

Pour une relecture de *Crash* (1996), de David Cronenberg.
La partition composée par Howard Shore

79^e congrès de l'ACFAS
Université de Sherbrooke
9 mai 2011

Nos recherches doctorales portent sur la collaboration du compositeur Howard Shore avec David Cronenberg. Nous voulons aujourd'hui examiner la huitième œuvre née de leur travail en commun, *Crash* (1996). Trois considérations rendent raison de ce choix. D'abord, le film est issu de l'adaptation d'une œuvre littéraire réputée inadaptable : le roman éponyme de James Graham Ballard¹. Il y a ensuite le sujet même de *Crash*, complexe et moderne, dont la compréhension a été, et est toujours, une sorte de défi ; à tel point que le Festival de Cannes, voyant dans ce film un coup de maître, remit à Cronenberg le Prix spécial du jury pour l'originalité, le courage et l'audace qui s'y affirment. Enfin et surtout, au dire du réalisateur, « Howard Shore n'avait jamais écrit une partition de ce genre » (Grünberg, 1996a, 30).

Pour Cronenberg, la musique de film souffre de ce caractère directif qu'à Hollywood, par exemple, on se fait fort de lui imprimer : « Dans *Crash*, je ne veux pas dire au spectateur ce qu'il doit ressentir, il faut donc une musique qui génère autre chose, qui soit dans le ton du film – neutre » (*ibid.*). Certes, comme nous le verrons, la spécificité musicale de *Crash* réside dans sa neutralité émotionnelle ; mais cette neutralité est-elle synonyme de non-sens ? Et si, *a priori*, la musique « ne dit rien », comment définir son rôle et quelle est cette « autre chose » qu'elle doit néanmoins générer ? Telles sont les questions auxquelles nous nous proposons de répondre grâce à l'analyse musico-filmique.

1. James Graham Ballard (1930-2009) est un écrivain britannique dont l'œuvre a contribué au renouvellement de la littérature de science-fiction dans les années soixante. Outre *Crash!* (1973), on lui doit les romans apocalyptiques *The Wind From Nowhere* (1961), *The Drowned World* (1962), *The Burning World* (ou *The Drought*) (1964-1965) et *The Crystal World* (1966), ainsi que le recueil *The Atrocity Exhibition* (1969). *Empire of the Sun* (1984), qui reçut le prix James Tait Black Memorial, a été porté à l'écran par Steven Spielberg (1987), à partir d'un scénario de Tom Stoppard et avec une musique de John Williams.

L'analyse strictement musicale concernera le thème musical principal (ou *main title*) de *Crash*. Celui-ci nous intéresse dans la mesure où il occupe l'espace sonore du générique de début. Or, selon le réalisateur, « les séquences d'ouverture sont [...] capitales pour mettre en place des repères nouveaux chez le spectateur » (Joyard et Tesson, 1999, 73). La musique devrait participer d'un tel processus : les repères musicaux tracés au départ devraient constituer une sorte de système de référence pour l'ensemble du film. Après avoir rappelé quelques données générales sur *Crash* et exposé nos vues en matière d'analyse, nous vérifierons cette hypothèse en identifiant ces repères et en en suivant l'évolution dans la partition. Nous constaterons que le thème musical principal procède par génération, répétition et variation, principes qui régissent également la structure du film. Nous verrons aussi que la musique n'est pas sans rapport avec la structure narrative du film, ce qui permettra de nuancer cette idée de neutralité musicale avancée par le réalisateur.

Données générales et techniques

Avant d'aller plus loin, rappelons brièvement le sujet du film en reprenant quelques lignes écrites par Stéphane Bouquet dans les *Cahiers du cinéma* :

Tout commence lorsque la voiture de James Ballard [...] emboutit violemment celle du Dr Helen Remington [...], dont le mari est tué sur le coup. Les deux survivants s'observent, hébétés, à travers les pare-brise éclatés, quand soudain Helen dégrafe sa tunique et laisse apparaître un sein. Belle et audacieuse métaphore de la stupeur érotique, de cet instant originel où le sexe nous creuse de son insatiable appétit. *Crash*, ensuite, rejouera sans fin cette scène primitive, *selon des combinaisons différentes* [nous soulignons], pour parvenir au même émoi. *Crash* est donc un film construit sur la répétition, mais une répétition a-dramatique, non progressive, sérielle [...]. (Bouquet, 1996, 24.)

