ascendant et mouvement descendant, comme c'était aussi le cas dans le deuxième épisode avec les bras des centaurettes. Le même phénomène intervient dans le discours filmique lorsque les pégasons et les envieux volent dans le ciel et que le pégason noir et l'envieux aux cheveux bleus nagent dans l'eau.

Pour conclure ce dernier axe d'analyse, il conviendra de constater que le discours musical et le discours filmique évoluent tous deux dans un rapport de complémentarité et de collaboration. Si nous avons choisi d'orienter ce dernier point du côté de la *Pastorale*, c'est parce que nous pensons qu'il y a également une évolution dans la réalisation des séquences du *Sacre* et de la *Pastorale* de *Fantasia*. De toute évidence, on retrouve également cette notion d'équilibre et de collaboration dans le *Sacre* mais elle n'est pas aussi évidente que dans le *Pastorale*. Encore une fois, cette remarque est liée à l'imaginaire qui gravite autour du *Sacre* dans l'imaginaire de l'auditeur-spectateur. Même si les réalisateurs ont cherché à valoriser une représentation plus thématique que rythmique du *Sacre* dans le deuxième épisode, il n'est pas concevable de recomposer le *Sacre* en supprimant toutes les parties rythmiques qui sont représentatives de sa qualité avant-gardiste et qui poussent la représentation filmique vers une élaboration très chorégraphiée du discours musical. Comme cette représentation des figures rythmiques est intimement rattachée au genre du ballet, le discours filmique priorise les synchronisations avec le discours musical, ce qui est tout-à-fait pertinent dans la mesure où cela permet aussi de garder l'attention de l'auditeur-spectateur, notamment en accordant de la valeur aux contrastes de couleurs, aux milieux et aux mouvements des figures. Le discours filmique peut aussi choisir de valoriser des oppositions comme nous avons pu le voir lors des sections du *Sacre*, où le temps strié et régulier aurait pu prendre le dessus sur le discours filmique poussant celui-ci à user et abuser du phénomène de synchronisation. Or, il est important de remarquer que ce n'est pas toujours le cas et c'est en ce choix que réside la qualité de l'équilibre dans le discours musico-filmique.

Néanmoins, la *Pastorale* offre à la représentation filmique une liberté plus prononcée que le *Sacre* par rapport aux modes d'interaction musico-filmiques. L'équilibre des discours ne s'élabore donc pas en fonction de chaque thème musical, mais en fonction d'une superposition de modes d'interaction à l'intérieur de la forme musico-filmique qui permet à l'auditeur-spectateur de ne pas être déstabilisé par la recomposition du discours musical. Ainsi, l'équilibre se construit et s'organise grâce à la représentation filmique qui s'inspire du discours musical, mais aussi à la libre expression du discours filmique qui évolue parfois en fonction de sa propre dynamique temporelle. Ce qui est finalement une obligation dans la mesure où notre objet d'étude est un film et que le discours filmique doit attribuer de l'importance à une dynamique qui lui est propre. Enfin, nous voudrions tout de même préciser que ces notions d'équilibre et de collaboration mettent en correspondance tous les phénomènes d'interaction présents dans le discours musico-filmique dans le but de mettre en relief une forme et non une structure.

3. Réflexion interdiscursive

De toute cette démarche de reconfiguration de l'œuvre musico-filmique émerge une dimension créatrice stylisée. Dans cette nouvelle œuvre, des choix artistiques sont mis en évidence à travers une collaboration entre la musique et les images en mouvement. La narration se trouvant face à l'auditeur-spectateur se construit donc en fonction de la potentialité narrative du discours musical. Nous voudrions à présent revenir sur un point essentiel concernant la narration des deux séquences. Même si la musique est dotée d'une potentialité narrative, elle ne peut pas être en mesure de présenter des catégories spécifiques de créatures et de faire directement part à l'auditeur-spectateur de leurs faits et gestes dans l'espace filmique. Nous proposons donc une autre lecture de l'élaboration de la narration dans le *Sacre* et la *Pastorale*. S'il a été avancé plus haut que les deux séquences de notre corpus pouvaient se rapprocher du genre du documentaire en raison de l'absence de personnage principal dans chacune d'entre elle, notre analyse ne semble pas prendre ce parti.

