

La musicalité filmique de l'avant-garde au cinéma contemporain.  
Transformations temporelles et rythmiques.

Université de Montréal

La musicalité filmique de l'avant-garde au cinéma contemporain.  
Transformations temporelles et rythmiques.

par  
Anne-Marie Leclerc

Unité académique d'études cinématographiques

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures  
en vue de l'obtention du grade de M.A en études cinématographiques.

Août, 2008

Copyright, Anne-Marie Leclerc, 2008

Université de Montréal  
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :

La musicalité filmique de l'avant-garde au cinéma contemporain.  
Transformations temporelles et rythmiques.

Présenté par :  
Anne-Marie Leclerc

A été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Michèle Garneau  
Président-rapporteur

Serge Cardinal  
Directeur de recherche

Michel Duchesneau  
Membre du jury

## TABLE des MATIÈRES

INTRODUCTION .....	1
CHAPITRE PREMIER.	
<i>La notion de musicalité : de l'avant-garde au cinéma moderne</i> .....	6
1. L'avant-garde cinématographique	
a. Sortir le cinéma de ses entraves dramatiques .....	7
b. Germaine Dulac : rythme et mouvement dans la <i>symphonie visuelle</i> et le <i>cinéma intégral</i> .....	10
c. Jean Epstein : dilatation et compression du temps .....	13
2. Le montage musical chez Eisenstein .....	17
3. Jean Mitry : la contre- analogie entre les rythmes musical et cinématographique .....	20
4. Une vision moderne. Tarkovski : le rythme comme flux temporel .....	24
5. Conceptions musicales du sonore au cinéma .....	26
CHAPITRE II.	
<i>Les transformations temporelles</i> .....	33
1. Le temps narratif classique	
a. Dualité du temps narratif classique .....	34
b. Le temps comme nombre du mouvement .....	36
c. Le temps narratif cinématographique : une représentation indirecte du temps .....	36
d. La forme organique et ses rapports tout-parties .....	37
2. Rapprochement des temps musical et narratif classiques	
a. L'organicité de la musique classique .....	40
b. Rapprochement du temps musical et narratif classiques : une confusion de paire .....	42
c. Musique narrative ou musicalité du narratif ? .....	42
3. Ruptures et temps moderne	
a. Passage d'un temps strié (d'action) à un temps lisse (d'état) .....	46
b. Effondrement du système tonal .....	48
c. Nouvelles formes musicales, nouveaux rapports au temps .....	50
d. Points d'intersection entre la musique et le cinéma : transformation des trames temporelles ...	53
e. Rupture du schème sensori-moteur .....	54
f. Le Tout moderne : nouvelles formes cinématographiques, nouveaux rapports au temps .....	56

4. Narration cristalline : oscillation, répétition, relance	
a. Abolition de la linéarité par la répétition des parcours .....	58
b. Temporalité circulaire et trajet en boucles .....	60
c. Le renversement de la subordination du temps au mouvement : repenser les déplacements...	61
d. Répétition et dédoublement temporel .....	62
 CHAPITRE III .....	67
<i>Les transformations rythmiques</i>	
1. Le rythme chez les philosophes grecs, d'Héraclite à Aristoxène de Tarente .....	67
2. Rythme musical	
a. Le rythme musical entre les deux pôles de l'ordre et du mouvement .....	77
b. Rythme, rythmique, métrique : des termes à démystifier et à ne pas confondre .....	78
c. L'évolution du rythme musical au fil des époques .....	81
3. Concept opératoire de rythme .....	89
4. Du rythme au cinéma : les transformations rythmiques	
a. Nouvelle réalité rythmique, nouvelle conception du montage .....	92
b. Passage d'un plan d'organisation du matériau à la musicalité comme plan de consistance ... ..	93
c. Comment obtenir une telle prise de consistance ? .....	96
5. La consistance par résonance :	
a. La résonance de proche en proche : enchaînement par similitude de formes .....	98
b. Le raccordement à distance par la récurrence d'objets, de situations, de paroles .....	100
c. L'organisation des répétitions en séries et l'interaction par résonance .....	100
d. « Partition sonore » et résonance sonore .....	101
e. Le tenir ensemble de forces hétérogènes .....	103
6. Nouveau visage de la musicalité filmique .....	104
 CONCLUSION .....	106
BIBLIOGRAPHIE .....	109
 ANNEXE 1 .....	i
Liste des œuvres musicales citées .....	ii
Liste des films cités .....	iii

La notion de musicalité filmique sera exposée en trois temps. Nous dresserons tout d'abord un aperçu historique de cette notion, laquelle tire ces origines des théories et expérimentations des mouvements d'avant-garde cinématographique dans les années vingt. Ce parcours historique permettra d'extraire les notions-clés par lesquelles la musicalité fut pensée (le mouvement, le rythme et le temps) et de mieux saisir les prolongations et bifurcations que ces notions prennent avec la cinématographie moderne. Ces transformations temporelles et rythmiques, affectant à la fois la musique et le cinéma, seront dépliées respectivement dans les deuxième et troisième chapitres de notre mémoire, comme autant de points d'intersection permettant à ces deux disciplines de communiquer. Il s'agira de concevoir le cinéma moderne en dehors de la création de scénarios classiques et d'intrigues pour être pensé sous ses nouveaux rapports esthétiques. La musicalité filmique vise à observer les nouvelles créations de formes et les nouveaux agencements rythmiques qui surgissent dans le cinéma moderne suite au déplacement d'une temporalité classique comprise dans un cadre chronologique, à des temporalités modernes multiples, non-chronologiques et faisant place à une diversité de rythmes de natures souples et variables. Les nouvelles formes temporelles, ainsi que les nouveaux agencements rythmiques du cinéma moderne renouvellent non seulement notre façon de concevoir le Tout et le montage, mais également et avant tout, notre façon de percevoir et de comprendre le temps.

## MOTS-CLÉS

Musique, Esthétique, Temps, Rythme

## INTRODUCTION

De la composition organique d'images-mouvement dérive la narration dite « classique », basée sur une logique de l'action et ses liens sensori-moteurs (situation-action, action-réaction, excitation-réponse). Les actions s'enchaînent de façon logique et causale tout en relevant d'une conception temporelle chronologique, linéaire et orientée vers un ou des buts. Le temps ne peut alors être conclu qu'indirectement, par l'intermédiaire de l'association des images, des actions et de leur succession : bref, par le Tout du montage. Ainsi, « (...) aucune image ne semble pouvoir exprimer par elle-même le temps qui doit alors être conclu indirectement des rapports entre les images » (Marrati, 2003 : 60)<sup>1</sup>.

Avec la Seconde Guerre mondiale, qui a « (...) déchiré la confiance en l'agir humain (...) » (Marrati, 2005 : 83), cette forme de narration se voit perturbée, et le cinéma entre dans une crise, celle de l'image-action. Cette crise se caractérise par des ruptures et des fragmentations de toutes sortes, elle passe par un affaiblissement des liens sensori-moteurs, une action en déroute, l'abandon des structures narratives classiques avec ce que cela occasionne de perturbations chronologiques. Le cinéma moderne explore des dimensions inconnues du temps, il en explore la profondeur et la multiplicité. Aux nouveaux types de compositions des images modernes correspondent alors de nouveaux types de narration : *cristalline, sérielle ...*

Les théories « standards » du cinéma (énonciation, narratologie) résonnent et raisonnent difficilement avec les films modernes et leur « narration éclatée ». Les temporalités feuilletées du cinéma moderne remplissent mal les grilles d'analyse de la narratologie qui pense le temps selon une dualité dans laquelle les mouvements temporels du récit se mesurent et se rapportent à une ligne chronologique extérieure de référence, représentée par le temps fléché de l'histoire. En présentant des images-temps directes qui tournent sur elles-mêmes à la manière d'une ritournelle musicale ou d'un cristal de temps cinématographique, les images du cinéma moderne rendent caduque la distinction entre les deux dimensions du temps narratif.

---

<sup>1</sup> Il semblait pertinent d'entrer au coeur de la philosophie deleuzienne par le biais d'une de ses commentatrices : Paola Marrati, dans la mesure où ces citations (tirées de son ouvrage Gilles Deleuze. Cinéma et philosophie. Paris, Presse Universitaire de France, 2003) se veulent davantage vulgarisatrices. Par conséquent, elles facilitent l'intégration du lecteur dans la philosophie deleuzienne qui constituera l'un des cadres théoriques dominants de ce mémoire.

Malgré les similitudes de structure de la musique classique et du cinéma narratif classique, il n'en demeure pas moins qu'une différence majeure les sépare. Le temps narratif ne renvoie pas à une matière sonore, ni visuelle, mais à une matière signifiante, déjà formalisée (des personnages, des actions, des buts, des obstacles, des intentions, etc.). En ce sens, si le cinéma (particulièrement le cinéma moderne) peut tendre vers un temps libéré de ces matières signifiantes, un temps proche de celui d'une certaine musique, c'est qu'il n'est pas d'emblée narration mais ensemble de traits intensifs qui peuvent atteindre divers temps selon la composition de cette matière signalétique (et non pas signifiante). Les nouveaux rapports temporels du cinéma moderne se rapproche d'un temps de l'immanence qui, à l'instar du temps musical, se pense selon un seul plan temporel : la temporalité elle-même, avec tous ses degrés de différences et d'intensité.

Pour une part, aussi petite soit-elle, le cinéma moderne est un cinéma qui se pense en dehors de la création de structures, de formes et de sujets ; il se pense plutôt en termes de rapports rythmiques et expressifs, en termes de relations entre des forces et leurs intensités visuelles ou sonores. Ce cinéma produit des rapports musicaux, des répétitions et des résonances, entre les images, entre les sons et entre leurs connexions multipliées. Les qualités et les puissances se dissocient des objets, de leur cause et de leur sens, pour être perçues en elles-mêmes, pour leur pur potentiel expressif. Elles entrent dans de nouveaux types d'agencements, non pas tant logiques ou étiologiques que temporels et rythmiques. Les bruits se laissent percevoir dans leur matérialité, les voix prennent d'étonnantes inflexions qui se détachent de leur fonction discursive pour atteindre une forme de *musicalité*.

Ainsi, aux films modernes qui se musicalisent, doit correspondre un angle d'approche permettant de rendre compte de cette *musicalité filmique*. Par ce nouvel angle d'approche, une nouvelle attitude d'écoute et de visionnement est rendue possible et permet d'entrer au cœur de la subjectivité temporelle et de ses subtils jeux rythmiques. Tirant principalement son origine de l'avant-garde cinématographique française des années vingt, le concept de musicalité filmique est un concept qui, tout en étant très souvent convoqué, fut fort peu théorisé et, par conséquent, est resté un concept aux contours peu circonscrits. La musicalité filmique n'en est pas moins fortement inscrite au cœur d'un certain type de

cinéma moderne. Il semble ainsi pertinent de reprendre ce concept, mais pour lui donner finalement une consistance théorique et une portée opératoire plus grande.

Nous reprendrons l'examen des théories de l'avant-garde, ainsi que des principales théories faisant état d'une musicalité au cinéma ; nous les confronterons les unes aux autres, pour retrouver leur origine commune, les lieux communs qu'elles partagent, les notions-clés grâce auxquelles elles définissent cette musicalité, et les prolongations qu'elles effectuent avec des films en particulier. Notre conception de la musicalité filmique effectuera des bifurcations théoriques similaires à celles opérées par la cinématographie moderne, dans la mesure où cette nouvelle conception moderne s'érige de l'intérieur en tirant et forgeant ses fondements et concepts musicaux à même les puissances visuelles et sonores de ce cinéma.

Afin d'échapper aux métaphores douteuses et de sortir des simples analogies externes entre cinéma et musique, nous utiliserons la méthode deleuzienne décrite ci-dessous, à laquelle nous avons substitué les termes musicaux aux termes scientifiques de la citation originale.

Certes, nous savons les dangers d'invoquer des déterminations hors de leur domaine. C'est le danger d'une métaphore arbitraire, ou bien celui d'une application pénible. Mais peut-être ces dangers sont conjurés si l'on se contente d'extraire des opérateurs (*musicaux*) tel ou tel caractère conceptualisable qui renvoie lui-même à des domaines non (*musicaux*), et converge avec la (*musique*) sans faire application ni métaphore (Deleuze, 1985 : 169).

À partir du moment où deux arts rencontrent le même problème, on peut extraire des moyens propres à chacun tel ou tel caractère conceptualisable qui renvoie à des domaines non musicaux (mais également non filmiques) et qui pourtant convergent avec la musique comme avec le cinéma. Le *temps* et le *rythme* seront ces opérateurs, desquels nous extrairons certains caractères (répétition, altération, résonance) qui deviendront les composantes de concepts tels la ritournelle, l'image-cristal, le temps comme série.

Nous tiendrons compte, chaque fois, de la polarisation fondamentale du temps et du rythme entre un mode de *représentation* classique et un mode de *présentation* moderne. Cependant, il ne s'agit pas tant d'une réelle polarisation que d'un *passage* peuplé d'une série de *transformations temporelles et rythmiques*. Ces transformations, qui affectent le

matériau moderne musical comme cinématographique, tournent autour d'un problème commun : comment rendre sensible un temps non-chronologique avec ses modalités rythmiques particulières, non pulsées, non métriques. À ce problème commun, la musique et le cinéma proposent leur réponse propre : image-cristal et ritournelle, mais également des réponses plutôt similaires : temps comme série et sérialisme musical (du dodécaphonisme au sérialisme intégral).

Le corps de notre travail reposera sur ces transformations temporelles et rythmiques qui affectèrent les trames musicales et cinématographiques de l'époque classique jusqu'au cinéma moderne et contemporain, comme autant de points d'intersection permettant au cinéma et à la musique de communiquer. Nous tenterons d'adapter les mouvements dynamiques propres aux transformations des trames temporelles et rythmiques musicales à la théorie du rythme cinématographique. Nous effectuerons un déplacement de la notion de musicalité de la *quantité métrique* vers la *qualité rythmique*, afin de sortir des cadres chronométriques et atteindre une multiplicité de temps non-chronologique : fragmentation, statisme, circularité. Au final, cette démarche permettra de tirer de la rencontre entre musique et cinéma (interférences, grossissement, déplacement) une connaissance autre du temps et du rythme cinématographiques.

Il ne s'agit pas de comprendre ce passage comme relevant d'une évolution ; le cinéma moderne ne prétend pas faire mieux que le cinéma d'avant-garde. Ces cinémas posent tout simplement différemment un même problème, selon les préoccupations qui sont propres à leur époque. Nous nous défendons d'inscrire cette pensée dans un schème évolutionniste, même si le vocabulaire employé peut parfois porter à confusion. Lorsque nous parlons de la démarche propre aux mouvements d'avant-garde cinématographique, nous nous efforçons de reconstituer leur système de pensée, de replacer leur discours dans la lutte qui était la leur. En ce sens, nous avons cru pertinent de conserver leur vocabulaire et mots d'ordre, afin d'être le plus fidèle à leur état d'esprit. Cependant, leur lutte n'est pas la nôtre. Ainsi lorsque nous employons des termes tels « libérer de ses entraves narratives », il ne s'agit nullement pour nous de discréditer la narration, mais de faire voir, par la puissance des mots qu'ils employaient, ce qu'était leur combat. Le même avertissement doit être fait en ce qui concerne le cinéma moderne : il ne s'agit pas de fuir et de rompre le narratif, mais d'en proposer de nouveaux visages (narration cristalline, sérielle), lesquels sont

inséparables d'une nouvelle relation au temps. Comment faire voir et entendre un temps non-chronologique et non-linéaire sera l'un des principaux problèmes de la modernité cinématographique comme musicale. En ce sens, quoique plusieurs films à l'étude dans ce mémoire soient contemporains de par leur date de production (*Elephant* (2003), de Gus Van Sant, *Le Goût de la cerise* (1997) et *Le vent nous emportera* (1999) de Kiarostami, *In the mood for love* (2000) de Wong Kar Wai, *Beau travail* (2000) de Claire Denis), chacun d'eux témoigne de la circulation de ce problème temporel moderne d'une époque à l'autre

## CHAPITRE I

### La notion de musicalité : de l'avant-garde au cinéma moderne

Près de vingt-cinq ans après son apparition, dans les coulisses des mouvements d'avant-garde, le cinéma tente de se dégager des entraves dramatiques, littéraires et théâtrales qui dictaient sa forme et son sens. Cette tendance à rompre avec un cadre narratif normatif n'est pas propre au cinéma : elle était déjà très présente dans les arts littéraires et picturaux, et ce, dès la fin du dix-neuvième siècle, notamment avec le courant symboliste auquel appartenaient Mallarmé (en poésie) et Gauguin (en peinture). Parce que dégagée de l'obligation de représenter, la musique devient pour eux deux une sorte d'idéal. Qu'il s'agisse de construire des poèmes à partir des sonorités, de la musicalité des mots, comme chez Mallarmé, ou encore de croire au pouvoir musical de la couleur, comme chez Gauguin, la démarche reste sensiblement la même que celle qui anime les mouvements de l'avant-garde cinématographique dans les années vingt (avant-garde française et allemande). Néanmoins, si le modèle musical servait aussi aux cinéastes théoriciens à concevoir un cinéma affranchi de la représentation mimétique, cette conception était intimement liée au désir, très présent à l'époque, d'élever le cinéma au rang d'Art autonome, fort de ses propriétés exclusives.

En tant que principale initiatrice de l'analogie entre cinéma et musique, l'avant-garde cinématographique nous servira de milieu d'étude privilégié à partir duquel nous extrairons les principales notions ayant permis cette conception musicale du cinéma. Aux théories d'avant-garde, nous opposerons les réactions les plus vives (celle de Mitry, par exemple, contre l'analogie entre rythme cinématographique et musical) tout autant que nous retrouverons leur survivance dans les théories et la cinématographie moderne (notamment dans la conception temporelle et rythmique de Tarkovski). Non seulement notre propre conception réutilisera ces notions clés de mouvement, de rythme et de temps, qui ont nourri les réflexions de l'avant-garde, mais ce seront ces mêmes notions qui permettront de faire le pont entre les différentes conceptions théoriques exposées dans ce chapitre, qu'elles se réclament du modèle musical (l'avant-garde cinématographique, le montage musical d'Eisenstein) ou non (Epstein, Mitry, Tarkovski). En dernier lieu, nous exposerons

brièvement quelques conceptions musicales du sonore au cinéma dans l'optique d'élaborer une conception audio-visuelle de la musicalité filmique.

Par ailleurs, bien que ces conceptions partagent les mêmes notions principales, ces notions se posent sous différents angles d'une théorie à l'autre. Nous tenterons ainsi d'exposer ces différentes théories de manière à faire ressortir les doutes et les limites de chacune d'entre elles, doutes qui ne pourront toutefois qu'être pleinement compris suite à la lecture du deuxième et troisième chapitres.

## *1. L'avant-garde cinématographique*

### *a. sortir le cinéma de ses entraves dramatiques.*

Il peut sembler paradoxal que ce rapprochement entre la musique et le cinéma se soit effectué parallèlement au désir de faire du cinéma un art autonome, doté de propriétés intrinsèques. C'est de ses entraves dramatiques que le cinéma d'avant-garde tentait de se libérer, du roman et du théâtre qu'il tentait de se différencier. En ce sens, la musique est pour l'avant-garde un modèle à suivre dans la mesure où elle conçoit la musique comme étant l'art le plus associé à la pureté : un art qui s'émancipe de la *mimésis*, qui signifie par lui-même, sans influence extrinsèque. La musique agit sur l'âme sans le secours d'aucune représentation.

Dans un premier temps, ce qui intéresse ces cinéastes, c'est à la fois le caractère non référentiel de la musique et son pouvoir émotif. Les données émotives priment sur l'aspect dramatique, relayé au second plan. Pour Dulac, « (...) un vrai film ne doit pas pouvoir se raconter puisqu'il doit puiser son principe actif et émotif dans le sens des images faites d'uniques vibrations visuelles » (Dulac, 1994 : 97). Si le cinématographe peut s'allier au dramatique, l'histoire et le drame doivent naître d'un sentiment, et non l'inverse. L'histoire, le drame, l'intrigue, le scénario sont autant de termes dont l'utilisation classique est à redéfinir. Qu'on se distancie du *scénario-omnibus*, sorte de *trame squelettique* passe-partout, constituée d'histoires à la chaîne, ou qu'on le rejette en bloc, l'avant-garde cinématographique s'accorde sur un point précis : dorénavant, le cinéma doit se concentrer sur le fort pouvoir émotif des images cinématographiques, rendu sensible par l'entremise d'aspects purement esthétiques, une combinaison judicieusement agencée de formes, de

figures, de mouvements cinétiques et dynamiques, de lignes, de courbes, de tonalités différentes de lumière etc, grâce à laquelle naît le drame purement visuel et cinématographique. Une première tendance de l'avant-garde, que Nouredine Ghali<sup>1</sup> nomme la « première avant-garde » (entre 1919 et 1924, constituée notamment des grands critiques et cinéastes que sont Canudo, Delluc, L'Herbier, Gance et Epstein), ne vise pas tant une rupture complète avec le scénario traditionnel, qu'une déformation de celui-ci. Le scénario doit être élaboré sur de nouvelles bases, plus particulièrement cinématographiques que théâtrales et littéraires. Les propriétés intrinsèquement cinématographiques, les aspects photogéniques, visuels, rythmiques, etc. doivent permettre de sortir des intrigues typiquement romanesques pour présenter des sortes de poèmes cinématographiques.

À partir de 1924, la seconde avant-garde, qui se veut davantage radicale, va rejeter en bloc le scénario traditionnel (plutôt que de remodeler l'histoire sur des données purement cinématographiques). L'analogie entre la musique et le cinéma sert alors de moteur à un mouvement de rupture avec le cinéma narratif, mouvement qui va maintenant tendre à une certaine forme d'abstraction. Germaine Dulac, en raison de ses théories hardies (*symphonie visuelle* et *cinéma intégral*) est sans conteste le pilier majeur de ce second mouvement, auquel peuvent être annexés des cinéastes théoriciens tels Kirsanoff, Guyot, Grémillon, Léger, Ray, Vigo.

Certes, par l'emprunt au modèle musical, cette deuxième avant-garde est plus explicitement en lien avec le sujet qui nous intéresse : la musicalité filmique. C'est pourquoi nous y porterons une attention particulière. Toutefois, quoique la première avant-garde ne se réclame pas ou peu du modèle musical, celle-ci nous intéressera dans la mesure où, sur plusieurs points, elle résonne davantage avec notre propre conception de la musicalité filmique, dont on retrouve les plus riches exemples dans le cinéma moderne. Notre parcours historique se limitera au portrait conceptuel de deux figures emblématiques de la première et de la seconde avant-garde. Dulac sera le pôle central de la seconde avant-garde en raison de l'ampleur de ses théories, qui, si elles demeurent critiquables à certains égards, ont toutefois le mérite d'attaquer de front la question de la musicalité filmique. Epstein, lui, sera notre maître à penser de la première avant-garde : ses théories sur le

---

<sup>1</sup> Auteur de la thèse : *L'avant-garde cinématographique en France dans les années vingt*.

mouvement de l'image de cinéma nous semblent d'une importance capitale pour penser la musicalité du visuel et de l'audiovisuel.

Avant d'entrer au cœur des ces théories, il faut évoquer au passage les œuvres filmiques ayant influencé la vision musicale de l'avant-garde, puisque les films précèdent les théories, et non l'inverse. Du côté de la France, *La Roue* d'Abel Gance (1922), est l'une des influences majeures des théories musicales de l'avant-garde et une référence incontestable en matière de montage rythmique, que l'on nomma *montage court* ou *montage rapide*. À juste titre, Mitry nomme *montage métrique* ce type de montage où le rythme se rapporte à une *signification relative à la valeur durée des images* (Mitry, 1963-65 : 162). Par le défilement d'une série de différents plans, qu'il fait alterner en les raccourcissant, Gance crée une sorte de pulsation visuelle, une cadence s'accélération jusqu'à l'effet stroboscopique. Cadence dont l'accélération va toujours de paire avec une montée dramatique : un accident de train et sa reprise dans les deux tentatives de suicide du mécanicien Sisif. Les gros plans du train, des rails, des roues qui tournent de plus en plus vite, de la vapeur qui s'échappe de la cheminée, et de l'aiguille montant sur le tableau de vitesse, cherchent à rendre visible et sensible l'accélération de la machine, inséparable de la montée dramatique plus subtile des états d'âme des protagonistes : l'inquiétude grandissante de Norma, le désespoir montant de Sisif. Si cette alliance des effets purement visuels au profit d'une montée dramatique justifie la place d'Abel Gance dans la première avant-garde, ces innovations en matière de montage rythmique servirent de modèle à l'élaboration théorique de la seconde avant-garde.

Outre *La Roue*, les influences majeures sur la conception musicale du cinéma se retrouvent davantage du côté du cinéma expérimental abstrait des Allemands, celui d'Hans Richter avec ces *Rythmus*, celui de Viking Eggeling avec sa *Symphonie diagonale*, celui de Walter Ruttmann avec ses *Opus.*, dont le titre des films démontre assez explicitement les préoccupations musicales. Peintres venus au cinéma, ces Allemands aspirèrent à un mouvement au plus près de son principe : « une métaphore graphique du mouvement » (Mitry, 1963-65 : 82). La matière première de ce cinéma abstrait n'est pas celle de sujets réels et tangibles, mais une matière abstraite faite de lignes et de formes géométriques qui, par l'entremise de procédés photographiques, vont créer une illusion de mouvement. Détachée de la signification terre-à-terre des êtres et des choses représentées, ce

mouvement rythmique de formes pures est réglé selon des lois de proportions, de nombres, de positions, d'intensités. En parfaite synchronisation avec la musique, ces structures rythmiques s'apparentent à une cadence et font penser aux rapports métriques des mesures et des pulsations musicales<sup>2</sup>.

*b. Germaine Dulac : rythme et mouvement dans la symphonie visuelle et le cinéma intégral.*

Si les films de Germaine Dulac se sont restreints à quelques expérimentations, et même parfois se sont réduits à la forme des films commerciaux dans laquelle s'insèrent quelques trouvailles artistiques, ses théories sont revendicatrices, activistes et radicales. Aspirant à l'essor artistique du cinéma, Dulac défendit ardemment ses idées par la plume, quand elle ne pouvait pas le faire pleinement par les images. Qu'il s'agisse de *symphonie visuelle* (1912 à 1926), de *cinéma intégral* (1926-1927) ou de *cinéma visuel* (à partir de 1928), ces conceptions sont orientées vers une même optique, soit sortir le cinéma de ses entraves dramatiques et l'élever au rang d'Art autonome. Ces trois conceptions théoriques ne sont marquées que de quelques légères différences de surface, lesquelles nous intéressent moins que leurs convergences dans les notions de mouvement et de rythme. Dulac emprunte d'abord, métaphoriquement, ces notions de mouvement et de rythme au modèle musical. Avec sa théorie de la cinégraphie intégrale, elle s'affranchit ensuite de références à des processus extérieurs pour retrouver ces notions dans ce que le cinématographe a de spécifique : le mouvement cinématographique selon une rythmique pure – d'où l'utilisation du terme *intégral*. Le rythme et le mouvement restent donc les points de référence de ses théories et en assurent la continuité logique, de la symphonie visuelle au cinéma intégral jusqu'au cinéma visuel<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> Ces expérimentations filmiques visant un synchronisme entre les images et les sons trouvent leur prolongement dans le travail d'artistes canadiens tels que Norman McLaren (notamment avec *Scherzo* (1939), oeuvre d'animation utilisant du son optique) et Jean Piché, professeur d'électroacoustique de l'Université de Montréal, et réalisateur de vidéomusique. La vidéomusique, néologisme de Jean Piché, est une nouvelle forme d'art hybride entre l'image en mouvement et la musique, qui amènent une perception symétrique, une forme de synergie. Quelques-uns de ses vidéomusiques : *Spin* (1999-2001), *Bharat* (2002), *eXpress* (2001), *Boreales* (2008).

<sup>3</sup> Malgré l'apparence d'un certain mouvement rétroactif, qui acceptait notamment certains compromis entre le cinéma commercial et le cinéma pur, le cinéma visuel visait d'abord et avant tout à préserver les acquis du cinéma muet face à l'arrivée du parlant

Le rythme est la principale notion transposée de la musique au cinéma pour la création de sa théorie de la symphonie visuelle. Cependant, cette notion reste peu définie, dans le flou et souvent réduite à une simple analogie :

(...) le rythme porteur d'harmonies visuelles aussi fluides et fugitives chacune que le son (Dulac, 1994 : 112) Comme un musicien travaille le rythme et les sonorités d'une phrase musicale, le cinéaste se mit à travailler *le rythme des images et leur sonorité* (*Ibid* : 103). Dans un film on subit comme en musique l'entraînement du rythme visuel. Un thème d'images ne doit éclater que préparé selon les lois de la plus stricte harmonie (*Ibid* : 112).

Mais qu'est-ce qu'un rythme purement cinématographique ? Comment, par exemple, pour reprendre ses propres mots, un thème d'images doit-il éclater selon les lois de la plus stricte harmonie ? D'ailleurs, que serait cette loi de la plus stricte harmonie transposée au monde des images ? Autant de questions qui restent, chez Dulac, sans réponse. Nous devons lire entre les lignes, extraire quelques termes, découvrir ses influences, et surtout voir ses films pour comprendre que la vision qu'elle a du rythme reste somme toute tributaire de son époque (fortement inspirée du montage court de *La Roue* d'Abel Gance et des relations proportionnées entre formes géométriques, suivant la formule adoptée par le cinéma allemand d'avant-garde). La notion de rythme qui circule alors dans les milieux de l'avant-garde réduit le rythme à un calcul en extension. C'est une rythmique palpable et extensive qui se calcule arithmétiquement au stade du montage ; elle s'associe à la mesure, à la cadence et s'apparente aux pulsations régulières de la musique. « Les effets ont moins d'importance que la *mesure*, la *cadence*, l'orchestration visuelle » (*Ibid* : 113). Le rythme étant l'un des moyens par lequel atteindre la véritable essence du cinéma, celui-ci ne saurait se manifester uniquement par l'intermédiaire du montage, mais également par un très grand dynamisme à l'intérieur même des plans. Le rythme est à la fois dans l'image et entre les images, définit par des relations métriques entre les plans et entre les composantes de chaque plan : « la nature et les dimensions de l'espace cadré, la répartition des mobiles et des fixes, l'angle du cadrage, l'objectif, la durée chronométrique du plan, la lumière du plan et ses degrés (...) » (Deleuze, 1983 : 66). Le rythme prend alors l'allure d'une mécanique, « (...) une forme de cinéma quasi-mécanique où le rythme joue en maître » (Dulac, 1994 : 33).

Somme toute, si le dynamisme interne des différents plans dépend du rythme, celui-ci se fait sentir par l'intermédiaire du mouvement, culminant dans ce que Deleuze nomme une « vaste composition mécanique d'images-mouvement ». Mais, malgré les apparences, cette vision du mouvement n'est pas exactement celle qui anime les grands élans théoriques de Dulac, laquelle aspire à une vision intensive du mouvement cinématographique, mouvement capable dès lors de révéler l'âme des êtres et des choses. Si, dans son invention même, le cinématographe sert la reproduction du mouvement, par le défilement d'images immobiles, Dulac ne peut concevoir qu'on voue l'appareil cinématographique à la simple reproduction mécanique du mouvement extérieur des choses. Elle croit au pouvoir particulier qu'aurait le cinématographe de révéler les mouvements subtils et intérieurs, invisibles. C'est en ce sens qu'elle voit dans les documentaires de l'époque, ceux qui portent, par exemple, sur la germination d'un grain de blé, « (...) un drame synthétique et total, exclusivement cinématographique dans sa pensée et son expression » (Ghali, 1995 : 336). Le mouvement intérieur doit être la cause des mouvements extérieurs, de sorte que le mouvement ne se résume pas au simple déplacement et à l'agitation des phénomènes extérieurs, mais exprime l'évolution et la transformation, ou ce qui produit ces phénomènes : énergie, force, affection d'une force par une autre (l'émotion), etc. Pour Dulac, le cinéma doit dégager le pur mouvement émotif, un mouvement producteur de sensations purement visuelles, purement cinématographiques, se manifestant indépendamment d'une action développée au moyen de faits.

Les faits ? Qu'est-ce, bien peu de chose sans la force morale qui les dirige. Les faits ne sont-ils pas la conséquence d'un sentiment, et ce sentiment lui-même, dans ses nuances et son évolution, n'est-il pas, plus que les actes et les situations, le vrai drame ? (Dulac, 1994 : 68).

Un drame cinématographique qui s'appuie sur des *idées-mouvements* pouvant être mobilisées à la fois dans un paysage, un geste, une expression humaine, mais aussi sur des translations de figures géométriques, des variations chromatiques ou lumineuses, des rythmes de lignes (Dulac, 1994 : 16). Le mouvement est partout au cinéma puisqu'il est la matière première du cinématographe, la *matière à modeler* : le mouvement est au cinématographe ce que le son et la couleur sont respectivement à la musique et à la peinture.

Récapitulons. Dans les théories de Dulac, le rythme est perçu selon une conception extensive, se rapportant à la mesure, à la cadence, à une métrique. Le rythme est conçu comme une métrique : une quantité de mouvement relatif à l'intérieur des plans, ou une durée chronométrée des plans, ou encore un rapport de proportion entre eux. Par contre, elle aspire à un mouvement intensif, qui ne se rapporte plus à la simple représentation mécanique et extérieure des actions et déplacements, mais aux subtils mouvements intérieurs, psychologiques. Le rythme est donc *l'information du mouvement*, sa pulsation (contraction-dilatation) et cette information rythmique est comprise comme une mesure de la quantité de mouvement.

Ainsi, chez Dulac, cette aspiration au mouvement intensif ne peut s'accomplir que sous forme d'études des possibilités du mouvement et du rythme dans leurs configurations géométriques. Ainsi, les ralentis, les accélérés, les images inversées, les différents degrés de vitesse, de réversibilité, de déformation, les différentes dynamiques entre les plans, ou encore les multiplications de mouvements au sein d'un même cadre sont toujours indexés au déploiement d'une figure - d'où la tendance à l'abstraction, le mouvement graphique représentant la manifestation la plus pure du mouvement intensif (tel que l'indique le terme *cinégraphie*). Et lorsque le mouvement se rattache encore à la représentation d'un mobile se déplaçant sur une scène, cette scène étant onirique, le mouvement conservera une certaine liberté (c'est notamment le cas dans *La Coquille et le Clergyman*). Somme toute, cette recherche du mouvement purement cinématographique va porter le cinéma de Dulac et de ses pairs de l'avant-garde jusqu'aux portes d'une véritable présentation visuelle du temps ; en cela, ils posèrent les premiers jalons d'une lente évolution qui se poursuivra jusque dans le cinéma moderne, et qui va transformer la notion de musicalité filmique.

### c. Jean Epstein : dilatation et compression du temps

Que Dulac extrait du modèle musical les notions de rythme et de mouvement pour ensuite délaissier ce modèle, démontre la possibilité qu'ont ces notions de circuler d'une discipline à l'autre, tout en pouvant très bien se passer de la référence au modèle musical. C'est ainsi que les conceptions théoriques (surtout), et dans une moindre mesure, certains films d'Epstein contiennent une conception forte du rythme, et ce, sans se réclamer du modèle musical, mais davantage d'une vision poétique du cinéma. La démarche reste

sensiblement la même et dans l'esprit du temps, soit celle de sortir le cinéma de son cadre narratif pour lui donner une expressivité purement artistique.