Les protagonistes multiplient ainsi les rapports sexuels dans l'espace confiné des voitures, se poursuivent et s'emboutissent sur les routes, s'efforçant de réunir les conditions nécessaires à la décharge de l'énergie sexuelle issue de l'accident. En effet, comme l'explique le maître du jeu de *Crash*, Vaughan, « [...] l'accident de la route n'est pas destructeur, mais au contraire fécondateur d'une libération d'énergie sexuelle, concentrant la sexualité de ceux qui sont morts avec une intensité impossible à atteindre autrement ». Ce projet formulé par Vaughan mènera James jusqu'à l'expérience ultime : à la fin du film, il provoque l'accident de sa femme, Catherine, l'initiant à la recherche du plaisir

le plus extrême, au plus proche de la mort. Mais Catherine survit, c'est l'échec. L'expérience devra donc être renouvelée, encore et encore.

À la différence de *Dead Ringers* (1988) ou de *Naked Lunch* (1991), le nouveau projet n'obtient pas le budget qui aurait permis d'enregistrer avec orchestre. Cronenberg et Shore reviennent donc à leurs premières expériences – *Scanners* (1980), *Videodrome* (1982) –, soit à un effectif instrumental restreint et au traitement électronique. Par ailleurs, « il fallait mettre l'accent sur la relation entre le métal et la sensualité », confie Shore en 2007 (*Leçon de musique*, en ligne). Trois harpes ont été enregistrées en studio, chacune d'elles étant doublée par une paire de guitares électriques qui en amplifient le son. La sonorité métallique née de cette rencontre se fait ainsi le double sonore de la couleur dominante du film, celle du générique et des tôles froissées, le bleu-gris. Shore a également eu recours à des percussions métalliques, à des bois et, en deux endroits, à un petit orchestre à cordes. Quant au thème principal, il a été composé pour hautbois, clarinette, clarinette basse et les trois groupes guitares et harpe. Ici, les guitares sont soumises à des effets de *delay* et de *feedback* qui créent une sensation d'entremêlement et d'épaississement de la texture sonore². Certains des sons enregistrés ont ensuite été manipulés électroniquement, tandis que d'autres étaient créés par ordinateur ; une partition électroacoustique prenait ainsi forme.

Cet étrange mélange confère à *Crash* son identité sonore. Cette sonorité, nous l'avons dit, Cronenberg l'associe à la neutralité. Il s'agit en fait d'une neutralité émotionnelle, de froideur : celle du métal, de la tôle froissée des véhicules accidentés, mais également celle des personnages, rongés par l'ennui et cérébraux, dont les visages laissent rarement transparaître une émotion, et que leurs coûts ne mènent guère au plaisir³. C'est ce que James Graham Ballard nomme « psychosexualité », une sexualité intellectuelle et peu spontanée : « La passion sexuelle, dit-il, [...] se développe à un niveau intellectuel plutôt que

2. Le *delay* est un effet d'écho : « 970 ms », par exemple, indique que 970 millisecondes séparent deux répétitions du son d'origine. Le *feedback* se rapporte à la profondeur du *delay* : le nombre et l'intensité (par exemple, 50 % du volume initial) des répétitions du son.

3. Le personnage de Catherine est particulièrement représentatif de la froideur des personnages. Les cheveux blonds et longs, sans aucune altération corporelle, le visage singulièrement inexpressif, vêtue de manière sophistiquée, sa beauté froide jure avec l'animalité de Vaughan. Couvert de cicatrices, les cheveux noirs très courts, ses vêtements sales qui témoignent de toutes ses expériences sexuelles, être sexué par excellence, au faciès nerveux et pervers, Vaughan est l'exact contraire de Catherine.

physique. La froideur dont on a parlé est inscrite dans le sujet même du roman » (Grünberg, 1996b, 31).