En revenant par exemple sur la représentation des thèmes musicaux comme le thème principal et les autres thèmes musicaux du deuxième épisode du *Sacre*, ou encore ceux du premier épisode (premier et deuxième thèmes) et du deuxième épisode de la *Pastorale*, chacun d'eux dégage des spécificités intéressantes les unes par rapports aux autres. On pourrait donc dire que la fonction principale du thème principal du *Sacre* est simplement évolutive et que l'on doit retrouver cette fonction dans la narration filmique. Dans la mesure où d'autres thèmes sont présents dans cet épisode, ils doivent donc se démarquer de celui-ci, parce qu'ils ont des caractéristiques différentes. C'est pour cela que les thèmes des chiffres 87 (ptégosaures à 00:51:26), 93 (dinosaures au long cou à 00:53:15) et 97 (raptors à 00:53:38) mettent en scène des figures en mouvement qui partagent des caractéristiques similaires avec la construction même du thème musical. Tout comme le premier thème de la *Pastorale* qui se trouve assez sautillant et qui résonne avec les mouvements des faunes et des licornes du début de la séquence. En opposition à cela, le thème des pégases est beaucoup plus linéaire, mais rentre aussi en résonance avec la physionomie du cheval ailé. Cet attachement à la physionomie des figures apporte donc une pertinence supplémentaire à la représentation filmique et ouvre donc sur une autre lecture de la narration. Grâce à ce raisonnement, ne peut-on pas penser que derrière le genre documentaire qui présente la création de la terre et une journée sur le Mont Olympe se cacherait une autre lecture du discours musico-filmique, celle d'une narration plastique guidée par le mouvement et la dynamique musicale ? Cette idée de narration plastique se rapproche beaucoup de celle décrite par Marion Delecroix et Caroline San Martin à propos de cinéma de

Claire Denis⁹¹. Dans cet article consacré au film *Beau travail* (1999) de Claire Denis, Delecroix et San Martin disent que « ce montage fonctionne par la résonance des éléments figuratifs et la constitution de motifs⁹² », nous pensons que c'est exactement ce même phénomène qui se présente dans les différentes sections du *Sacre* et de la *Pastorale*. Quand on prend l'exemple des correspondances des plans dans le « Jeu de rapt » et la « Danse de la terre », c'est exactement ce qu'il se produit, les résonances filmiques se produisent parce qu'elles se rattachent aussi à des caractéristiques musicales communes. C'est également pour cela que les sections sans figures vivantes du *Sacre* (premier et dernier épisodes) partagent les mêmes dynamiques filmiques et musicales. À cet instant, nous pouvons penser que l'épisode central est complètement détaché des deux autres. Mais si l'attention de l'auditeur-spectateur se concentre sur la manière dont se déplacent les matières (lave et eau), il peut y trouver une correspondance avec les mouvements et la physionomie des figures vivantes. Outre cela, il peut aussi trouver une correspondance avec la présence de l'eau, élément récurrent de la composition du cadre durant la totalité de la séquence. On le retrouvera aussi dans la *Pastorale* tant dans la fin du premier épisode, que dans le deuxième et le troisième, ce qui assure une continuité et une fluidité dans le montage. Finalement, la nomination des figures n'est peut être pas ce qui est le plus important dans le *Sacre* et la *Pastorale* de *Fantasia*. Ce qui nous semble plus important encore, c'est plutôt la résonance de leur physionomie avec la forme musicale qui participe à une collaboration pleinement pertinente.