Pour Epstein, les mouvements typiquement cinématographiques, l'accélééré, le ralenti et les images inversées, sont autant de moyens permettant une nouvelle image du monde, autant de mouvements ayant le pouvoir d'éveiller les consciences sur l'infiniment petit et la multiplicité des temps. Ainsi, le cinéma devient non seulement un art doté de traits spécifiques, mais un art doté d'une intelligence mécanique. « Un appareil à explorer des régions humaines où l'oeil et l'oreille ne suffisent plus à renseigner l'esprit » (Epstein, 1974 : 242). C'est à une image subjective, à la *présentation* d'une nouvelle image du monde que nous convie l'intelligence mécanique du cinématographe ; d'où l'importance de ne pas confiner les pouvoirs du cinématographe aux simples *représentations* littéraires et théâtrales.

Cette nouvelle image n'est pas sans remettre en cause nos habitudes perceptives comme notre rapport temporel au monde. « Le cinématographe (nous) prévient d'un monstre » (Epstein, 1974 : 251). Il nous met face au chaos que nous avons tenté de dissimulé derrière nos perceptions généralisées et dualistes, regroupées autour de couples antagonistes : matière/esprit, discontinu/continu, espace/temps. Les mouvements cinématographiques (l'accélééré, le ralenti et les autres), « brouill(ent) l'ordre qu'à grand-peine nous avons mis dans notre conception de l'univers » (Epstein, 1974 : 250). Ils nous permettent de pénétrer dans des contrées jusqu'alors inconnues, non seulement en « balay(ant) les barrières entre l'inerte et le vivant » (Epstein, 1974 : 245), mais en faisant éclater les frontières entre les règnes de la nature : la pierre se végétalise, la plante s'animalise, la bête s'humanise. Avec l'accélééré cinématographique, « (...) la vie apparaît dans ce qu'on tenait pour immuable ou inerte » (Epstein, 1974 : 287), tandis que le ralenti cinématographique décroît la qualité vitale des êtres pris dans un tel mouvement, allant jusqu'à une involution de l'univers « en un désert de matière pure, sans trace d'esprit » (Epstein, 1974 : 287). En somme, l'accélééré et le ralenti cinématographiques se penchent sur ces choses invisibles, inaudibles, non-tangibles, mais qui existent pourtant, bien enfouies sous l'apparente organisation du monde.

Le cinématographe nous révèle donc de nouvelles apparences du monde, il redéfinit nos perceptions du temps, ainsi que celles de l'espace. Là où l'homme n'est normalement

capable que de concevoir l'espace et le temps séparément, le cinématographe nous mettrait face à *l'espace-temps*. Dans le mécanisme cinématographique

(...) toute représentation de l'espace est automatiquement donnée avec sa valeur temps, c'est-à-dire que l'espace y est impossible à concevoir en dehors de son mouvement dans le temps (Epstein, 1974 : 311). (...) le temps est inséparable de l'espace qu'il oriente (Epstein, 1974 : 325).

À l'indépendance de l'espace fixe et du temps invariable de l'entendement humain, le cinématographe oppose un espace-temps toujours mobile et changeant. Le cinématographe pénètre au coeur de la question temporelle pour y démontrer sa nature variable, souple et relative. Loin d'être linéaire comme notre perception le laisse croire, le temps ainsi que l'espace, ne se composent que « de rapports, essentiellement variables, entre des apparences qui se produisent successivement et simultanément » (Epstein, 1974 : 285).

Si nous avons grande peine à concevoir un temps multiple, simultanément, réversible, où la cause devient l'effet et l'effet, la cause, c'est que nous rabattons constamment toutes les durées inégales de notre propre expérience psychologique du temps sur un système temporel extérieur de référence, celui de la succession des événements, un temps linéaire et chronologique. Cette vision empirique du temps, où le temps n'est créé que par la succession des événements, pense le temps selon une seule et unique dimension, s'écoulant à sens unique entre le passé et le présent, ce qui suppose de penser le temps en termes d'espace. « En disant que le passé est derrière nous et l'avenir devant, nous formulons des notions de temps en termes d'espaces » (Epstein, 1974 : 372). Ce serait la force du cinématographe, par l'intermédiaire des mouvements accéléré, ralenti et inversé, que de présenter des images du « temps, compris comme une échelle de variables » (Epstein, 1974 : 284).

Epstein croit les pouvoirs du cinématographe capables de libérer « (...) notre vision du monde de l'asservissement à l'unique rythme d'un temps extérieur, solaire et terrestre » (Epstein, 1974 : 322), pour y substituer des univers temporels multiples et malléables, où chaque élément peut y avoir son temps, sa cause et sa vitesse propres. C'est également ce qu'entend Kirsanoff lorsqu'il dit que le mouvement-temps cinématographique n'est pas le même que le mouvement-temps terrestre. Limité par nos organes sensitifs, ce dernier n'a pas les pouvoirs des mouvements accélérés et ralentis du cinématographe, lesquels peuvent dilater ou comprimer le mouvement-temps humain à l'infini. Ainsi, le cinéma tel que conçu

par Epstein, s'inscrit dans la vision commune de l'avant-garde : sortir le cinéma des ses entraves dramatiques, retrouver ses puissances propres, pour s'arracher plus profondément des lois du temps cosmique, chronologique et linéaire. En somme, cette dilatation et cette compression du mouvement-temps humain par l'intermédiaire des mouvement-temps cinématographiques permettent de repenser la dramaturgie de l'homme. Avec *La Glace à trois face* (1927), Epstein tente de réaliser ce désir de montrer, par l'intermédiaire des propriétés proprement cinématographiques, la logique temporelle propre à l'esprit humain :

(...) les événements ne se succèdent pas et pourtant se répondent exactement. Les fragments de plusieurs années viennent s'implanter dans un seul aujourd'hui. L'avenir éclate parmi les souvenirs. Cette chronologie est celle de l'esprit humain (Epstein, 1974 : 40).

En réalité, il s'agit de trois histoires mises en parallèle, exposées l'une à la suite de l'autre, dans lesquelles s'insèrent différents fragments de passé. Ces fragments se rapportent davantage à ce que Deleuze va nommer des images-souvenir. C'est-à-dire, des images qui opèrent par flash-back et s'actualisent dans une conscience qui les pense et qui les ramène, par des procédés tel que le fondu, à une ligne temporelle chronologique. Quoique les souvenirs soient si nombreux qu'ils débordent la forme organique, ils s'actualisent les uns par rapport aux autres pour la création d'un tout. Pour accéder à la multiplicité du temps, on le verra, il ne s'agira plus d'actualiser les différents fragments de passé par rapport au présent de la remémoration, mais de s'installer directement dans ce passé, dans le souvenir, sans l'intermédiaire d'une conscience qui les actualise.

Si le mouvement n'atteint pas encore à une véritable présentation directe du temps, c'est qu'il compense les aberrations de mouvement et annule la multiplicité des temporalités dans l'unité supérieure d'un tout et ne rompt pas totalement avec la succession temporelle de la logique narrative.

Ainsi, Epstein voit la multiplicité des temps au cinéma. Par contre, cette multiplicité matérielle (ralenti, accéléré, etc.) est ramenée à une unité conceptuelle comme chez Aristote. En ce sens, Epstein se rattache au cadre théorique de son époque. Il pense le temps comme le nombre du mouvement, en termes de quantité de mouvement<sup>4</sup>. « (...) c'est

---

<sup>4</sup> Même si de prime abord la quantité de mouvement se laisse plus aisément percevoir par des mouvements très rapides, Deleuze voit dans *La Chute de la maison Usher* d'Epstein, « le chef-d'oeuvre d'un ralenti qui n'en constitue pas moins le maximum de mouvement dans une forme infiniment étirée » (Deleuze, 1983 : 67-68).

le nombre du temps ; la quantité de mouvement dans le temps, qui régit les transmutations du ralenti et de l'accélééré dans l'univers cinématographique » (Epstein, 1974 : 312). Plus précisément, le temps ne pourrait être perçu sans mouvement, puisque sans mouvement rien n'est réel :

La réalité se présente comme une synthèse de substance et de mouvement (...) (Epstein, 1974 : 326). Nous ne percevons les choses que grâce à leurs différences, à leurs variations, à leur mouvement. Cette condition vaut aussi, et même essentiellement, pour la connaissance du temps, qui est essentiellement connaissance du mouvement (Epstein, 1974 : 372).

Par ailleurs, Epstein serait le premier à penser théoriquement la richesse des pouvoirs temporels du cinématographe et à pressentir toute l'importance qu'il prendra en ce sens. C'est pourquoi notre propre tentative de définition de la musicalité filmique dans les films modernes et contemporains va trouver ses racines dans les conceptions et pressentiment d'Epstein sur la nature temporelle du cinématographe, bien davantage que dans les conceptions métaphoriques de Dulac.

## *2. Le montage musical chez Eisenstein*

Si le montage est pour l'avant-garde une notion importante et principale de la construction d'un film, c'est avant tout en tant que générateur de rythme et de mouvement. Le montage doit répondre à des préoccupations musicales, servir à des fins purement esthétiques. Pour les Russes, qui ont fait du montage la notion de base, l'élément premier du cinéma en tant qu'art, les préoccupations musicales étaient secondes et mises au service de l'Idée, c'est-à-dire mises au service de fins purement intellectuelles et dialectiques. Par exemple, les différentes conceptions musicales du montage chez Eisenstein (montage métrique, rythmique, tonal et harmonique) culminent dans un montage intellectuel comme « synthèse de la science de l'art et de l'esprit militant de classe » (Eisenstein, 1976 : 64).

Du montage métrique au montage harmonique a lieu une évolution de la notion de mouvement et de son implication émotionnelle et physique chez le spectateur. Si le montage métrique représente une force motrice à l'état brut, un pur mouvement extérieur

organisant les diverses longueurs des morceaux de plans selon des rapports numériques simples, le montage rythmique opère à contretemps avec cette même loi numérique, pour la création d'une diversité de mouvements variés et différentiels. Le mouvement n'est plus extérieur, mais intérieur au plan et en interaction rythmique avec la métrique extérieure, associée à la longueur des plans.

Ainsi, dans le premier cas de montage, qui présente de fortes ressemblances avec le montage court (ou montage métrique) d'Abel Gance, les plans s'organisent entre eux et révèlent le contenu propre de la séquence par « [...] une alternance savante de morceaux simples en corrélation entre eux [...] » (Eisenstein, 1976 : 64). Dans *Octobre*, l'alternance de différents plans de mitrailleuse avec des plans de l'œil du tireur crée une cadence si rapide que les plans semblent se superposer. Conçue de façon métrique, cette alternance apporte une impression de mouvement et de dynamisme là où il n'y a que juxtaposition de plans fixes.

La séquence de la fusillade dans les escaliers d'Odessa du *Cuirassé Potemkine* représente quant à elle l'exemple type d'un montage rythmique. À contretemps de la métrique instaurée par les différents plans, Eisenstein fait intervenir le martèlement rythmique des pas des soldats sur les escaliers. Les pas traversent l'espace dans une régularité et périodicité rythmique qui contrecarre les mouvements chaotiques de la foule apeurée. Avec les montages tonal et harmonique, le mouvement bascule du côté de l'intensif. Il ne s'agit plus de *mouvement-déplacement* dans un cadre rythmico-spatial, mais de *mouvement-vibration-lumineuse*, qui « ne suscitent pas d'altération spatiale » (Eisenstein, 1976 : 66). Ainsi, le raccordement des différents plans ne s'effectue pas par des caractéristiques de valeur absolue (comme dans le montage métrique) ni par des valeurs dynamiques de mouvement-déplacement à l'intérieur du cadre, mais par la résonance émotionnelle qui se dégage de chaque plan et qui donne le « ton », la « tonalité » à l'ensemble des plans : différents degrés de tonalités lumineuses (plus sombre, plus claire) ou de tonalités graphiques (stridente, lisse). Ainsi, dans la séquence du brouillard sur le port d'Odessa du *Cuirassé Potemkine*, l'organisation par résonance émotionnelle des différentes vibrations lumineuses (le frisson imperceptible de l'eau, la brume se levant doucement, et les mouettes se posant lentement sur l'eau), n'est pas sans rappeler le mode

mineur en musique. Si l'on ajoute toutes les potentialités d'un plan à la tonalité globale du plan nous atteignons alors le niveau ultime du montage musical : le montage harmonique.

Ces différents types de montage établissent entre eux un jeu complexe de relations, chacun s'engendrant d'un conflit avec le type de montage précédent :

Ainsi, on est passé du métrique au rythmique parce qu'il y a conflit entre la longueur d'un plan et son mouvement intérieur propre. Le montage est né, de même du conflit entre les données rythmiques et tonales de chaque morceau. Et enfin, le montage harmonique, du conflit entre la tonalité principale du morceau (la dominante) et ses harmoniques (Eisenstein, 1976 : 68).

Dans un premier temps, Eisenstein nous permet de voir l'importance prédominante accordée à la notion de montage dans les années vingt comme élément déterminant sur le processus artistique d'un film. Mais encore, il permet également de voir que l'emprunt au modèle musical dépassait le simple réseau de l'avant-garde française tout en restant centré sur les notions de rythme et de mouvement. Cependant, s'il y a une parenté évidente entre les montages métrique et rythmique chez Eisenstein et la conception rythmique extensive chez Dulac et chez Gance, les montages tonals et harmoniques chez Eisenstein élargissent tant qu'à eux la notion de rythme et de mouvement pour donner une importance grandissante aux intensités. Par contre, ces intensités restent calculées, découpées, et organisées dans des systèmes organiques de réponses et d'accords, qui suivent la règle d'or<sup>5</sup>. C'est-à-dire, selon des formules mathématiques qui s'appliquent à la longueur des segments : « [...] le moyen (est) dans le même rapport avec le plus petit que le plus grand avec le moyen et, inversement, le plus petit dans le même rapport avec le moyen que le moyen avec le plus grand [...]:  $OA / OB = OB / OC = OC / OD \dots$  » (Eisenstein, 1976 : 61). Vers la moitié de la scène de la centrifugeuse de *La ligne générale*, l'on passe d'une qualité à une qualité d'ordre supérieure d'une dimension par saut ou *bond pathétique*. Jusqu'à l'apparition de la première goutte de lait, la tension va en culminant, parallèlement à un jeu d'opposition entre les espoirs et les doutes, la méfiance et la certitude. À mesure que les uns grandissent et deviennent plus clairs, les autres diminuent et s'assombrissent. La tension grandit non seulement par une série de gros plans croissant (des plans de groupe aux plans de deux ou trois personnes, aux plans individuels), mais également par une

---

<sup>5</sup> Eisenstein expose plus en détail sa conception dialectique du montage en accord avec la section d'or dans *La non-indifférente nature, L'organique et le pathétique*, pp.47-100.

cadence de plus en plus accélérée, qui atteint une sorte « d'orgie extatique » avec le passage de l'explosion du lait en fontaine, qui subit un second glissement dans « l'embrasement du feu d'artifice ».

Somme toute, malgré que les intensités eisensteiniennes restent comprises dans des systèmes organiques qui les mesurent et les organisent, les montages tonals et harmoniques apportent à l'avant-plan les intensités visuelles, dégagées de leurs finalités purement psychologiques. Les modernes poursuivront ce principe de résonance tout en affranchissant les intensités d'un système organique qui les mesure, pour être présentées en elles-mêmes, gardant leur hétérogénéité et leurs écarts d'intensité. Notre conception rythmique du cinéma tentera de tirer les pleines conséquences de ce principe de résonance comme nouvelle façon de donner consistance au matériau visuel et sonore (aux différentes forces et intensités) par agencements rythmiques.

#### *4. Jean Mitry : la contre-analogie entre les rythmes musical et cinématographique.*

Pour Mitry, l'analogie entre les rythmes musical et cinématographique est un leurre. À son avis, les rythmes musicaux et cinématographiques ne peuvent être assimilés pour des raisons esthétiques : la différence entre la musique et le cinéma est d'abord et avant tout une différence entre les pouvoirs de synthèse de l'oreille et de l'œil. L'oreille est par excellence l'organe du rythme parce qu'il perçoit des relations temporelles, tandis que l'œil est l'organe par excellence des proportions parce qu'il recoupe des dimensions spatiales. Dans le premier, la sensation des « dimensions spatiales » sont déduites des relations d'intensité et surtout de l'orientation du son (Mitry, 1963-65 : 171), tandis que dans le second, l'œil évalue la durée relative des choses en se référant à des données spatiales (Mitry, 1963-65 : 171). Mais encore, contrairement au rythme musical qui est régi par une série de lois formelles extérieures aux œuvres, le rythme cinématographique se déploie en toute liberté, sans se rapporter à aucun principe imposé de l'extérieur. Au cinéma, nous dit Mitry, il n'y a pas de conditions rythmiques transcendantes aux œuvres, mais des conditions immanentes à chacune d'elles. « Le rythme filmique [...] est la conséquence d'un ordre nécessaire et non une structure organisatrice qui aurait primauté sur ce qu'elle

organise » (Mitry, 1963-65 : 372). L'analogie entre les rythmes musical et cinématographique peut, tout au plus, être appropriée pour ces expérimentations rythmiques abstraites que l'on retrouve dans les œuvres d'Eggeling et de Richter. Cependant, en plus de ne rien signifier par elles-mêmes et d'être purement gratuites, ces relations proportionnées ne représentent pas en soi un rythme sensible et dynamique, mais une pure métrique. L'erreur de ces cinéastes fut d'avoir élaboré leurs recherches rythmiques en se basant sur la seule valeur durée des images ; ils ont omis les valeurs d'intensité qui confèrent au cinéma tout le sens ajouté, sens à la fois constitué et modifié par le rythme.

Le rythme filmique ayant été ressenti pour la première fois grâce à des faits de montage, on en a conclu que ce rythme lui était conséquent. Cette erreur a suscité, entre 1922 et 1926, une quantité de films qui se croyaient rythmés parce qu'ils présentaient une action fragmentée en d'innombrables et inutiles montages courts. Ce qui était confondre rythme et précipitation et penser que le rythme était une simple affaire de métrique. (Mitry, 1963-65 : 182)

Nous partageons également cette critique associée à la métrique des films d'une certaine avant-garde. Cependant, nous trouvons paradoxal que Mitry, qui relève avec exactitude les divergences majeures entre le rythme et la métrique, fonde sa contre analogie en rapportant exclusivement le rythme musical à son expression métrique. La métrique n'est qu'une expression musicale du rythme parmi d'autres, expression qui se trouve plus particulièrement dans les périodes baroque et classique<sup>6</sup>. Ces rapports métriques qui dictent l'accentuation en temps forts et temps faibles de la courbe rythmique d'une œuvre ne représentent qu'une simple ossature métrique. Elle impose évidemment une certaine forme au rythme, mais elle n'est pas le rythme proprement dit. Ainsi, nous ne pouvons être en accord avec Mitry lorsqu'il affirme que le rythme cinématographique est plus libre que le rythme musical. D'ailleurs, l'ossature métrique d'une certaine musique classique ne trouve-t-elle pas son équivalent dans la schématisation des scénarios classiques qui réduit le récit à une pure mécanique, doté d'un même nombre de parties (situation initiale, élément déclencheur, développement avec points pivots, résolution du conflit et retour au

---

<sup>6</sup> Comme nous le verrons plus en profondeur dans le troisième chapitre, ces périodes ont vu naître nombre de théories fâcheuses confondant les notions de rythme et de métrique. Le rythme fut alors subordonné à la mesure (métrique) de telle sorte qu'on en est venu à composer en mesure.

calme) divisées en un même nombre de séquences, divisées à leurs tours en un même nombre de scènes ? Cette schématisation du scénario trouve sa condition extrême dans le modèle de Syd Field où le scénario « divise tout film en trois actes, dont le second est égal à la somme des deux autres, avec un point tournant (relatif) à la fin de chacun et aussi des points de conflit toutes les 15 minutes (ou 15 pages) » (Chevrier, 2001 : 28).

D'un côté, Mitry occulte la possibilité d'un rythme cinématographique régi par une série de lois extérieures, de l'autre, la possibilité d'un rythme musical souple, qui peut à la fois se trouver dans une œuvre classique en dehors de la pure métrique. Par exemple, dans les accentuations dynamiques chez Mozart, mais à plus forte teneur encore, dans les rythmes du plain-chant ou de la musique moderne, sérielle ou autre. C'est Mitry lui-même qui nous y invite : « [...] on pourrait rapprocher le rythme visuel du rythme libre du plain-chant ou, mieux encore, du rythme ondulant de la musique sérielle ». (Mitry, 1963-65 : 174). Mais il ne développe pas davantage cette idée, nous indiquant qu'il est « préférable d'éviter les comparaisons avec le rythme musical, qui est fondé sur « des retours périodiques et des relations tonales qui n'ont aucun sens au cinéma » (Mitry, 1963-65 : 174). Cette voie à peine esquissée par Mitry nous semble au contraire des plus fructueuses pour penser musicalement le cinéma. Ce sera la visée de notre troisième chapitre que de démontrer la puissance que peut prendre le rythme cinématographique lorsqu'il est, à l'instar du rythme dans la musique moderne, dégagé de l'emprise de la stricte mesure. À notre sens, il est tout à fait possible de concevoir un film sous un aspect musical sans tomber au niveau élémentaire de l'analogie. Il ne s'agit pas tant de savoir si les rythmes musical et cinématographique sont analogues, que de voir en quoi et comment ils représentent les mêmes rapports de forces d'une discipline à l'autre. Ainsi, il ne suffit pas de rapporter le rythme cinématographique en général au cas particulier du rythme métrique de la musique classique, mais de concevoir une dichotomie classique / moderne capable de couvrir plus ou moins les mêmes fonctions d'un dispositif à l'autre : ossature métrique ou squelette narratif *versus* rythme libre et dynamique en prise sur les forces sonores ou audio-visuelles.

Mais encore, le point central sur lequel Mitry insiste est l'aspect a-signifiant de la musique. Si le rythme musical renvoie aux schèmes sonores - unités signifiantes en elles-mêmes et par leurs rapports mutuels -, le rythme cinématographique est en étroit rapport avec son contenu dramatique.

*C'est par l'action seulement, par sa mobilité épique, dramatique ou psychologique que le rythme qui soutient cette action peut être perçu comme rythme* (Mitry, 1963-65 : 183 — nous soulignons). C'est un temps vécu par des personnages posés objectivement devant nous et non une durée subjective formalisée et modulée par un rythme pur. Mais si cette durée ne naît pas du rythme, elle se développe du moins dans une forme rythmée, déterminée et justifiée par la réalité dramatique dont elle module la constante évolution (Mitry, 1963-65 : 174).

Ainsi, le rythme filmique est intimement lié à la réalité à représenter, tributaire d'une action formalisée et de la structure de son récit. Cette structuration du récit s'actualise notamment par l'opération du montage, en tant que générateur du *tempo* d'un film. Non seulement il « permet de définir les proportions temporelles des plans et des séquences, c'est-à-dire, en fait, leur longueur relative » (Mitry, 1963-65 : 182), mais, si nous ne voulons pas nous borner à de simples rapports métriques extérieurs, nous devons également concevoir les valeurs d'intensité présentes *dans* les relations de durée. Les impressions temporelles et rythmiques d'un film ne découlent donc pas uniquement de la durée réelle des différents plans et séquences, mais du dynamisme présent dans les plans. Deux plans de même durée réelle pourront ainsi paraître plus court ou plus long l'un par rapport à l'autre.

[...] à longueur égale un ensemble dynamique semble plus court qu'un premier plan dynamique ; mais un premier plan dynamique semble plus court qu'un ensemble statique, lequel, à son tour, semble plus court qu'un premier plan statique. [...] plus le contenu est dynamique et le cadre est large, plus il semble court ; plus le contenu est statique et le cadre est étroit, plus il semble long (Mitry, 1963-65 : 183).

La conception de Mitry tient donc non seulement compte de la durée concrète de la succession des plans et des séquences, mais également de facteurs tel le dynamisme des micro-éléments dans le cadre. En somme, le déplacement qu'il propose s'effectue d'une durée concrète vers une durée psychologique ; une psychologie des qualités.

Les théories de Tarkovski, réunies dans *Le temps scellé* (ou pour une meilleure traduction du russe : le temps sculpté), permettront de mieux suivre ce déplacement qualitatif des notions de rythme et de temps que nous développerons au long des prochains chapitres.

### 5. *Une vision moderne. Tarkovski : le rythme comme flux temporel.*

Les théories cinématographiques de Tarkovski nous intéressent particulièrement en ce qu'elles prolongent les questions de l'avant-garde cinématographique sur la spécificité du cinéma pour leur donner un angle plus typiquement moderne. Si Tarkovski est préoccupé par la voie du cinéma en tant qu'art, il n'est pas en accord avec la façon habituelle de parler de la spécificité du cinéma, qui fut notamment celle de l'avant-garde, c'est-à-dire d'opposer le cinéma à la littérature. Tarkovski conçoit la possibilité d'un rapprochement entre ces deux arts, sans pour autant les confondre. Le cinéma et la littérature seraient proches en ceci : l'un et l'autre aurait la possibilité d'organiser la réalité en séquences selon la liberté que leur offre leur matériau respectif. À cette ressemblance s'ajoute une divergence majeure : « [...] la littérature décrit le monde à travers des mots, alors que le cinéma nous le dévoile directement » (Tarkovski, 2004 : 72). Toutefois, si la spécificité du cinéma est à rechercher en dehors de son opposition avec la littérature, Tarkovski n'est pas pour autant en faveur de l'adaptation massive de thèmes littéraires et dramatiques au cinéma puisque cette adaptation risque toujours d'engager le cinéma dans des voies simplement illustratives. Non seulement il y a des sujets de cinéma et des sujets de littérature et de théâtre, mais la façon de les traiter reste tributaire des spécificités propres à chacun de ces arts.

C'est dans son pouvoir de fixer le temps, de le reproduire et de le répéter que Tarkovski voit la spécificité du cinéma. La matière à modeler, ou pour réutiliser les termes propres à Tarkovski, la *matière à sculpter* n'est plus le mouvement (tel que le percevait Dulac), mais bien le temps. « Le temps fixé dans ses formes et ses manifestations factuelles : telle est l'idée du cinéma en tant qu'art » (Tarkovski, 2004 : 74). Quoique la musique soit également un art du temps, celui-ci se manifeste en dehors de la matérialité des formes et

des lois temporelles de la vie même. Pour Tarkovski, le cinéma serait le seul art qui nous mettrait directement en relation avec le temps de la vie intérieure comme extérieure de la réalité humaine : *une matrice de temps réel* (Tarkovski, 2004 : 73). En ce sens, Tarkovski est en faveur d'un cinéma *naturaliste* ou « [...] l'image filmique ne peut s'incarner que dans les formes factuelles et naturelles de la vie que nous voyons et entendons » (Tarkovski, 2004 : 83). Si les rêves, diurnes comme nocturnes, les pensées et les souvenirs peuvent être présentés à l'écran avec leurs réalités temporelles propres, ceux-ci doivent être présentés directement, *sans brouillard, ni artificiel*. C'est que l'homme ne pense pas par fondus enchaînés ou par nuages de brume. En ce sens, Tarkovski se distancie d'Epstein pour qui l'aspect temporel du cinématographe passe principalement par les notions de ralenti, d'accélééré, d'image inversée ou encore de surimpression.

Le temps chez Tarkovski est fonction du rythme : *le rythme comme flux temporel*. « Le maître tout-puissant de l'image cinématographique est le rythme, qui exprime le flux du temps à l'intérieur du plan » (Tarkovski, 2004 : 134). Contrairement à l'idée véhiculée dans les années vingt, Tarkovski conçoit le rythme et le temps dans leur relation au plan, ou à l'image, et non pas par rapport au montage. Ce n'est pas qu'il renverse simplement la hiérarchie plan-montage en faveur du plan. S'il s'oppose à une conception totalitaire du montage, c'est dans la mesure où elle ne peut accéder qu'à une représentation indirecte du temps par le tout du montage. Le montage ne peut que révéler et non produire l'intensité du temps qui s'écoule à l'intérieur des plans et par laquelle naît le rythme : « Le rythme est fonction du caractère du temps qui passe à l'intérieur des plans » (Tarkovski, 2004 : 138). La juxtaposition métrique de bouts de films sans valeur existentielle de temps ne peut prendre vie par la force du montage, comme le pensait Poudovkine, par exemple : « un objet même animé dans un plan est un objet mort ; seul le montage des plans crée la vie ». Ce type de montage, auquel Tarkovski associe les films d'Eisenstein (plus particulièrement ceux relevant du type de montage métrique), ne représente qu'un simple assemblage de plans *statiques et anémiques*. « Le rythme d'un film ne réside donc pas dans la succession métrique de petits morceaux collés bout à bout, mais dans la pression de temps qui s'écoule à l'intérieur même des plans » (Tarkovski, 2004 : 141). Ainsi, avec Tarkovski et le cinéma moderne, le rythme passe résolument du côté de l'intensif. Le montage doit être prévu dès le tournage et ne servir ensuite qu'à assembler le temps senti à même les plans, selon la

vision particulière du cinéaste. En quelque sorte, le rythme est fonction du style. « Le rythme colore l'œuvre de traits stylistiques » (Tarkovski, 2004 : 143). Le rythme est en lien direct avec la recherche du temps propre à chaque réalisateur, d'où la possibilité de reconnaître et de ne pas confondre le montage particulier des différents réalisateurs.

En définitive, les conceptions théoriques de Tarkovski participent d'une mutation du rythme filmique. L'on passe d'un *rythme-mouvement* métrique et quantifié à un *rythme-temps* qualitatif et intensif. Ce déplacement n'est que le produit d'un renversement plus profond : le temps, réduit, dans le cinéma classique, à une mesure des mouvements normaux, dans le cinéma moderne se libère, pour se subordonner les mouvements et leur donner des tracés anormaux ou aberrants. Mis en lumière par Deleuze, ce renversement fera l'objet d'une étude plus approfondie dans le chapitre suivant ; nous pourrions évaluer alors le rôle de ce temps dans la création d'une musicalité filmique moderne.

## 6. Conceptions musicales du sonore au cinéma

Selon Nourredine Ghali, auteur de *L'avant-garde cinématographique en France dans les années vingt*, le cinéma parlant aurait causé la mort de ces premiers mouvements d'avant-gardes. Il y aurait d'abord eu un premier facteur d'ordre économique : « Le prix de revient des films parlants et sonores était si élevé qu'il arrêta net l'activité des cinéastes expérimentaux » (Ghali, 1995 : 316), auquel s'ajoutent des motivations d'ordre esthétique. Ainsi « les nouvelles conditions de tournage, trop contraignantes, n'étaient plus propices à une esthétique souple d'avant-garde » (Ghali, 1995 : 317). Mais, avant tout, l'enregistrement synchrone de la parole ramène le cinéma dans les rets du théâtre et du roman. Le cinéma parlant est en quelque sorte anti-cinématographique et avec lui naît un nouveau débat : « dorénavant il s'agit de savoir si on est pour ou contre le parlant, pour ou contre le sonore, pour ou contre le cinéma » (Ghali, 1995 : 317). Certains s'y sont opposés, d'autres l'ont accepté d'emblée, et quelques autres encore l'ont accepté tout en précisant que le cinéma sonore était bien loin encore de déployer son plein potentiel, qu'il devait suivre un parcours formel similaire à celui qu'avait suivi le cinéma muet. C'est dans cette perspective que nous retrouvons Epstein et les Russes.

Epstein travaille la dimension sonore de ses films comme il travaille leur dimension visuelle, transposant les recherches formelles d'une dimension à l'autre. Tout comme le sur-œil du cinématographe est capable de nous faire voir l'invisible, l'oreille surhumaine du micro cinématographique devrait nous faire entendre les pensées ou les rêves. « [...] nous voulons entendre ce que l'oreille n'entend pas, comme nous voyons par le cinématographe ce qui échappe à l'œil. Que rien ne puisse plus se taire. Que soient audibles les pensées et les rêves » (Epstein, 1974 : 226). Ainsi, l'art cinématographique sonore ne pourrait se limiter à un simple enregistrement conforme à la réalité. « Le propre d'un art est de créer, du nôtre, son monde. Entendre tout comme entend une parfaite oreille humaine, n'est que le travail préparatoire pour le micro » (Epstein, 1974 : 226). Epstein met beaucoup d'espoir dans le ralenti sonore, pour sa puissance d'arrêter notre attention sur les détails d'un bruit, sur les accents et inflexions caractéristiques d'une voix. Loin de s'insérer dans l'enchaînement des actions et réactions, la parole peut alors s'autonomiser, se détacher des corps qui la produisent pour atteindre une certaine musicalité. Les inflexions vocales s'animent par elles-mêmes, indépendamment de leur source et de leur sens. Cette autonomie de la voix va dans le sens d'une conception moderne, modernité filmique autant que musicale, où ce n'est plus la voix qui appartient au personnage, ni les personnages qui ont des voix, mais les voix qui forment elles-mêmes des personnages : *personnage rythmique* ou mélodique. Comme les éléments visuels, les éléments sonores d'un film doivent entrer dans des rapports quasi musicaux, soit des rapports de *rythmes*, de *recouvrements*, de *répétitions*, de *chevauchements*.

[...] le rôle du film sonore [...] paraît également dans l'écriture de telles évolutions des sons, de leurs groupements significatifs, de leurs successions spécialement éloquents, de leurs compositions et parentés, de leurs scissions et filiations (Epstein, 1974 : 204).

La solution des Russes, elle, ce sera le contrepoint sonore, première véritable tentative théorique en faveur d'un cinéma audio-visuel. Pour Eisenstein et consorts, c'est comme élément du montage que le son doit être utilisé dans un film, mais en *non-coïncidence* avec l'image visuelle. Cette non-coïncidence est déterminée et doit résulter d'un *conflit* (entre les différents plans – conflit de lignes, de volume, d'espace, de lumière, de tempo – et entre ces différents plans et l'aspect sonore) et créer un choc qui nous force à penser. Le son

n'entre donc pas tant en rapport de contrepoint avec les images qu'en rapport de *contre-sens* puisque le son doit signifier autre chose, et même quelque chose d'opposé, à ce qui est déjà signifié par l'image. La non-coïncidence entre les images et les sons justifie l'appellation musicale de contrepoint. Mais qu'en est-il de la façon dont est traitée cette non-coïncidence, par conflit, choc, opposition ? Retrouve-t-on ce conflit, ce choc et cette opposition dans le contrepoint musical ?

La technique d'écriture du contrepoint est née avec la polyphonie. On en retrouve les germes dans quelques procédés employés au Moyen-âge, mais elle prend son essor dans la musique de la Renaissance et atteint son apogée dans la musique de Jean-Sébastien Bach<sup>7</sup>. L'on dit couramment que le contrepoint est une écriture horizontale faisant entendre le cheminement *simultané* de différentes mélodies, tandis que l'harmonie est une écriture verticale faisant entendre *successivement* une série d'accords nés de la somme des différentes notes émises au même instant par différentes voix. En somme, ce qui caractérise particulièrement l'écriture contrapuntique, c'est l'autonomie que prennent dans leur déroulement horizontal les différentes voix mélodiques. « Technique d'écriture musicale consistant dans la superposition de plusieurs « voix », qui conservent leur autonomie mélodique, tout en constituant un ensemble harmonieux ». (Massin 1985 : 86). Frère Jacques chanté en canon représente l'exemple contrapuntique le plus simple et le plus connu, la fugue, le modèle contrapuntique le plus complexe et le plus achevé.