Méthodologie et résultats de l'analyse

Traditionnellement, l'analyse musico-filmique débute par l'établissement d'une *cue list*, tableau dans lequel chaque occurrence musicale (*cue*) se trouve décrite conjointement avec l'action filmique⁴. L'exercice, qui débouche sur une synthèse descriptive du rapport entre musique et image, se révèle ici peu utile étant donné la neutralité musicale souhaitée par Cronenberg. Efficace quand il s'agit de repérer les thèmes musicaux et leur association avec les éléments du film, la *cue list* est insuffisante dans le cas d'une musique de film ayant reçu pour mission de ne rien exprimer. La recherche ici d'une quelconque figuration musicale, entre autres, serait vaine : le rôle et la signification de la musique de Shore sont à chercher ailleurs.

Le caractère distancié de la partition a ordonné le recours à une méthode analytique autre que celle de la *cue list*, soit le retour à la musique même, à sa structure et à son langage. C'est ici aussi la partition qui a imposé son modèle analytique : régie par la répétition et la variation, comme nous le verrons, elle requerrait une analyse de type paradigmatique, telle celle que Nicolas Ruwet appliquait à la musique dès 1972. Cette méthode, qui consiste à réécrire la partition en plaçant les unes sous les autres les répétitions d'éléments musicaux équivalents, permet de découvrir les unités musicales de base et la structure de la partition. Elle permet également de mettre en évidence des analogies entre des éléments éloignés musicalement et dans l'espace-temps et d'émettre des hypothèses sur la démarche compositionnelle : par exemple, sur la nature et le devenir des idées musicales originelles.

Le thème musical principal de *Crash* se révèle ainsi constitué de trois idées principales, exposées par les trois groupes guitares et harpe. La première, qui compte quatre mesures, est exposée par les groupes guitares et harpe 1 et 3 dès la première mesure ; elle consiste en une progression de quintes parallèles qui donnera naissance, par ses répétitions et variations successives, au thème n° 1 (12 mesures). La seconde, dont l'exposition par le groupe guitares et harpe 3 débute à la mesure 9, est une sorte de jeu chromatique, entre le *sol* dièse

4. Voir Philip Tagg, *Cue list et analyse musicale d'un long-métrage*, <<http://tagg.org/udem/musimgmot/ProjAnal.pdf>>, consulté le 1^{er} octobre 2009.

et le *sol* bécarré, qui deviendra le thème n° 2 (11 mesures). La dernière, exposée par le groupe guitares et harpe 1 dès la mesure 13, est un arpège de *ré* mineur, sans tierce et se déployant jusqu'à la neuvième de l'accord, qui accompagne les thèmes générés par les deux autres idées musicales⁵. L'analyse paradigmatique a montré que chacune de ces idées est reprise et variée dans le thème principal, mais aussi dans toute la partition. Ainsi, la progression par quintes parallèles devient, au fil de la partition, progression parallèle d'accords. Le jeu chromatique entre le *sol* dièse et le *sol* bécarré est appliqué à d'autres duos ou groupes de notes. Enfin, l'arpège donne lieu à de nombreuses transformations mélodico-rythmiques tant dans le thème principal que dans les autres occurrences musicales du film, où il est quasi omniprésent et toujours varié.

L'ensemble de la partition aurait ainsi pris forme à partir de quelques idées musicales originelles. En outre, une analyse plus poussée révèle qu'une des variations de l'arpège est son énonciation brute, sous forme d'accord. Or, celui-ci contient les intervalles (la seconde et la sixte mineures, la quinte et la quarte justes, le triton et l'octave) et les principales polarités (*ré*, *la*, *si* bémol et *mi*) autour desquelles s'organise l'écriture de la partition (voir l'annexe 1a)⁶. Nous remarquerons que l'analogie entre cet accord, qui contient en germe toute la partition, et les cordes à vide de la guitare est assez frappante pour permettre de supposer que le compositeur s'en est inspiré (voir l'annexe 1b).