Cependant, il faut bien noter que cette lecture s'effectue au niveau de l'interdisciplinarité puisqu'il est fondamental d'étudier les deux discours pour comprendre quels sont leurs rapports dans l'espace-temps musico-filmique. Comme nous l'avons donc évoqué dans la première partie de cette étude, toute théorie structuraliste du récit ne peut être appliquée à cet objet d'étude parce que ces outils de compréhension ne sont pas adaptés. D'une part, parce que ce n'est pas le langage verbal qui y est utilisé et d'autre part, parce que le discours filmique et le discours musical construisent un autre discours par le biais d'une collaboration esthétique et dynamique complémentaire. Cette manifestation de la complémentarité s'effectue en revanche sur des rapports qui sont parfois de l'ordre du contraste et de l'opposition, comme nous l'avons vu dans certains passages du *Sacre* et de la *Pastorale*. Spécifiquement dans le cas de désynchronisations des plans

⁹¹ DELECROIX, Marion et SAN MARTIN, Caroline, « Pour une narration plastique: *Beau travail* de Claire Denis », *Cahiers Herta* [en ligne], Numéro 8 Narrations (2015), p. 165-176, https://www.ejournals.eu/search/results/?search-j_o_u_r_n_a_l_4_5_&link-back=https%3A%2F%2Fwww.ejournals.eu%2FCahiersERTA%2Fzakladka%2F230%2F&search=claire+denis&x=20&y=14/ (consulté le 8 septembre 2022).

⁹² *Ibid.*, p. 172.

dans le premier et le troisième épisode du *Sacre* ou encore le deuxième épisode de la *Pastorale*, où les thèmes musicaux sont parfois désynchronisés avec les images. Dans ce cas, la dynamique des discours n'est pas parfaitement synchrone de manière à apporter du liant à la forme musico-filmique. Pour la *Pastorale*, il est clair que le deuxième épisode ne s'inscrit pas dans la même dynamique que celle du premier ou du troisième épisode car ces derniers mettent en relief beaucoup de synchronisations musico-filmiques. Néanmoins, l'auditeur-spectateur retrouve une lecture de l'enchaînement des plans plus conventionnelle vers la fin de l'épisode avec la scène des centaures bleus et des envieux juste avant de passer au troisième épisode. De fait, le discours musico-filmique apporte du contraste et une opposition – car les synchronisations se font plus rares dans cet épisode – dans la dynamique musico-filmique. La première section du deuxième épisode du *Sacre* joue exactement le même rôle. L'auditeur-spectateur se retrouve soudainement plongé dans un espace filmique complètement différent de tout ce qu'il a pu voir précédemment. Dans cet espace, il perd tous ses repères puisqu'il est radicalement différent du précédent. Cette dynamique est aussi portée par le discours musical qui dénote d'un changement drastique de caractère.

Dans tout ce que nous venons d'énoncer, il semble que l'objet dont nous avons exploré le discours se place tout à fait dans la même perspective que celle de Cook à propos de structure de la scène de combat dans *Sacre*. Au-delà, de cette scène, nous pensons que ce sont les deux séquences qui sont construites en fonction de cette idée de blocs. Elle rejoint de toute évidence le point de vue de Boucourechliev quand celui-ci dépeint le *Sacre* comme une œuvre qui s'organise en fonction d'un principe de « contraste et de complémentarité ». Ce principe est donc, selon nous, celui qui a guidé la reconfiguration du *Sacre* et de la *Pastorale*. De fait, nous rejoignons le point de vue de Cook, selon lequel les rapports musique-image s'établissent en terme d'interaction et pas en terme d'hégémonie ou de supériorité d'un des deux discours.