Bref, le contrepoint musical ne peut pas se penser comme un contre-sens. Il n'y a pas contre-sens ou opposition, mais interaction mélodique entre les différentes voies. Ainsi, comme l'indique Michel Chion, ces contre-sens cinématographiques entre les images et les sons représentent davantage des cas *d'harmonies dissonantes*, où le rapport est davantage un rapport vertical entre une image et un son, aussi dissonants (ou en opposition) qu'ils puissent être.

[...] beaucoup des exemples donnés comme modèles de contrepoint étaient en toute rigueur des cas d'harmonie dissonante, puisqu'ils témoignaient juste d'une discordance ponctuelle entre une image et un son, relativement à leur nature figurative (Chion, 1990 : 34).

---

<sup>7</sup> Le contrepoint de Bach (génie à part au sein de l'époque baroque) est fort intéressant dans la mesure où il effectue une synthèse du monde polyphonique contrapuntique et du monde harmonique qui était alors en pleine expansion. Il réduit ainsi la distinction majeure qui existe normalement entre ces deux mondes.

Dans la même optique, mais en se dégageant cette fois d'un cinéma *verbo-centrique* très bien implanté, les théories de Michel Fano (actif entre le milieu des années 60 et la fin des années 80), mettent l'accent sur les potentialités musicales de la « bande-sonore », qu'il nomme explicitement une « partition sonore ». Fano redéfinit les différentes composantes de la bande-son afin de dégager le cinéma de la suprématie du parlant. La hiérarchie parole-musique-bruit est repensée en faveur d'un « continuum sonore à épaisseur sémantique variable » (Fano, 1981 : 105). Les bruits et les différentes inflexions vocales peuvent entrer dans des rapports musicaux, mélodiques et rythmiques. Dans la même lignée que la pensée électroacoustique en musique, les bruits et les voix de la partition sonore d'un film peuvent se détacher de leur cause et de leur sens pour être considérés en eux-mêmes, dans leur matérialité, leur substance, leur dimension sensible. Ainsi, l'interaction des différents bruits et voix peut tendre vers une certaine forme de musicalité tributaire d'une nouvelle attitude d'écoute, que Pierre Schaeffer (théoricien de l'électroacoustique) nomme *l'écoute réduite* : « [...] attitude d'écoute qui consiste à écouter le son pour lui-même, comme objet sonore en faisant abstraction de sa provenance réelle ou supposée, et du sens dont il peut être porteur » (Chion, 1983 : 33). Cette particularité d'écoute est non seulement des plus pertinentes pour penser musicalement la bande-sonore au cinéma, mais également (ce que nous verrons au cours du troisième chapitre), pour concevoir les rapports rythmiques entre intensités visuelles et sonores. Le cinéma moderne est un cinéma de forces et d'affects qui, en quelque sorte, constituent les aspects de l'objet pouvant être perçus pour eux-mêmes, indépendamment de leur sens, dans tous leurs degrés différentiels de masse, densité, texture, grain, etc.

Confrontés les uns aux autres, ces écrits théoriques permettent de faire ressortir la conception esthétique particulière qui a rendu possible cette compréhension du cinéma par la musique, tout en permettant de cerner les points de liaisons et de ruptures entre ces conceptions musicales du cinéma et notre propre conception de la musicalité filmique. En guise de conclusion à cette revue de la dimension historique de la question, nous exposerons les principales avancées esthétiques et l'apport significatif qu'a eue l'avant-garde cinématographique sur une conception musicale du cinéma, ainsi que les principaux points d'interrogations et de divergences entre ces conceptions et la nôtre, pour en arriver,

au final, par ouvrir brièvement sur le cadre théorique dans lequel, à notre sens, la musicalité filmique moderne peut réellement être pensée.

La conception musicale du cinéma défendue par la seconde avant-garde cinématographique, Dulac en tête, ne représenterait-elle pas qu'une immense métaphore où seule la notion de rythme fut mal traduite de la musique au cinéma ? L'emploi de cette métaphore ne servirait-elle pas uniquement et avant tout à des fins pratiques, afin de penser le cinéma en dehors du mimétisme ? Non seulement le détour par la métaphore musicale permet de sortir le cinéma du registre narratif, mais également de qualifier le mouvement dans sa dimension spirituelle, non matérielle, non tangible et de faire percevoir le cinéma comme sensation. Pour l'avant-garde, il ne s'agirait pas tant d'annexer le cinéma à la musique, après l'avoir arraché des domaines littéraires et théâtraux, que de se servir d'une tension avec la musique pour découvrir le propre du cinéma. D'où d'ailleurs, chez Dulac, l'abandon progressif du modèle musical, sans que les notions-clés de rythme et de mouvement ne disparaissent. La musicalité filmique, ce serait aussi cela : penser les films dans leur rapport esthétique, en passant par les notions de rythme, de mouvement et de temps, ce qui permettrait ainsi de passer de Dulac à Epstein et de voir chez ce dernier des parentés avec notre propre conception de la musicalité filmique. Mais Epstein nous dirait également autre chose : la musique n'est pas propriétaire de la notion de rythme, ou si elle l'est, celle-ci peut être louée et voyager d'un art à l'autre. C'est en ce sens que notre propre démarche tentera de sortir de la pure métaphore et de la simple analogie pour extraire de la musique des éléments non musicaux et non cinématographiques, mais qui concernent à la fois la musique et le cinéma : des problèmes ou des idées.

La rencontre de deux disciplines ne se fait pas lorsque l'une se met à réfléchir sur l'autre, mais lorsque l'une s'aperçoit qu'elle doit résoudre pour son compte et avec ses moyens propres un problème semblable à celui qui se pose aussi dans une autre. On peut concevoir que des problèmes semblables, à des moments différents, dans des occasions et des conditions différentes, secouent diverses sciences, et la peinture, et la musique, et la philosophie, et la littérature, et le cinéma. Ce sont les mêmes secousses dans des terrains tout différents (Deleuze, 2003 : 265).

Quoique les théories des cinéastes d'avant-garde tentent si fortement de défendre la spécificité du cinéma, ces avancées ne se retrouvent dans les films qu'à l'état

d'expérimentation. L'avant-garde cinématographique représente une sorte de laboratoire dont les expériences influencent significativement les avancées formelles, poétiques et esthétiques.

Elle a, si l'on peut dire, affiné l'œil du public, la sensibilité des créateurs et défriché, tout en l'élargissant, la pensée cinématographique dans sa vaste étendue. L'avant-garde [...] est un ferment de vie, elle contient en germe les conceptions des générations futures, donc le progrès (Dulac, 1994 : 189).

Somme toute, l'importance première de l'avant-garde cinématographique ne repose pas tant sur la qualité des chefs-d'œuvre produits, ni sur l'exactitude des théories fondées, que dans le fait d'avoir permis de penser la spécificité du cinéma. Ainsi, quoique leur conception du rythme reste extérieure et métrique, quoique les tentatives d'Epstein de rapporter le cinéma à une multiplicité temporelle de nature souple et variable débouchent sur une suite temporelle chronologique, l'avant-garde cinématographique nous a forcés à penser les potentialités propre du cinématographe : le mouvement, le rythme et le temps. Le cinéma moderne tirera profit de cette recherche artistique en réutilisant ces notions (dans ses films comme dans ses théories), mais en effectuant un certain déplacement du mouvement vers le temps. Si le rythme chez l'avant-garde est en étroite relation avec le mouvement, Mitry assouplie légèrement cette rigueur métrique en incorporant à la quantité de mouvement des valeurs d'intensité. Mais l'intensité se pense chez lui selon une vision encore bien réductrice. Il la définit uniquement par le dynamisme interne au plan, c'est-à-dire par la quantité de mouvement. Le déplacement théorique ne devrait-il pas plutôt se faire du côté de la *qualité* du mouvement et du rythme ? Il s'agirait alors de penser l'intensité conformément à sa définition musicale, soit en rapport avec un jeu subtil de nuances qui, au cinéma, se transposeraient par des jeux subtils de luminosité, de grain, de texture, de densité. Nous passons alors à une vision rythmique se rapprochant des intensités chez Eisenstein. Il faudra un pas de plus pour les concevoir dans leur hétérogénéité, sans les rapporter à un tout organique qui les mesure et les organise autour de points rationnels. Nous tenterons de déplier cette résonance moderne dans l'optique de dégager une rythmique cinématographique libre de toute mesure comme de tout cadre chronologique. En ce sens, le cinéma moderne sort des cadres *chronométriques* pour penser le rythme et le temps dans sa diversité dynamique, souple et variable. Ce déplacement théorique, qui fut

légèrement esquissé par les théories modernes de Tarkovski, sera davantage élaboré tout au long des prochains chapitres afin de voir le nouveau type de musicalité filmique temporelle et rythmique qui caractérise la cinématographie moderne. Ce ne sera qu'après avoir trouvé le temps non-chronologique dans lequel le rythme est dégagé de ses rapports métriques qu'une réelle lecture musicale du cinéma, purement temporelle, pourra être possible.

## CHAPITRE II.

### Les transformations temporelles

Si l'avant-garde cinématographique française a tenté de s'éloigner de la représentation mimétique pour se rapprocher d'un cinéma d'essence musicale, l'arrivée du parlant aurait non seulement causé l'arrêt de ces expérimentations musicales, mais aurait également ramené le cinéma à l'intérieur du cadre dramatique dont il venait à peine de s'échapper. Le cinéma classique, qui réalisera pleinement les possibilités de ce cinéma verbo-centrique et narratif, ne saurait donc être plus éloigné de la musicalité filmique. Tout d'abord par son association directe à la représentation, mais également par la structuration duelle de son temps narratif, contraire à l'essence immanente du temps musical.

En effet, le cinéma classique, à tout le moins les théories récentes qui l'ont étudié (énonciation, narratologie), pensent le temps suivant une structure duelle, une dualité temporelle tendue entre le temps de l'histoire et du récit. Il faudra attendre la modernité pour retrouver un cinéma réellement musical, qui parachève non seulement les idéaux de l'avant-garde, mais rapproche ces caractéristiques temporelles et rythmiques de l'essence immanente de la musique.

Il convient tout d'abord de relever et de déplier la distinction fondamentale entre les temps narratif et musical pour voir ensuite en quoi leur ressemblance est fondée sur une confusion de paire. La musique se pense en dehors de toute rhétorique et ne peut connaître les jeux temporels et rapports métriques propres à la dualité du temps narratif. Le seul point qui relie le cinéma et la musique dans leur expression classique est leur structuration et développement similaire. C'est cette même structuration qui, suite à la rupture du schème sensori-moteur comme à l'effondrement du système tonal musical, sera remise en cause ; cette rupture et cet effondrement favoriseront la création de nouvelles formes musicales comme de nouvelles formes cinématographiques et susciteront par conséquent de nouvelles façons de concevoir le temps. Ce sera l'apport principal de ce chapitre que de faire voir, par le passage d'un temps d'action à un temps d'état, les transformations qu'ont subies les trames temporelles musicales et cinématographiques modernes, comme autant de points d'intersection permettant au cinéma et à la musique de communiquer.

## 1. Le temps narratif classique

### a. Dualité du temps narratif classique

Le temps narratif classique repose sur une dualité temporelle tendue entre le *temps du raconté* et le *temps mis à raconter* ou, en d'autres mots, entre le temps de l'histoire (diégèse) et le temps du récit. « Tout récit met en place deux temporalités : celle des événements racontés et celle qui tient à l'acte même de raconter » (Gaudreault, 2005 : 104). Le temps chronologique de l'histoire sert de cadre de référence au temps du récit, et permet de rendre compte des rapports métriques entre ces deux niveaux de temps. Le temps de l'histoire est un temps postulé qui a la forme abstraite d'une ligne (la ligne du temps), faite de points (action, événements, étapes) qui s'additionnent les uns aux autres suivant un ordre chronologique. Le temps de l'histoire représente l'ensemble des possibles déjà donnés dont le temps du récit ne réalise que certains points, dans un ordre non nécessairement chronologique, mais renvoyant sans cesse à cette ligne chronologique extérieure. Ces rapports métriques, d'ordre, de durée et de fréquence, sont autant d'opérations permettant de situer les mouvements de l'un sur la trajectoire de l'autre.

Tout d'abord, les événements qui se produisent dans le récit s'effectuent très rarement dans un ordre identique à celui des événements supposés de l'histoire. Entre ces deux temps, l'ordre des événements se mesure en termes de *relation d'avant et d'après* à partir du point d'où s'origine le récit. Tout événement de l'histoire supposé antérieur à ce point sera considéré, du point de vue du récit, comme un *analepse* ou flash-back. À l'inverse, tout événement survenant dans le récit avant sa place normale dans la chronologie du temps de l'histoire sera considéré comme un *prolepse* ou flash-forward. C'est la place supposée et chronologique des événements de l'histoire qui permet de rendre compte du caractère d'analepse ou de prolepse de ces mêmes événements dans le temps du récit. Le temps narratif se caractérise donc par une succession d'événements réduits à leur déroulement et dont le présent sert de temps de référence. Après chaque allusion au futur, comme chaque retour dans le passé, le temps reprend son cours au présent.

Si la première opération métrique dicte les relations d'avant et d'après, la deuxième opération dicte quant à elle les *relations d'égalité ou d'inégalité* entre la durée supposée des événements de l'histoire et la durée effective qu'ils prennent dans le temps du récit.

Gaudreault et Jost répertorient quatre possibilités de jeux avec la durée qui vont du ralentissement à l'accélération : la pause, la scène, le sommaire et l'ellipse. Dans la pause, le temps du récit ne correspond à aucun temps de l'histoire, comme dans ces longues séquences descriptives qui viennent suspendre, voire arrêter le temps de l'histoire. Le temps du récit prend par conséquent plus d'importance que le temps de l'histoire. À l'opposé, les opérations d'ellipse et de sommaire servent à accélérer l'action. Le temps du récit contracte le temps de l'histoire en sautant les éléments jugés sans importance. Entre ces deux extrêmes, dans une isochronie temporelle, la scène rabat l'une sur l'autre les temporalités de l'histoire et du récit, abolissant en quelque sorte leur dualité<sup>1</sup>.

En dernier lieu, l'opération de fréquence repose sur un principe de *quantité* et mesure le nombre de fois où un événement est supposé se produire dans l'histoire par rapport au nombre de fois où celui-ci s'actualise dans le récit. La fréquence peut être soit égale et unitaire (un récit pour une histoire), égale et multiple (nombre de récits pour nombre d'histoires), ou encore inférieur (un récit pour nombre d'histoires) ou supérieur (nombre de récits pour une histoire).

En somme, la temporalité du récit joue sur les événements se produisant dans le temps abstrait de l'histoire, et ces jeux temporels prennent l'allure de relations métriques qui permettent de *confronter* leur succession, de *comparer* leur durée temporelle ainsi que d'*étudier* leur fréquence d'apparition. Nous retiendrons particulièrement l'opération métrique d'ordre pour fonder notre « contre-analogie » entre les temps musical et narratif dans la mesure où elle met en évidence le facteur de succession du temps narratif : c'est par la succession que le temps se donne un *avant* et un *après*.

---

<sup>1</sup> Si, dans l'optique de servir une logique typique au temps de l'action, le sommaire et l'ellipse se rapportent aux rapports chronométriques qui compressent le temps de l'histoire dans le temps du récit, la pause et la scène s'éloignent de cette même logique d'action au profit de rapports chronométriques moins prononcés. En suspendant le temps de l'histoire, la pause suspend le temps de son dénouement et du renvoi à une ligne temporelle chronologique extérieure. En rabattant ces deux temporalités l'une sur l'autre, la scène rend caduque cette distinction entre temps du récit et de l'histoire. Dès lors, ces opérations de pause et de scène vont créer des « brèches de musicalité » au sein du cinéma classique et tendre, par leur utilisation massive dans le cinéma moderne, vers un temps d'immanence typiquement musical.

b. Le temps comme nombre du mouvement.

La dualité du temps narratif repose sur une conception temporelle linéaire se pensant selon l'avant et l'après (un présent succédant à un autre présent). Cette conception s'inscrit dans la définition aristotélicienne du temps comme *nombre du mouvement selon l'antérieur et le postérieur*. Selon Aristote, la conscience du temps émergerait parallèlement à la conscience du mouvement : « nous connaissons le temps quand nous distinguons le mouvement et nous distinguons le mouvement par l'antérieur et le postérieur » (Gonord, 2001 : 149). Néanmoins, s'il doit y avoir mouvement pour qu'il y ait conscience du temps, le temps n'est pas pour autant le mouvement, lequel est propre à la chose mue. Selon la logique aristotélicienne, pour prendre conscience du temps (indirectement), il faudrait mesurer le mouvement selon les liens l'unissant à l'avant et l'après. « [...] nous disons que le temps s'est écoulé quand nous avons eu une perception de l'antérieur et du postérieur dans le mouvement » (Gonord, 2001 : 149). Le temps ne serait donc qu'un cadre dans lequel viendrait s'intégrer et se succéder les différents événements, ce qui supposerait l'existence d'une extériorité au temps perçu et mesuré par l'âme humaine. En effet, Aristote rapporte la mesure du temps humain à une unité de référence extérieure, soit celle du mouvement des astres, du temps céleste et cosmologique. Ainsi, le temps du récit narratif se rapporte à la conception aristotélicienne du temps comme nombre du mouvement dans la mesure où il repose sur des rapports métriques entre le temps du récit (actualisé par le mouvement) et le temps de l'histoire, temps extérieur au récit (et dont l'échelle de comparaison est la ligne du temps chronologique). En somme, l'on peut dire que l'on fait indirectement l'expérience de ce temps postulé (celui de l'histoire), parce qu'il nous sert à situer et à mettre les mouvements en ordre les uns par rapport aux autres.

c. Le temps narratif cinématographique : une représentation indirecte du temps

Au cinéma, cette représentation indirecte du temps s'actualise par le montage comme détermination du Tout. Le temps est déduit de la succession des différentes images et du rapport qu'elles entretiennent les unes avec les autres. Le tout est présupposé et le montage ne fait que révéler et actualiser ce tout, indirectement, par l'association et la succession des différentes images. Le temps ne serait « que la mise en mouvement artificielle d'un tout qui serait déjà donné d'un seul coup [...] » (Marrati, 2003 : 25).

Ce tout correspond en quelque sorte au temps de l'histoire comme temps postulé et cadre temporel chronologique de référence. Le montage, comme détermination de ce tout, vient alors actualiser le temps de l'histoire dans le temps du récit. Il en découle une représentation indirecte du temps née de la synthèse des images. C'est-à-dire, une succession temporelle réduite à son déroulement, où le temps est réduit à une juxtaposition d'instantanés. Si dans le cinéma classique, le montage a pour fonction de constituer l'image indirecte du temps, c'est qu'on a présupposé que les images-mouvements étaient au présent. Ce qui est actuel, c'est toujours un présent (Deleuze, 1985 : 45), de sorte que le montage actualise constamment les différents passés de l'histoire dans un nouveau présent du récit et constitue à lui seul le « tout qui change » du film. Cette façon de concevoir le temps pose problème si l'on tient compte du fait que le temps ne peut se limiter à être une simple juxtaposition d'instantanés s'actualisant dans un nouveau présent. Faisant ainsi l'expérience de cette dualité du temps, le temps du cinéma narratif classique repose alors sur une conception temporelle réduite à un modèle spatial. « Le temps dessine ainsi une ligne où la succession purement temporelle est calquée sur la juxtaposition spatiale » (Marrati, 2003 : 24). C'est toute la différence entre le cinéma classique et moderne, entre une représentation indirecte du temps par l'intermédiaire du montage et une présentation directe du temps à même les images, dans des images qui nous mettent face à la profondeur du temps.

#### *d. La forme organique et ses rapports tout-parties*

La forme du cinéma classique repose sur un ensemble différencié de parties qui entrent les unes avec les autres dans des rapports logiques, causaux et métriques pour former un tout : une grande unité organique. Cette unité organique est engendrée par un très fort lien sensori-moteur qui prend non seulement en charge la synthèse des différentes images-mouvement (images-perception, images-action et images-affection), mais dicte également le déroulement linéaire des différentes parties du récit et fait converger les actions vers leur but final. Cependant, si le tout est une unité, les différentes parties ne cessent d'entrer en confrontation, menaçant constamment l'intégrité organique avant de la restaurer. La puissance du cinéma américain classique passe par cette conception organique de laquelle découle la grande forme SAS' : « de la situation à la situation transformée par

l'intermédiaire de l'action » (Deleuze, 1983 : 197). La situation initiale imprègne totalement le personnage qui éclate en actions en entrant dans une série de duels : avec le milieu, avec les autres, avec lui-même. Les forces antagonistes tentent de mettre en péril l'unité organique de la grande forme. Nous explorerons brièvement les grandes lignes qui composent la forme organique chez Griffith et Eisenstein, non seulement pour le rôle majeur qu'ils ont eu sur la formation de grandes unités organiques, mais également afin de montrer comment la musicalité qu'on leur a accordé (ou, dans le cas d'Eisenstein, qu'il s'est accordée lui-même), reste prise dans une logique où le temps, subordonné au mouvement, n'est perçu qu'indirectement.

La macrostructure unitaire d'*Intolérance* s'organise autour de quatre épisodes distincts entrelacés autour du thème de l'intolérance : la lutte des prêtres de Baal et d'Ishtar semant la discorde entre les sujets de Balthazar et de Cyrus ; la lutte ouverte contre le Christ ; la lutte entre les catholiques et les protestants sous Catherine de Médicis ; la lutte entre les patrons et les ouvriers en 1912. L'évolution parallèle de ces quatre épisodes se présente dans une forme en quatre parties : exposition, développement, crise et dénouement. L'exposition nous présente alternativement les personnages et les situations de chaque épisode, et ce, suivant un contraste marqué : entre le grand prêtre et la fille des montagnes (figure du peuple babylonien) ; la cour et Yeux Bruns (figure des protestants) ; les pharisiens et Jésus (représentant du peuple plébéien) ; la ligne et la petite chérie (figure du peuple ouvrier). Ces oppositions, présentées sous forme de duels individuels<sup>2</sup>, passent ensuite par un développement de tous leurs effets de contrariété. Ce qui provoque, dans une troisième partie, une série de catastrophes : le complot contre Balthazar, le massacre, le meurtre du Mousquetaire et l'arrestation du garçon dans l'histoire moderne. Ces catastrophes mènent tout droit au dénouement : chute de Balthazar, suicide héroïque du prêtre et de la jeune fille des montagnes ; meurtre de Yeux Bruns ; crucifixion du Christ et happy end dans l'histoire moderne (le garçon est reconnu innocent et évite de justesse la pendaison). Par ailleurs, ces différentes parties ne se contentent pas d'une évolution parallèle dans la mesure où l'évolution dramatique de l'une influence le déroulement de l'autre. Chaque épisode reprend à partir de l'aboutissement dramatique de l'épisode

---

<sup>2</sup> Pour Eisenstein, ces oppositions chez Griffith trahissent une conception bourgeoise. Voir « Dickens, Griffith et nous » dans EISENSTEIN, Sergei, *Le film : sa forme, son sens*, Paris : C. Bourgeois, 1976, pp.359-408.

précédent de « telle sorte que l'on pouvait passer alternativement de l'un à l'autre sans interrompre leur progression » (Mitry, 1963-65 : 145). Ainsi, l'alternance entre ces différentes parties forme une seule unité organique dans laquelle les parties différenciées évoluent non seulement parallèlement, mais presque simultanément. Plus les épisodes se développent plus l'entrelacement entre les épisodes se resserre.

Chez Eisenstein, la composition des images-mouvement entre également dans une forme organique, mais cette forme est différente de celle de Griffith, pour qui les différentes parties du tout évoluent parallèlement, sans se rapporter à une même cause globale. Griffith conçoit l'unité organique comme unité de rassemblement, de juxtaposition de parties différenciées, tandis qu'Eisenstein la voit comme *unité de production*, avec *genèse de croissance*. Les oppositions représentent pour lui « la force motrice interne par laquelle l'unité divisée reforme une unité nouvelle à nouveau » (Deleuze, 1983 : 51). « Le tout est produit par les parties, mais l'inverse aussi : il y a cercle ou spirale dialectique » (Deleuze, 1983 : 51).

La structure dramatique du *Cuirassé Potemkine* est construite selon le modèle de la tragédie classique, en cinq actes : *des hommes et des vers* – exposition présentant l'univers du Cuirassé ainsi que le germe d'une rébellion à venir ; *le drame de Tendra* – où le soulèvement culmine dans le massacre des officiers ; *l'appel du mort* – période de deuil collectif et de passage à l'indignation ; *l'escalier d'Odessa* – où la fraternisation des civils avec les officiers aboutit à la fusillade sur l'escalier ; et *la rencontre avec l'escadre* – où l'escadre refuse de tirer et le cuirassé passe victorieusement au milieu de l'escadre. Chacune de ces parties est divisée en deux parties opposées, la seconde répétant la précédente sous une autre forme par opposition du quantitatif au qualitatif, de l'intensif au dynamique. Si les premières parties sont plus souvent calmes, d'un calme dramatique ou lyrique, les secondes sont explosives, violentes, épiques. Chaque partie est comme l'antithèse ou l'antiphrase de l'autre. Le mécontentement vient contrecarrer le calme de l'univers du Cuirassé, la démonstration de l'indignation vient rompre l'introspection propre au deuil collectif de l'officier Vakoulintchouk, la fusillade interrompt violemment la fraternisation des civils avec les officiers, le triomphe final vient mettre un terme à l'anxiété et à l'attente de la rencontre avec l'escadre. C'est ce qu'Eisenstein nomme le saut,

le bond qualitatif par lequel une partie passe dans l'autre par contrastes, oppositions, collisions, de plan à plan, de séquence à séquence, d'épisode à épisode, de partie en partie.

En somme, chez Griffith comme chez Eisenstein, les différentes images-mouvement doivent, pour représenter indirectement le temps, s'actualiser les unes dans les autres. Chaque image n'atteint son équilibre que par une sorte de compensation apportée par les images suivantes. Il y a un rapport d'articulation du champ au hors-champ relatif, lequel ajoute de l'espace à l'espace. Mais ces différentes parties différenciées entrent également dans un rapport absolu avec le tout, comme un ailleurs hors de l'espace. C'est le double rapport au hors-champ, entre un rapport actualisable avec d'autres ensembles (relatifs) et un rapport virtuel avec un tout (absolu). Dans le cinéma classique, américain ou soviétique, ce rapport absolu au hors champ, comme *durée immanente au tout de l'univers*, (Marrati, 2003 : 34), n'est atteint qu'indirectement, par la succession des images et leur actualisation les unes dans les autres.

## 2. Rapprochement des temps musical et narratif classiques

### a. *L'organicité de la musique classique*

Un peu à la manière du schème sensori-moteur cinématographique, la musique classique présente une organisation interne de blocs sonores qui dictent le déroulement linéaire de la trame temporelle musicale et son orientation vers un but. Nous pourrions nommer cette organisation sensori-motrice « la hiérarchie des fonctions »<sup>3</sup>, ou encore une « architectonique unifiée et centralisée »<sup>4</sup>. Non seulement chaque élément musical détient-il une place et une fonction précise au sein du langage tonal, mais la tonalité principale de l'œuvre agit comme centre d'attraction autour duquel gravite tout changement de tonalité (modulations ou emprunts). Ces modulations sont autant de points de tension qui doivent être résolus par le retour à la tonalité initiale<sup>5</sup>. En ce sens, la tonalité principale est un pôle d'attraction. La relation tonique-dominante (cadence parfaite V-I) est la force de

---

<sup>3</sup> Expression utilisée par Eveline Andréani, dans *l'Antitraité d'harmonie* Paris : [Union générale d'éditions](#)

<sup>4</sup> Expression utilisée par Ivanka Stoianova dans *Les formes classiques : variation, forme sonate, forme cyclique*. Paris, Minerve, 2000.

<sup>5</sup> Ainsi, chaque note de la gamme sera forte ou faible en fonction de la tonalité principale de l'œuvre, la tonique (1<sup>er</sup> degré) et la dominante (5<sup>ème</sup> degré) sont respectivement les notes fortes, tandis que la sensible (7<sup>ème</sup> degré) est le degré le plus faible, muni d'une grande force attractive vers la tonique.

gravitation essentielle de toute tonalité. Elle dicte à petite échelle les relations entre phrases musicales, elle dicte à grande échelle les relations entre parties de l'architecture globale de l'œuvre : « [...] on pourrait dire que [...] non seulement la cadence parfaite est le programme de base de toute œuvre tonale, mais également que toute œuvre tonale est une métaphore de la cadence [...] » (Boucourechliev, 1993 : 39). Ainsi, les rapports harmoniques vont-ils de paire avec les fonctions formelles de l'œuvre pour une formation organique où les différentes parties agissent conformément à l'exigence d'un tout. Les relations entre tonique et dominante dictent les différentes parties et l'architecture globale de l'œuvre, mais également la progression dynamique, l'orientation et la subordination de tous les autres paramètres musicaux (mélodie, rythme) qui constituent la forme globale.

En somme, à l'instar du schème sensori-moteur, la hiérarchie des fonctions ou l'architectonique unifiée et centralisée engendre des formes musicales organiques dont la forme sonate représente certainement la plus célèbre manifestation. Si nous choisissons ici d'observer en particulier le caractère organique de la forme sonate (ou plus précisément de *l'allegro de sonate*)<sup>6</sup>, c'est en raison de son omniprésence dans presque toutes les formations classiques (sonate, concerto, symphonie, quatuor, quintette, etc.), mais également, et avant tout, en raison des points de comparaison immédiats qu'elle permet de tracer avec la grande forme organique cinématographique SAS'. En effet, cette dernière trouve son équivalent structurel dans la forme sonate dont la répartition des différentes parties se divise selon le schéma suivant : ABA'.

En premier lieu, l'impression dramatique qui ressort de la forme sonate vient de son organisation interne qui emprunte, à quelques variantes près, à la forme de la rhétorique ancienne : l'introduction, exposition, développement et conclusion, pour la rhétorique ; introduction (facultative), exposition, développement, réexposition et coda (facultative), pour la forme sonate. Le cœur de la forme sonate est néanmoins son articulation ABA' : exposition, développement, réexposition. Cette répartition des différentes parties de la forme sonate est également intimement liée à celle d'un scénario narratif classique – tel que nous avons pu le voir avec Griffith et Eisenstein. Lorsque la forme sonate présente une

---

<sup>6</sup> Il est important de ne pas confondre l'allegro de sonate avec la sonate comme morceau musical, laquelle comporte plusieurs mouvements dont le premier n'est nul autre que l'allegro de sonate (le second mouvement est généralement un mouvement lent de forme lied ou thème et variation, le troisième mouvement un scherzo ou menuet et le mouvement final, un rondo).

introduction, celle-ci joue un rôle similaire à la mise en situation. Elle affirme la tonalité principale de l'œuvre et prépare le matériau qui sera utilisé et développé tout au long de l'œuvre. Lorsqu'elle est absente, la situation initiale est alors énoncée dans l'exposition (partie A), par le premier thème, à la tonalité principale. Ce premier thème est aussitôt mis en confrontation par l'intermédiaire d'un pont modulant qui débouche sur le second thème, au caractère contrastant et dans le ton de la dominante. Cette confrontation des deux thèmes principaux de l'exposition représente une sorte de conflit initial qui engendrera, dans le développement, toute une série de transformations. Caractérisé par une forte instabilité, tonale autant que thématique, le développement de la forme sonate (partie B) va manipuler librement le matériau thématique (par fragmentation, extension, compression, superposition, etc.) ainsi que les différentes modulations harmoniques créatrices de tension. Nous y retrouvons *grosso modo* une sorte de logique d'action qui s'apparente aux péripéties, étapes et séries de duels qui peuplent l'action de la grande forme cinématographique SAS'. De cette série de transformations et de duels, va ressortir une situation modifiée, un certain retour au calme, représenté, dans la forme sonate, par une reprise à distance des thèmes de l'exposition. Il ne s'agit pas d'une simple répétition statique puisque le contraste formateur initial de l'exposition (entre le thème A dans la tonalité principale et le thème B dans la tonalité de la dominante), est cette fois unifié : les thèmes A et B se présentent tous deux dans la tonalité principale. C'est une sorte « d'unité gagnée sur la diversité » (Chion, 1993 : 61). Le « happy end » du cinéma narratif classique n'est pas très loin.

b. Rapprochement du temps musical et narratif classiques : une confusion de paire

L'orientation et le développement dynamique des différents thèmes de la forme sonate (et à moindre degré d'autres formes classiques) confèrent un certain aspect « narratif » à la musique classique. Par ailleurs, ces traits narratifs se jouent évidemment à un niveau métaphorique puisque la musique ne saurait signifier et raconter par elle-même. Il y a foncièrement une différence de nature entre les temps narratif et musical, différence qui se joue au niveau de l'extériorité dont le premier est doté et dont le deuxième est coupé. Contrairement au temps narratif, le temps musical se déploie sur un seul plan temporel qui instaure « la temporalité elle-même », avec ces différences et intensités de temps. Pour que

le temps présente des différences, dit Bernard Sève, il faut que le passé se conserve et puisse réapparaître (Sève, 2002 : 289), ce qui distancie radicalement le temps musical du temps narratif classique dans lequel les passés s'actualisent constamment dans un nouveau présent et où les présents se succèdent selon une ligne chronologique extérieure de référence. Dans le temps musical, « des couches de temps différents vont se constituer, selon la nature de ce qui fait retour » (Sève, 2002 : 289). Le temps musical est un temps non référencié à des processus extérieurs et par conséquent, il ne renvoie qu'aux événements qu'il produit lui-même. Pour sa part, le temps narratif, muni de deux temps, effectue de constants allers-retours de l'un à l'autre, de sorte à constituer un temps chronologique qui se pense en termes d'avant et d'après. Ces anticipations et rétropections (prolepses et analepses) sont possibles justement parce que l'ordre des événements de l'histoire peut être différent de l'ordre du récit que l'on en fait ; jeux temporels qui ne trouvent évidemment pas leur pendant musical. « Le raconté est, en musique, exactement et substantiellement le raconter » (Sève, 2002 : 271).

[En musique, l'histoire] est strictement immanente au processus musical, il n'y a aucun ordre temporel d'événements extérieurs aux événements musicaux qui permettrait de dire que tel événement musical est « en avance » (prolepse) ou « en retour en arrière » (analepse) par rapport à l'événement extramusical auquel il se rapporterait (Sève, 2002 : 271).