5. Le lecteur pourra se reporter à l'extrait reproduit ici : Fred Karlin et Rayburn Wright, *On the Track : A Guide to Contemporary Film Scoring*, 2nd ed., revised by Fred Karlin (New York ; London : Routledge, 2004), 371 (figure 20.1). Il convient cependant de relever certaines inexactitudes : 1) le premier thème n'est pas exposé par les groupes guitares et harpe 1 et 2, mais 1 et 3 (le groupe guitares et harpe 3 joue les huit premières mesures du thème n° 1, puis le second thème) ; 2) le thème n° 2 ne se termine pas sur un *sol*⁴ mais un *sol*³ ; 3) c'est le groupe guitares et harpe 2 qui entre à la mesure 19 avec la reprise du thème n° 1 ; 4) à la mesure 20, une fois le thème n° 2 énoncé, le groupe guitares et harpe 3 double le groupe 1 à l'octave inférieure.

6. Tout au long de sa progression, la partition ne se prête guère à l'analyse harmonique. Bien que quelques passages soient harmoniquement plus conventionnels – nous pensons particulièrement aux deux passages confiés à l'orchestre à cordes –, il semble bien que l'écriture de Shore s'organise autour des polarités – d'ailleurs exposées dès les premières mesures du thème principal – et des intervalles que nous avons identifiés. Il est tout de même possible de déterminer la « tonalité » du thème principal et de toute la partition grâce, en grande partie, à la formule d'arpège. Par sa constitution et son omniprésence, elle impose une ambiance de *ré* mineur, et ce, malgré l'absence de l'armature correspondante.

Pour ce qui est de la structure du thème principal, trois parties (A1, A2 et A3) ont été délimitées à partir des trois idées musicales dégagées (voir l'annexe 2). Du fait que les instruments se mêlent les uns aux autres en énonçant des lignes nouvelles ou en reprenant des lignes déjà énoncées, et cela dans un jeu de doublures et de décalages, la structure apparaît horizontale, elle crée une sensation de linéarité. Celle-ci est d'ailleurs induite par la forme générale de la partition. Le thème principal exposant les idées musicales et les éléments de langage qui vont générer l'ensemble de l'œuvre, les occurrences musicales du film en semblent dérivées, à la manière d'un thème et variations. Il règne donc constamment l'étrange sensation d'un élément qui circule à travers tout le film, jamais tout à fait pareil ni tout à fait différent. De même que l'accident de voiture, au centre du récit, est fécondateur de l'énergie sexuelle, le thème musical principal, qui doit représenter musicalement le film, est fécondateur de toute la partition.

Pour une relecture de Crash : un film en forme de spirale

Cette linéarité amène Marie-Baptiste Roches à retenir la figure de la ligne pour représenter la structure de *Crash*. Selon elle, cette ligne est celle dessinée par la constance du point de vue du personnage principal, James⁷, par le rythme global du film, « ni vraiment lent ni rapide », et par le matériau musical (Roches, 2002, 90). Outre la forme du thème et variations, elle rappelle que Shore a composé sa partition comme un long morceau ensuite retravaillé pour être intégré au film, d'où cette impression que laisse *Crash* « de n'être accompagné [...] que d'une ligne mélodique unique » (ibid.)⁸.

L'effet de linéarité est également dû à la localisation des occurrences musicales. Dans le *cue* 5 (00:19:45-00:22:30), par exemple, la musique relie deux scènes sexuelles : 1) Helen et James font l'amour dans la voiture de ce dernier après avoir frôlé l'accident ; 2) James et son épouse font l'amour chez eux dans la même configuration que dans la scène précédente, la femme assise sur l'homme. Invariable et continue, la musique souligne un parallélisme, la répétition de l'acte et l'importance non pas du temps réel mais du temps

7. Il faut d'ailleurs noter que le roman de J. G. Ballard est écrit à la première personne.

8. Shore explique lui-même : « *Crash* was written as a long piece that I analysed after I wrote it so as to make it work in the film. This is opposed to the method of looking at a scene and wondering "what does this scene need?" and then writing 40-50 minutes of music to organize the movie » (Brophy, 1999, 4).