Conclusion

Tout au long de cette étude, notre réflexion s'est construite en fonction d'une question prédominante qui consiste à comprendre comment s'organise le discours musico-filmique dans le cas de la représentation filmique d'une œuvre musicale omniprésente dans le film. Avant de pouvoir discuter d'interactions musico-filmiques, nous avons étudié ce problème sous une perspective sémiotique et sémantique qui ne nous a finalement pas convaincus puisqu'elle réduisait notre objet à une structure, sans prendre en considération l'expérience vécue de l'auditeur-spectateur. Dans la mesure où notre objet d'étude est pluriel, il nous a paru plus juste de l'analyser d'un point de vue organique. Comme l'a montré la deuxième partie de ce mémoire, il est parfois difficile de parler du discours musico-filmique sans séparer les deux discours. Mais, ce que nous retiendrons principalement de notre réflexion à propos du rapport musique-images, c'est qu'il nous semble inconcevable de pouvoir mettre de côté l'un des deux discours pour comprendre l'objet dans ses relations musico-filmiques les plus intimes. C'est pour cela que l'analyse filmique s'est révélée très utile à la compréhension de notre objet. Cette dernière fut aussi une clé dans l'explication de l'acte de recomposition musicale, puisque c'est celui-ci qui justifie la pertinence de cette relecture ou de cette réécriture interdisciplinaire. Au-delà de présenter des résultats qui montrent que les rapports musique-images au cinéma se construisent en fonction de plusieurs catégories d'interaction et plusieurs modes d'interactions, cette étude montre bien que la compréhension des deux séquences peut s'effectuer sous le prisme de l'interdisciplinarité et de l'interdiscursivité. Cette approche nous a notamment permis de pouvoir analyser l'intégralité des séquences. Certes, il apparaît que l'évolution de deux arts du temps dans un même espace implique une recomposition et une reconfiguration de ce dernier et que ce geste semble dénué de sens et de pertinence. Le fait de découper certains passages d'une partition – et nous sommes d'accord sur ce point – n'est absolument pas pertinent si l'œuvre en question n'existe que pour elle-même comme le pensait Stravinsky. Cependant, cette réflexion réductrice enferme le public dans l'idée que la musique des séquences se soumet à la présence des images en mouvement parce que la partition n'est pas la même. Au même titre, les images en mouvement se soumettent à la musique puisque leur fonction est – à première vue – de représenter, d'illustrer ou d'imiter la musique. Or, c'est précisément dans ce point d'intersection qu'émerge toute la potentialité de l'œuvre interdisciplinaire.

Dans l'écoulement de ce nouvel espace-temps musico-filmique, les discours collaborent de manière à créer du sens dans la forme qu'ils créent ou qu'ils re-crésent. À ce moment, c'est un nouvel ordre téléologique qui fait surface. Ce n'est plus celui du *Sacre du printemps* de Stravinsky, ni celui de la *Symphonie pastorale* de Beethoven mais bel et bien celui du *Sacre* et de la *Pastorale* de *Fantasia*. Cette nouvelle œuvre est construite par le discours musical et par le discours filmique à l'échelle de l'enchaînement des plans, de la nature des figures et de leurs mouvements, de la composition des plans, de la matière (espace, lave, eau, terre, vin, nuages) et de la dynamique d'enchaînement des plans qui résonnent avec les caractéristiques des thèmes musicaux, le caractère musical, les enchaînement harmoniques, le rythme⁹³, le tempo — ou la dynamique musicale — et le nombre d'instruments présents. C'est donc ici que nous rejoignons le point de vue de Cook car, plutôt que de dire qu'un discours souligne l'autre, nous dirons que l'un résonne intérieurement en l'autre. Alors, les deux discours créent l'un avec l'autre et l'un pour l'autre un réseau de phénomènes superposés qui arrivent à nous faire douter de la démarche de la représentation. Est-ce le discours musical qui est représenté par le discours filmique ou est-ce le discours filmique qui est représenté par le discours musical ? Le doute est semé. La recreation stylisée de l'objet est tellement riche de correspondances et de superpositions de phénomènes interactifs que l'auditeur-spectateur en vient à se demander qui représente qui. Nous pensons donc que c'est pour cela qu'il n'y a pas de rapport d'hégémonie et de hiérarchie entre les discours.

Grâce au réseau de modes d'interaction, le discours musical et le discours filmique deviennent alors complémentaires parce qu'ils sont capables de s'enrichir de leurs propres caractéristiques. Ainsi, la pertinence du phénomène interdiscursif ne se trouve pas dans la narration choisie pour les deux séquences mais bel et bien dans l'organisation interne, intime et intrinsèque de son élaboration. C'est-à-dire dans les rapports dynamiques de l'enchaînement des idées faisant surgir le sens de la forme du discours musico-filmique. L'œuvre devient donc indissociable de ces deux discours puisque l'un n'est plus en capacité de se dissocier de l'autre.