En somme, le rapprochement émis par certains entre les temps musical et narratif repose sur une confusion de paires : la musique ne fonctionne pas avec des prolepses et des analepses, mais avec des annonces et des rappels. « Si l'œuvre musicale était un récit, ce serait un récit qui fonctionnerait de manière strictement linéaire, sans prolepses, analepses ni ellipses, un récit asservi à la loi héraclitéenne du temps, celle de l'irréversibilité [...] » (Sève, 2002 : 272). Puisqu'elle n'a pas d'extériorité, la temporalité musicale est strictement immanente à son déroulement ; « [...] elle fait passer le temps, de lui-même à lui-même, elle fait (entendre) le pur passage » (Sève, 2002 : 273). Elle n'en détient pas moins ses propres constructions et révélations de temps, lesquelles se pensent selon une logique de retours, de répétitions, de rappels. Fortement temporalisant, le retour musical est l'un des principes de base les plus puissants de la musique, la forme même de la structuration du temps qui permet de rendre compte du temps qui passe. Toutefois, la répétition, même

lorsqu'elle est textuelle (barre de reprise) ou périodique, n'est jamais réellement une répétition statique au sens d'une répétition du même. Par exemple, lors de la reprise de thèmes, quelques griffures inattendues s'ajouteront au thème, creusant un écart et signifiant que le temps a passé. La répétition musicale tire sa puissance du principe d'altération au sens deleuzien d'une répétition de la différence : l'altération en tant que productrice d'altérité. Il ne s'agit donc pas tant de modifier une forme, mais de créer de la substance selon un principe de croissance. « Le processus d'altération est une force d'expansion du matériau musical initialement donné » (Sève, 2002 : 224). Ainsi, toute œuvre musicale repose sur un matériau initial, un ensemble de thèmes et de motifs, pris par un ensemble de forces de transformation qui vont les altérer, les développer, les moduler, les varier, les renverser ou les orner.

Suivant cette logique d'altération, les annonces et rappels sont réduits à leur déroulement sur un seul plan temporel fermé sur lui-même et ne se rapportant qu'aux purs événements musicaux immanents. Le rapprochement entre la musique et le récit narratif ne se rapporte qu'à leur structuration sensiblement similaire. La musique et le récit narratif sont tous deux représentés indirectement par les mêmes rapports Tout / Parties qui tirent leurs origines, s'expliquent et trouvent leur condition dans une logique similaire de déroulement linéaire orienté vers un but. La musique peut prendre l'apparence d'un discours narratif, muni d'un début, d'un milieu (en prise avec une série de transformations) et d'une fin, sans pour autant se rapporter à un cadre temporel chronologique extérieur de référence.

### c. Musique narrative ou musicalité du narratif ?

Cette discursivité narrative ne peut suffire à placer le temps musical sur le même plan que celui du temps narratif. « Qu'il y ait rhétorique musicale n'implique pas que les œuvres écrites, jouées et écoutées selon ce canon rhétorique soient pour autant des histoires, des récits, des drames ou des descriptions » (Sève, 2002 : 266). Peut-on réellement parler de narrativité en musique ?

Quoiqu'il semble y avoir une sorte de grammaire inconsciente des *ethos* et *pathos*<sup>7</sup> de la musique, faisant partie intégrante des modes d'écoute habituels de la musique classique, l'essence de la musique ne passe pas tant par cet aspect descriptif, ni par les sentiments supposés qu'elle décrit et exprime, que dans la possibilité d'*engendrer* des sentiments, c'est-à-dire dans la force d'impact de ses affects. Ces traits narratifs ne sont pas en propre des traits musicaux, mais des traits que nous projetons sur l'univers musical. Parce que la trame musicale et la trame littéraire s'organisent selon des structurations semblables du temps, les auditeurs peuvent projeter sur les œuvres musicales une sorte de *proto-narration*.

À notre avis, il ne s'agit pas tant de trouver les analogies discursives entre la musique classique et le cinéma classique (qui lui-même s'inspire de la littérature en lui empruntant ces formes narratives), que de faire la démarche inverse. C'est-à-dire, faire une lecture musicale du cinéma (également possible en littérature), laquelle se retrouve justement dans l'éloignement de cette narrativisation typique qui, en somme, n'est pas plus spécifiquement cinématographique qu'elle est musicale. Il ne s'agit pas de remonter jusqu'à une forme symbolique narrative pour en retrouver ensuite la présence dans la musique, mais de partir de formes singulières de la musique, pour les projeter dans le cinéma, et tirer de leur rencontre (interférences, grossissement, déplacement) une connaissance autre du temps cinématographique. Quoique cette démarche soit également possible dans les récits classiques, les récits modernes sont, quant à eux, plus sujets à la musicalité, de par leur éloignement de la dualité du temps narratif classique. Ainsi, les récits modernes permettraient davantage la démarche inverse à celle qui narrativise la musique, soit celle de *musicaliser le récit*. Sans parler en ces termes, Imberty nous le laisse entendre par ce vocabulaire évocateur du monde musical qu'il utilise pour qualifier le récit. Dans le passage de *La Recherche* de Proust, où Marcel, enfant, écoute le récit de François Champi que lui raconte sa maman, l'emphase n'est pas tant mis sur les faits racontés dans le récit, que sur la musicalité même qui émane de la lecture : « une continuité de voix, de rythme, de mélodie intonative [...] une représentation sensible d'une réalité interne émotionnelle

---

<sup>7</sup> Cette sémantique élémentaire fut d'ailleurs schématisée, au dix-huitième siècle, dans un catalogue des figures et formules à l'usage des compositeurs. À titre d'exemples les plus usités, nommons le chromatisme descendant signifiant de façon indéterminée et générale, la tristesse, le regret, le deuil, ou dans la direction inverse, les figures ascendantes par intervalles plus larges, rythmiquement élancées vers la note la plus aiguë, signifiant l'héroïsme, la volonté, la joie, la fierté.

affective » (Imberty, 2005 : 173). Ce qui surgit au premier plan « c'est l'élan de la phrase, le rythme de la voix, sa musicalité » (Imberty, 2005 : 173). En effet, un récit ce n'est « pas [seulement] raconter un événement, mais rendre le rythme, la vitesse, la lenteur, les méandres, les coupures, les éclatements avec lesquels un événement (extérieur ou intérieur) a été vécu, ou est revécu, par une ou plusieurs consciences » (Imberty, 2005 : 173).

### 3. Ruptures et temps modernes

#### a. Passage d'un temps strié (d'action) à un temps lisse (d'état)

Cette projection musicale dans le monde narratif est, comme nous l'avons vu, possible parce que la musique classique, tout comme le cinéma classique, repose sur un déroulement linéaire orienté vers un but. Ainsi, plus ou moins parallèlement à la rupture du schème sensori-moteur dans le cinéma moderne, le système tonal, qui a représenté le système musical de référence pendant plus de 400 ans, s'effondre et crée une perte du sentiment narratif dans la musique moderne. Cette forme de *dé-narrativisation* du temps musical, c'est aussi celle qui affecte le temps cinématographique moderne. Tous deux entrent dans cette fragmentation du temps, caractéristique des arts du vingtième siècle.

Dans un cas comme dans l'autre, nous passons d'un *temps de l'action*, avec développements, climax, buts, embûches, revirements de situation et retours au calme, à un *temps d'état*, où prime l'atmosphère, les forces à l'œuvre, indépendamment de leur sens et de leur place au sein d'une macrostructure. En termes bouléziens, l'on passe d'un temps strié classique *pulsé* et métrique, qui se développe dans un espace directionnel, à un temps lisse moderne, temps *amorphe* qui se déploie dans un espace dimensionnel : « [...] dans le temps lisse, on occupe le temps sans le compter, dans le temps strié, on compte le temps pour l'occuper » (Boulez, 1987 : 107). La théorie boulézienne du temps lisse et strié propose un vis-à-vis à « la continuité et la discontinuité du temps musical comme pôles extrêmes des tendances esthétiques les plus diverses » (Imberty, 2005 : 16). Cependant, comme le précise J.J. Nattiez, « [...] on ne saurait faire du temps lisse et du temps strié « deux univers cloisonnés, antithétiques, mais les pôles d'un continuum [...] (Imberty, 2005 : 16). C'est la nature de la coupure sur ce continuum qui définit le taux relatif de continuité et de discontinuité. Dans un espace strié, la coupure est fine et définie par un

étalon. Familière à notre oreille, elle tend vers le continu en se faisant presque inaudible, imperceptible. À l'opposé, le temps lisse accueille des coupures imprévisibles, non précisées et non définies, faisant perdre à l'auditeur ses précieux repères auditifs.

Lorsque la coupure sera libre de s'effectuer où l'on veut, l'oreille perdra tout repère et toute connaissance absolue des intervalles, comparable à l'œil qui doit estimer des distances sur une surface idéalement lisse (Boulez, 1987 : 95-96).

En somme, l'espace strié produit de la linéarité et du continu. Il se caractérise par un univers en perpétuel développement, selon une forme de logique chronologique. L'espace lisse présente quant à lui de nouveaux visages de la linéarité (non-orientés vers un but) ou encore, des univers sonores non linéaires, discontinus et fragmentés. Le principe de progression et de développement de la musique linéaire classique fait place à une forme de statisme où l'instant prime en lui-même pour ses qualités sonores particulières, indépendamment du développement d'événements antérieurs dans l'œuvre<sup>8</sup>.

Si la répétition classique était régulière, ponctuelle et agissait comme « fonction liante des événements au sein des strates temporelles orientées de l'avant à l'après [...] » (Imberty, 2005 : 166), la répétition moderne a, dans ce passage d'un temps strié vers un temps lisse, changé de visage et de nature. La répétition moderne s'inscrit dans une nouvelle forme de temporalité, non linéaire et non orientée. Il y a donc rupture avec la tradition du motivique découlant de l'école germanique, où les motifs initiaux contenaient en germe tous les éléments permettant leur développement et orientation vers un but final. Le retour agit à un niveau microscopique, comme autant de mutations qui ne se rapportent pas à l'ensemble de l'œuvre. Par exemple, les éléments thématiques debussystes sont comme des non-thèmes, parfaitement clos sur eux-mêmes, qui gravitent autour d'un centre virtuel. Aucun rapport de causalité ne lie entre elles les différentes apparitions des figures debussystes, chaque répétition imposant une différence et une diversification interne. Ce qui est soutiré de chaque répétition relève de la différence : « un ensemble de *forces* motrices reliées entre elles par des mutations [...] » (Decarsin, 1987 : 29). Ce type de

---

<sup>8</sup> Ainsi, si la musique moderne rompt avec la linéarité orientée vers un but, elle n'en propose pas moins de nouveaux visages de la continuité, notamment dans la musique minimaliste-répétitive, ou encore la musique de Ligeti et Xénakis, lesquelles avec leurs *glissandi*, suppriment toute notion de distance séparant les sons les uns des autres. Ainsi, il ne s'agit plus d'une linéarité classique où les sons se développent selon une macrostructure munie d'un début, d'un milieu et d'une fin, mais d'une continuité sonore qui n'en crée pas moins un temps non-chronologique, mais une sorte de suspension du temps.

répétition de la différence conduit à une perception temporelle bergsonienne qui trouve son corrélat dans l'image-cristal cinématographique et qui permet, en outre, de voir les similitudes que peuvent entretenir les temporalités du cinéma et de la musique moderne. En somme, au cinéma comme en musique, les temps classique et moderne reposent chacun sur des considérations radicalement opposées qui trouvent leur fondement dans une scission entre un mode de représentation indirecte du temps et un mode de présentation d'images-temps directes pour le cinéma, ou un espace-temps continu et homogène et des espace-temps multiples et discontinus pour la musique. On note des secousses similaires dans deux disciplines distinctes, qui peuvent se penser conjointement selon la théorie musicale boulézienne du temps lisse et strié.

Mais que se passe-t-il, dans la musique comme au cinéma, pour que l'on passe d'un univers à l'autre, pour que l'on abandonne la logique continue du système unitaire classique au profit de nouveaux systèmes discontinus modernes ? Que se passe-t-il, mais surtout comment s'effectue ce passage, cette transformation et déformation d'un matériau unifié et préétabli ?

#### *b. Effondrement du système tonal*

Dans le monde musical, la dissolution du système tonal s'effectua graduellement par des forces internes de déterritorialisation<sup>9</sup>, dont nous retrouvons déjà en germe quelques éléments précurseurs dans la musique de Beethoven, et avec lesquelles ont enchaîné - avec leurs particularités propres - Liszt, Wagner, Debussy, Messiaen, ainsi que plusieurs autres « déterritorialisateurs » de renom.

Matrice de formes musicales classiques qui dictent toutes hiérarchies à petite comme à grande échelle, la gamme diatonique et les mouvements harmoniques qu'elle implique forment le langage de base du système tonal. C'est donc cette échelle unique qui fut progressivement élargie, transformée, déformée, voire abolie totalement au profit d'une multiplicité de nouvelles échelles (modales, polytonales, polymodales, atonales, dodécaphoniques, sérielles)<sup>10</sup>. Non seulement la gamme diatonique possède-t-elle des

---

<sup>9</sup> Forces qui poussent vers le dehors, pour ouvrir sur de nouveaux espaces de possible.

<sup>10</sup> Tout en abolissant les rapports hiérarchiques et attractifs propres au langage tonal, la participation de nouvelles échelles sérielles et modales représente un procédé d'altération au premier niveau, ce que Sève

possibilités restreintes de transpositions (24 tonalités différentes, dont 12 majeures et 12 mineures), mais chacune d'entre elles ne représente qu'un simple changement de couleur au sein d'une nouvelle échelle structurée selon le même et unique vieux modèle : même type d'organisation interne, mêmes lignes de forces et pôles d'attraction d'une tonalité à l'autre. Ainsi, chacune des transformations apportées à la gamme diatonique, comme autant de petites secousses, fit exploser sa répartition diatonique et la limite de ses transpositions.

Cette dissolution du système tonal s'effectua selon deux principaux axes : l'un suivant la tradition germanique, l'autre suivant la tradition française et russe. Suivant le premier axe, il revient à Wagner d'avoir emporté la tonalité dans une dissolution par l'utilisation d'un chromatisme exacerbé qui, tout en affaiblissant le sentiment tonal et ses pouvoirs attractifs, vida de son sens le principe même de modulation qui lui est normalement associé. De modulations en modulations, la tonalité entre dans une sorte d'errance : « [...] errant entre les tonalités et par là même les suspendant, les ignorant. » (Boucourechliev, 1993 : 41). Les perpétuels changements que la musique de Wagner opère à la tonalité mettent rudement à l'épreuve sa stabilité. « La tonalité [...] commence à se dissoudre et cesse d'être le programme de base de la musique classique, et par conséquent de la forme, c'est-à-dire du temps... » (Boucourechliev, 1993 : 41-42). Cet élargissement de la tonalité jusqu'à sa saturation conduira, dans la musique de Schoenberg, à son complet anéantissement. D'abord, dans une musique atonale libre - dont la seule règle était d'éviter autant que possible toute référence tonale -, pour ensuite être schématisée dans des échelles dodécaphoniques et sérielles. Non seulement les possibilités d'organisation des hauteurs de ces nouvelles échelles sont pratiquement inépuisables, mais elles s'établissent à partir des douze demi-tons du total chromatisme (tous égaux les uns par rapports aux autres), là où la gamme diatonique n'incluait que sept sons sur douze, (fortement hiérarchisés entre eux)<sup>11</sup>. Il en résulte un nouveau type d'organisation spatiale qui n'est pas sans abolir les rapports hiérarchiques de tension et de détente propres à la gamme diatonique.

---

nomme une *altération instauratrice*, par laquelle sont extraites différentes possibilités d'échelles au sein d'un continuum sonore.

<sup>11</sup> Dans les différentes échelles sérielles, les douze sons impliqués sont d'égale importance et doivent tous être entendus une seule fois avant de pouvoir être entendus à nouveau. La gamme diatonique privilégie sur le plan horizontal de la mélodie, les premier, troisième et cinquième degrés de la gamme (dont la superposition forme l'accord parfait), tandis qu'au plan vertical de l'harmonie ce sont les premier, quatrième et cinquième degrés qui se voient privilégiés (tonique, sous-dominante et dominante).

Par ces nombreuses transformations, l'axe germanique tend à la dissolution de la gamme diatonique. Quant à lui, l'axe français et russe s'impose en parallèle du langage tonal, soit par l'emploi de nouvelles échelles modales (Debussy, Messiaen) ou encore par l'emploi d'une polytonalité (Stravinsky). Contrairement aux différentes modulations de la gamme diatonique, qui ne font qu'engendrer des espaces sonores similaires, les différentes échelles modales présentent des structurations différentes de l'une à l'autre<sup>12</sup>.

Mais encore, l'emploi de nouvelles échelles de hauteurs va non seulement abolir les points de tension propres au système tonal et à sa gamme diatonique, mais engendrer de nouveaux types de formes. La macro-forme n'est en somme qu'une actualisation des forces d'attraction internes des microstructures de la gamme diatonique et des harmonies tonales qu'elle implique. À la multiplication des différents langages correspond une multiplication des formes musicales. Voyons à présent l'effondrement du système tonal sous son angle formel.

c. *Nouvelles formes musicales, nouveaux rapports au temps*

Puisque les nouvelles échelles ne sont plus basées sur un modèle uniforme, les possibilités formelles des œuvres modales ou sérielles, qui s'engendrent à partir de l'acte compositionnel lui-même, sont multiples et immanente, et non plus réduites et préétablies. La forme est en constante formation. Une *formation de la forme* qui engendre chaque fois de nouvelles hiérarchies. « (La forme est) l'inscription de la matière sonore mouvante, faite de libres associations et transformations de textures, rythmes et sonorités au sein d'une durée désormais ouverte à l'imprévisible. (Imberty, 2005 : 19). Chaque compositeur devient libre de sculpter à sa guise le temps musical qui prend forme par des regroupements de forces : sonorité, masse, densité, intensité, timbre, etc. *Des constellations de plans sonores*<sup>13</sup>. *Un total de forces éparses*<sup>14</sup>.

---

<sup>12</sup> Debussy privilégiera la gamme par ton, tandis que Messiaen va élaborer sept modes à transpositions limitées (dont le premier n'est nul autre que la gamme par ton) qui reposent tous sur une symétrie dont l'intervalle médian est le triton. Le choix du triton n'est pas aléatoire puisqu'il est à la fois l'intervalle de prédilection pour générer de la symétrie (puisque'il se trouve à séparer l'octave en deux groupes égaux) et l'intervalle le plus ambigu et le plus instable, permettant ainsi de s'éloigner des tensions propres à la gamme diatonique.

<sup>13</sup> Selon l'expression d'Isabelle Rouard, « Pour en finir avec Docteur Gradus. Debussy », in *Silences*, Éditions de la différence.

<sup>14</sup> Selon l'expression de Debussy dans *Monsieur Croche antidilettante*, Paris, Gallimard, 1926, p.19

Ayant fait passer subtilement et progressivement la cohérence du langage musical de l'élaboration d'un parcours tonal et thématique à celle d'une cohésion de textures et sonorités librement associées, Debussy pouvait désormais se passer des articulations formelles établies, garantes de la discursivité de l'œuvre. (Imberty, 2005 : 19)

Telle est la révolution subtile de Debussy<sup>15</sup>, à partir de laquelle naît une nouvelle façon d'envisager la forme. Il s'agit alors de laisser émerger la forme à partir de la matière sonore même, laquelle se dégage alors des critères d'organisation. Il y a ainsi « [...] articulation entre une structure sonore singulière, riche et autonome, et une forme qui s'invente à partir d'elle sans schéma préconçu » (Albèra, 2003 : 225). Les micro-relations prennent le pas sur le développement d'une macrostructure (avec un début, un milieu et une fin). Le temps musical passe d'une logique de développement linéaire (rappelant fortement la logique sensori-motrice cinématographique) à des logiques temporelles multiples qui pensent le temps dans sa relation à l'instant. Une esthétique de la fragmentation, de la discontinuité, où le temps se défait et se fragmente, où l'instant ne passe plus mais s'évanouit, s'immobilise. Le temps musical moderne est fait « d'instant juxta posés, presque isolés les uns des autres, valant pour eux-mêmes, pour leur couleur ou leur qualité » (Imberty, 2005 : 353). Il s'agit alors d'écouter chaque accord, chaque geste mélodique, chaque rythme, chaque timbre indépendamment de leur place au sein de la structure temporelle : « [...] chaque agrégat tend à devenir un objet sonore autonome n'ayant besoin ni de « préparation », ni de « résolution » » (Massin, 1985 : 188), des éléments juxta posés sans que des liens de continuité apparaissent clairement.

En somme, l'influence de Debussy sur la musique moderne est indéniable. À ses recherches de sonorités nouvelles vont s'enchaîner celles de Messiaen et ses accords-couleurs, celles de Boulez et ses blocs sonores, celles de Schoenberg et ses mélodies de

---

<sup>15</sup> Quoiqu'elle fut moins évidente et apparente que celle effectuée à la même époque par l'École de Vienne<sup>15</sup>, dont le langage atonal propose une rupture totale avec le langage tonal, elle n'en demeure pas moins profonde et marquante pour la suite de la musique, notamment en ce qui a trait aux notions de forme qui s'engendrent à partir de la sonorité. En effet, la principale incohérence de Schoenberg, initiateur de la musique sérielle, repose sur une écriture atonale se voulant aux antipodes du langage tonal, tout en lui empruntant et en s'inscrivant encore dans ses formes classiques issues de la tradition germanique. Pour Boulez, cette recherche d'une conciliation entre matériau nouveau et formes classiques constitue un vrai non-sens, une totale contradiction. Pour parler avec Deleuze, nous dirons qu'au lieu d'ouvrir la musique vers le cosmos, il la reterritorialise dans un système dont la construction rigoureuse rappelle paradoxalement le système tonal ; par un principe équivalent d'unification et d'organisation, ce système sériel lui permet ainsi d'éviter l'émiettement.

timbres, celles de Ligeti et de Xénakis avec leurs *glissandi* et *clusters*<sup>16</sup>, voire même les expérimentations micro-intervalliques<sup>17</sup> de Scelsi ou Ohana. De ses libérations formelles vont profiter Messiaen, qui privilégie les perspectives locales, Webern et son *instant-formel*, Stockhausen et son *momentform*<sup>18</sup>.

Messiaen dit ne garder de la forme classique que son développement. Mais il faut s'entendre. En se défendant d'introduire une quelconque préparation et résolution à ces moments musicaux, Messiaen atteint l'essence du développement pour lui-même, c'est-à-dire centré sur son état d'instabilité et sur la libre manipulation et transformation des matériaux (par fragmentation, extension, compression, superposition). Le développement, en perpétuel mouvement transitoire, fait entendre les sonorités dans leur hétérogénéité, sans préparation (introduction, exposition) ni résolution de tension (conclusion, réexposition). Les forces ne s'homogénéisent donc pas dans un tout organique. En somme, que l'on ne garde que le « développement » comme moment central et instable ou que l'on abolisse le principe de développement, au sens de passer linéairement d'un point à un autre par rapports causaux, l'optique est la même.

Certes, ces révolutions effectuées par les compositeurs modernes, de Debussy à nos jours, ne sont pas sans liens avec les conséquences qui découlent de la rupture du schème sensori-moteur.

---

<sup>16</sup> Ces *glissandi* et *clusters* représentent des expériences concrètes de la matérialité du son visant une redécouverte de la réalité musicale antérieure à toute mise en forme de type discursif. Les *glissandi* (ou sons glissés) et *clusters* sont respectivement des mutations de la mélodie et de l'harmonie : le premier dérive de l'aplanissement de la ligne mélodique en ses contours extérieurs, le second élargie les accords de l'harmonie conventionnelle dans des proportions démesurées. Dans un cas comme dans l'autre, la hauteur est neutralisée, soit par l'abolition des intervalles au profit d'une sonorité construite de l'intérieure, soit encore par une simultanéité de notes qui s'accumulent à tel point qu'il est impossible de les distinguer. Voir SOLOMOS, Gerassimos « Les trois sonorités xenakiennes » dans *Circuits*, vol.5, no.2, 1994, pp.21-40.

<sup>17</sup> « Il ne s'agit pas d'une division théorique de l'échelle tempérée, mais bien d'une harmonie fréquentielle où la notion d'échelle et de gamme disparaît » (Baillet, 2000 : 16).

<sup>18</sup> Les structures sonores weberniennes deviennent des entités autonomes, perçues en elles-mêmes : des entités neutres et amorphes qui se figent dans l'instant et donnent une étrange impression glaciale. Les moments stockhausiens sont constitués comme des entités personnelles, centrés sur eux-mêmes et pouvant se maintenir par eux-mêmes. Il manifeste ainsi le présent dans toute sa puissance, sans référence à ce qui le précède ni à ce qui le suit.

A une esthétique de la « représentation », liée aux structures discursives et fonctionnelles de la tonalité, se substitue une esthétique de la « présentation », qui préserve l'inouï de la structure tout en l'intégrant à la forme générale.<sup>19</sup> (Albèra, 2003 : 226).

À l'instar du temps cinématographique moderne, le temps de la musique moderne se caractérise par une sorte d'immobilité temporelle qui crée une sensation de suspension du temps et de son principe de succession, pour nous mettre plus directement en rapport avec l'épaisseur et la profondeur du temps.

d. Points d'intersection entre la musique et le cinéma : transformations des trames temporelles.

Les transformations temporelles qui affectent les œuvres musicales modernes peuvent être ramenées à quatre points principaux :

- 1) Des coupures imprévisibles dans un temps lisse
- 2) Un anti-développement qui mène à une diversité de temps non-chronologique : univers poly-temporel, simultanéité, coprésence, statisme, temps circulaire, fragmentation.
- 3) Un regroupement de forces : sonorité, masse, densité, timbre.
- 4) Des micro-relations dans un temps local

Ces quatre points de transformation de la trame temporelle musicale forment des points d'intersection avec le cinéma. Ils permettent de voir et de comprendre autrement le cinéma moderne et d'en montrer certains aspects qui ont à voir avec le temps. Une fois mis en parallèle avec le cinéma, ces quatre points de transformation devraient faire voir la façon propre qu'a le cinéma, avec son propre matériau et ses propres formes ou formations de formes, de formuler de nouvelles équations temporelles. Nous verrons brièvement comment, suite à la rupture du schème sensori-moteur, le cinéma moderne a subi ces mêmes transformations qui ont affecté la trame temporelle des œuvres musicales. Par ailleurs, nous développerons plus longuement le deuxième point de transformation, soit l'anti-développement et la diversité des temps non-chronologiques, lequel est plus directement en lien avec le sujet de ce chapitre. Les points un, trois et quatre seront quant à

---

<sup>19</sup> Deleuze parle de la dichotomie qui existe entre le cinéma classique et moderne en utilisant ces mêmes termes. Le premier *représente* indirectement le temps, tandis que le second *présente* des images-temps directes.

eux explorés davantage dans le chapitre suivant, qui porte sur le rythme, en raison de la part rythmique contenue dans ces regroupements de forces par micro-relations et de la part significative de la coupure irrationnelle dans les nouveaux types de raccords rythmiques. Voyons d'abord comment, avec ses moyens et ses matériaux propres, le cinéma a effectué un passage similaire à celui de la musique ; comment à l'effondrement du système tonal correspond la rupture du schème sensori-moteur.

e. Rupture du schème sensori-moteur

Pour Deleuze, la scission cinématographique entre les mondes classique et moderne apparaîtrait après la Deuxième Guerre mondiale<sup>20</sup>. Les horreurs de cette guerre auraient causé un radical changement dans nos façons de concevoir le monde et, par conséquent, de le représenter. Un nouveau mode d'agencement moderne remplace l'ancien mode de représentation classique : nouveau mode d'agencement qui n'est pas sans repenser notre rapport temporel au monde.

À l'instar de la dissolution du système tonal, le schème sensori-moteur du cinéma classique se brise du dedans par des forces internes de déterritorialisation. Avec le néo-réalisme italien, et avec la nouvelle vague française, les liens sensori-moteurs du cinéma classique commencent à se relâcher pour laisser émerger des *situations optiques et sonores pures*, dans lesquelles les personnages n'agissent plus comme actants, mais comme *voyants*. Les personnages sont tout entiers absorbés dans ces situations trop intenses, voire insupportables, qui excèdent leurs capacités sensori-motrices. Le prolongement de la perception en l'action devient alors impossible. Devant une situation à laquelle ils ne peuvent réagir, les personnages des films modernes deviennent les propres spectateurs de leur situation.

Un profond renversement du rapport de subordination mouvement/temps s'opère dans le cinéma moderne. « (...) l'image-mouvement constitue le temps sous sa forme empirique, le cours du temps : un présent successif suivant un rapport extrinsèque de l'avant et de l'après, tel que le passé est un ancien présent, et le futur, un présent à venir » (Deleuze,

---

<sup>20</sup> Deleuze expose les principales raisons de la crise de l'image-action : « la guerre et ses suites, le vacillement du « rêve américain », sous tous ses aspects, la nouvelle conscience des minorités, la montée et l'inflation des images à la fois dans le monde extérieur et dans la tête des gens, l'influence sur le cinéma de nouveaux modes de récit que la littérature avait expérimentés, la crise d'Hollywood et des anciens genres ». (Deleuze, 1983 : 278)

1985 : 354). Quand à elles, les images-temps directes du cinéma moderne présentent, quant à elles, le temps à même les images par un dédoublement en un présent qui passe et un passé qui se conserve. À un *temps d'action* où le temps est subordonné au mouvement et repose sur la *mesure* du mouvement, se substitue un *temps d'état* où « le mouvement devient la perspective du temps » (Deleuze, 1985 : 34). L'arrêt même du mouvement, notamment par l'emploi de coupures irrationnelles, est ce qui permet notamment de défaire l'image-action et d'accéder à une véritable présentation du temps. Ainsi, les différentes images ne s'actualisent plus les unes dans les autres par coupures rationnelles entre les différents ensembles, c'est-à-dire par coupures comprises comme début ou comme fin d'un ou l'autre des parties et des ensembles. Il n'y a plus enchaînement des différentes images suivant la logique d'un tout qui les englobe, mais ré-enchaînement par micro-intervalles, par micro-relations entre images désenchaînées, desquelles sortent les forces et intensités.

La prolifération des coupures irrationnelles déconstruit non seulement l'espace et ses rapports de causalités, mais abolit la logique de développement linéaire orienté vers un but au profit d'une multiplicité de temps non-chronologiques comme autant de petits temps locaux où cohabitent et entrent en relation, par micro-relations, une série de forces et d'intensités. Nous retrouvons ici les micro-relations qui prennent le pas sur le développement d'une macrostructure, avec un début, un milieu et une fin. C'est toute la conception linéaire du temps cinématographique qui s'en voit transformée, toute la conception organique de la forme qui s'en voit repensée, déconstruite. Le développement linéaire et la forme unitaire SAS' qu'il engendre ne peuvent plus servir d'assise aux récits, puisque nous ne croyons plus « qu'une situation globale puisse donner lieu à une situation capable de la modifier. Nous ne croyons pas davantage qu'une action puisse forcer une situation à se dévoiler même partiellement » (Deleuze, 1985 : 278). Ces transformations de la trame temporelle cinématographique moderne s'imbriquent les unes dans les autres. Elles découlent d'une nouvelle conception de la forme : nouvelles formes, nouveaux rapports au temps. À l'instar de la musique moderne, le cinéma moderne connaît une prolifération de formes qui ne sont plus basées sur le modèle uniforme et unitaire de la forme organique. La forme comme le tout de l'œuvre n'est plus préétablie, mais en constante formation à partir du matériau même et des forces qui l'habitent.

*f. Le Tout moderne : nouvelles formes cinématographiques, nouveaux rapports au temps.*

De la dissolution de la grande forme organique émerge une nouvelle conception du tout : un tout ni donné ni donnable, mais en constante création de nouveau. Au tout classique comme addition des différentes parties et de leur succession temporelle, calquée sur la juxtaposition spatiale, s'oppose le tout moderne directement en lien avec le temps « comme durée, changement qualitatif incessant, qui n'est pas une sorte de cadre extérieur où les événements se produisent, mais ne fait qu'un avec l'invention elle-même » (Marrati, 2003 : 24). Un tout moderne en constant changement où entrent sans cesse de nouveaux événements qui forment de nouvelles connexions et renouvellent chaque fois la qualité du tout. Chaque nouvel événement enveloppe les autres tout comme chaque âge d'une existence (enfance, âge adulte, vieillesse) enveloppent et comprennent tous les autres. Le tout subit alors une mutation, « parce qu'il a cessé d'être l'Un être, pour devenir le « et » constitutif des choses, l'entre-deux constitutif des images » (Deleuze, 1985 : 235).

Nous avons vu que dans le cinéma classique, le tout présupposé était indirectement déduit de l'association des différentes images-mouvements par l'intermédiaire du montage. Ainsi, il va de soi que le changement dans la façon de concevoir le tout des films modernes va de paire avec une nouvelle conception du montage. Le cercle unissant le plan et le montage, l'un renvoyant constamment à l'autre, est rompu au profit d'images-temps directes dans lesquelles le montage est souvent déjà présent à même les images, notamment par l'usage de longs plans-séquence dans lesquelles viennent cohabiter, de l'avant-plan à l'arrière-plan, différentes couches temporelles. Les mouvements se dérobent au centrage s'actualisant dans le Tout du montage, pour promouvoir des mouvements sans centre, soit des *mouvements aberrants* qui échappent au nombre du mouvement. « [...] tout mouvement a-centré n'est plus justifiable d'une mesure et il devient « anormal » ou « aberrant » [...] loin de briser le temps, (il) le libère de sa subordination, lui laisse la chance de surgir directement » (Deleuze, 1985 : 87).

Il ne s'agit plus d'une conception aristotélicienne du temps comme nombre du mouvement, mais d'une nouvelle conception du temps directement en prise sur sa force créatrice : un *temps-invention*<sup>21</sup>. « Le temps est cette « condition de possibilité », rien de nouveau ne se crée qui ne demande du temps » (*Ibid* : 23). C'est précisément cette

---

<sup>21</sup> Expression empruntée à Paola Marrati, p.25

puissance de création qui ne saurait réduire le temps à une succession temporelle et à un modèle spatial. C'est également en ce sens que pour atteindre une présentation directe du temps, le cinéma moderne déconstruit l'espace par coupures irrationnelles qui empêchent le prolongement moteur des différentes images les unes dans les autres. Dans le cinéma classique, le hors-champ absolu comme « *durée immanente au tout de l'univers* » (*Ibid* : 34) n'était représenté qu'indirectement par l'extension du hors-champ relatif ; dans le cinéma moderne, il peut être présenté directement, à même les images. Le faux raccord devient alors la puissance même de ce hors-champ absolu dans la mesure où à l'opposé du « vrai raccord », qui prolonge les uns dans les autres les différents ensembles par coupures rationnelles, le faux raccord opère par coupures irrationnelles qui ne font plus partie d'aucun des ensembles, mais valent pour elles-mêmes. Le faux raccord et la coupure irrationnelle empêchent donc les différents ensembles de s'actualiser les uns dans les autres et de créer un ensemble clos et homogène. Si le faux raccord coupe les images de leur prolongement dans l'espace, il les ouvre par ailleurs au temps et à l'esprit. Un temps non-linéaire et non-chronologique, qui privilégie l'instant, suivant une logique de fragmentation, de statisme, de circularité, etc.

C'est précisément la coupure irrationnelle, le *gap* mentionne Guattari en parlant de la ritournelle sonore, qui fera tourner en rond sur elles-mêmes les images du cinéma moderne<sup>22</sup>. Coupées d'extériorité, de leur besoin d'actualisation les unes dans les autres, les images du cinéma moderne se musicalisent et entrent dans une logique temporelle similaire à la logique musicale du temps du retour.