érotique⁹. De la même façon, et de par son caractère répétitif et hypnotique, elle est la traduction musicale d'une obsession, plus exactement de ce que Paul-Marie Battestini a nommé la « contrainte obsessionnelle du phantasme » (Battestini, 2002, 123), soit la recherche constante de la sexualité issue de l'accident. La figure de la ligne offre donc une représentation de cette double obsession, filmique et musicale.

En liant deux scènes juxtaposées, la musique accentue également une relation causale. En effet, comme l'a souligné Cronenberg, chaque scène, notamment sexuelle, mène à l'autre¹⁰. En outre, par sa constance et sa linéarité, la musique procure au film son rythme ainsi qu'une certaine consistance en soutenant le jeu non naturaliste, neutre, des acteurs, la lenteur et l'indétermination des plans, des mouvements de caméra et de l'action. Par la localisation des occurrences musicales et la forme du thème et variations, la musique organise et crédibilise le film en créant des liens cohérents et significatifs – musicaux – entre les scènes.

À propos du caractère répétitif de *Crash*, Bouquet insistait sur la nature « a-dramatique, non progressive, sérielle » de cette répétition : « Simplement, précise-t-il, les gens font l'amour, et l'amour encore, au milieu des voitures accidentées. C'est juste l'intensité qui change [...] » (*loc. cit.*). L'impression de répétition provient donc en partie de la juxtaposition des scènes sexuelles, sans réelle logique apparente¹¹. Dès lors, le coût qui clôt le film, après l'échec de

9. Selon Roches, en laissant la musique se poursuivre dans deux scènes sexuelles adjacentes, « Cronenberg marque clairement l'association temps musical/temps érotique ; par la continuité musicale avec la scène précédente [...], le cinéaste signifie que le temps "réel" écoulé entre les deux actions n'a aucune valeur, et qu'il s'agit [...] d'un même temps psychique et sensoriel » (Roches, 2002, 93), en l'occurrence, ici, celui de James.

10. Chris Rodley : « In fact, rarely does a sex scene appear in isolation. They usually come in pairs! » David Cronenberg : « And they all mean different things too. Each one leads to the other one. » (Rodley, 1996, en ligne.)

11. La juxtaposition des scènes sexuelles a valu à Cronenberg toute une polémique quant au caractère pornographique de *Crash*. Cependant, à la différence de l'ouvrage de J. G. Ballard, que ce dernier qualifie de « premier roman pornographique fondé sur la technologie » (Ballard, 2005, 10), la version de Cronenberg ne se réclame nullement d'un tel genre. Certains critiques l'ont pourtant vu ainsi, comme en témoigne le réalisateur : « Les critiques italiens que j'ai rencontrés à Cannes m'ont déclaré que c'était un film porno. Je me suis dit que c'était sans doute parce que la seule fois où ils avaient vu trois scènes de sexe à la suite, ce devait être dans un film porno ! Ainsi, parce qu'à leurs yeux une telle structure formelle ne peut être que pornographique, ils en concluent, presque inconsciemment, que *Crash* est un film porno. C'est

l'accident de Catherine, rappelle tous les autres et ne proposerait aucune résolution. Pour Battestini, la répétition n'offrant aucune progression, la structure narrative est « davantage circulaire que linéaire » (Battestini, 2002, 7). C'est d'ailleurs ce que suggère la scène finale du film, un ajout que Cronenberg commente en ces termes : « the whole script came full circle with this scene, and [...] I think it is implicitly in the book – you understand they are going to play these games together, and that Catherine ultimately will have her crash too » (Beard, 2006, 407).