Pour finir, nous voudrions parler de la qualification du phénomène d'interaction auquel nous avons été confrontés dans cette étude. Nous avons conclu que dans la mesure où les manifestations et les caractéristiques des deux langages n'étaient pas identiques, il ne nous semble pas possible que le discours musical et le discours filmique évoluent dans des rapports de supériorité ou d'infériorité mutuelles. Par conséquent, les discours forment une œuvre dans laquelle l'un ne peut être dissocié

⁹³ Nous faisons référence ici à la durée des notes de musique.

de l'autre puisqu'ils évoluent selon ce principe d'interaction. De fait, nous pouvons assurer que le discours musical et le discours filmique ne remplissent pas une fonction d'accompagnement puisqu'ils existent tous deux l'un *pour* l'autre et l'un *par* l'autre. En outre, il ne paraît pas possible de parler du *Sacre* et de la *Pastorale* de *Fantasia* comme des représentations filmiques d'un discours musical existant pour la raison que nous venons d'évoquer. À partir de ce point, à quel type d'œuvre l'auditeur-spectateur fait face ? Peut-on parler de réécriture, de transécriture ou de contrepoint musico-filmique ? La question reste encore non élucidée pour l'instant. Mais ce terrain terminologique serait selon nous un point de départ intéressant pour de prochaines recherches. Nous nous pensons que cet apport terminologique apporterait une plus-value à l'étude de corpus qui ne s'arrêtent pas seulement à une représentation ou une illustration de la potentialité narrative du discours musical ou l'inverse.

Bibliographie

Sources :

DISNEY, Walt, *Fantasia (1940)*, 1940, 1 DVD, Walt Disney studios home entertainment, 2010.

BEETHOVEN, Ludwig V., *Symphonie pastorale*, No.6, Op.68, F Dur, partition d'orchestre, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1863, http://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/8/83/IMSLP163251-PMLP01595-Beethoven_Symphonie_No6_Op068_Pf4h.pdf (consulté le 25 novembre 2019).

BEETHOVEN, Ludwig V., *Symphonie pastorale*, No.6, Op.68, F Dur, transcription pour piano 4 mains, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1876, http://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/8/83/IMSLP163251-PMLP01595-Beethoven_Symphonie_No6_Op068_Pf4h.pdf (consulté le 13 septembre 2022).

STRAVINSKY, Igor, *Le Sacre du printemps*, partition d'orchestre, Kalmus Edition, 1999 (1ère éd. 1921, Berlin, éd. Éditions russe de musique, https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/c/c9/IMSLP787324-PMLP179425-sacre_compressed.pdf (consulté le 02 septembre 2022).

STRAVINSKY, Igor, *Le Sacre du printemps*, transcription pour piano 4 mains, Berlin, Édition russe de musique, 1914 (1ère éd.1913), <http://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/e/ed/IMSLP524703-PMLP179425-PMLUS00762-piano4hands.pdf> (consulté le 13 septembre 2022).

Bibliographie :

ALEXEÏEFF, Alexandre, *Écrits et entretiens sur l'art et l'animation (1926-1981)*, Texte établi, présenté et annoté par Dominique Willoughby avec la collaboration de Guy Fihman et Claudine Eizykman, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 2016.