[...] délivrées de l'obligation de raconter, le temps du film, alors libéré des obligations temporelles concrètes, peut s'identifier au « temps vécu » de la musique, les impressions visuelles étant émotion pure [...] Il peut connaître les retours, les variations, les transformations périodiques et donner aux images l'allure d'un chant lyrique ou d'une véritable chorégraphie (Mitry, 1963-65 : 175-176).

Mitry fait ici référence au cinéma abstrait, d'où l'utilisation du terme périodique pour qualifier le retour et les transformations. Nous croyons néanmoins que le cinéma moderne, où la répétition est plus proche d'une répétition de la différence, se rapproche davantage

---

<sup>22</sup> À propos de la ritournelle sonore dans GUATTARI, Félix, « Ritournelles et affects existentiels », in *Chimères*, no.7, 1989, p.12

encore d'une logique musicale et de son temps d'immanence. Ce qui nous ramène à notre hypothèse principale : *la musicalité filmique se localiserait davantage dans les films modernes à temporalité feuilletée, dont l'arrêt d'une circulation entre un dedans et un dehors défait et rend caduque cette distinction entre les deux temps du temps narratif, pour présenter des images-temps directes qui tournent sur elles-mêmes à la manière d'une petite ritournelle musicale ou d'un cristal de temps cinématographique.*

*g. L'image-cristal et la ritournelle : oscillation, répétition, relance.*

Nous convoquerons ici l'image-cristal et la ritournelle pour en extraire les notions de répétition, d'oscillation et de relance. Par la répétition, les images et les sons deviennent des sortes d'oscillateurs qui permettent un dédoublement du temps et l'extraction de matières d'expression ou des qualités-puissances. Celles-ci peuvent être relancées à l'infini et créer chaque fois de nouvelles potentialités. Si l'oscillation dédouble le temps et amène forcément la rupture d'une logique temporelle chronologique, l'extraction des qualités-puissances va, quant à elle, amener à la création de relations rythmiques de proche en proche, par micro-relations entre forces et intensités visuelles et sonores.

Dans ce chapitre, nous concentrerons notre exposé sur la répétition comme principe formel capable de nous faire voir la multiplicité du temps, la temporalité dans tous ses degrés d'intensité et de différence. Dans le chapitre suivant, nous reprendrons le principe de la répétition, de proche en proche, par micro-relations, pour faire voir cette fois comment elle permet de connecter les plans, au-delà des coupures irrationnelles, comme autant de blocs regroupant des forces et intensités entrant en interaction les uns avec les autres selon un principe de résonance.

*4. Narration cristalline : oscillation, répétition, relance*

*a. Abolition de la linéarité par la répétition des parcours*

Il va de soi qu'en tournant sur elles-mêmes, les images du cinéma moderne sortent d'une logique de déroulement linéaire orienté vers un but où l'action se déroule entre un point A et un point B et où chaque déplacement est subordonné aux termes de départ et d'arrivée. Ce rapport de causalité est aboli au profit d'un parcours qui vaut en lui-même et pour lui-

même. Tourner en rond, c'est répéter le même trajet, revenir constamment sur les mêmes lieux, errer sans but précis. C'était déjà le cas des films-balades de la nouvelle-vague, où, par un relâchement des liens sensori-moteurs et des coordonnées spatio-temporelles des espaces parcourus, la ballade se met à valoir par et pour elle-même. À peine concernés par les événements qui leur arrivent, les personnages de la nouvelle vague, chez Godard par exemple (*A bout de souffle*, *Pierrot le fou*) effectuent de constants allers-retours dans leur banalité quotidienne.

Dans les films modernes, l'accent n'est pas tant mis sur l'espace à parcourir que sur l'instant même de ce parcours, avec ce qu'il présente de banal et de singulier. Chez Kiarostami, par exemple, les parcours sont les lieux privilégiés d'échanges. Les parcours différentiels de l'ingénieur et de l'enfant dans *Le vent nous emportera* ou encore ceux effectués en voiture par M. Badi et les personnes qu'il tente de recruter pour l'aider dans sa tentative de suicide, dans *Le goût de la cerise*. D'un ailleurs vers un là-bas, l'accent est mis sur le chemin, le parcours important davantage que le point d'arrivée. D'ailleurs, les buts des personnages restent presque toujours mystérieux, énigmatiques, avec leurs zones de flou, si bien que le spectateur peut difficilement entrer et participer à « l'action ». Il est contraint de rester en dehors d'elle, comme simple observateur, comme simple contemplateur. C'est dans cette même logique de contemplation, d'égard pour les choses filmées, que Kiarostami nous montre le dandinement d'une tortue, la trajectoire d'un insecte roulant une motte de terre, les chiens gambadant dans les champs, la roulade d'une pomme sur le pavé, la lente démarche du vieil homme marchant avec une canne. Autant de petits parcours secondaires qui s'autonomisent entièrement, indépendants de « l'action » proprement dite se déroulant hors-champ. Ces parcours ne sont pas sans suspendre la narration par l'absence totale d'éléments pouvant servir à sa progression.

C'est à une rééducation de notre regard que nous convie le cinéma de Kiarostami, visant notamment à faire percevoir la différence dans le répétitif. Si dans *Le vent nous emportera*, les parcours vers le haut de la colline se réfléchissent l'un l'autre par leurs étranges similitudes, ils laissent chaque fois percevoir une différence par laquelle le temps se répète en se jouant. Ces répétitions amènent les images à tourner sur elles-mêmes et ne sont pas sans créer un certain effet de statisme, à l'image de l'impuissance motrice du personnage. Le temps n'avance pas, mais effectue des trajets en boucles.

*b. Temporalité circulaire et trajet en boucles*

*Elephant*, de Gus Van Sant, va encore plus loin dans cette logique temporelle circulaire. Il présente non seulement différentes manifestations de parcours solitaires : le parcours de John, de Nathan, d'Elias, de Michèle, qui se renvoient l'un l'autre en laissant chaque fois subsister leurs différences (à *chaque marche sa démarche*)<sup>23</sup>, mais également une rencontre de trajectoires qui dédouble les événements pour chaque fois les relancer vers de nouvelles potentialités. Il n'y a jamais répétition à l'identique, pas plus qu'il n'y a retour sur les événements. Les répétitions ne se remplacent ni n'éliminent la précédente. Il ne s'agit plus, comme dans une logique sensori-motrice, de répétitions qui s'accumulent pour agir et où chaque action est une progression, mais de répétitions qui se comprennent au sens de variation et d'amplification. Chaque répétition est comme un retour sur l'objet, sur le corps, pour chaque fois en souligner, ou re-souligner des aspects différents. Les répétitions s'enveloppent les unes dans les autres, tout en conservant leurs différences. Elles effectuent une sorte de tournoiement, de tracé qui revient sur soi, se reprend, se répète, sans jamais revenir comme elles sont parties. Dans la rencontre entre Elias et John, avec la discrète course de Michèle passant derrière Elias, chaque retour propose un écart, une bifurcation. Si la première rencontre de trajectoires nous est présentée sous le « point de vue » de John, la deuxième sous celui d'Elias et la troisième sous celui de Michèle, ce n'est pas tant que tel angle soit meilleur ou pire, premier ou second, mais qu'ils aboutissent chaque fois vers une nouvelle issue avec ses différences de vitesse, d'intensité, de potentiel. La répétition engendre chaque fois un nouvel aboutissement à cette rencontre, à ce parcours, comme autant de vastes circuits virtuels convergeant vers une même pointe de présent : la rencontre avec les tueurs et l'éventuelle tragédie. Chaque répétition amène la redistribution de ces mêmes événements, ce qui nous force à repenser le tout classique comme unité préétablie. Dans *Elephant*, de nouveaux événements arrivent sans cesse et entrent dans de nouvelles connexions avec ce qui était déjà donné pour à chaque transformation, redistribuer et recharger le tout. Ce n'est pas tant qu'il n'y a plus de tout, que celui-ci n'a plus d'importance, puisque sa dernière configuration nous est donné dès le départ.

---

<sup>23</sup> Expression utilisée par Serge Cardinal, « Remarques sur la marche dans *Elephant* : ADAGIO SOSTENUTO » dans *Hors-Champ*, février 2007.

Dans *Elephant*, les événements se dédoublent, créant une sorte d'effet de miroir entre les différentes manifestations (John et Elias changeant leur position respective dans le cadre, comme s'ils étaient vus par l'intermédiaire d'un miroir). Mais encore, différents trajets, effectués par différents protagonistes, peuvent également être répétés et repris sous une forme inversée, ou encore, les mouvements de caméra peuvent accompagner et renforcer ce même effet de miroir. *In the Mood for Love* (Wong Kar Wai) nous offre une très lyrique manifestation du parcours de Mme. Chan dans le couloir de l'hôtel, repris en miroir (à intervalle indéterminé) par le parcours de M. Chow. Dans le premier parcours, la caméra accompagne la marche langoureuse de Mme Chan jusqu'à l'arrêt sur l'image. Dans le second parcours, la caméra part de ce même point final, soit de l'immobilité de M. Chow, effectuant un trajet arrière qui renvoie à la marche de Mme Chan. Trajet en miroir qui, à l'image du départ de M. Chow pour Singapour, vient en quelque sorte boucler la boucle.

c. *Le renversement de la subordination du temps au mouvement : repenser les déplacements*

Par la répétition des parcours, et les parcours qui se mettent à valoir pour eux-mêmes, c'est toute la logique du mouvement et des déplacements qui se repense, tout le rapport de la subordination du temps au mouvement qui se déplace. Soumettre l'image à une puissance de répétition-variation, dit Deleuze à propos de Bunuel (mais cela peut s'appliquer à la majorité des films modernes), est une façon de libérer le temps, de renverser sa subordination au mouvement » (Deleuze, 1985 : 134). Si, dans le cinéma classique, l'espace était transformé en temps par la succession des différentes actions, dans le cinéma moderne, le temps acquiert les propriétés de l'espace dans la mesure où il est maintenant possible de s'y mouvoir, de s'y déplacer, et d'envisager plusieurs lectures d'un même moment. « [...] le principe de coexistence spatiale remplace celui de succession chronologique » (Lepercley, 2000 : 68). S'il est maintenant possible de se déplacer dans le temps, les déplacements dans l'espace sont, pour leur part, réduits à des chemins en oblique, à des trajectoires circulaires qui ferment l'espace pour les ouvrir au temps et à l'esprit. Ces déplacements circulaires s'effectuent dans des espaces clos, labyrinthiques, où il semble impossible de s'échapper, de fuir, autrement qu'en y explorant les couches et la profondeur

du temps. Sans buts et sans destination, les mouvements présentent alors directement des valeurs temporelles : changement de vitesse, répétition et variation du même parcours.

*d. Répétition et dédoublement temporel*

La répétition trouve son accomplissement temporel extrême dans l'image-cristal qui, telle une image en miroir, dédouble le temps en deux jets dissymétriques : « l'un (qui) fait passer tout le présent et l'autre (qui) conserve tout le passé » (Deleuze, 1985 : 109). Pour sa part, la temporalité chronologique suppose que le passé succède constamment à un nouveau présent. Dans ce cadre temporel, le présent ne pourrait être qu'une « entité statique qui ne passe pas, et que l'on imagine pourtant remplacée sans arrêt par une autre » (Zourabichvili, 2003 : 23). Au contraire, si le présent peut passer tout en demeurant présent, c'est que le présent est contemporain de son propre passé. L'on ne perçoit une première couche temporelle faite d'une suite de présents alignés les uns à la suite des autres, que parce que le temps contient également une seconde couche de temps qui fait voir, en profondeur, la multiplicité des passés qui se conservent. Le présent paraît passer sans heurt justement parce qu'il englobe une série de redistributions de problèmes ou de situations passées qui permettent au présent de passer. Et lorsque, dans le cristal, nous voyons le temps à l'état pur, ce sont ces deux directions hétérogènes que nous voyons, simultanément, englobées l'une dans l'autre : l'actuel et le virtuel. L'image-cristal est donc double : une image-actuelle et *son* image-virtuelle ; un actuel présent et *son* passé contemporain ; une image biface dont les images, quoique distinctes, s'échangent jusqu'à devenir indiscernables.

La figure du miroir et la figure de l'acteur sont, pour Deleuze, deux façons d'atteindre le cristal et une indiscernabilité du virtuel et de l'actuel. La première figure rend particulièrement évident cet échange - « l'image en miroir est virtuelle par rapport au personnage actuel que le miroir saisit, mais elle est actuelle dans le miroir qui ne laisse plus au personnage qu'une simple virtualité et le repousse hors-champ » (Deleuze, 1985 : 94). Pour sa part, la figure de l'acteur atteint plus subtilement cet échange entre virtuel et actuel. Les nombreuses répétitions tendent progressivement à faire entrer le rôle virtuel dans l'actuel du personnage et créent entre eux une zone d'indiscernabilité : où commence le rôle, où finit le personnage ? *In the mood for love* permettra ici d'illustrer à la fois la figure

du miroir et celle de l'acteur, dans la mesure où ces deux figures évoluent parallèlement à la complexification de la relation entre M. Chow et Mme Chan.

Au fil des répétitions théâtrales, où chacun tente de comprendre, d'accepter, de subir les causes et les conséquences de la liaison entre leur conjoint respectif, le rôle virtuel va, peu à peu, envahir les acteurs qui vont progressivement délaissé le rôle des amants pour jouer leur propre rôle. Si M. Chow et Mme Chan avaient d'abord besoin d'interpréter l'amant respectif de leur conjoint, c'était pour mieux saisir les sources à l'origine de leur relation. Mais tranquillement, les affects d'amour naissant des rôles qu'ils interprétaient s'actualisent en eux, rendant indiscernable la frontière entre le rôle et l'acteur. Ils bouclent le cercle des répétitions en jouant la scène de leur séparation, qui se passe finalement complètement du rôle des amants, puisque celui-ci les a complètement absorbés. La fiction a rejoint la réalité, le rôle a pris complète possession de l'acteur jusqu'à l'effacement de leur distinction.

Cette indiscernabilité grandissante entre l'actuel et le virtuel s'accompagne de jeux avec les miroirs du décor. Par exemple, lorsque Mme Chan découvre la liaison qu'entretient son mari avec la femme de M. Chow, l'on pénètre, par l'intermédiaire d'une image vue à travers un miroir, dans une nouvelle sphère temporelle où il sera de moins en moins possible d'envisager un rapport de succession temporel et un rapport de causalité entre les événements. L'univers de Mme Chan bascule dans un temps paradoxal où passé, présent et futur se confondent dans une même image multidimensionnelle. L'évolution paradoxale de la relation entre Mme Chan et M. Chow s'accompagne d'une complexification des jeux de miroirs et d'une indiscernabilité entre l'actuel et le virtuel, entre le réel et l'imaginaire. Pris au piège dans la chambre de M. Chow, Mme Chan et M. Chow ne savent plus comment agir et empruntent les attitudes et affects propres aux amants honteux pris par la crainte de se faire prendre. Pourquoi se cachent-ils puisqu'il n'y a rien entre eux ? Les nombreuses réflexions dans les miroirs témoignent ainsi de leur confusion, et d'un passage graduel de l'autre côté, dans un virtuel cohabitant avec l'actuel. À l'hôtel, partageant leurs idées pour l'écriture d'un roman, la complexité du jeu des miroirs est à son comble, tout comme l'est l'indiscernabilité entre l'actuel et le virtuel. Et lorsque Mme Chan constate le départ de M. Chow pour Singapour, seule sur le lit, pleurant en silence, elle se tient au milieu de miroirs

qui la dédoublent à droite comme à gauche. D'un côté, le miroir reflète le passé révolu et, de l'autre, le déploiement d'un horizon qu'elle aurait voulu possible.

Quelques temps plus tard, à Singapour, un coup de téléphone de Mme Chan immerge M. Chow dans le passé, par une image en miroir qui dédouble l'actuel et le virtuel. Il ne s'agit pas d'une image-souvenir ou flash-back, mais d'une immersion totale du passé dans le présent, jusqu'à déborder sur lui et rendre indiscernable la frontière entre eux. En effet, quoiqu'elles soient déjà des images virtuelles, les images-souvenir, rêve ou monde, répondent encore d'une logique organique dans la mesure où elles s'actualisent par rapport à un autre présent que celui qu'elles ont été. La virtualité de ces images ne se pense qu'en rapport constant avec un besoin d'actualisation dans une conscience ou des états psychologiques, tel que nous le retrouvons par exemple dans *La Glace à trois faces* d'Epstein (exemple évoqué dans le premier chapitre). Pour sa part, l'image virtuelle prise dans une image-cristal se pense à l'état pur, hors de toute conscience, soit dans le temps lui-même avec tous ses degrés de différence et d'intensité. Plutôt que d'actualiser le passé en rapport à un nouveau présent qu'il n'est plus, il faut s'installer dans le passé, dans le souvenir, aller le chercher là où il est, c'est-à-dire dans le passé en général.

Avec l'image-cristal, il devient impossible de rabattre les mouvements du récit sur la ligne temporelle extérieure et chronologique du temps de l'histoire. Les ellipses sont difficilement quantifiables, mesurables et les relations ne sont plus métriques mais rythmiques. Les films modernes présentent une temporalité feuilletée, paradoxale, où il devient presque impossible de rapporter les différents moments temporels à l'axe chronologique du temps solaire : matin, midi, soir, le jour avant, le jour après, une semaine plus tard, un mois plus tard. Par la répétition qui amène les images du cinéma moderne à tourner sur elles-mêmes, dans une indiscernabilité entre le virtuel et l'actuel, les images du cinéma moderne se pensent selon un seul plan temporel qui rappelle l'immanence propre du temps musical. La dualité du temps narratif classique cède le pas à des images doubles qui font voir la temporalité même ; la *dualité extérieure* du cinéma classique devient le *dédoublement interne* du temps du cinéma moderne.

C'est ce principe d'immanence du temps musical que nous retenons principalement de la distinction entre temps musical et narratif. Il émerge évidemment avec plus d'insistance dans les films modernes. L'analyse partielle des nouvelles réalités temporelles que nous proposent des films modernes comme *Elephant*, *Le vent nous emportera* et *In the mood for love* nous a permis entre autres de voir les limites auxquelles se heurte une analyse qui tente de rabattre ces mouvements temporels multiples sur une ligne extérieure et chronologique. Par malaise ou incompréhension face aux œuvres modernes déroutant nos schèmes et nos habitudes perceptives, nous y plaquons nos vieux barèmes classiques, lesquels sont en faveur du caractère linéaire de notre propre langage et de notre pensée analytique. Certes, le temps dans lequel nous vivons - temps absolu, temps des horloges, temps chronologique, linéaire, orienté vers un but – n'est pas sans conséquence sur notre difficulté à aborder une œuvre non-linéaire sans tenter de la faire entrer dans nos barèmes perceptifs linéaires. Qu'il s'agisse de cinéma moderne ou de musique moderne, l'approche est souvent la même :

L'œuvre débute et, d'emblée, nous tentons de lui imposer une linéarité en accumulant de possibles implications. Au fil de l'écoute, nous constatons pourtant que ces implications n'engendrent qu'un minimum de conséquences. Il nous faut alors choisir entre abandonner nos attentes et entrer dans le temps vertical (temps non-linéaire) – là où l'attente, l'implication, la cause, l'effet, l'antécédent et le conséquent n'existent pas – ou nous lasser. (Kramer, 2003 : 211)

Néanmoins, afin d'apprécier à sa juste valeur la musique et le cinéma inscrits dans une non-linéarité, il faut abandonner nos vieux modes perceptifs et entrer dans l'œuvre pour y découvrir ses particularités, pour y savourer ses forces, ses intensités et ses sonorités uniques. Une nouvelle attitude d'écoute et de visionnement s'impose. Il ne s'agit pas tant de rabattre la temporalité particulière d'une œuvre linéaire sur la temporalité absolue de notre existence, que de pénétrer au cœur de la subjectivité temporelle propre à l'œuvre. C'est ce que nous propose la musicalité filmique : percevoir l'œuvre cinématographique pour ses qualités temporelles et rythmiques dans toute la gradation de leurs différences et de leurs intensités. Émancipée de sa double référence au temps de l'histoire et au temps du récit, la temporalité des films modernes s'éloigne de la narration dans sa forme et sa vision classique.

En ce sens précis, notre approche de la musicalité filmique s'inscrit dans le prolongement de la démarche initiée par l'avant-garde cinématographique, laquelle tente de libérer le cinéma de ses entraves dramatiques pour atteindre une temporalité et une rythmique purement cinématographique. Toutefois, nous sommes maintenant apte à le concevoir, pour atteindre directement le temps, le cinéma devait subir un profond renversement de sa subordination du temps au mouvement et sortir des cadres chronométriques et de la dualité du temps narratif. Il fallait donc non seulement sortir de la forme organique, mais également de la composition des images-mouvements. Le cinéma de l'avant-garde débordait la forme organique par une quantité démesurée de mouvements, le cinéma moderne fait la promotion du mouvement aberrant.

Concevoir un cinéma musical ne peut se limiter aux analogies externes entre la musique et le cinéma. Certes les périodes classiques présentent des « analogies » de structure (forme ABA' et SAS'), mais celles-ci permettent davantage une narrativité de la musique, tandis qu'une véritable lecture musicale du cinéma passe par différents points d'intersection entre le cinéma et la musique, points de transformation qui permettent d'atteindre véritablement le temps.

Reste à voir à présent en quoi cette sortie des cadres temporels chronologiques doit s'accompagner, au niveau rythmique, d'un éloignement, voire d'une totale abolition des cadres métriques. Ce sera l'un des apports du prochain chapitre que de démystifier les erreurs courantes en ce qui concerne l'usage des termes rythme/rythmique et métrique. Ce faisant, il sera possible de dégager une rythmique libre et flottante typique de ce temps d'immanence de la musique et du cinéma moderne.

### CHAPITRE III.

#### Les transformations rythmiques

Le rythme est une réalité complexe qui ne peut faire appel à une notion unique. Tenter de le réduire à une définition mono conceptuelle reviendrait à en oublier sa nature souple et variable, libre et immatérielle, ainsi que ses différentes manifestations d'une discipline à l'autre, d'une œuvre à l'autre. Si plusieurs ont tenté de le circonscrire, ce fut souvent au détriment de son élan vital, réduisant sa réalité libre et flottante aux formes nous permettant de le percevoir et aux formules rythmiques qui lui donnent corps. Néanmoins, que l'on conçoive le rythme dans sa réalité dynamique ou métrique, le point vers lequel convergent toutes les définitions est sa manifestation temporelle. Le rythme est cet *x* commun à tous les arts, le *point temporel de liaison*.

Si en musique le rythme fut fortement théorisé, non seulement par les musicologues, mais aussi par les compositeurs modernes, il en est autrement au cinéma où un énorme écart existe entre la richesse rythmique, souple et dynamique, que l'on retrouve dans la pratique cinématographique et le peu d'écrits portant sur le sujet. C'est en ce sens que les théories musicales du rythme nous seront d'une aide précieuse. L'objectif principal de ce chapitre sera donc d'élargir la notion de rythme cinématographique corrélativement à l'élargissement du rythme dans la musique moderne, en vue d'effectuer un déplacement de la quantité métrique vers la qualité rythmique.

Un rappel des écrits des philosophes de la Grèce antique traitant de la notion de rythme permettra de démontrer l'origine de la scission fondamentale entre deux conceptions du rythme diamétralement opposées, soit la *forme* et le *flux*. Cette polarisation de la notion de rythme dans la Grèce antique trouve son écho dans celle de la notion de rythme musical, ce qui permettra ainsi de mieux comprendre les erreurs répandues entre les notions musicales de rythme, rythmique et métrique. Nous observerons comment l'évolution du rythme musical, mais surtout l'émancipation de celui-ci de la stricte mesure peut, une fois transposé au domaine cinématographique, nous faire voir le rythme du cinéma moderne sous un angle nouveau. Nous tirerons de la musique l'opérateur conceptuel « rythme », qui permettra de penser rythmiquement le cinéma moderne en dehors de sa vision métrique classique, c'est-à-dire liée à la simple valeur de durée des différents plans entre eux. En ce

sens, le *système de différence* de Boucourechliev permettra de penser le rythme cinématographique comme phénomène englobant toutes les forces et intensités en action dans une œuvre cinématographique. Nous traiterons la notion de rythme en tant que *facteur de cohésion entre les différentes forces et intensités visuelles et sonores*. Ces forces et intensités entrent en interrelation et créent des agencements rythmiques différentiels de qualité-puissances capables de rendre sensibles, visibles et audibles, des séries, des ordres ou des niveaux intensifs du temps. C'est à une toute nouvelle façon de connecter les plans que nous convie le cinéma moderne. Ces nouveaux types d'agencements rythmiques modernes opèrent par répétition, résonance, échange, couplage ou fragmentation, lesquels permettent de donner consistance aux forces et aux intensités visuelles et sonores.

### 1. *Le rythme chez les philosophes grecs, d'Héraclite à Aristoxène de Tarente*

Historiquement, le *rhuthmos* de la Grèce antique combine plusieurs significations qui oscillent entre deux principales conceptions du rythme : la forme (*shkêma*) et le flux (*rhéo*). La conception philosophique de Platon marquera un moment charnière d'une grande importance, faisant radicalement bifurquer la notion de rythme vers la notion de forme, d'ordre et de mesure. Cette « rupture platonicienne » marque ainsi un véritable enjeu théorique se jouant entre « structure » et « flux ». Avant Platon, le *rhuthmos* grec se pensait selon la racine *rhéo* (couler) : en rapport à une forme fluide (Héraclite et la pensée mobiliste), à un mode de différence (Démocrite et la théorie atomiste), à un rythme libre de structure, une matière indifférenciée (Antiphon et l'*arrhuthmiston*). Avec Platon, la forme prend le dessus sur le flux et s'édifie en contradiction radicale avec la pensée mobiliste. Après Platon, Aristote et Aristoxène vont, tout en accordant une grande importance à la notion de forme et à l'aspect mesuré et proportionné du rythme, redonner une certaine importance à la notion de mouvement. Leurs conceptions du rythme tentent ainsi de rétablir l'équilibre entre ces pôles opposés mais non moins complémentaires.

C'est en rapport aux rythmes des flots, « [...] une vague succédant « rythmiquement » à une autre vague, toujours répétée et chaque fois différente [...] » (Sauvanet, 1999 : 12), qu'une conception du rythme s'esquisse dans la philosophie grecque. Il s'agit d'un rythme en constant changement et sans cesse repris, qui renvoie à la répétition de la différence

deleuzienne, une pensée du devenir ou plutôt du revenir : « tout être est sans cesse renvoyé à l'être » (Sauvanet, 1999 : 25). Mais nous ne pouvons prendre conscience d'une chose et de son rythme que par le mouvement qui y est produit, dans la mesure où « chaque chose n'est que ce qu'elle devient » (Sauvanet, 1999 : 23), « [...] le rythme n'est lui-même que lorsqu'il devient autre » (Sauvanet, 1999 : 24). Il y a constant passage d'une réalité à son contraire qui unit, dans le mouvement, les oppositions entre discontinuité et continuité, irréversibilité et réversibilité : « [...] une seule unité-multiplicité, continuité-discontinuité, irréversibilité-réversibilité proprement rythmique » (Sauvanet, 1999 : 28).

[...] s'il échappe au mouvement, croyant ne faire qu'un avec lui-même, en réalité il se dissocie ; s'il intègre le mouvement, croyant se dissocier, il ne fera qu'un. C'est peu de dire que tout être a sa condition dans le devenir : il est ce devenir (Sauvanet, 1999 : 25).

Mais si toute chose est en changement, seul le *logos*, qui est en-dehors de tout, permet alors de rendre compte du tout et de ses changements qualitatifs. « Le logos héraclitéen en tant que tel ne saurait donc faire partie du devenir : sa fonction de pensée consiste précisément à faire voir la tension dynamique des contraires, le « rythme » d'un contraire à l'autre » (Sauvanet, 1999 : 29). Il fait voir les réalités contraires non tant comme de simples oppositions que comme des *mouvements de pensée*.

Ainsi, malgré la forme logique dans laquelle le logos fixe le flux rythmique, cette forme n'est pas pour autant statique. Elle ne saurait donc figurer du côté du principe ordonnateur, au sens platonicien. La forme que prend le rythme chez Héraclite est une forme fluide qui pense l'unité de l'être par tension évolutive et non-résolue entre réalités opposées. Nous aurions ici une sorte de réponse au problème de la consistance du matériau musical et cinématographique moderne : comment les forces hétérogènes peuvent-elles « tenir ensemble » tout en gardant leur écart d'intensité, sans s'homogénéiser ? À cette étape-ci de notre investigation, nous pressentons déjà l'apport significatif que prendra cette conception rythmique pour contrecarrer la vision métrique du rythme (musical comme cinématographique).

Cette conception mouvante de la forme rythmique chez Héraclite se prolonge dans la conception des atomistes, chez qui la forme implique le changement : une forme en formation. Conçu comme un *mode de différence*, le rythme est l'une des caractéristiques permettant de distinguer deux matières différentes entre elles. Il ne s'agit pas de deux

atomes différents, *inaltérables* et *immuables*. Ce sont les composés de ces atomes ou *agrégats en « rythmes »*, qui seuls peuvent changer. C'est-à-dire, la figure rythmique ne repose pas sur le *schéma* (forme) des atomes eux-mêmes, mais sur le schéma de leurs composés. « Le rythme, c'est ainsi la forme que prennent les atomes en conjonction éphémères » (Sauvanet, 1999 : 43-44). Mais s'il y a forme en formation chez Démocrite, cette formation entraîne également une transformation, par le « choc », la secousse, ou la dérivation. Cette transformation amène les atomes, en perpétuel mouvement, à former de nouveaux composés eux-mêmes éphémères.

C'est d'ailleurs ce type de forme qui, comme nous l'avons vu pour la musique et le cinéma moderne, s'oppose à la forme organique comme principe ordonnateur extérieur. Les œuvres modernes cinématographiques comme musicales prennent alors forme à partir des différentes associations et relations intensives entre paramètres musicaux. Libres de toutes hiérarchies mélodico-harmoniques, ces paramètres musicaux sont perçus pour leur pure matérialité sonore. Ainsi, penser le rythme avec la conception atomiste permettrait de donner au rythme une notion de première importance dans la création d'une forme et de renverser ainsi les tendances classiques : le rythme n'est plus subordonné à une forme préétablie, rigide et immuable, mais premier dans l'élaboration même de la forme, laquelle est en perpétuel changement.

Si l'on pousse jusqu'au bout cette réflexion en faveur du pôle mouvement, nous arrivons à la conception d'Antiphon, où la priorité est largement accordée au « sans-forme » (*arrhythmiston*) plutôt qu'à la forme (*rhuthmos*). Le sans-forme d'Antiphon ne constitue pas un manque en soi, comme ce sera le cas chez Aristote pensant Antiphon, mais davantage ce qui est « affranchi » de tout *rhuthmos*, au sens de figure, de principe ordonnateur. Il s'agit d'un fond indifférencié duquel peut naître différentes formes. Le bois peut donner forme non seulement à un lit, mais également à une table. Ou encore, une pâte élémentaire présente une réserve inépuisable qui ne cesse de retourner, après formation, à sa réalité de sans-forme, libre de toute structure. Antiphon accorde une plus grande importance à la matière qu'à la forme. Pour Antiphon, le principe ordonnateur n'est qu'une réalité superficielle, une surface engendrée par une tendance régulatrice de l'homme et de la nature. « Les figures et les êtres de la nature tentent de donner tournure et de fixer le chaos germinateur de l'*arrhuthmiston*, mais celui-ci reprend sans cesse sa liberté de structure »

(Sauvanet, 1999 : 56). La forme est, par essence, éphémère et se perd aussitôt dans ce fond indifférencié, ce fond proprement amorphe qui ne prend forme que par des rythmes singuliers et mouvants.

N'y aurait-il pas ici, dans cette tendance à conjurer le chaos germinateur du fond qui reprend sans cesse sa liberté de structure, une certaine forme de cohabitation de forces ? Les unes tendent à ordonner, à donner une forme à la matière indifférenciée, les autres à sortir de tout agencement pour retourner à l'état d'une matière indifférenciée. Il y a un éternel combat entre le fond et la force, qui fait en quelque sorte écho à la confrontation des plans d'organisation (classique) et de consistance (moderne) – cette confrontation sera mise en lumière dans les parties suivantes. Par la suite, suivant cette ligne de pensée, où la primauté est accordée au fond plutôt qu'à la forme, n'atteignons-nous pas les pures forces et qualités hétérogènes, extraites des formes et des sujets ?

Contre la pensée mobiliste d'Héraclite, Platon édifie sa conception du rythme. Il tente, en quelque sorte, de combattre le mouvement par le mouvement en imposant « [...] une forme contrôlée à un flux incontrôlable » (Sauvanet, 1999 : 87), transformant « [...] un mouvement désordonné en un mouvement réglé [...] » (Sauvanet, 1999 : 90). Cette forme fixe chez Platon, comme la *marque même de l'ordre*, s'inscrit dans une temporalité de *chronos*, un « temps de la mesure, qui fixe les choses et les personnes, développe une forme et détermine un sujet » (Deleuze, 1980 : 320). Ce temps s'oppose au devenir héraclitéen, inscrit dans le temps d'*Aïon*, où la temporalité se présente comme une ligne flottante, qui ne connaît que des vitesses et lenteurs relatives, pensées en dehors des valeurs chronologiques et chronométriques. Avec Platon, « l'image de la forme constante (est) imposée à la matérialité du devenir » (Sauvanet, 1999 : 91).

Ce passage radical d'un opposé à l'autre est des plus pertinents pour concevoir notre problématique qui tient compte chaque fois, dans la musique comme au cinéma, du passage entre un mode de pensée classique et un mode de pensée moderne. Néanmoins, la conception classique du rythme semble être demeurée sur la voie de la tradition numérique et proportionnelle du rythme platonicien, tandis que la conception moderne du rythme s'apparente, pour sa part, au rythme dans sa conception fluide, conformément au temps d'*Aïon* chez Héraclite. Mais avant de pouvoir exposer notre concept opératoire du rythme, lequel s'inscrit plus particulièrement dans une pensée du perpétuel changement, nous

devons examiner de près le système formel platonicien, dans la mesure où il représente un point tournant dans la conception de la notion de rythme. Comprendre son système permettra, en outre, de mieux cerner la confusion répandue entre les notions de rythme, de rythmique et de métrique.

Bien qu'avec Platon le rythme soit perçu pour la première fois sous son aspect musical, les rythmes musicaux restent encore subordonnés à l'éthique et au *logos*. C'est d'ailleurs cette prédominance de l'éthique sur l'esthétique qui fait que Platon privilégie l'aspect ordonné du rythme, en accord avec l'ordre que doit prendre la vie réglée de la cité. Ainsi, Platon accordait une grande importance à l'*ethos* des rythmes musicaux, qu'il classait en bons et mauvais :

La tradition platonicienne y voyait surtout une élévation de l'âme la préparant à mieux recevoir le bien ; d'où pour Platon l'importance de législation sur tels ou tels modes musicaux, considérés comme agissant chacun sur l'âme de façon différente (Chailley, 1950 : 13-14)

L'anti-bigarrure et la nécessité du sens des rythmes sont, pour Platon, les premiers principes éthiques à suivre. Contre la diversité et la multiplicité des rythmes, qu'il sentait comme menaçantes pour l'ordre de la cité, Platon recherchait la simplicité et l'unicité de ceux-ci, en accord avec le sens véhiculé par les paroles des musiques chantées. Dans sa célèbre phrase *le rythme est l'ordonnance du mouvement*, l'ordre prime évidemment sur le mouvement. La disposition harmonieuse des différentes parties d'un tout (ordonnance), prime sur le passage d'un état à un autre (mouvement). En somme, l'ordre du mouvement des rythmes renvoie à l'ordre dans la cité, où tout mouvement semble avoir pratiquement disparu. Héritier du pythagorisme, le rythme platonicien se pense selon une conception mesurable, selon des rapports de nombres et de proportions.