La forme circulaire est également manifeste dans le thème musical principal du fait de la répétition des idées musicales et des sections ainsi formées. Il est intéressant ici de noter l'alternance entre les sections de quintes parallèles et les sections d'arpèges, qui rappelle l'alternance filmique entre l'accident de voiture, ou son évocation, et les scènes sexuelles : la quinte à vide est fécondatrice de l'arpège, lui-même amorcé par un saut de quinte, et qui, avec son mouvement ascendant et descendant, peut suggérer l'acte sexuel. Le même processus apparaît à l'échelle de la partition entière, où alternent les *cues* à dominante électronique, pour les accidents, et à dominante acoustique, pour les scènes sexuelles. Cependant, au terme de l'analyse musicale, la forme circulaire se révèle insuffisante pour représenter *Crash*. En effet, force est de constater que le thème musical principal, avec son découpage horizontal, suggère une linéarité qui, en outre, renvoie à l'idée de progression, les idées musicales n'étant jamais simplement reprises mais sans cesse variées. Seulement, la figure de la ligne apparaît tout aussi insuffisante, ne rendant pas

un problème de forme. J'ai été forcé d'expliquer ces scènes à beaucoup de journalistes, italiens ou américains, de leur dire qu'elles n'étaient pas répétitives, qu'elles signifiaient beaucoup de choses, qu'il ne fallait pas détourner le regard et attendre que je ne sais quelle "action" reprenne... [...]. Un spectateur m'a dit : "*Une série de scènes de sexe ne constitue pas une intrigue !*" Je lui ai répondu : "*Mais pourquoi pas ? Qui dit cela ? D'où vient cette règle ?*" » (Grünberg, 1996a, 27.) Certes, comme le suggère Mark Browning, l'excès d'images sexuelles tend à annuler l'effet érotique (Browning, 2007, 148). S'il y a pornographie dans *Crash*, seule subsiste du genre la nature de certains plans, comme le souligne Battestini : « Les gros plans qui célèbrent les cicatrices de Gabrielle sont des plans pornographiques : leur nature (des gros plans qui découpent les corps), au-delà même de ce qu'ils montrent, semble légitimer l'excitation de Ballard » (Battestini, 2002, 11). Comme nous l'avons déjà souligné, la sexualité de *Crash* est froide, les personnages n'atteignant que rarement la jouissance. La lenteur continue du film induit la douceur, la caméra caresse littéralement la tôle (dès la première scène, dans le hangar d'avions), découpe les corps par ses plans fixes, nous montre des peaux et encore des peaux, des coïts certes nombreux mais rarement longs et jamais grotesques. Sur la controverse autour de *Crash*, on pourra consulter l'interview réalisée par Xavier Mendik (2000, 180-182).

compte du processus de répétition et de variation. Il faudrait, en réalité, une figure circulaire et linéaire, qui rendrait compte à la fois des répétitions et de la progression, de la constante variation : c'est la figure de la spirale, celle même que proposait Mark Browning du point de vue de la structure narrative (Browning, 2007, 144).

La spirale se définit comme une courbe décrivant des révolutions autour d'un axe imaginaire et linéaire. Côté narration, l'axe, c'est ici la « contrainte obsessionnelle du phantasme » définie par Battestini, et la courbe, la recherche d'accomplissement de ce phantasme par la reproduction, « selon des combinatoires différentes », de l'événement fondateur, comme le soulignait Bouquet. En outre, la figure spiralée rend compte de la relation de cause à effet qui relie les scènes, chaque révolution menant à l'autre indéfiniment. Côté musique, l'axe est évoqué par les idées musicales fondamentales de *Crash* et la courbe, par les répétitions, là aussi selon des combinatoires différentes puisque l'instrumentation et le traitement sonore changent d'un *cue* à l'autre. Enfin, chaque répétition étant à la fois une variation, chaque révolution s'éloigne plus ou moins de l'axe selon la nature de la transformation opérée. Il y a donc à la fois circularité – répétition – et linéarité, progression – variation constante.