- ANGER, Violaine (dir.), WILLEM NOLDUS, Juan, *Le sens de la musique, 1750-1900, Vivaldi, Beethoven, Berlioz, Liszt, Debussy, Stravinsky*, avec la collaboration de Juan Willem Noldus, Paris, éd. Rue d'Ulm., coll. « Aesthetica », 2005.
- ARISTOTE, *Poétique*, traduit par Michel Magnien, Paris, Librairie Générale Française, coll. « classique livre de poche », 2019 (1ère éd. 1990).
- BAKHTINE, Mikhaïl, *La poétique de Dostoïevski*, traduit par Isabelle Kolitcheff, Paris, Seuil, coll. « Poétique » (Points, 12), 1970 (*Problemy Poetiki Dostoïevkovo*).
- BOLLUT, Gersende, DASNOY, Romain, *Hommage aux Studios Disney Éternels Enchanteurs*, Paris, Ynnis, 2018.
- BOULEZ, Pierre, *Relevés d'apprenti*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1966.
- BOSC, Michel, *L'art musical de Walt Disney : l'Animation de 1928 à 1966*, Paris, l'Harmattan, 2013.
- BOUCOURECHLIEV, André, *Igor Stravinsky*, Paris, Fayard, coll. « Les indispensables de la musique », 1982.
- CANO, Cristina, *La musique au cinéma*, traduit par Blanche Bauchau, Rome, Gremese, 2010 (*La Musica nel Cinema*, Roma, Gremese, 2002).
- CARDINAL, Serge, *Profondeurs de l'écoute et espaces du son*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, coll. « Formes cinématographiques », 2018.
- CHION, Michel, *La musique au cinéma*, Paris, Fayard, coll. « Les chemins de la musique », 2007 (1ère éd. 1995).
- CHION, Michel, *Le poème symphonique et la musique à programme*, Paris, Fayard, coll. « Les chemins de la musique », 1993.

- CHION, Michel, *Un art sonore, le cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Essais », 2003.
- COOK, Nicholas, *Analyzing Musical Multimedia*, New York, Oxford University Press, 2004 (1ère éd. 1998).
- CULHANE, John, *Walt Disney's Fantasia*, New York, Abram Books, 1999.
- DENIS, Sébastien, *Le cinéma d'animation*, Paris, Armand Colin, coll. « Cinéma/arts visuels », 2011 (1ère éd. 2007).
- FERNANDEZ, Daniel, *The Sorcerers Apprentices : Authorship and Sound Aesthetics in Walt Disney's Fantasia*, Thesis, Arts and Communication, Florida Atlantic University, 2017.
- GENETTE, Gérard, *Figure III*, Paris, Seuil, 1972.
- GOUBEAULT, Christian, *Igor Stravinsky*, Paris, Champion, coll. « Musichamp l'essentiel », 1991.
- GRABÓCZ, Márta, *Musique, narrativité et signification*, Paris, l'Harmattan, Coll. « Arts & Sciences de l'Art », 2009.
- GRIFFIN, Kristina M., *Fantasound : A Retrospective of the Groundbreaking Sound System of Disney*, Thesis, Music Education, Colorado Mesa University, 2008.
- GROENSTEEN, Thierry, GAUDREAULT, André, *La Transécriture pour une théorie de l'adaptation : littérature, cinéma, bande dessinée, théâtre, clip : Colloque de Cerisy*, Québec, Nota Bene, 1998.
- JOURNOT, Marie-Thérèse, *Le vocabulaire du cinéma*, Paris, Armand Colin, 2015 (1ère éd. Paris, Nathan, 2004).
- LUCCI, Gabriele, *Le cinéma d'animation*, traduit par Claire Mulkai, Paris, Hazan, coll. « Guide des arts », 2006.

- MAZALEYRAT, Jean, MOLINIÉ, Georges, *Vocabulaire de la stylistique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1989.
- MOLINIÉ, Georges, *La stylistique*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Premier cycle » 2001 (1ère éd. 1993).
- NATTIEZ, Jean-Jacques, *La Musique, les Images et les Mots*, Montréal, Fides, coll. « Métissages », 2010.
- PEGOLLOTTI, James A., *Deems Taylor : a Biography*, Boston, Northeastern University Press, 2003.
- PROD'HOMME, J.-G., *Les symphonies de Beethoven (1800-1827)*, Paris, Librairie Delagrave, 1949 (1ère éd. 1906).
- PROPP, Vladimir, *La morphologie du conte*, traduit par Marguerite Derrida, Tzvetan Todorov et Claude Khan, Paris, Seuil, coll. « Poétique » (Point, 12), 1970 (*Morfologija skazki*).
- REVAZ, Françoise, *Introduction à la narratologie : Action et Narration*, Bruxelles, De Boeck-Duculot, 2009.
- ROSEN, Charles, *Le style classique : Mozart, Haydn, Beethoven*, traduit par Marc Vignal, Paris, Gallimard, 1978 (*The Classical Style : Mozart, Haydn, Beethoven*, New-York, Viking Press, 1971).
- SIMON, Yannick, « Contribution à l'étude des coupures à travers l'exemple de Lohengrin, entre Bruxelles et la France (1870-1908) », *Revue de Musicologie*, 98/2 (2012), p. 1-16.
- STRAVINSKY, Igor, *Chroniques de ma vie suivi d'une discographie critique*, Paris, Denoël, Essai, 2000 (1ère éd. 1962).
- STRAVINSKY, Igor, *Poétique musicale*, Paris, Le bon plaisir, coll. « Amour de la musique », 1952.