Le rythme musical conçu comme « tissu » de rapports mathématiques [...] soit entrant dans un rapport « (d')égalité (2 pour 2), du double (2 pour 1), et d'un entier et demi à un entier, ou rapport sesquialtère ou « hémiole » (3 pour 2) (Sauvanet, 1999 : 68).

Pour Benveniste, la notion de rythme s'est fixée avec Platon. Le rythme bascule du côté formel, ordonné, régulateur, mesuré. C'est d'ailleurs, à notre sens, tout l'apport désolant que nous a légué Platon, dans la mesure où il a rendu fixe, en l'enfermant dans un cadre, une notion dont le propre est d'être mouvante et dynamique. Le rythme musical restera

longtemps perçu en référence à un cadre métrique et extérieur duquel nous tenterons, par le biais des théories et manifestations modernes du rythme musical, de dégager la notion de rythme.

La conception d'Aristote prolonge sur plusieurs points celle de Platon, notamment en accordant la primauté à la forme plutôt qu'au flux. Par contre, Aristote redonne une certaine importance à la notion de mouvement en s'éloignant de l'aspect éthique et de la stricte répartition de l'*ethos* des rythmes en bons et mauvais. Il s'éloigne de l'*ethos* dans sa manifestation absolue pour penser ceux-ci en rapport au contexte dans lequel ils sont employés. Il s'agit d'un premier pas en faveur d'une esthétique du rythme musical. Le rythme est alors dégagé du renvoi à l'ordre éthique et politique de la cité. Il n'est plus tant unitaire qu'*unifiant*, le tout ne pouvant être réduit à l'une de ses parties. Voilà une piste intéressante à suivre : le rythme comme principe unificateur ; les différents éléments, musicaux comme cinématographiques, s'unissent et communiquent entre eux de façon rythmique.

La distinction rendue classique entre le rythme et le mètre est une seconde piste à suivre chez Aristote. Cette distinction va dans le sens de notre propre tentative de dégager la théorie du rythme cinématographique de l'emprise d'une vision métrique, conformément à celle de la musique moderne. Les mètres ne font pas partie des rythmes, mais par leurs différentes combinaisons, ils forment le rythme. Le rythme n'est que l'ensemble des différentes possibilités de mètres (lesquels sont eux-mêmes composés d'un ensemble de syllabes ou de pieds).

[...] un rythme ternaire par exemple peut combiner trochées (LB), iambes (BL) ou tribraques (BBB) ; un rythme à quatre temps, dactyle (LBB), anapeste (BBL), ou spondée (LL) ou, plus rarement, procéleusmatique (BBBB) ; un rythme à cinq temps, péan (LBBB), crétique (LBL), bacchius (BBBL), etc. Le rythme apparaît ainsi comme cette détermination commune en nombres de temps, dont les mètres ne sont que les combinaisons (Sauvanet, 1999 : 104).

Chez Aristote, le rythme est à concevoir dans une réalité intermédiaire entre le trop rigide et le sans-forme, entre le métrique et l'arythmique. Nous y trouvons ici une certaine forme de solution à la dichotomie du rythme entre la forme et le flux.

C'est manifestement ce sens de *rhuthmos* que l'on retrouve dans certains rythmes musicaux non mesurés des musiques traditionnelles,

qui présentent malgré tout un certain phrasé, tout en souplesse qui n'est pas mollesse, en fluidité qui n'est pas liquéfaction, en une sorte de tension continue qui mène le rythme sans solution de continuité (Sauvanet, 1999 : 108).

C'est également ce même type de *qualité rythmique* qui sera recherché par les compositeurs modernes afin de se dégager de la *quantité métrique*. Ce déplacement vers la qualité rythmique va de paire, chez Aristote, avec sa réincorporation du mouvement, qui, sans prendre le dessus sur l'ordre, y joue du moins un rôle d'égale importance. Cette distinction entre Aristote et Platon se situe au niveau du rôle actif et passif qu'ils font respectivement jouer au rythme et au temps, en accord avec la notion de mouvement. Chez Platon, c'est le rythme qui est mesuré par la détermination d'un mouvement, tandis que chez Aristote, c'est le temps qui est lui-même la mesure du mouvement. Ainsi, chez Aristote, le déplacement du passif vers l'actif redonne une importance au mouvement, mouvement qui, chez Platon, semble presque inexistant ou effacé au détriment d'un ordre ultime.

En poursuivant sur la voie de la qualité rythmique, Aristoxène de Tarente (disciple d'Aristote) affranchit le rythme musical de l'*ethos* en donnant au rythme son autonomie et son sens véritablement musical. Pour la première fois, le rythme est perçu uniquement dans sa dimension esthétique, dans sa *forme particulière de l'espace et du temps*, indépendamment d'une éthique, d'une politique ou d'une métaphysique. Cependant, cette qualité rythmique est encore perçue dans un cadre métrique, tout comme chez Platon. Toutefois, l'ordre n'est plus tant associé au mouvement qu'aux durées : l'ordre dans la durée, le rythme comme « ordre déterminé (ou délimité) du temps » (Sauvanet, 1999 : 114). Le rythme aristoxénien est alors perçu sous un rapport de nombres et de proportions, mais il se distancie de la pensée pythagoricienne dans la mesure où son système rythmique est constitué de *moments limites imperceptibles* et de *mouvements transitoires*. Ainsi, chez Aristoxène, le rythme n'a pas tant une essence qu'une existence. Il naît, il apparaît par les transitions entre les différentes unités rythmiques, soit les différents *temps premiers*.

Dans les différents arts grecs (danse, musique, poésie), le temps premier constitue *l'atome de temps rythmé* et indécomposable, que sont respectivement le son (la note), la figure et la syllabe. Si une note, une figure et une syllabe se distinguent en termes

d'événements, en matière de rythme, elles acquièrent un statut similaire. « Le rythme est cet  $x$  commun à tous les arts et la marque même du fait esthétique » (Sauvanet, 1999 : 116). Chacune de ces unités élémentaires n'est perceptible qu'au repos, par l'analyse qui permet ainsi de rendre compte du type rythmique (iambe, troché ou autre), ainsi que des différents rapports de composition que prennent les différents atomes pour la formation d'un rythme comme combinaison de différents mètres. Ces atomes de temps sont une matière en devenir qui ne représente un rythme singulier que par la forme singulière qu'ils acquièrent, c'est-à-dire lorsqu'ils entrent en interaction. Toutefois, il serait plus exact de dire « des atomes de temps *rythmables* », en accord avec le néologisme utilisé par Aristoxène : *rhuthmizomenon*, qui signifie le pouvoir-d'être-rythmé, le substrat « rythmable ». Il ne s'agit ni du chaos amorphe, ni de la forme accomplie, mais du passage entre les deux, soit *l'entre-deux* même : « [...] le moyen terme entre ce qui est par soi délié de structure et le *rhuthmos* proprement dit » (Sauvanet, 1999 : 115). Ces différents temps premiers ne sauraient être rythmiques sans mouvement, sans le passage des uns aux autres, d'où l'importance accordée aux états transitoires qui représentent l'essence qualitative du rythme en assurant l'interrelation dynamique des différents moments. En somme, voilà une façon particulièrement intéressante de poser le problème du rythme, laquelle rejoint nos propres conceptions : le pouvoir relationnel du rythme, le rythme comme facteur de cohésion entre différentes forces et intensités.

Si le rythme est organisé dans une forme et un cadre proportionnels, ce même cadre n'est rien sans l'élan vital et la diversité du rythme qui l'habitent. La variété et le changement sont, pour Aristoxène, une condition du rythme : « qualité seconde à la seule quantité, souplesse et vie à ce qui ne serait que carrure » (Sauvanet, 1999 : 119). Un seuil minimal de différence et de changement au sein du cadre formel métrique est nécessaire afin que le tout ne soit pas perçu comme rigide et mécanique. Le rythme se déploie dans le temps et renouvelle chaque fois son existence en produisant du variable.

La diversité des rythmes possibles à partir d'une même cellule de base est énorme. L'exemple le plus simple est celui que nous utilisons pour parler de la qualité rythmique chez Aristote, soit des combinaisons différentielles de cellules rythmiques dans le cadre d'un même type de mesure. Par exemple, une mesure à quatre temps peut autant accueillir un anapeste (LLB) qu'un dactyle (LBB) ou encore un spondée (LL). De plus, la diversité

rythmique peut encore s'élargir par l'emploi de silences, qui ne vient pas tant modifier la figure rythmique que suspendre la pulsation, et créer une certaine rupture dans le cadre métrique. C'est d'ailleurs un principe rythmique fort utilisé chez Debussy et ses successeurs, principe qui contribua fortement à rompre avec l'univers métrique.

Bien que, chez Aristoxène, la qualité rythmique permet d'abord d'assouplir le cadre métrique, ce cadre reste encore très présent, et la façon dynamique de le remplir est simplement réduite à différentes combinaisons de formules rythmiques. Afin de parvenir à une véritable essence qualitative du rythme, il nous faudra suivre la direction prise par les musiciens modernes, où, prenant de plus en plus d'importance, la qualité en vient à faire éclater et exploser partiellement ou complètement le cadre métrique ? Il ne reste alors, en avant-plan, que les pures qualités expressives rythmiques entrant chaque fois dans de nouveaux agencements et de nouvelles formes inédites pour chaque œuvre.

En définitive, quoique chacun de ces philosophes grecs ait pensé la notion de rythme en penchant plus fortement en faveur de l'un ou de l'autre de ces pôles conceptuels du rythme, ils ne pouvaient réellement penser entièrement le rythme sans une certaine référence au pôle opposé, si minime soit-elle. « Avant Platon déjà, la notion de fluidité n'occulte pas celle de régularité spatiale ou temporelle ; de même, avec et après Platon, la notion de régularité spatiale ou temporelle n'occulte pas celle de fluidité » (Sauvanet, 1999 : 124). Le rythme ne peut se penser comme le seul flux perpétuel héraclitéen, comme il ne peut se penser comme seul ordre platonicien. L'un n'est pas plus « vrai » que l'autre. L'étude de la notion de rythme dans la Grèce antique démontre simplement une *évolution de la hiérarchie des deux tendances* :

[...] chez les présocratiques en général, il est clair que le flux domine sur la forme, mais sans pour autant que le *rhuthmos* soit dénué de toute structure [...] » (*Ibid* : 124); « chez Platon et ses successeurs, il est tout aussi clair que c'est la forme qui domine sur le flux, mais sans pour autant que le *rhuthmos* soit dénué de tout mouvement. [...] » (Sauvanet, 1999 : 124).

Le rythme oscille constamment entre ces deux tendances de forme et de flux, soit pour prendre forme au sein d'un flux (Démocrite) ou rendre fluide une forme trop rigide (Aristote). Le rythme est à la fois *une forme dans le flux*, ou *flux de la forme* (Sauvanet, 1999 : 124).

## 2. *Le rythme musical*

### a. *Le rythme musical entre les deux pôles de l'ordre et du mouvement.*

Le rythme musical oscille également entre les pôles du *mouvement* et de l'*ordre*, comme deux éléments opposés et complémentaires. Plus nous nous approchons du pôle « mouvement », plus nous sommes près du rythme dans son élan vital ; inversement, plus près nous sommes du pôle « ordre », plus nous sommes en pleine métrique. Comment penser alors le rythme musical dans l'unité de ces deux pôles, penser ensemble l'ordre et le mouvement ? Aristoxène proposait déjà une certaine forme de réponse par sa double appartenance du rythme au flux et à la forme. Tandis que le cadre régulier de la mesure (à 2, 3 ou 4 temps) représente le principe ordonnateur, le mouvement est représenté par les états transitoires entre les différentes cellules rythmiques. Mais ces états transitoires ne se réfèrent pas seulement aux figures rythmiques (au sens des durées), mais peuvent au contraire se manifester dans un nombre quasi infini de possibilités de mouvements dynamiques et rythmiques musicaux : fioritures, ornements, changements de tempo, silences, etc.

« *Le rythme est une relativité entre le mouvement et l'ordre* » (Willems, 1954 : 66), « [...] le rythme musical est toujours à la fois vie et forme ; vie dans son essence, forme dans son existence » (Willems, 1954 : 61). Ainsi, la forme ne doit pas être préétablie à l'œuvre, au risque de restreindre l'élan propre et dynamique du rythme. Elle ne doit pas être un cadre préétabli, mais plutôt une forme fluide, mobile, une forme en formation, qui doit épouser le rythme singulier de chaque œuvre. C'est en ce sens qu'il faut démystifier les erreurs entre rythme, rythmique et métrique, dans l'optique de renverser les hiérarchies et de redonner, comme il en est question dans la musique moderne, une place de première importance aux mouvements dynamiques. Ce n'est plus tant le cadre métrique comme principe ordonnateur qui doit dicter les possibilités rythmiques, que les mouvements dynamiques qui créent entre eux un rythme et donnent forme à la matière. S'il y a à la fois mouvement et forme pour qu'il y ait rythme, le principe d'ordre doit être second, sous peine de restreindre le rythme à sa carrure.

*b. Rythme, rythmique, métrique : des termes à démystifier et à ne pas confondre*

Le *rythme*, élément vivant qualitatif, la *rythmique*, science des formes du rythme, et la *métrique*, simple moyen de mensuration quantitatif, représentent trois réalités distinctes qui ont chacune leurs caractéristiques et leur place au sein de la musique. L'erreur a été de confondre ces notions et de les réduire les unes aux autres, oubliant par le fait même la nature propre du rythme avec son pôle « mouvement », au profit de la métrique et du pôle « ordre ». « [...] le moyen employé pour mesurer a malheureusement été confondu souvent avec la chose à mesurer [...] » (Willems, 1954 : 8).

En effet, la théorie du rythme a eu tendance à « éliminer l'élément vital (du rythme) au bénéfice des formules qu'il a suscitées » (Willems, 1954 : 22). Cette erreur prend son origine chez les Grecs avec et après Platon, où les théories tiennent compte uniquement des valeurs de durée, soit l'aspect quantitatif des rythmes musicaux, pour la constitution de formules rythmiques combinant différemment les valeurs longues et les valeurs brèves. Par ailleurs, si leur conception théorique du rythme s'ordonne dans une science des formes du rythme, la qualité rythmique serait à rechercher du côté de l'exécution rythmique. Celle-ci, qu'ils nommaient *rythmopée*, était beaucoup plus libre, sans règles fixes, mais nous ne pouvons en parler avec précision, étant donné le peu de traces qu'a laissées cette pratique.

Dans les ouvrages théoriques modernes utilisant le titre *Le rythme musical* (tels les ouvrages de M. Lussy et Ph. Biton), la limitation du rythme à une science rythmique perdure. Par exemple, si M. Lussy définit clairement en introduction de son livre qu'il s'agira d'une étude des formes rythmiques<sup>1</sup>, l'erreur consiste alors dans l'emploi du mot « rythme » dans le titre du livre. Cela démontre assez clairement la confusion répandue entre ces deux notions pourtant très distinctes.

[...] il n'est fait fréquemment aucune distinction, dans les théories, entre la réalité rythmique vivante (rythme proprement dit) et les formes écrites qui doivent la représenter (rythmiques), ainsi [...] qu'entre la rythmique, science du rythme, et la métrique occidentale, système rigide, limité et incomplet, synthétisé par la barre de mesure. (Willems, 1954 : 23).

---

<sup>1</sup> Une étude des formes rythmiques visant à « [...] fournir au musicien les moyens de limiter, de distinguer les différentes formes rythmiques des œuvres qu'ils exécutent, de les analyser, de connaître leur genre, la nature de leur composition, de leurs fonctions et accentuations » (Willems, 1954 : 23)

Les définitions apportées par *le Petit Larousse* sont également très représentatives de cette confusion entre rythme et mesure :

(...) cadence régulière (...) succession et relation entre valeurs de durée (musicales) (...) succession de temps forts et de temps faibles imprimant un mouvement général, dans une composition artistique (...) retour, à intervalles réguliers dans le temps, d'un fait, d'un phénomène (*Le Petit Larousse 2005* : 905).

L'accent est mis sur l'aspect répétitif, cadencé et mesuré de la musique - caractéristiques qui, quoiqu'elles s'apparentent parfaitement à la notion de métrique, s'opposent totalement à la nature dynamique du rythme. Cette confusion amène à envisager « la musique sous un aspect plutôt mesuré que rythmé » (Willems, 1954 : 183). Le rythme est alors soumis à une régularité absolue où le « temps marqué » (temps forts sur le premier temps de la mesure) revient à intervalles fixes et convenus d'avance par le cadre métrique extérieur (nos mesures à 2, 3, 4 temps). Chez Platon et ses successeurs, l'importance de l'aspect mesuré de la musique trouve son origine dans la conception mesurée et proportionnelle et perdure encore, si bien que dans une certaine musique occidentale plus métrique (notamment la musique baroque et classique), on en est venu à composer en mesures. C'est-à-dire que la phrase mélodique et son ossature rythmique s'installent rigidement dans un cadre métrique préétabli qui dicte non seulement la carrure régulière des phrases (phrases de 8 mesures, se divisant à leur tour en deux phrases de 4 mesures) mais également l'accentuation de ces phrases (dont le premier temps de chaque mesure représente un temps fort devant être plus marqué que les temps subséquents, dits faibles).

Néanmoins, le rythme ne marche pas forcément à pas égaux et « (t)ous les premiers temps ne sont évidemment pas des temps forts » (Willems, 1954 : 177). Une phrase musicale, mélodique et rythmique peut prendre son envol doucement, de façon presque imperceptible, sans nécessairement s'appuyer sur un temps fort. Nous croyons qu'il serait plus exact de penser le rythme selon ses rapports d'*élan* et de *repos*, présents dans toute musique, qu'elle soit métrique ou non.

Il consiste essentiellement dans une alternance d'élan et de retombées, de levées et de posés, dans une suite d'ondulations comparables à l'ondulation des vagues de la mer. Le point de soudure des deux vagues n'a rien à voir en soi avec l'intensité (l'accent sur temps fort) ; il est

avant tout l'aboutissement, la retombée, la fin d'un mouvement, qui conditionne le départ du suivant [...] <sup>2</sup> (Gajard, 1951 : 33).

La vision métrique ne tient compte que des valeurs de durée et d'intensité fixes et préétablies (temps forts et temps faibles), tandis que la vision plus dynamique des rapports de mouvements entre élan et repos permet d'inclure tous les paramètres musicaux, ce qui élargit considérablement la conception du rythme. Pour leur part, les rapports d'élan et de repos peuvent se déployer librement sans avoir l'obligation de se rapporter à un cadre fixe et métrique, mais traversent au contraire les formes et les cadres.

En somme, il ressort clairement de cette démystification entre rythme, rythmique et métrique, que le rythme effectif dépasse largement les règles et les formules et ne doit surtout pas s'y réduire. Puisque la rythmique représente une série de formules écrites devant représenter les rythmes libres et vivants, elle doit venir après le rythme et en être la conséquence. L'un ne doit pas être réduit à l'autre, pas plus qu'il ne faut réduire la rythmique ou le rythme à la métrique, qui ne représente en somme « qu'un cadre, un procédé graphique commode de notation graphique [...] » (Dumesnil, 1949 :122). La rythmique et la métrique doivent être au service du rythme et non l'inverse. Le rôle accordé à la mesure ne devrait être qu'un rôle de mensuration approximative permettant d'en faciliter l'exécution. Il ne faut pas oublier la nature propre du rythme qui est d'être vécu et, par conséquent, non réductible à un simple calcul mathématique. La mesure peut être divisible, mais le rythme est, quant à lui, indivisible par nature et il ne le devient que lorsqu'il y a renversement des termes rythme et métrique. Le rythme se subordonne alors à la métrique. En somme, la métrique et les formules rythmiques ne sont que l'ossature d'une œuvre, tandis que le rythme serait plus proche du système sanguin, du cœur, des artères, du flux, du sang, des palpitations, des hoquets.

La démystification de ces trois notions distinctes permet de redonner au rythme son apport qualitatif. Même lorsque déployé dans un cadre plus métrique (chez Bach, Mozart, Haydn par exemple), le rythme tend vers son essence qualitative par tous ces petits mouvements dynamiques, tels les ornements, les fioritures, les *crescendi*, *diminuendi*. Cependant, il faudra attendre l'ère moderne pour voir une évolution notable en faveur des

---

<sup>2</sup> Cette citation, en référence au rythme libre du plain-chant, renvoie, par les termes qui y sont employés, à la conception mobiliste du rythme chez Héraclite : une vague se succédant à une autre vague... Le point de soudure entre deux vagues renvoie ainsi au rythme en tant que relation, comme facteur de cohésion.

qualités plastiques et dynamiques du rythme, par l'importance accordée aux sonorités, timbres, densités, masses, attaques et leurs nouveaux types d'interactions rythmiques.

*c. L'évolution du rythme musical au fil des époques*

Ce portrait non exhaustif des transformations qui affectèrent le rythme au fil des époques est une tentative de vulgarisation visant d'abord à poser les jalons principaux d'une évolution rythmique. Il s'applique à *faire voir* l'évolution du rythme par des exemples visuels concrets. Cet itinéraire se fera en deux temps : 1) de la liberté rythmique du plain-chant vers la tendance métrique du rythme classique et 2) de cette emprise métrique vers son assouplissement, voire son complet anéantissement dans un certain type de musique moderne. Chacun des musiciens modernes a, à sa manière, fait la guerre à la barre de mesure pour la création d'une diversité rythmique dynamique et libre de toute forme imposée de l'extérieur. C'est à partir de ces transformations rythmiques que nous analyserons rythmiquement le cinéma moderne.

*Vers une métrisation du rythme :*

*i. Du chant grégorien à la grande polyphonie*

Le chant grégorien (plain-chant), dont la période de formation se situe autour du Ier au VIIe siècle, atteint son âge d'or entre le VIIe et le XVIe siècle. À la suite d'une période de déchéance, de nombreux moines s'attaquèrent (à partir du milieu du XVIIIe siècle), à en restaurer la pensée par un déchiffrement minutieux des documents d'époque. Les écoles de pensée abondent, mais se regroupent en deux catégories distinctes et opposées : les mensuralistes, qui font entrer le rythme grégorien dans nos mesures modernes<sup>3</sup> et les partisans du rythme libre, dont les principaux représentants sont Dom Pothier et son disciple Dom Mocquereau. Pour le premier, le rythme musical du plain-chant était soumis aux mêmes lois que celles du rythme prosodique ; pour le second, le rythme verbal devait plutôt être soumis au rythme musical. Nous adhérons ici à cette dernière théorie, qui constitue la méthode de Solesmes, dans la mesure où elle représente, à ce jour, la théorie du rythme grégorien de référence.

---

<sup>3</sup> Il n'est point besoin ici de mentionner qu'ils sont passés à côté de l'essence de cette musique.

Chanté en *groupe* par les membres masculins de la communauté religieuse, le plain-chant ne peut reposer sur les mêmes lois que le rythme oratoire qui, pour sa part, s'effectue en *solo* et ne requiert donc pas la même précision. Si le rythme libre du plain-chant se définit hors de tout cadre métrique préétabli, il n'en est pas moins précis. D'ailleurs, « [...] il n'est point besoin d'imprécision pour que le rythme soit libre. Bien au contraire » (Gajard, 1951 : 23). Il ne s'agit pas d'un rythme arythmique, mais tout simplement d'un rythme non mesuré, non quantifié. Ses principales caractéristiques rythmiques sont de se déployer indépendamment de toute mesure, d'être fait de durées inégales, d'un amalgame de pieds binaires et ternaires et de présenter librement le retour du temps marqué (qui n'est pas à proprement parler un temps fort, mais plutôt une *touche rythmique*). En somme, il y a indépendance absolue du rythme et de l'intensité (ce qui permet de penser le rythme en-dehors de ses rapports de temps forts et de temps faibles, également et surtout de repenser et d'élargir la notion même d'intensité). Comme point culminant d'une phrase rythmique, l'intensité n'est « [...] plus une lourdeur matérielle qui écrase le rythme, l'alourdit et l'arrête, mais un des grands facteurs de cohésion et d'unité » (Gajard, 1951: 43).

Elle est au-dessus de la mesure, elle appartient au rythme tout entier, et au grand rythme, qui n'a pas besoin d'elle pour organiser le détail de sa marche. Elle va, par des *crescendi* et *descrescendi* progressifs, de notes en notes, de groupes en groupes, les reliant entre eux, les fusionnant dans un unique organisme : elle est la sève, le sang du rythme (Gajard, 1951 : 42)

L'intensité a donc un pouvoir relationnel qui permet d'obtenir l'unité entre les différentes parties d'une œuvre musicale grégorienne (temps complets, incises, membres, phrases, périodes). Ces différents membres et phrases convergent vers un accent central. Sans le lien intensif et dynamique, ces différentes parties ne seraient que de pures juxtapositions.

En somme, il s'agit d'un rythme libre en perpétuel mouvement, dont les modifications dynamiques s'effectuent sans grands sauts, sans hachures, sans syncopes et dans un *legato* continu. « La « ligne », toujours la ligne, c'est-à-dire, quelque chose d'ininterrompu, de continu » (Gajard, 1951 : 67). Nous pourrions rapprocher ce rythme sans pulsation régulière au temps lisse dont parle Boulez — en opposition au temps strié de la musique mesurée, qui atteindra son apogée avec l'ère classique. Cette comparaison explique

pourquoi plusieurs compositeurs modernes (dont la musique s'inscrit dans ce temps lisse boulézien) se sont inspirés du rythme libre du plain-chant afin de sortir le rythme de ses entraves métriques. (Voir annexe 1, figure 1)

Dans le plain-chant du Moyen-âge, où la musique était homophone et d'une souplesse rythmique incroyable, la barre de mesure n'était d'aucun secours. Ce n'est qu'avec l'émergence de la polyphonie (au XIII<sup>e</sup> siècle) que la barre de mesure est devenue nécessaire afin de créer des points de repère entre les différentes voies mélodiques. La généralisation de la mesure du temps se fait à la fin du 13<sup>e</sup> siècle et du 14<sup>e</sup> siècle. « C'est au moment précis où la musique, de science qu'elle était, devient un art, le moment où, héritant de l'*Ars antiqua*, apparaît l'*Ars nova* » (MASSIN, 19985 : 224). Néanmoins, ces points de repères métriques ne représentent nullement le rythme effectif, mais un simple moyen de mensuration approximative. Le nouveau système de notation métrique ne réduisant en rien, auditivement, la complexité et l'aspect multidimensionnel du rythme de ces musiques. Pensons notamment aux motets, dont chaque voix est dotée d'un mode rythmique différent : « (...) un rythme lent pour la teneur, plus rapide pour le duplum, accéléré pour le triplum » (MASSIN, 1985 : 219). Malgré l'emploi de la mesure, l'accentuation de cette musique s'effectuait encore selon une liberté analogue à celle du plain-chant, les accents pouvant tomber indifféremment sur tout les temps de la mesure. Cette musique ne connaît peu les temps forts et les temps faibles métriques. (Voir annexe 1, figure 2)

### *iii. Le Baroque et l'art de l'ornementation*

L'interprétation moderne de la musique baroque ne nous donne qu'un très léger aperçu de ce que pouvait réellement être cette musique. La grande liberté rythmique qui se dégage de cette musique est inséparable de la question de l'improvisation des ornements et des fioritures.

(...) la renaissance actuelle du baroque (produit) une musique complètement différente, par sa nature même, de l'original. (...) Si jadis l'improvisation fut importante, il semble qu'aujourd'hui dans la musique baroque son rôle soit strictement limité : elle se borne en effet à compléter la partie établie et écrite de la musique (BAILEY, 1999 : 41 et 43).

Les musicologues et interprètes ont longtemps valorisé le texte pur, comme idéal de beauté. « (...) l'absence d'ornementation fut interprétée comme une valeur compositionnelle supérieure » (LEVAILLANT, 1971 : 132). Cependant, les partitions qui nous sont parvenues de cette époque ne représentaient, pour les compositeurs de cette époque (également interprètes de leur musique) que de simples aides mémoire, des schémas très simplifiés comparativement à l'exécution vivante.

Ernst Ferand fut l'un des premiers musicologues à démontrer cette fonction « prétexte » de la ligne mélodique écrite, laquelle n'était jamais exécutée comme telle, mais « toujours pourvue de roulades, de vocalises, et cela toujours de façon nouvelle » (LEVAILLANT, 1971 :132). L'art baroque (1600 et 1750) se caractérise par l'art de l'ornementation sur une base donnée. Les ornements se manifestent sous plusieurs formes. Heinichen (musicien et compositeur ayant vécu à l'époque baroque), les divise en deux groupes – ornements de premier type : trille, *transitus* (notes de passages), *Vorschlag* (appoggiature), *Scheiffung* (glissement), mordant et *acciatura* ; ornements de second type : mélodie, *passagi* (motifs basés sur des gammes), les arpèges et l'imitation<sup>4</sup>.

Ainsi, la richesse et la liberté rythmique de cette musique est à rechercher dans cet art de l'ornementation (inséparable de l'improvisation<sup>5</sup>) qui se manifeste dans l'exécution vivante, dont nous n'avons malheureusement pas de traces.

#### *iv. L'époque classique, la régularité et la symétrie*

L'époque classique se caractérise notamment par un passage de l'improvisation baroque vers la composition pure. Une méfiance grandissante à l'égard de l'interprète amène les compositeurs, tel C.P.E Bach à tout écrire. La variation n'est plus laissée à la libre fantaisie de l'interprète, mais devient elle-même une composition qui prend tout naturellement la

---

<sup>4</sup> Information tirée de BAILEY, Derek. *L'improvisation : sa nature et sa pratique dans la musique*. Éditions Outre mesure, Paris, 1999

<sup>5</sup> Les préludes non mesurés de l'époque baroque témoignent également de cet esprit musical où l'improvisation et la composition sont pratiquement indissociables. « François Couperin, dans *L'Art de toucher le clavecin*, le décrit comme une composition libre, où l'imagination se livre à tout ce qui se présente à elle ; non seulement il annonce agréablement le ton des pièces qu'on va jouer, mais il sert à dénouer les doigts, et souvent à éprouver des claviers sur lesquels on ne s'est point encore exercé » (LEVAILLANT, 1971 : 145).

forme sonate. La musique perd ainsi la richesse et la liberté rythmique de l'exécution vivante et spontanée.

Parallèlement à cette nouvelle façon de faire, la musique se structure de plus en plus en œuvre finie et cohérente. La symétrie joue un grand rôle dans la musique de cette période : elle affecte à la fois la relation entre les différentes phrases et la construction interne de ces mêmes phrases ( $2+2=4$ ,  $4+4=8$ , etc.). La carrure paire est la norme pour toute exposition de matériau thématique important. L'utilisation la plus fréquente s'effectue autour de la phrase de quatre mesures. Le rondo de la *sonate K300i*, en La majeur de Mozart, dit Rondo à la Turque, est un exemple caractéristique de carrure régulière opérant, tout au long de ses cent trente mesures, par phrases de 8 mesures se divisant en antécédents et conséquents de 4 mesures. La métrique, selon un mot de Boucourechliev, pose son empreinte répétitive sur le temps musical (Boucourechliev, 1991 : 34). (Voir annexe 1, figure 5).

*Vers l'assouplissement du rythme et son éloignement de l'emprise de la métrique :*

*i. Beethoven : conflits internes avec la mesure.*

Quoique certains auteurs perçoivent Beethoven comme un classique, nous adhérons plutôt à la vision de Boucourechliev qui en fait une figure à part, c'est-à-dire une figure déjà en marge du Classicisme et qui prépare le chemin au romantisme, auquel il n'appartient pas encore. Sa musique en est une de contrastes violents et de dissonances : dissonances harmoniques, rythmiques et formelles qui brisent les conventions classiques et ses formes préétablies, sans pour autant les délaisser totalement. Les changements qu'il apporte à la trame temporelle de l'œuvre classique sont irréversibles.

Par exemple, le renversement de la hiérarchie mélodie-rythme en faveur de thèmes basés sur une simple cellule rythmique, tel que nous le retrouvons dans la cinquième symphonie, un rythme à l'état pur : BBBL. Le paramètre des durées est ainsi traité indépendamment de sa subordination à la mélodie et à l'harmonie, et présente un pas en faveur de développements musicaux reposant sur une série d'expositions différentielles

d'une même cellule rythmique de base<sup>6</sup>. Également, Beethoven élargit la palette des durées, notamment par des procédés de démultiplication rythmique.

Qu'elle soit classique ou non, la musique de Beethoven s'inscrit encore dans un cadre métrique. Toutefois, Beethoven utilise cette même métrique pour la création de conflits internes, créateurs d'une énorme tension. Les accents, souvent à contretemps, ou sur une partie de temps faible, sont pour Beethoven une arme puissante qu'il use comme un *enragé*. Ces contretemps sont des éléments rythmiques qui forment un merveilleux compromis entre le rythme et la mesure, luttant avec cette dernière et créant un état de déséquilibre et de tension. (Voir annexe 1, figure 6)

### *ii. Apparition de mesures complexes dans le dernier romantisme*

L'apport de la musique romantique en matière d'évolution du langage musical n'est pas tant relié au rythme dans son acception commune, qu'à l'énorme richesse des couleurs harmoniques. L'innovation rythmique la plus significative de la musique romantique s'effectue dans la seconde moitié du vingtième siècle, par l'emploi de mesures à 5-7-9-11 temps ou encore par l'alternance de mesures et des changements fréquents de métrique au sein d'une même œuvre. (Voir annexe 1, figure 7)

L'écriture pianistique virtuose et d'une grande brillance d'un Liszt (le plus moderne des romantiques), va contribuer à élargir la vision du rythme de sa simple référence aux valeurs de durées en enrichissant la palette sonore de timbres nouveaux et en préparant ainsi la voie aux révolutions sonores de Debussy décrite par Boucourechliev comme *une pulvérisation de la matière sonore*. (Voir annexe 1, figure 8)

### *iii. Debussy : fragmentation et redistribution des hiérarchies.*

Quoique Debussy écrive sa musique dans le cadre des métriques conventionnelles, on n'y sent plus de pulsation régulière propre au temps strié classique. Dans les mouvements plus dynamiques, d'une fluidité extrême, cette perte de sentiment métrique est due à la grande quantité de traits ultra-rapides aux courbes rythmiques non-définies ou encore aux nombreuses appoggiatures rapides et de grands ambitus. (Voir annexe 1, figure 9)

---

<sup>6</sup> La musique de Varèse, par exemple, fera entendre des déformations prismatiques à partir de cellules rythmiques de base.

Dans les mouvements plus lents au dynamisme interne plus raréfié, nous retrouvons souvent un *débalancement* de la pulsation métrique, soit par l'emploi du silence ou par la non concordance des différentes parties qui semblent évoluer séparément dans une trame temporelle en suspension. (Voir annexe 1, figure 10)

Chez Debussy, les transitions typiques au développement classique sont abolies au profit de juxtapositions de blocs rythmiques au dynamisme varié. (Voir annexe 1, figure 1).