Bouquet soulignait la nature « a-dramatique », « non progressive » de la répétition. Cependant, s'il n'y avait eu que de simples répétitions, qu'une simple circularité, le film se serait terminé là où il a commencé¹². Certes, l'échec du dernier accident du film ramène James et Catherine au début de l'histoire – le plaisir recherché n'a pas été atteint –, mais le couple n'est pas le même qu'au début : les rôles ont changé. Nous le comprenons lorsque James contemple les traces laissées par Vaughan sur le corps de Catherine, juste après avoir fait l'amour avec elle dans un lave-auto (*cue* 12, 01:06:55-01:08:33) ; cette scène rappelle d'ailleurs le début du film, alors que Vaughan examinait les cicatrices de James après son accident. Le changement se marque aussi dans la scène finale, celle de l'accident de Catherine provoqué par son mari (*cue* 17, 01:29:52-01:35:35). Nous comprenons, dans ces deux scènes, que James prend le rôle de Vaughan, soit celui de maître du jeu, et que Catherine prend la place

12. Cronenberg, quand il affirme que les scènes sexuelles de *Crash* ne sont pas répétitives (voir la note 11), ne s'inscrit pas en faux contre l'idée de progression. Surtout qu'il affirme par ailleurs : « The sex scenes are absolutely the plot and the character development » (Rodley, 1996, en ligne). C'est en partie pendant ces scènes que les personnages, ainsi que notre compréhension, évoluent.

qui était celle de son mari au début du film, celle du disciple. Et ce sont précisément ces deux scènes qui font entendre des cordes, dans une écriture plutôt conventionnelle, romantique.

L'intervention des cordes crée un lien significatif entre les deux scènes en ponctuant l'évolution du couple. Dans la première, par son caractère sombre, ses trémolos et ses notes tenues allant *crescendo*, la musique suggère surtout la souffrance, une souffrance perceptible, de Catherine au début de son parcours initiatique ainsi que le destin de James, qui remplacera Vaughan. Mais elle met également en exergue l'extrême tendresse de ce moment : la musique nous dit, comme elle le fera à la fin, qu'il ne s'agit pas ici de sexe, mais bien d'amour ; le couple n'a peut-être jamais été aussi proche (voir Browning, 2007, 150). Quant à la scène finale, le lyrisme des cordes la transforme en un climax romantique et souligne le lien qui unit le couple Ballard. Selon Browning, ce n'est en effet qu'à la fin que nous comprenons l'amour qui lie James et Catherine : « After all, it is not only for narrative cohesion that James and Catherine remain together through the course of the film. They are *married* and despite dalliances with others [...], *they stay together* » (ibid.)¹³. Ainsi, seuls deux événements musicaux semblent rompre la neutralité souhaitée par le réalisateur. Cela ne veut pas dire que la musique de Shore soit inexpressive, mais sa signification globale est d'un autre ordre, davantage intellectuel, conceptuel qu'émotionnel.

13. Cette vision romantique est celle de Cronenberg, celle également de J. G. Ballard : « Les émotions des personnages sont toujours très fortes, leur tendresse aussi. Cronenberg décrit son film comme une histoire d'amour, et je partage entièrement son point de vue ! » (Grünberg, 1996b, 31.)

Pour ce qui est du thème musical principal de *Crash*, il se présente bel et bien comme un système de référence. Énoncé dès le début, il donne à entendre le matériau musical qui sera repris et développé dans toute la partition. Gouverné par les principes de génération, de répétition et de variation, et donnant ainsi naissance à une partition en forme de thème et variations, il souligne, voire révèle, la structure narrative du film : la spirale, la quête d'une nouvelle sexualité (répétition et variation) étant cette courbe qui décrit des révolutions autour de l'axe de la « contrainte obsessionnelle du phantasme », de l'accident de voiture, de l'événement fondateur (génération). Il ne nous reste plus qu'à inviter le lecteur à découvrir ou à redécouvrir *Crash* à la lumière de sa musique et de notre propos.