TARASTI, Eero, *La musique et les signes ; Précis de sémiotique musicale*, traduit et revue par Daniel Charles et Emmanuel Gorges, Paris, L'Harmattan, 2006 (*Sings of music*, Berlin-New York, Mouton de Gruyter, 2002).

TRANCHEFORT, François-René (dir.), *Le guide de la musique symphonique*, avec la collaboration d'André Lischké, Michel Parouty et Marc Vignal, Paris, Fayard, coll. « Les indispensables de la musique », 1986.

WALTER WHITE, Eric, *Stravinsky, le compositeur et son œuvre*, traduit de l'anglais par Dennis Collins, Paris, Flammarion, 1983 (*Stravinsky, the composer and his works*, Londres, Faber and faber Limited, 1966 et 1979).

Ressources électroniques :

CHION, Michel, 2016, « Fantasia (1940), Walt Disney », *Encyclopedia Universalis* [en ligne], <https://univ-toulouse-scholarvox-com.gorgone.univ-toulouse.fr/reader/docid/88888972/page/4> (consulté le 6 septembre 2022).

CARDINAL, Serge, « Où (en) est (l'étude de) la musique (au cinéma) ? Du film ? », *Revue canadienne de musique* [en ligne], 33/1 (2012), p. 35-49, <https://www-erudit-org.gorgone.univ-toulouse.fr/fr/revues/is/2012-v33-n1-is01446/1025554ar.pdf> (consulté le 18 octobre 2020).

Cinémathèque française, *L'adaptation une trahison ?*, Table ronde, Canal-U [en ligne], 2008, <https://www.canal-u.tv/chaines/cinematheque-francaise/l-adaptation-une-trahison-table-ronde> (consulté le 13 juillet 2022).

Cinémathèque française,, *La peinture animée depuis Emile Reynaud*, Conférence de Dominique Willoughby, Canal U [en ligne], 2009, https://www.canal-u.tv/video/cinematheque_francaise/la_peinture_animee_depuis_emile_reynaud_une_conference_de_dominique_willoughby.5963 (consulté le 14 avril 2020).