Mais, avant tout, l'apport le plus significatif de Debussy à la modernité du rythme est d'avoir réinventé les relations entre les différents paramètres musicaux. Il a « créé entre eux de nouvelles hiérarchies, mouvantes, dans des formes inédites pour chaque œuvre » (Boucourechliev, 1993 : 168). Il ne s'agit plus, comme dans la musique classique, d'un rapport hiérarchique mélodico-harmonique où le rythme (au sens conventionnel des durées) est subordonné à ces deux paramètres, laissant alors dans l'ombre tous les autres paramètres musicaux (intensité, registre, timbre, masse, modes d'attaque) jugés secondaires et de moindre importance. Debussy met en valeur toutes les qualités du phénomène sonore par une réappropriation rythmique de tous les paramètres musicaux en action. Cette réappropriation sera de la plus grande importance pour penser qualitativement le rythme, donc, par conséquent, pour l'élaboration de notre concept opératoire visant à penser rythmiquement (et qualitativement) le cinéma moderne.

#### *iv. Les inventions rythmiques de Messiaen : élargissement de la métrique traditionnelle.*

Pour Messiaen, l'essence première du rythme est en opposition à la carrure et aux divisions égales de la métrique classique. Inspirés des mouvements de la nature<sup>7</sup>, les rythmes messiaeniens incorporent dans la musique les mouvements libres et les durées inégales, lesquelles viennent *débalancer* les pivots habituels de tension et de détente propres aux rythmes classiques. La diversité rythmique est telle dans la musique de Messiaen qu'elle est difficilement transposable en notation métrique. Messiaen n'use plus

---

<sup>7</sup> L'exemple le plus explicite d'un rythme puisant son inspiration dans la nature est *Le catalogue d'oiseaux* de Messiaen.

de chiffrages, mais garde l'emploi de la barre de mesure comme simple outil de découpage des différents rythmes en motifs et courbes rythmiques. (Voir annexe 1, figure 11)

Le cas des inventions rythmiques de Messiaen (la *valeur ajoutée*, le *personnage rythmique* et les *rythmes non-rétrogradables*) démontre l'élargissement de la métrique traditionnelle. La *valeur ajoutée* crée un *débalancement* rythmique par l'ajout d'une note, d'un point ou d'un silence, conduisant ainsi à des mesures inusitées (13/16, 25/16), lesquelles s'imposent comme des rythmes a-métriques, antithétiques à la mesure. (Voir annexe 1, figure 12)

Les *personnages rythmiques*, (qui se retrouvaient déjà en germe dans les démultiplications rythmiques de Beethoven), ne sont pas des rythmes associés à un personnage, mais des rythmes qui sont eux-mêmes des personnages : personnage attaquant - dont les durées augmentent -, personnage attaqué - dont les durées diminuent -, ou personnage neutre, qui assiste au conflit et dont les valeurs restent toujours les mêmes. Ces personnages rythmiques permettent de créer une superposition ou juxtaposition de rythmes au dynamisme divers.

Les *rythmes non-rétrogradables*<sup>8</sup> - palindromes rythmiques comportant des rythmes identiques à chaque extrémité, liés par une valeur centrale libre - s'inscrivent dans une perspective de rythmes à vitesses multiples et à relations réversibles ; « un temps circulaire et réversible dans lequel la fin et le début se confond » (Bogue, 2003: 26). (Voir annexe 1, figure 13)

*Mode de valeurs et d'intensité* est une expérience à part dans la musique de Messiaen. Par cette œuvre, et celles du sérialisme intégral auquel elle a ouvert la voie, le rythme fait un pas de plus vers une vision élargie à tous les paramètres musicaux. Chaque son a sa propre intensité, sa propre accentuation et une valeur de durée bien à elle, ce qui crée un rythme aux multiples changements d'intensité, d'accentuation, de durée et de hauteur. (Voir annexe 1, figure 14)

La musique de Messiaen crée une sensation de suspension du temps à l'échelle humaine, pour nous mettre face à une multitude d'échelles de temps, tels *l'interminable temps des étoiles*, *le très court temps des atomes*. Ces différentes échelles de temps, qui

---

<sup>8</sup> Les rythmes non-rétrogradables sont l'équivalent rythmique des modes à transpositions limitées.

nous entourent et se superposent les unes aux autres, véhiculent un temps d'*Aïon*, sans linéarité orientée vers un but tel que nous le retrouvons dans un temps du Chronos. Il n'y a pas plus de commencement que de fin, seulement un milieu : une sensation d'éternité.

v. *Le hors-temps chez Xénakis : pour la création d'un rythme aux fluctuations constantes.*

Avec ses moyens propres, la musique de Xénakis pousse cet effet encore plus loin. Non seulement la mesure est élargie, mais elle est complètement abolie. Le paramètre des durées est en quelque sorte assujéti au paramètre des hauteurs et aux multiples *glissandi* qui lui sont rattachés. Il en découle une musique *hors-temps* où, à une impression d'hauteur non-définie et en constante redéfinition, colle un rythme en transition perpétuelle et aux fluctuations constantes. Il ne s'agit plus de percevoir des éléments distincts se développant dans des relations linéaires, mais une perception de masse. Nous sommes face à une impression paradoxale d'abolition du rythme, qui, au contraire, n'est que rythme : une pure fluctuation. C'est que le rythme ne correspond plus au facteur des durées, mais est ressenti par les nombreuses courbes ascendantes et descendantes des *glissandi*. Ce type de rythme tend vers le sans forme, l'*arrhutmiston* d'Antiphon<sup>9</sup> : « [...] substrat intemporel, ou plutôt atemporel, délié de toute structure [...] » (Sauvanet, 1999 : 53)<sup>10</sup>. Nous sommes face à un temps où tout semble « s'écouler continûment, comme si elle n'avait ni début, ni fin. Ce que nous entendons est une coupe de quelque chose qui, déjà, est commencé depuis toujours<sup>11</sup> » (Bayer, 1987 : 137). La musique de Xénakis<sup>12</sup> se présente comme une expérience limite : expérience concrète de la matérialité même du son, portant vers une *redécouverte de la réalité sensible et qualitative particulière de la matière sonore* (Bayer, 1987 : 131). (Voir annexe 1, figure 15a et 15 b)

En somme, l'étude du rythme musical nous met encore une fois vis-à-vis cette scission entre les mondes classique et moderne. Dans la musique classique, la forme est extérieure

<sup>9</sup> À ce sujet, voir Sauvanet, 1999 : 51-61.

<sup>10</sup> Il ne s'agit bien évidemment que d'une impression, car cette musique n'en est pas moins très rationnelle, structurée selon certaines lois probabilistes.

<sup>11</sup> Ce que Bayer dit ici de la musique de Ligeti (contemporain de Xénakis) s'applique également à la musique de Xénakis, qu'il subsume sous la même appellation musicale de continuité spatiale.

<sup>12</sup> *Atmosphères*<sup>12</sup> et *Volumina* de Ligeti sont les œuvres les plus significatives en termes d'expériences limites. « [...] expériences limites dont le compositeur ne peut guère envisager d'exploiter à nouveau les résultats sans être amené plus ou moins inévitablement à se répéter » (Bayer, 1987 : 140).

au rythme, l'élément premier dans lequel doit s'installer le rythme, poliment, sans trop déranger, comme « un vase qu'on peut remplir d'une certaine substance » (Willems, 1954 : 138). Dans la musique moderne, chaque pièce engendre sa propre forme à partir de forces internes s'amalgamant et formant leurs rythmes propres. La métrique classique se dissout de l'intérieur par une prolifération d'éléments d'intensité, ce qui permet de rendre le calcul métrique moins abstrait. Les transformations ayant affecté la trame temporelle de la musique classique sont celles mêmes qui affectent le rythme moderne. Par exemple, les valeurs ajoutées de Messiaen, sorte de coupures imprévisibles dans un temps lisse, créent un « débalancement » des pivots habituels de tension par la création de mesures inusitées. Au temps non-chronologique de l'anti-développement et de la musique moderne duquel découle une multiplicité de temps, correspond une multiplicité rythmique non-linéaire, opérant par superposition de plusieurs couches rythmiques : une *inter-rythmicité*. Dans la musique de Schnittke, qui s'inscrit dans une tendance post-moderne, la diversité des rythmes superposés atteint son apogée avec une masse et densité extrême. Par exemple, dans la passacaille – variation sur une basse continue - de son *Concerto grosso no2*, chaque retour, chaque nouvelle variation ajoute une nouvelle couche rythmique qui vient travailler du dedans la forme et déterritorialiser la formule rythmique de départ. La superposition de nouveaux matériaux crée une sorte de *crescendo* de masse, allant jusqu'à cinq à six voies simultanées, de styles divers : mélodie baroque (en trame de fond), éléments rock funk, sonneries et marches militaires, etc. Malgré la superposition de ces divers rythmes, leur évolution s'effectue de façon non-simultanée, chaque entrée opérant par coupures irrationnelles.

À l'abolition du parcours linéaire chronologique correspond l'abolition des relations rythmiques à grande échelle, c'est-à-dire au niveau de la macro-structure de l'œuvre. Les rapports s'effectuent par des micro-relations rythmiques qui évoluent indépendamment des rapports hiérarchiques formels et d'harmonie. Prises dans un temps local, ces relations entre différents éléments rythmiques font entendre un regroupement de forces. Les différents paramètres : hauteur, durée, timbre, masse, densité, intensité, attaque, sont ainsi traités pour leurs qualités sonores intrinsèques et non dans un rapport de soumission avec la mélodie, l'harmonie et le développement qui les animent.

### 3. Concept opératoire de rythme

Une fois les divergences majeures entre le rythme et la métrique bien posées, la dissolution métrique et l'élargissement du rythme du simple paramètre des durées explicité, arrive le temps de définir clairement le *concept opératoire* du rythme avec lequel nous allons *enfin* penser rythmiquement le cinéma. Cette synthèse ne pourrait se faire plus clairement que par la vision élargie du rythme musical de Boucourechliev, laquelle inspire largement notre propre tentative de *redéfinition* du rythme cinématographique.

Boucourechliev pense la musique comme « un système de différences qui structure le temps sous la catégorie du sonore » (Boucourechliev, 1993 : 21). Ce qui structure le temps musical, c'est bien évidemment le rythme et ce rythme, nous le devinons, est une réalité beaucoup plus vaste que l'admet son sens traditionnel, « (une réalité) qui ne peut être réduite à une comptabilité des durées » (Boucourechliev, 1993 : 26). Chez Boucourechliev, le rythme musical est élargi à tous les paramètres musicaux en action dans une œuvre : les hauteurs, les durées, les intensités, les registres, les timbres, les masses, les modes d'attaque. *Tout est rythme*. Nous ne saurions mieux résumer cette pensée que par les mots mêmes de Boucourechliev.

[...] toute relation entre éléments, entre structures, impose sa marque sur le temps et le transforme. Si la moindre différence - d'harmonie, de durées, d'intensités, de timbre, de registre (en tant qu'indissociables) - crée une griffe, une petite ou une profonde blessure sur le temps, elle produit un rythme [...] Le rythme est la puissance fondatrice du temps musical (Boucourechliev, 1993 : 33).

L'altération musicale (déjà évoquée au chapitre précédent) est productrice de différence, et donc fortement rythmique. Dans *L'altération musicale*, Bernard Sève répertorie (dans une liste non exhaustive), différents principes d'altération, dont nous ne citerons au passage que quelques-unes des nombreuses manifestations possibles :

*accelerando*, accent, alternance, anacrouse, anticipation, appoggiature, attaque, bécarre, bémol, broderie, canon, chromatisme, cluster, coloration, diminution, distorsion, échappée, écho, hoquet, imitation, inflexion, intonation, martèlement, miroir, modulation, mouvement contraire, mutation, notes de passage, ornementation, pédale, pincé, piqué, progression, quart de ton, récurrence, redoublement, répétition,

réponse, reprise, résolution, retard, retour, *ritardando*, rubato, séquence, série, silence, staccato, suspension, syncope, « timbres », transposition, tremolo, trille, tuilage, variation, vibrato, etc.

Chacune de ces pratiques, appliquées à une seule note comme à un intervalle, un motif ou un thème, produit de la différence, produit du rythme. D'ailleurs, dans la philosophie deleuzienne, c'est la différence qui est rythmique et non la répétition périodique d'une composante. La différence permet aux différents milieux, aux différents paramètres musicaux comme cinématographiques de communiquer et d'entrer en relation les uns avec les autres. Elle permet le passage d'une qualité à une autre, d'une qualité dans une autre.

Puisque toute relation altérante entre différents paramètres musicaux crée un rythme et façonne le temps musical, le rythme (et l'altération qui le produit) *est* relation, ou si l'on préfère, la relation est rythmique. Chaque altération produit un écart, un intervalle, comme puissance de relation entre différents paramètres musicaux : non seulement un intervalle au sens traditionnel des hauteurs (seconde, tierce, quarte, quinte, etc), mais également un intervalle de timbre (par le passage d'une même note d'un instrument à l'autre), de rythme (même note répétée plusieurs fois) d'intensité, etc. ou encore un intervalle combiné, entre une intensité et un registre, entre une hauteur et une densité, etc. En ce sens, même une note isolée peut être prise dans un processus rythmique dans la mesure où elle est rendue différente d'elle-même. « L'intervalle est le minimum musical, l'atome de musique est une relation et non une chose » (Sève, 2002 : 167) ».

En somme, le rythme est ce facteur de cohésion permettant aux différentes forces d'entrer en relation, de s'unir et de communiquer entre elles. Cette tentative de définir un concept opératoire du rythme pourrait fort bien aboutir à la conception mobiliste d'Héraclite où le rythme est pensé comme ce qui permet de « tenir ensemble » des réalités contraires et opposées. Nous pourrions alors tenter une réponse à la question que nous pose cette conception, à savoir comment le rythme peut-il faire tenir ensemble des forces hétérogènes sans les homogénéiser ? Nous aurions une première réponse du côté de Debussy, dans cette nouvelle façon qu'il a de connecter un timbre avec une durée, un registre avec une masse, une intensité avec un registre, etc., comme autant de connexions qui, tout en constituant entre eux différents *formants* rythmiques évoluant dans un même mouvement d'ensemble, gardent l'hétérogénéité et la puissance expressive des différents

paramètres. Debussy fonctionne par transformation progressive entre différentes parties contrastantes, dans des structures sans cloison : A passe dans B qui passe dans C, etc. Une sorte de continuité en constante rupture qui n'est pas sans rappeler la fluidité des raccords dans l'univers fragmenté de Bresson. La valeur ajoutée de Messiaen serait une autre façon de raccorder et de faire tenir ensemble les forces hétérogènes, par-dessus les trous, tout comme les ré-enchaînements par coupures irrationnelles qui forment de nouveaux raccordements rythmiques dans un certain type de cinéma moderne, tout particulièrement chez Godard. Et, en dernier lieu, les *glissandi* de Xénakis nous ferait entendre le pur passage des forces, leur communication par tension constante et non résolue. Ce nouveau mode de tension abolit les résolutions classiques entre degrés attractifs et permet de donner consistance à ces différentes forces par écart d'intensité. En tant qu'expérience limite, ces *glissandi* trouveraient davantage leur vis-à-vis cinématographique dans le cinéma expérimental, notamment dans les expériences sur le temps des cinéastes structurels (*Wavelength* de Micheal Snow par exemple, constitué d'un seul long travelling avant de 45 minutes, ininterrompu et en continuel passage tels ces *glissandi* de corde).

En somme, le principe de consistance est une opération permettant de faire « tenir ensemble » sans les homogénéiser les divers paramètres visuels et sonores, comme autant d'éléments hétérogènes libres de toute subordination ou hiérarchie propre au système tonal ou au schème sensori-moteur. Il est donc une voie des plus pertinentes à explorer pour comprendre comment, suite à la musique moderne, le cinéma moderne crée de nouveaux agencements rythmiques différentiels. L'ambition de la section suivante sera de voir

- a) comment nous pouvons transposer au cinéma ce concept opératoire tiré de l'évolution de la vision du rythme dans la musique moderne
- b) comment les transformations rythmiques du cinéma moderne font écho aux quatre points de transformation du rythme musical moderne
- c) comment les nouveaux types d'agencements rythmiques modernes s'élargissent de la simple valeur des durées pour englober tous les paramètres en action dans l'image, dans le son et dans leurs connexions multipliées
- d) comment les différents paramètres musicaux tels le timbre, la masse, la densité, etc., trouvent leur corrélat dans les qualités-puissances cinématographiques pour un déplacement rythmique de la quantité vers la qualité, ou encore, pour le passage

d'un plan de développement ou d'organisation du matériau (dans le cinéma et la musique classique) à la musicalité comme plan d'immanence ou de consistance (dans le cinéma et la musique moderne).

#### 4. *Du rythme au cinéma : les transformations rythmiques*

##### a. *Nouvelle réalité rythmique, nouvelle conception du montage*

Dans la logique du cinéma classique, le raccordement des parties s'effectue conformément aux exigences d'un Tout intelligible et organique.

[...] les images s'enchaînent par coupures rationnelles, et form(ent) sous cette condition un monde prolongeable : entre deux images ou deux suites d'images, la limite comme intervalle est comprise comme la fin de l'une ou comme le début de l'autre, comme la dernière image de la première suite ou la première de la seconde (Deleuze, 1985 : 362).

Dans le cinéma moderne, les images ne s'enchaînent plus les unes aux autres, mais se ré-enchaînent par coupures irrationnelles. La coupure vaut pour elle-même et ne fait plus partie d'aucun ensemble : « l'un n'a pas plus de fin que l'autre n'a de début » (Deleuze, 1985 : 236).

Les coupures viennent interrompre l'enchaînement normal des deux suites d'images s'actualisant les unes dans les autres, si bien que l'intervalle de l'image-mouvement perd son rôle médian pour ne valoir que pour lui-même. L'intervalle devient *interstice*. L'interstice entre deux cadrages remplace l'extérieur des images et leur prolongement dans un Tout. Le raccordement des parties ne suit plus de schémas préétablis et peut se faire de maintes façons : par résonance, répétition, relance, échange, couplage, transversale, série. Ils sont autant de nouveaux moyens de donner consistance au matériau par agencements rythmiques - c'est-à-dire, par rapports de différence entre mouvement et repos, vitesse et lenteur entre particules ou matières sonores et visuelles molécularisées. La coupure fait tourner les images sur elles-mêmes et chaque répétition recharge et relance les forces. Contrairement au cinéma classique qui présente des qualités attribués s'actualisant dans des états de choses individuées qui les modifient, le cinéma moderne présente des qualités-puissances perçues pour elles-mêmes, indépendamment de leur cause et de leur sens. Des qualités-puissances qui renvoient en quelques sortes aux multiples paramètres en action

dans la musique moderne à partir de Debussy, puisque ceux-ci sont également discernables par leur pure matérialité sonore, indépendamment d'une subordination mélodico-harmonique. Ces différents paramètres rythmiques (musicaux comme cinématographiques) sont alors considérés comme des intensités et non plus comme des formes ou des positions dans une structure unitaire. Il y a multiplication des relations et des connexions au-delà de toute relation structurale. En somme, l'on passe de macro-relations classiques - se développant à l'échelle de la forme entière, assujetties à la logique d'un Tout organique et à son développement linéaire et chronologique - à des micro-relations qui forment des regroupement de forces et les rapports rythmiques s'effectuent en concordance avec l'expansion temporelle du cinéma moderne : une inter-rythmicité.

Le passage du plan d'organisation ou de développement classique au plan de consistance moderne devrait permettre de déplier ce passage des relations à grande échelle, prenant en charge un ensemble différencié de parties s'actualisant dans un tout, à des relations s'effectuant de proche en proche, par glissements progressifs entre forces et intensités visuelles et sonores, prises dans une opération de consistance.

*b. Passage d'un plan d'organisation à la musicalité comme plan de consistance*

Ces différents rythmes, classique et moderne, s'actualisent dans différentes organisations de formes et de la matière. Tandis que le premier se déduit d'un *plan d'organisation*, où il s'agit de développement de formes et de formation de sujets, le second se déploie dans un *plan de consistance* où il n'y a plus de distinction entre les formes et les sujets, mais que de purs événements, des rapports différentiels de mouvement et de repos, de vitesse et de lenteur entre éléments informels. Si les formes et sujets du plan d'organisation se développent dans un temps pulsé, métrique et chronologique, les purs événements du plan de consistance habitent un temps non-pulsé et non-chronologique. Au système ponctuel du plan d'organisation classique s'oppose le système linéaire (multilinéaire) du plan de consistance moderne. Le premier se pense selon des rapports de points et de lignes, d'un point A à un point B et suit des lignes horizontales et verticales : des relations métriques. C'est un système de liaisons localisables et de coordonnées linéaires où les lignes (même de diagonales) sont subordonnées au point, pour le passage

de l'un à l'autre. Par exemple, des lignes mélodiques se déplacent sur un axe horizontal et se subordonnent verticalement aux blocs points harmoniques.

En opposition au premier, le second système libère la ligne du point pour la création d'une diagonale passant entre les points, entre les verticales et les horizontales. Tel est particulièrement le cas de la musique moderne, notamment celle de Webern, dans laquelle la mélodie horizontale et l'harmonie verticale sont dans un rapport d'indiscernabilité. Le rapport habituel de hiérarchie entre la mélodie et l'harmonie, l'un découlant de l'autre et vice-versa, est aboli au profit de relations d'interpénétration. Sans coordonnées horizontales ni verticales, la ligne diagonale surgit du milieu de la ligne, poussée par son propre milieu non-localisable.

Nous ne nous attarderons pas tant à définir le plan d'organisation<sup>13</sup>, qu'à penser le passage d'un plan à l'autre. Afin de bien cerner le problème moderne de la consistance, nous observerons comment le plan d'organisation fut déterritorialisé du dedans par les forces et intensité en action et quelles sont les solutions rythmiques modernes pour donner consistance à ces forces déterritorialisées. *Comment donner consistance au matériau pour qu'il puisse capter les forces invisibles et inaudibles.*

Tout d'abord, il ne s'agit pas d'un progrès, d'une évolution du plan d'organisation vers le plan de consistance, mais d'une *involution*. C'est-à-dire que le plan de consistance travaille le plan d'organisation du dedans, dans un même mouvement que le plan d'organisation tente de contenir les mouvements de fuite opérés dans le plan de consistance. Ainsi, le plan de consistance, qui est déjà présent au sein du plan d'organisation, se fait sentir par ses opérations de déterritorialisation.

[...] le plan de consistance ne cesse de s'extraire du plan d'organisation, de faire filer des particules hors strates, de brouiller les formes à coups de vitesse et de lenteur, de casser les fonctions à forces d'agencements, de *micro-agencements* (C'est nous qui soulignons) (Deleuze, 1980 : 330).

Dans le sens inverse, le plan d'organisation ne cesse de travailler sur le plan de consistance en effectuant des opérations de reterritorialisation : « il essaie de boucher les lignes de fuite, de stopper ou d'interrompre les mouvements de déterritorialisation ». Une

---

<sup>13</sup> Le plan d'organisation fut implicitement développé dans le chapitre précédent, par la théorie du temps strié de Boulez, ou encore dans la description du régime organique musical comme cinématographique et la création des formes qui en découlent (ABA' et SAS').

sorte de combat entre le fond et la forme qui renvoie à Antiphon. La reterritorialisation tente de donner une forme à une matière indifférenciée, tandis que les mouvements de déterritorialisation tentent d'extraire de la forme les pures qualités. Il y a donc toujours mouvement simultané de déterritorialisation / reterritorialisation, les plans d'organisation et de consistance étant munis des mêmes opérations de déterritorialisation / reterritorialisation, mais dans des conditions perceptives différentes. Où le premier se reterritorialise dans des rapports de formes et de matières, le second se reterritorialise sur des rapports de forces et d'intensités.

Au cinéma, nous retrouvons un exemple de déterritorialisation relative se reterritorialisant sur des rapports de forme et de matière dans les montages tonal et harmonique d'Eisenstein. Bien que l'importance accordée aux vibrations-lumineuses et aux différents degrés d'intensité trace des lignes de fuites intensives, ces forces ne cessent de se rabattre sur ce même plan d'organisation duquel elles tentent de s'échapper. Elles se reterritorialisent alors dans des rapports de nombre qui les calculent tel que nous l'avons vu avec la séquence de la centrifugeuse dans *La ligne générale*.<sup>14</sup>

Pour sa part, Godard, notamment dans *Prénom Carmen*, fait cohabiter et se confronter les plans d'organisation et de consistance, se servant de l'un pour atteindre l'autre, *comme un tremplin pour sauter*. Il utilise des plans d'organisation pour en extraire des lignes de fuites qui ne se reterritorialisent pas dans des rapports de formes et de matières, mais sur de pures forces déterritorialisées. C'est ainsi qu'il récupère une musique classique habitée par une pulsation métronomique régulière (le quatuor no.10 de Beethoven), ainsi que des clichés visuels et sonores typiques des westerns américains dans l'optique de les travailler du dedans, de les déconstruire au moyen d'une prolifération de coupures irrationnelles. Comme le mentionne Deleuze, « la force de Godard, ce n'est pas seulement d'utiliser ce mode de construction dans toute son œuvre (constructivisme), mais d'en faire une méthode sur laquelle le cinéma doit s'interroger en même temps qu'il l'utilise » (Deleuze, 1985 : 234). Ainsi, l'utilisation de la coupure irrationnelle, comme moyen de rupture imprévisible, renvoie à une réflexion sur l'objet même qu'elle déconstruit. Ici, en l'occurrence, il s'agit d'images clichées et d'un modèle métrique classique. En somme, ces coupures

---

<sup>14</sup> Nous pourrions donner comme exemple musical de ce mouvement de déterritorialisation et reterritorialisation dans des rapports de formes et de matières la musique dodécaphonique de Schoenberg (exemple cité au chapitre précédent).

irrationnelles viennent *débalancer* les pivots habituels de tension, abolissant par le fait même la linéarité propre aux systèmes classiques, musical comme cinématographique, en suspendant et retardant le climax ou moment culminant de la tension dramatique.

Ainsi, dans le plan de consistance, la matière est dépourvue de forme. Ou en un autre sens, la dissolution de la forme par les forces de déterritorialisation interne transforme la matière en matière moléculaire. Il n'y a plus qualités-attributs opérant par rythme fonctionnel, mais qualités-puissances perçues en elles-mêmes, pour leur pure expressivité, pour leurs pures qualités sonores et visuelles. Non seulement le déplacement s'effectue du côté de la qualité, mais nous ne gardons de ces mêmes qualités cinématographiques que leur puissance, c'est-à-dire, la partie de l'objet libre de toute action. Au plus simple, nous pouvons parler d'une couleur. *Ce n'est pas du sang, c'est du rouge* disait Godard. Par exemple, les jets de sang dans la mer suite à l'explosion d'un hélicoptère (*Beau travail* de Claire Denis) ne produisent « qu'une soudaine (et très belle) diffusion de rouge dans le bleu » (Cahiers du cinéma, no. 545 : 49).

Le plan de consistance ne procède plus par rapport entre une forme et une matière, mais il entre dans un rapport direct matériau /force. « Il ne s'agit plus d'imposer une forme à une matière, mais d'élaborer un matériau de plus en plus riche, de plus en plus consistant, apte dès lors à capter des forces de plus en plus intenses » (Deleuze, 1980 : 406). Le problème moderne est donc celui de consolider ces forces, afin qu'elles ne se perdent pas dans les méandres de l'indifférencié, les rendant ainsi visibles, audibles et pensables. La qualité se détache de l'objet, pouvant aussi bien appartenir à plusieurs autres objets de nature différente, tandis que la puissance passe d'une qualité à une autre pour assurer la connexion entre ces différentes qualités.

### c. Comment obtenir une telle prise de consistance ?

Comment obtenir une telle prise de consistance ou comment capter les forces à l'œuvre et les agencer de façon rythmique ? Deleuze et Guattari, dans *Mille Plateaux*, citent trois solutions, élaborées par Eugène Dupréel, au problème de consistance. (Deleuze, 1980 : 405) :

- 1) il faut qu'il y ait non pas un commencement d'où dériverait une suite linéaire, mais des densifications, des intensifications, des renforcements, des injections, des truffages.

- 2) il faut qu'il y ait aménagement d'intervalles, répartition d'inégalités, au point que, pour consolider, il faut parfois faire un trou.
- 3) superposition de rythmes disparates, articulation par le dedans d'une inter-rythmicité, sans imposition de mesure ou de cadence.

Ces solutions nous semblent pertinentes dans la mesure où elles font écho aux quatre points de transformation ayant affecté le temps et le rythme moderne. Dans le premier point, nous retrouvons non seulement l'anti-développement et le temps non chronologique, mais également des possibilités d'agencements de forces par micro-relations : *densification, intensification, renforcement, injection, truffage*, etc. Le deuxième point est assez clairement en lien avec les coupures imprévisibles et irrationnelles qui favorisent également les micro-relations par intervalles ou interstices, par-dessus les trous. Et enfin, dans le troisième point, nous retrouvons l'aspect multitemporel et l'inter-rythmicité du temps non-linéaire et non-chronologique.

L'exposition des solutions d'Eugène Dupréel permet entre autres de démontrer la valeur rythmique de la consistance, ainsi que l'extrême ressemblance entre ces solutions et les transformations du rythme moderne. Dans ces trois solutions au problème de la consistance, nous discernons trois nouvelles possibilités d'agencements rythmiques du matériau moderne. D'ailleurs, nous retrouvons d'étroites parentés entre ces trois solutions d'Eugène Dupréel et les solutions apportées par les créateurs, musicaux comme cinématographiques. Par exemple, la valeur ajoutée messiaenienne ou la prolifération de coupures irrationnelles dans le cinéma moderne (notamment avec Godard) amènent non seulement un aménagement d'intervalles, la répartition d'inégalités, mais également, comme nous l'avons vu, les images à tourner sur elles-mêmes, ce qui nous ramène à l'image-cristal et à la ritournelle (donc dans un certain sens à l'évolution par densification, intensification, renforcements, etc.). La structure interne de la ritournelle comme celle de l'image-cristal repose sur « [...] deux aspects essentiels : les augmentations et diminutions, ajouts et retraits, amplifications et éliminations par valeurs inégales, mais aussi la présence d'un mouvement rétrograde qui va dans les deux sens [...] » (*Ibid* : 430)<sup>15</sup>. L'image-cristal

---

<sup>15</sup> Par exemple, le rythme non rétrogradable de Messiaen, qui renvoie cinématographiquement parlant aux trajets en miroir vu dans le chapitre précédent. Ou encore, c'est la nouvelle façon rythmique qu'a Varèse d'effectuer des transmutations à partir de cellules rythmiques de base, comme un petit germe cristallin s'accordant à plusieurs formes et groupes sonores qui se métamorphosent par phénomènes de pénétration et de répulsion. Ce sont également les éléments et événements de *L'Année dernière à Marienbad* (Resnais),

et la ritournelle nous renvoient encore à la répétition, mais nous y discernons cette fois comment elle permet un nouveau type de connexion rythmique par principe de résonance entre forces et intensités. La coupure irrationnelle amène non seulement les images à tourner sur elles-mêmes, mais elle permet la redistribution des éléments en relançant et en rechargeant les forces dans de nouvelles combinaisons. En se répétant et se jouant, les différentes images se renvoient les unes aux autres par un principe de résonance qui permet de connecter rythmiquement les différentes images et les différents sons du cinéma moderne.

### 5. *La consistance par résonance*

#### a. *La résonance de proche en proche : enchaînement par similitude de formes*

L'enchaînement par similitude de formes est l'une des manifestations de la résonance qui permet de connecter, de proche en proche, deux plans qui n'ont pas forcément entre eux d'enchaînement logique et causal. Par exemple, dans *Beau travail*, l'on passe des exercices d'entraînement des soldats rampant sur trois cordes suspendues dans les airs au linge séchant au vent sur trois cordes à linge distinctes. L'on passe de l'ondulation de brins d'herbe dans le vent aux militaires dont les exercices prennent l'allure d'une « danse de brins d'herbe ». Si aucune coordonnée spatio-temporelle ne connecte ces différents plans, ceux-ci se trouvent néanmoins investis d'une même puissance qui les traverse et qui permet de les faire « tenir ensemble », par résonance.

L'on ne passe plus d'un endroit à l'autre par déplacement, suivant une logique de coordonnées spatio-temporelles et de rapport de causalité. L'on passe d'un endroit à un autre parce que les différents lieux, aussi éloignés qu'ils puissent l'être dans l'espace comme dans le temps, présentent des similitudes de formes et résonnent l'un avec l'autre. Par exemple, dans *L'Année dernière à Marienbad*, une série de relations non-localisables opèrent par conjonctions virtuelles. Elles opèrent non seulement des décrochages spatiaux et temporels, mais elles permettent, encore une fois, de repenser les déplacements par l'abolition des relations linéaires d'un point A à un point B. Les déplacements d'un

---

évoluant par glissements et encerclements progressifs autour d'un petit germe cristallin, d'un petit circuit originel mettant en relation l'image actuelle avec son double (son image virtuelle).

plan à l'autre prennent alors une valeur toute particulièrement rythmique et permettent aux différentes forces et intensités de communiquer et de circuler d'un plan à l'autre tout en assurant leur cohésion. « [...] le déplacement n'est plus une affaire d'action, mais de mise en rapport, de connexion » (Leperchey, 2000 : 21). La structure entière de *L'Année dernière à Marienbad* repose sur de telles conjonctions virtuelles. L'on passe non seulement d'un lieu à un autre qui ne présentent entre eux aucun rapport de causalité ni de coordonnées spatio-temporelles communes, mais également d'un temps à un autre, sans qu'il soit possible de situer ce déplacement temporel sur une ligne temporelle chronologique et extérieure. Seule la résonance entre forces et intensités visuelles et sonores permet de raccorder et de joindre dans un même continuum tous ces fragments disparates et hétérogènes d'espace et de temps. Un même mouvement de recul et de stupeur conditionne le raccordement de la chambre et du bar suite à l'événement du bris de verre sur le plancher, événement qui s'effectue à la fois dans la chambre et dans le bar. Si le verre cassé permet visuellement de passer d'un espace et d'un temps à un autre, le cri poussé par A dans la chambre et par la femme qu'heurte A dans le bar, permet quant à lui le raccordement par similitude sonore. Ce bruit ne sert plus, comme dans une logique classique, de transition entre ces différents lieux et temps, permettant ainsi d'oublier la coupure et la frontière incommensurable entre eux. Bien au contraire, ce cri crée un décrochage qui fait voir et entendre cette même frontière. Le cri fait voir l'interstice qui vaut pour lui-même, indépendamment de sa prolongation dans l'un ou l'autre des ensembles qui lui sont contingents. Par ailleurs, si une résonance visuelle et une résonance sonore peuvent nous faire passer d'un lieu à un autre sans que personne ne se soit déplacé physiquement, la résonance peut également nous faire passer d'un temps à un autre, sans même que l'on change de lieu. Par exemple, dans le même espace physique d'un salon de l'hôtel, une légère rotation de A nous fait passer d'un espace-temps où A est vêtue de noir à un second espace-temps où A est vêtue de blanc. Dans le même espace physique d'un couloir de l'hôtel, une légère rotation similaire à la première nous fait passer d'un espace-temps où X et A marchent parmi les gens de l'hôtel à un espace-temps où X et A marchent dans un couloir devenu vide et désert.

*b. Le raccordement à distance par la récurrence d'objets, de situations, de paroles*

La résonance permet non seulement le raccordement de proche en proche, mais également de connecter à distance les différents plans par récurrence d'objets, de situations ou de lieux, tous investis de puissances communes. Dans *L'Année dernière à Marienbad*, la présentation pyramidale du jeu de cartes et du jeu d'allumettes disposées par M renvoie à la présentation des photos de A et des bouts de papiers disposés par cette dernière. De plus, dans ce même film, la récurrence sonore rend encore plus évidente le raccordement des parties suivant une logique de répétition différentielle et de résonance. X ne cesse d'harcéler A répétant la même rengaine (c'était l'année dernière, souvenez-vous... vous n'aviez jamais l'air de m'attendre et pourtant l'on se retrouvait à chaque détour d'un buisson, à chaque détour d'une statue...), ou ressassant les mêmes descriptions d'une statue, des lieux, des situations. A, tant qu'à elle, refuse obstinément de se souvenir (non, c'est impossible, ça devait être une autre, je vous en supplie laissez-moi, etc.). Répétées dans des lieux et des temps disparates, ces différentes manifestations vocales circulent d'un plan à l'autre et entrent dans des connexions indirectes.

*c. L'organisation des répétitions en séries et l'interaction par résonance*

Les différentes manifestations différentielles d'un même objet, lieu, situation, etc. s'organisent autour de différentes séries qui se renvoient l'une l'autre, se répondent, s'enveloppent et progressent par encerclements progressifs. Par exemple, les différentes séries d'exercices physiques dans *Beau travail*, qui renvoient toutes au thème commun de l'entraînement, tout en subissant « une déviation lente des mouvements militaires vers quelque chose... » (Cahiers du cinéma, no.545 : 51) soit vers « [...] un au-delà du geste, là où le corps ne prouve plus sa force et sa maîtrise, mais s'abandonne à une gestuelle, à une chorégraphie qui occupe l'espace sans pour autant vouloir le conquérir » (Positif, no.471 : 31). Si la première série est plus physique, démontrant ce que peut physiquement un corps jusqu'à la limite de l'endurance, la seconde et plus particulièrement la troisième font « parvenir les hommes à une autre conscience du corps » (Cahiers du cinéma, no.545 : 51). Un corps qui s'abolit non seulement au profit du supra-corps collectif, mais qui devient inséparable du sable sur lequel il se couche, du vent avec lequel il danse. La manifestation de corps évanescents tendant progressivement, par processus d'altération, vers l'immatériel.

Mais encore, ces différentes séries renvoient également à d'autres séries (la danse au club, le linge au vent sur une corde) avec lesquelles elles partagent une similitude de thème autour de la catégorie commune de la danse, prise dans son acception large. C'est la danse qui enveloppe et investit toutes les séries de ses affects, qui permet la capture d'un thème par un autre, qui permet aux différentes formes de se lier et de créer de nouveaux couplages qui rechargent et relancent les possibles à partir d'une qualité et d'une puissance élémentaire. C'est l'échange d'affects qui permet la connexion transversale entre les différentes séries et qui permet ici à la « danse des brins d'herbe » d'investir les exercices des militaires d'une même puissance de vent qui passe non seulement dans le linge sur la corde, mais également dans l'ondulation des vagues de la mer. Cette dernière capture à son tour le thème de la danse en chargeant les déhanchements des jeunes femmes du club d'une puissance d'ondulation résonant avec celle des vagues de la mer. Chaque manifestation différentielle est une altération du thème, mais elles s'altèrent également l'une l'autre et passent de l'une à l'autre, par échanges d'affects. Il n'est gardé de la danse, de l'entraînement et du linge sur la corde, que les pures qualités, lesquelles circulent librement d'un plan à l'autre tout en assurant de nouveaux couplages : la « danse du brin d'herbe » des militaires, l'ondulation « vaguante » des jeunes femmes.

*d. « Partition sonore » et résonance sonore*

Si la danse regroupe les différentes séries de *Beau travail* en une catégorie commune, la musique est la catégorie commune vers laquelle convergent les différentes séries de *Prénom Carmen*, de Godard. Un grand *gestus* dicte les attitudes du corps et l'organisation des différentes occurrences sonores en fonction de leurs qualités purement musicales, indépendamment d'une logique narrative d'action. Nous concentrerons ici notre analyse sur la résonance sonore en tant qu'elle permet une redéfinition du continuum sonore par l'abolition des hiérarchies entre parole, musique et bruit.

Dans la séquence du vol de banque, les différentes occurrences sonores s'organisent en séries superposables à l'univers « parallèle » de la répétition du quatuor #10 de Beethoven. Les inflexions de l'une dictent celles de l'autre : les coups de feu ponctués résonant avec les *pizzicati* de violons ; les rafales de mitraillettes avec leurs montées de gammes ultra-rapides ; le dialogue quasi-musical entre les coups de feu de Joseph et les tirs itératifs de la

mitraillette de Carmen répond d'une logique typiquement musicale d'appel et de réponse qui trouve son équivalent dans l'interaction des différentes voies du quatuor de Beethoven.

D'une série à l'autre, mais également au sein d'une même série, les différents bruits de portes, de chaises, les nombreux coups de feu, le choc d'une arme contre le mur, etc. résonnent musicalement les uns avec les autres par imitation de leur profil dynamique, de leur profil de masse ou par une ressemblance dans leur tessiture. Ces différents bruits ponctués résonnent également avec les différentes occurrences vocales, prenant une valeur particulièrement rythmique : Tout ! Tout ! ; Vidéo ! Vidéo ! (qui veut de la vidéo) ; Carmen ! Carmen ! ; Au secours ! Au secours ! Quoique ces motifs rythmiques aient une accentuation périodique très marquée, leur rôle n'est pas pour autant métrique, puisque leur retour est indifférencié et non pulsé. Ils créent plutôt l'effet inverse, soit celui de déstabiliser par les coupures inattendues qu'il occasionne au niveau de la trame musicale homogène du quatuor de Beethoven. Dénaturés de leur fonction discursive et détachés de leurs objets, de leur cause et de leur sens, ces paroles et ces bruits hétérogènes et autonomes se détachent du continuum sonore pour devenir figure ponctuelle. Ils entrent alors en interaction musicale avec le quatuor à corde de Beethoven. Il y a formation d'un seul continuum sonore composé d'une zone d'indiscernabilité entre le musical et le bruit ; un univers sonore à mi-chemin entre celui de la musique classique et de la musique concrète où les sons ne sont plus perçus en fonction d'un signifiant ou d'un signifié, mais en fonction de leurs qualités sonores particulières et pour leurs potentialités de liaison avec les autres paramètres sonores et musicaux. Plutôt que de présenter un continuum sonore qui, dans son désir de réalisme, tend à se dissimuler, les coupures permettent de plutôt de voir le continuum et la frontière entre les différentes occurrences sonores. La coupure irrationnelle sonore permet d'illustrer la théorie boulézienne du temps lisse dans la mesure où elle change le continuum sonore de signe. Il ne s'agit plus, comme dans le temps strié classique, de coupures fines (dites rationnelles) définies par des règles de compositions réalistes et hiérarchisant les différentes occurrences sonores dans un continuum sonore homogène : priorité accordée à la parole sur la musique et les bruits. Les coupures laissent percevoir la frontière entre le musical et le bruit, elles laissent percevoir comment la voix peut prendre une valeur de bruit ou encore devenir pures inflexions musicales. La trame sonore s'ouvre alors à une véritable *partition sonore*. Elle s'ouvre à un univers de

potentiel : bruits de chaises, de fusils, de pas, de portes, qui l'enrichissent de sonorités nouvelles produites par d'étonnantes combinaisons rythmiques (de couleurs, de timbres, d'intensités, de masses, etc.). D'une série à l'autre comme au sein même d'une série, ces combinaisons rythmiques forment des regroupements de forces opérant par micro-relations, indépendamment d'une progression narrative.

#### 6. La consistance par résonance : le tenir ensemble de forces hétérogènes

Qu'elle opère par similitude de formes, par récurrence d'objets, de situations, de paroles, ou encore par l'organisation et l'interaction entre séries, la résonance visuelle et sonore permet de donner consistance aux forces sans les homogénéiser, suscitant ainsi une nouvelle façon de concevoir et de penser le Tout. Le Tout moderne n'est plus un ensemble fait de la somme de ses différentes parties et dont la soustraction d'une d'entre elles rendrait le Tout inintelligible, mais un fil qui traverse en diagonale les différentes séries pour les faire communiquer. On en arrive ainsi à établir des transversales qui « sans jamais ramener le multiple à l'Un, sans jamais rassembler le multiple en un tout, mais affirmant l'unité très originale de *ce* multiple-là, affirmant sans les réunir *tous* ces fragments irréductibles au Tout » (Deleuze, 2003 :152-153). Cette transversale qui assure la connexion des différents fragments déconnectés renvoie, encore une fois, au « tenir ensemble » d'Héraclite. Si chaque répétition crée une différence par laquelle les différentes répétitions se distinguent les unes des autres en gardant leur hétérogénéité, la résonance permet de faire tenir ensemble toutes ces hétérogénéités et de leur donner consistance sans les homogénéiser. La résonance est alors l'une des manifestations possibles de la transversale qui permet aux différentes images de connecter. Et malgré leurs relations indirectes, le ré-enchaînement n'est pas aléatoire. Deleuze parle d'une différence de potentiel qui doit exister entre les différentes images et entre les différentes séries pour assurer la condition de nécessité préexistante à la connexion des différentes images ou séries. C'est la méthode godardienne du Et, du Entre : entre-deux images, entre-deux séries, l'*entre-deux* constitutif des choses. Entre ces différentes images subsiste une différence de potentiel qui est productrice d'un troisième potentiel ou de quelque chose de nouveau. Il ne s'agit plus d'un passage métaphorique comme c'était le cas dans le « bond » pathétique d'Eisenstein, où suivant une opération classique d'association, les intensités

entrent dans des rapports incommensurables avec le Tout et les parties, mais d'une opération de *différenciation*, permettant de sortir de la chaîne des images. En somme, il ne s'agit donc pas tant de renier la présence d'un Tout que d'en proposer un nouveau visage. Le Tout moderne n'est plus une unité organique donnée d'avance, qui agit comme principe ordonnateur, mais un consolidé de forces hétérogènes qui agit à titre d'*unificateur*, ou encore de *consolidateur*, pour une toute nouvelle façon de concevoir musicalement le cinéma moderne.

### 7. Nouveau visage de la musicalité filmique.

En avançant que le rythme n'est pas un principe ordonnateur, c'est la pensée même de Platon que nous rejetons, avec toutes les erreurs courantes que cette conception engendra par la suite dans les théories musicales. Bien que les musiciens modernes ont tenté de se libérer de la servitude à la métrique occidentale, c'est davantage vers la liberté rythmique du plain-chant qu'ils se sont penchés, retrouvant en ce sens l'esprit mobiliste héraclitéen du rythme plutôt que l'aspect ordonné et régulateur du rythme platonicien. Mais ils poussèrent et poussent encore la liberté rythmique beaucoup plus loin que ne l'avait poussée le plain-chant, de par la multiplication des paramètres influant sur le rythme. C'est-à-dire par la nouvelle importance apportée aux timbres, aux masses, aux intensités, ce qui élargit considérablement la vision du rythme comme simple paramètre des durées. Selon la vision moderne, le rythme s'applique alors à tout phénomène altérant, toute production de différences. Le rythme est ce qui permet à ces différences, en tant que forces sonores (et visuelles pour le cinéma), d'entrer en interaction les unes avec les autres. Le rythme est un facteur de cohésion, le « tenir ensemble » héraclitéen, ou encore la prise de consistance deleuzienne qui opère par répétition, résonance, couplage, échange, transversale, etc.

Nous sommes maintenant apte à le concevoir : la vision rythmique extensive de l'avant-garde reste tributaire d'une vision classique du rythme dans son acception métrique. Une vision classique en rapport avec une cadence, une pulsation visuelle, donc se rapportant uniquement au facteur de durée des images, à la quantité de mouvement. Quoique Eisenstein élargisse cette vision rythmique en accordant une importance particulière aux

intensités et résonances émotionnelles (dans les montages tonals et harmoniques), celles-ci sont comprises dans des rapports mathématiques qui se rabattent sur l'aspect de durée : deux fois plus vite, deux fois plus lent. Le passage d'une qualité dans une qualité nouvelle répond encore de la logique des systèmes ponctuels<sup>16</sup>, avec répartition de points rationnels sur lesquels les intensités tombent pour créer un maximum de tension dramatique. Ces intensités ne se valent pas en elles-mêmes, pour elles-mêmes, mais suivant un principe organique et dialectique. Elles s'homogénéisent et se fondent dans un Tout qui représente l'Idée du film. Au contraire, les intensités et la résonance moderne entrent dans une nouvelle conception du Tout, ni donné ni donnable, dans lequel arrivent sans cesse de nouveaux événements, de nouvelles relations rythmiques venant transformer ou changer la *qualité* du Tout. Le Tout moderne a non seulement une puissance temporelle, mais également une puissance relationnelle ; à *l'image-temps* du cinéma moderne correspond une *image-relation* typiquement rythmique.

---

<sup>16</sup> Ce système ponctuel, chez Eisenstein se manifeste par l'utilisation de la section d'or, laquelle dicte les points rationnels dictant à leur tour l'évolution des différentes parties. À ce sujet, voir *Non indifférente nature, L'organique et le pathétique*, pp.48-100.

## CONCLUSION

Nous avons observé la confrontation du temps narratif classique avec le temps musical classique, ce qui nous a permis de voir leurs similitudes de structures, de même que leur développement linéaire et orienté, mais aussi d'extraire de cette confrontation l'opposition majeure qui les distingue et qui fait la particularité propre au temps musical : son immanence. Nous avons ensuite observé l'affranchissement total d'une quelconque « référence narrative », même métaphorique, des trames temporelles musicales modernes. Nous y avons dégagé les principaux points de transformations temporelles résonnant avec les trames temporelles du cinéma moderne, ce qui permet alors de penser le cinéma sur ce même plan d'immanence.

Ce passage temporel et rythmique entre les univers classique et moderne fut le fil conducteur permettant de passer de la philosophie à la musique et au cinéma. La répartition boulézienne musicale entre les temps strié et lisse résonne avec la dichotomie cinématographique entre une représentation indirecte du temps et une présentation d'image-temps directe. La scission philosophique de la notion de rythme entre flux et forme répond à la confusion des notions musicales de rythme, de rythmique et de métrique. Comprendre le passage de la notion de rythme d'une métrique classique vers une rythmique moderne permet ainsi de penser le passage d'une quantité métrique vers une qualité rythmique. Le rythme moderne se rapporte non seulement au paramètre des durées, mais à tous phénomènes altérant. C'est ce même passage que nous avons adapté au rythme cinématographique afin d'en élargir les horizons.

Nous pouvons ainsi concevoir le cinéma sous de nouveaux rapports esthétiques. Il ne s'agit plus de la création de formes et de sujets à laquelle se réduit la narration classique avec ses intrigues, mais de relations entre forces et intensités visuelles et sonores. La musicalité filmique est une approche qui rend compte des nouveaux types d'agencements rythmiques qui peuplent les nouveaux espaces-temps du cinéma moderne ; elle renouvelle par là-même la façon de concevoir le Tout et le montage. La forme du cinéma moderne n'est plus préétablie à l'œuvre d'avance au moment de la création de l'œuvre, mais en constante formation. Le montage n'est plus métrique, mais rythmique. Il ne relève plus d'une opération d'association entre les différentes images, mais d'une opération de

consistance entre les différentes forces hétérogènes. Cette consistance est particulièrement rythmique dans la mesure où le rythme est un « facteur de cohésion », qui permet de faire « tenir ensemble » les différentes forces hétérogènes et qui permet de rendre visibles et audibles des forces invisibles et inaudibles telle la Durée, avec ses profondeurs cachées.

En somme, la musicalité filmique permet d'observer les agencements rythmiques différentiels de *qualités-puissances* capables de rendre sensibles, visibles et audibles, des séries, des ordres ou des niveaux intensifs du temps.

Il resterait alors à voir en quoi cette musicalité filmique moderne permet de pousser à la limite des sens où le voir et l'entendre tendent vers une zone d'indiscernabilité. Il faudrait ainsi pousser plus loin les conséquences de cette musicalité filmique audio-visuelle, conformément aux nombreuses expérimentations modernes de matérialités sonores et visuelles par lesquelles l'œil et l'oreille se découvrent de nouvelles capacités, de nouvelles fonctions inusitées.

Nous pourrions également pousser davantage ces conditions esthétiques vers leurs conséquences éthiques pour voir en quoi et comment la coordination rythmique de ces différentes forces et intensités cinématographiques modernes permet de nouveaux gestes, de nouvelles relations sensibles, de nouveaux agencements des corps, de nouveaux modes d'existence. Cette coordination n'est pas sans conséquence sur notre façon de *penser*, de *concevoir* le monde et au final sur notre façon de vivre et de se *mouvoir* rythmiquement, dans de nouveaux types d'espace-temps moderne. En ce sens, nous proposons qu'une *rythmologie* pourrait bien être capable d'en saisir toute la portée esthétique et éthique. Il faudrait ainsi reprendre le débat rythmique, en reprenant notamment par la notion de rythme chez les philosophes grecs, et ré-ouvrir « de façon oblique, la grande perspective grecque de la philosophie comme *art de vivre* et comme *vision du monde* » (Sauvanet, 1999 : 6). Cet angle d'approche permettrait également le ré-enchaînement avec Deleuze pensant avec Spinoza.

Ce n'est pas seulement affaire de musique, mais de manière de vivre : c'est par vitesse et lenteur qu'on se glisse entre les choses, qu'on se conjugue avec autre chose : on ne commence jamais, on ne fait jamais table rase, on se glisse entre, on entre au milieu, on épouse ou on impose des rythmes Deleuze, 1981 : 166).

Nous pourrions alors pousser davantage ce processus d'altération rythmique, ce qui permettrait en outre de voir en quoi ce problème commun à la musique et au cinéma trouve des solutions divergentes : variation musicale et défiguration des corps au cinéma. Nous entendons par défiguration, le principe d'altération rythmique qui s'emparent des corps pour les abolir comme sujet, et les laisser émerger en tant que pur événement, dans tous leurs degrés différentiels de mouvement et de repos, de vitesse et de lenteur. *Le potentiel expressif, musical et rythmique d'un corps au cinéma*. « Aucune forme ne se développe, aucun sujet ne se forme, mais des affects se déplacent, des devenirs se catapultent et font bloc (...) » (Deleuze, 1980 : 328).

## BIBLIOGRAPHIE

ALBÈRA, « Modernité I. Le matériau sonore », in NATTIEZ, J.-J., *Musiques. Une encyclopédie pour le XXIème siècle*, Paris, Actes Sud, 2003, pp. 213-232

ANDRÉ Emmanuelle, *Formes filmiques et idées musicales : en quête de musicalité filmique au cinéma*, Thèse présentée à l'Université Paris III, Sorbonne Nouvelle, 1999

BAILLET, Jérôme, *Géard Grisey. Fondements d'une écriture*. L'Itinéraire, L'Harmattan, 2000

BAYER, Francis, *De Schoenberg à Cage : essai sur la notion d'espace sonore dans la musique contemporaine*, Paris, Klincksieck, 1987.

BENVENISTE, Émile « La notion de « rythme » dans son expression linguistique », *Problèmes de linguistique générale*, Paris : Gallimard, 1966-1974, pp.327-335

BLOUIN, Patrice, « Plume d'éléphant » in *Cahiers du cinéma*, octobre 2003, pp.13-16.

BOGUE, Ronald, *Deleuze on Music, Painting and the Arts*, New York, Routledge, 2003

BOUCOURECHLIEV, André, *Essai sur Beethoven*, Arles, Actes Sud, 1991.

BOUCOURECHLIEV, André, *Le langage musical*, Paris, Fayard, 1993.

BOUCOURECHLIEV, André, *Debussy : la révolution subtile*, Paris: Fayard, 1998

BOULEZ, Pierre, *Penser la musique aujourd'hui*, Paris, Gallimard, 1987.

BOUQUET, Stéphane, « La hiérarchie des anges » in *Cahiers du cinéma*, no.545.

CHAILLEY, Jacques, *Histoire musicale au Moyen-âge*, Paris, Presses universitaires de France, 1950.

CHÂTEAU Dominique, « Le rôle de la musique dans la définition du cinéma comme art : à propos de l'avant-garde des années 20 » in *Cinéma, Vol. 3/no 1, Cinéma et musicalité*, pp.79-94

CHEVRIER, H-Paul, *Le langage du cinéma narratif*, Cinéma Les 400 coups. 2001.

CHION, Michel, *Guide des objets sonores. Pierre Schaeffer et la recherche musicale*, Paris, INA-GRM/Buchet-Chastel, 1983.

CHION, Michel, *L'audio-vision*, Paris, Nathan, 1990.

- CHION, Michel, *Le poème symphonique et la musique à programme*. Paris, Fayard, 1993.
- DECARSIN, François, « La formulation du thème », in *Silences*, « Debussy », Editions de la différence, 1987.
- DELEUZE, Gilles, « Le cerveau c'est l'écran », *Deux régimes de fous.*, Paris Editions Minuit, 2003.
- DELEUZE, Gilles, *L'image-mouvement*, Paris Editions Minuit, 1983.
- DELEUZE, Gilles, *L'image-temps*, Paris, Editions Minuit, 1985
- DELEUZE, Gilles, *Proust et les signes*, Paris, Editions Minuit, 1970
- DELEUZE, Gilles, Spinoza, Philosophie pratique, Paris, Editions Minuit, 1981
- DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI, *Capitalisme et schizophrénie 2. Mille Plateaux*, Paris, Editions Minuit, 1980
- DULAC, Germaine, *Écrits sur le cinéma, 1919-1937*, Paris, Editions Paris Expérimental, 1994.
- DUMESNIL, René, *Le rythme musical : essai historique et critique*, Paris, Ed. du Vieux Colombier, 1949.
- EISENSTEIN, Sergei, *Le film : sa forme, son sens*, Paris : C. Bourgeois, 1976.
- EISENSTEIN, Sergei, *La non-indifférente nature*, Paris : Union générale d'éditions, 1975.
- EPSTEIN, Jean, *Écrits sur le cinéma, 1921-1953*, Paris, Seghers, 1974.
- FANO, Michel, « Film, partition sonore », *Musique en jeu*, no. 21, novembre 1975, pp.10-13.
- FANO, Michel, « Le son et le sens » in *Cinémas de la modernité : films, théories*, Paris, Editions Klincksieck, 1981, pp.105-122.
- FANO, Michel, « Vers une dialectique du film sonore », *Cahier du cinéma*, no 152, février 1964, pp.30-36.
- GAJARD, Joseph, *La méthode de Solesme : ses principes constitutifs, ses règles pratiques d'interprétation*, Paris, Desclée, 1951.
- GAUDREULT, André et François JOST, *Le récit cinématographique*, Paris, Colin, 2005.

GHALI, Noureddine, *L'avant-garde cinématographique en France dans les années vingt : idées, conceptions, théories*. Paris, Paris Expérimental, 1995.

GONORD, Alban, *Le temps*, Paris, Flammarion, 2001.

GRIFFITHS, Paul, GRIFFITHS Paul, *Brève histoire de la musique moderne, de Debussy à Boulez*, Librairie Arthème Fayard, 1992

IMBERTY, Michel, *La musique creuse le temps. De Wagner à Boulez : musique, psychologie, psychanalyse*, Paris, L'harmattan, 2005.

KRAMER, Jonathan, « Le temps musical », in NATTIEZ, J.-J., *Musiques. Une encyclopédie pour le XXIème siècle*, Paris, Actes Sud, 2003, pp. 189-216.

LEPERCHEY, Sarah, *Alain Resnais. Une lecture topologique*. Paris, L'Harmattan, 2000

MARRATI, Paola, *Gilles Deleuze, cinéma et philosophie*. Paris, Presse universitaires de France, 2003.

MASSIN, Brigitte et Jean MASSIN, *Histoire de la musique occidentale*, Paris, Fayard, 1985.

MITRY, Jean, *Esthétique et psychologie du cinéma*, Paris, Editions universitaires, 1963-65.

MITRY, Jean, *Eisenstein*. Paris : Éd. Universitaires, Jean-Pierre Delage, 1978

MOTTET, Jean. *David W. Griffith*. Paris, Publication de la Sorbonne, L'Harmattan, 1984

SAUVANET, Pierre, *Le rythme grec d'Héraclite à Aristote*, Presse universitaire de France, 1999

RICOEUR, Paul, *Temps et récit*, T1, 2 et 3, Paris : Seuil, 1983-1985

ROSEN, Charles, *Le style classique. Haydn, Mozart, Beethoven*. Gallimard, 1971

ROUARD, Isabelle, « Pour en finir avec docteur Gradus... », in *Silences*, « Debussy », Editions de la différence, 1987.

SÈVE, Bernard, *L'altération musicale*, Paris, Seuil, 2002.

STOÏANOVA, Ivanka, *Manuel d'analyse musicale : variations, sonate, formes cycliques*, Paris, Minerve, 2000

TARKOVSKI, Andrei, *Le temps scellé : de l'Enfance d'Ivan au Sacrifice*. Paris : Cahiers du cinéma, 2004.

VASSÉ, Claire, « Beau travail, Liberté du corps » in *Positif*, no.471, mai 2000, pp.30-31

WILLEMS, Edgard, *Le rythme musical : rythme, rythmique, métrique*, Paris, Presse Universitaire, 1954.

ZOURABICHVILI, François, *Le vocabulaire de Deleuze*, Paris, Editions Ellipses, coll. « Vocabulaire de... », 2003.

## ANNEXE 1

Figure 1.

Pu - er na - tus - est \_\_\_\_\_ no - - - bis, et \_\_\_\_\_  
 Born - for us - - - this day - - - is - - - a child, to \_\_\_\_\_

Puer Natus Est. Introit for the *Mass of Christmas Day*. Grégorian Chant, Mode 7.

Figure 2.

e - - - lei - - - son.  
 lei - - - son  
 lei - - - son.  
 e - - - lei - - - son.

Kyrie de la *Missa Pange Lingua*. Josquin des Prés

Figure 3.



Exemple tiré de la *fugue XXIV* en si mineur du *clavier bien tempéré* de J-S. Bach :

Au deuxième temps de la deuxième mesure, la voie supérieure fait entendre la première et troisième doubles croches tandis que la voie médiane fait entendre la deuxième et quatrième doubles croches, donnant ainsi, par adjonction, une série de quatre doubles croches.

Figure 4.

**Allegro** ♩ = 112 J. S. Bach



*p legato.*

*Premier Prélude*, en do majeur, du *Clavier bien tempéré* de Jean-Sébastien Bach :

Figure 5.

Alla turca.  
Allegretto (♩ = 126)

## Rondo

W.A. MOZART

The image shows the first system of a musical score for the Rondo from Mozart's Sonata K300i. It is in 2/4 time and begins with a piano (*p*) dynamic. The right hand features a melodic line with eighth-note patterns and slurs, while the left hand provides a steady accompaniment of chords. A repeat sign is present in the middle of the system. The second system continues the piece, starting with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. It includes a first ending marked with a double bar line and repeat dots, and a second ending marked with a double bar line and a repeat sign. The piece concludes with a *Ped.* (pedal) instruction and an asterisk.

Le rondo de la *sonate K300i*, en mi bémol majeur de Mozart, dit rondo à la turque

Il est intéressant ici de noter l'utilisation d'une anacrouse (avant le premier temps de la première mesure) afin de respecter l'accentuation métrique associée à la mesure : premier temps = temps fort.

Figure 6.

The image shows a musical score for the Sonata in F major, op. 54 by Beethoven. It is in 2/4 time and features a complex rhythmic pattern. The right hand has a melodic line with slurs and accents, while the left hand has a bass line with slurs and accents. The score includes dynamic markings such as *cresc.* (crescendo), *p* (piano), and *sf* (sforzando). The piece concludes with a *cresc.* marking.

Sonate en fa majeur, op.54 de Beethoven.

« Le sforzando sur la tonique dans les basses renforce chaque fois la deuxième double croche, en principe la plus faible des huit que contient la mesure, cet accent détruit plus que tout autre l'impression de flux continu » (Rosen, p.75)

Figure 7.

The musical score is divided into three systems, each with two staves. The first system features a treble staff with a 7-measure rest, followed by sixteenth-note patterns with 6 and 3 ornaments, and a bass staff with similar patterns and 6 ornaments. The second system continues with sixteenth-note patterns in both staves, marked *pp*, with 6 ornaments and 'Led.' markings. The third system shows a transition to a common time signature, with the treble staff marked *f* and the bass staff marked *pp*, both featuring sixteenth-note patterns and 6 ornaments. The score is annotated with 'Led.' and asterisks throughout.

(Er lauscht mit wachsender Theilnahme einem Waldvogel in den Zweigen über ihm.)  
 (He listens with growing interest to a wood bird in the branches above him.)

Siegfried, 2<sup>ème</sup> acte. Wagner.

Figure 8.

Musical score for "La Campanella" by Liszt. The score is presented in two systems. The first system shows a piano staff with a complex, rapid melodic line and a bass staff with a few notes. A "cresc..." marking is placed between the staves. The second system continues the piano staff with similar rapid passages, while the bass staff has a few notes and rests. A "8va" marking is placed below the bass staff, and "tr" markings are placed above the piano staff.

*La Campanella.* Liszt.

Figure 9.

Musical score for "Prélude, livre 2. Ondine" by Debussy. The score begins with the tempo marking "au Mouvement". It consists of two systems of piano and bass staves. The first system includes the markings "scintillant" and "doux". The second system features two measures of a 12-measure rhythmic pattern, each marked with "12". The piano staff has a complex melodic line with many slurs and ties, while the bass staff has a simpler accompaniment.

Prélude, livre 2. *Ondine.* Debussy.

Figure 10.

The musical score for Figure 10 consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melody with several rests, marked with a *m.d.* (mezzo-dolce) dynamic. The lower staff is in bass clef and features a rhythmic ostinato pattern of eighth notes. A triplet of eighth notes is marked with a '3' above it. The piece is in a key with one flat (B-flat major or D minor).

Prélude, livre 1. *Des pas sur la neige*. Debussy.

La mélodie, trouée de silences, vient débalancer la répétition du rythme en *ostinato* à la basse, créant l'impression d'un temps figé sur place : dans l'instant.

Figure 11.

The musical score for Figure 11 consists of two bass staves. The upper staff features a complex rhythmic pattern with dynamic markings such as *fff*, *mf*, *fff*, *ff*, and *f*. The lower staff has a simpler rhythmic pattern with *Ped.* (pedal) and *\** markings. The piece is in a key with two sharps (D major or F# minor).

Catalogue d'Oiseaux. *Le Chocard des Alpes*. Messiaen.

Figure 12. Valeur ajoutée.

Très modéré

*f* 6 accords + +

*f* 5 accords +

Detailed description: This musical score is for a piano accompaniment. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two flats and a 2/4 time signature. It begins with a forte (*f*) dynamic and contains six chords, with two plus signs (+) indicating further chords. The lower staff is in bass clef, also starting with a forte (*f*) dynamic and containing five chords, with one plus sign (+). The tempo is marked 'Très modéré'.

Poème pour Mi. Messiaen

Figure 13. Rythme non-rétrogradable

ier Mouvt

*pp*

Detailed description: This musical score shows a single melodic line in treble clef. It consists of six notes: a quarter note, and a quarter note. The notes are: G4, A4, B4, C5, B4, A4. The first two notes are beamed together. The key signature has one sharp (F#). The dynamic marking is pianissimo (*pp*). The tempo is marked 'ier Mouvt'.

Quatuor pour la fin du temps. Messiaen

Figure 14.

*ff* *f* *ppp* *ff* *ppp* *p* *pp*

*p* *sffz* *mf* *mf* *p* *sffz* *mf* *mf* *f*

*ff* *sfff* *8vb*

*8va* *8va*

Detailed description: This musical score is for a piano accompaniment in three staves. The upper staff is in treble clef, the middle in bass clef, and the lower in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The score is divided into three measures. The first measure has dynamics *ff*, *f*, and *ppp*. The second measure has dynamics *ff*, *ppp*, and *p*. The third measure has dynamics *pp*, *p*, *sffz*, *mf*, *mf*, *f*. There are also dynamic markings *ff* and *sfff* in the lower staff, and *8vb* markings above the first two measures. The tempo is marked 'Mode de valeurs et d'intensité'.

Mode de valeurs et d'intensité. Messiaen

Figure 15, a.

Violons II

Alti

Violoncelles

Contrebasses

The image displays a complex musical score for a string ensemble, specifically for the second violins, alts, violoncelles, and contrebasses. The score is organized into four main sections, each with multiple staves. The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings such as *pp* (pianissimo) and *Ghiassando*. The *Ghiassando* markings are particularly prominent, indicating a glissando effect across the strings. The score is presented in a clean, black-and-white format on a grid background.

Metastasis. Xénakis.  
Figure 15, b.



## LISTE DES ŒUVRES MUSICALES CITÉES

« Des pas sur la neige », *Prélude livre 2*, Claude Debussy, 1909-13

« Fugue XXIV en si mineur » *Clavier bien tempéré*, Jean-Sébastien Bach, 1722

« Kyrie » *Missa Pange Lingua*. Josquin Des Prés, 1514

*La campanella*, Franz Liszt, 1838

« Le chocard des Alpes », *Catalogue d'oiseaux*, Olivier Messiaen, 1956-58

*Metastasis*, Iannis Xénakis, 1953-54

*Mode de valeurs et d'intensité*, Olivier Messiaen, 1949-50

« Ondine », *Prélude livre 1*, Claude Debussy, 1909-13

*Poème pour Mi*, Olivier Messiaen, 1936

« Prélude en do majeur » *Clavier bien tempéré*. Jean-Sébastien Bach, 1722

« Puer Natus Est ». Introit for the *Mass of Christmas Day*. Grégorian Chant, Mode 7.

*Quatuor pour la fin du temps*, Olivier Messiaen, 1940

« Rondo », *Sonate K300i en la majeur*, Amadeus Mozart, 1781-83

*Siegfried*, Richard Wagner, 1876

## LISTE DES FILMS CITÉS

*Beau travail*, Claire Denis, 2000

*Elephant*, Gus Van Sant, 2003

*In the mood for love*, Wong Kar Wai, 2000

*Intolerance*, David Griffith, 1916

*L'Année dernière à Marienbad*, Alain Resnais, 1961

*La Coquille et le clergyman*, Germaine Dulac, 1928

*La Glace à trois faces*, Jean Epstein, 1927

*La Ligne générale*, Sergei Eisenstein, 1929

*La Roue*, Abel Gance, 1922

*Le Cuirassé Potemkine*, Sergei Eisenstein, 1925

*Le Goût de la cerise*, Abbas Kiarostami, 1997

*Le Vent nous emportera*, Abbas Kiarostami, 1999

*Octobre*, Sergei Eisenstein, 1927

*Prénom Carmen*, Jean-Luc Godard, 1983