- Cinémathèque française, *Littérature et Cinéma : qui influence qui ?*, Table ronde, Canal-U [en ligne], 2008, <https://www.canal-u.tv/chaines/cinematheque-francaise/cinema-et-litterature-qui-influence-qui-table-ronde> (consulté le 15 juillet 2022).
- CLAGUE, Mark, « Playing in 'Toon : Walt Disney's *Fantasia* (1940) and the Imagineering of Classical Music », *American Music* [en ligne], 22/1 (2004), p.91-109, https://www.jstor.org/gorgone.univ-toulouse.fr/stable/3592969?sid=primo&origin=crossref&seq=1#metadata_info_tab_contents (mis en ligne le 1 Avril 2004).
- DAUDEL, Isidore, *Traité de locomotion du cheval relatif à l'équitation : nouvelles propositions*, 1854, monographie imprimée, Bibliothèque nationale de France, *Gallica*, <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb303026001> (consulté le 6 septembre 2022).
- DELECROIX, Marion et SAN MARTIN, Caroline, « Pour une narration plastique: *Beau travail* de Claire Denis », *Cahiers Herta* [en ligne], Numéro 8 Narrations (2015), p. 165-176, <https://www.ejournals.eu/search/results/?search-journal=45&link-back=https%3A%2F%2Fwww.ejournals.eu%2FCahiersERTA%2Fzakladka%2F230%2F&search=claire+denis&x=20&y=14/> (consulté le 8 septembre 2022).
- HUVET, Chloé, « La musicologie du cinéma : enjeux disciplinaires et problèmes méthodologiques », *Revue canadienne de musique* [en ligne], 36/1 (2016), p. 53-84, <https://www-erudit-org.gorgone.univ-toulouse.fr/fr/revues/is/2016-v36-n1-is03495/1043868ar.pdf> (consulté le 18 octobre 2020).
- MOUËLLIC, Gilles, « Le rapport image/musique au cinéma », *Université Ouverte des Humanités* [en ligne], Les grandes leçons cinématographiques, <https://www.lairedu.fr/media/video/cours/le-rapport-imagemusique-au-cinema/> (consulté le 12 Avril 2020).
- TOOLAN, Mickael, « La narrativité musicale », traduit par Raphaël Baroni, in Baroni, Raphaël, Corbellari, Alain (dir.), *OpenEdition Journals* [en ligne], Les Cahiers de Narratologie / Analyse et théorie narratives, 21 (2011), <https://journals.openedition.org/narratologie/6489> (consulté le 7 avril 2020).

Université Toulouse 2 Jean-Jaurès, *Cinéma, adaptation, restauration : autour des Misérables de Victor Hugo, adaptation d'Henri FESCOURT (1925)*, Table ronde, Canal-U [en ligne], 2014, <https://www.canal-u.tv/chaines/universite-toulouse-jean-jaures/le-passe-au-present-les-passeurs-du-patrimoine/cinema> (consulté le 13 juillet 2022).

Annexes

Programme *Sacre du Printemps* :

Premier tableau : *L'Adoration de la terre*

Printemps. La terre est couverte de fleurs. La terre est couverte d'herbe. Une grande joie règne sur la terre. Les hommes se livrent à la danse et interrogent l'avenir selon les rites. L'Aïeul de tous les sages prend part à la glorification du Printemps. On l'amène pour l'unir à la terre abondante et superbe. Chacun piétine la terre avec extase.

Deuxième tableau : *Le Sacrifice*

Après le jour, après minuit. Sur les collines sont les pierres consacrées. Les adolescentes mènent les jeux mythiques et cherchent la grande voie. On glorifie, on acclame Celle qui fut désignée pour être livrée aux Dieux. On appelle les Aïeux, les témoins vénérés. Et les sages aïeux des hommes complètent le sacrifice. C'est ainsi qu'on sacrifie à Iarilo, le magnifique, le flamboyant⁹⁴.

⁹⁴ BOUCOURECHLIEV, André, *Igor Stravinsky*, Paris, Fayard, coll. « Les indispensables de la musique », 1982, p. 79-80.

Table des matières

Remerciements	3
Introduction	5
I. La recomposition du discours	11
A. Le découpage musical	11
1. Coupures conséquentes et coupures partielles.....	11
2. Substitution et ré-injection dans le Sacre	14
B. Une organisation narrative filmique singulière.....	21
1. Les sujets narratifs	21
2. Les limites d'une narration	26
3. La co-présence discursive.....	32
C. La nouvelle logique discursive	37
1. Une valorisation du développement	37
2. Un rejet du développement.....	39
II. Une reconfiguration interdiscursive	45
A. Interactions fondamentales	46
1. Structure et transitions	47
2. Représentation du caractère musical et des synchronisations	54
B. Interactions prédominantes	63
1. Représentation filmique de thèmes musicaux	63
2. Représentation filmique de constructions périodiques.....	81
3. Représentation filmique par démultiplication	92
C. Interactions complexes.....	99
1. Superposition des modes d'interactions	99
2. Collaboration et équilibre dans la représentation filmique.....	113
3. Réflexion interdiscursive.....	120
Conclusion.....	123
Bibliographie	127
Annexes	135
Table des matières	137