Solenn Hellégouarch
Septembre 2012

Annexe 1a
 Arpège, intervalles et polarités

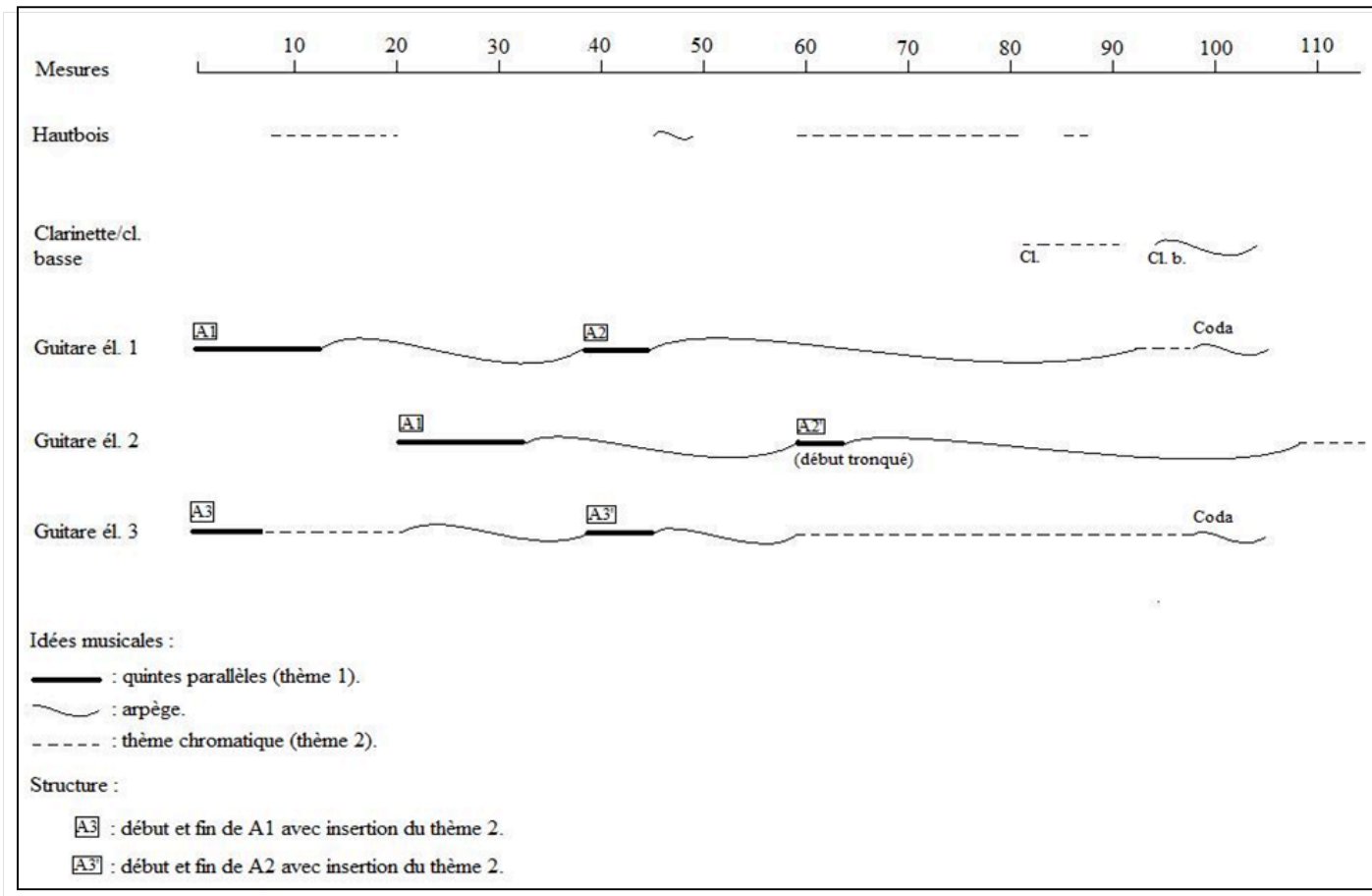
Guitares électriques/harpe 1, mes. 13 (♩ = 132)

Musical notation for guitar arpeggio in 4/4 time, measure 13. The tempo is marked as ♩ = 132. The notation is on a single staff with a treble clef. The notes are: G4 (5th fret, 5th string), A4 (4th fret, 5th string), B4 (5th fret, 4th string), C5 (5th fret, 3rd string), D5 (4th fret, 3rd string), E5 (4th fret, 2nd string), F5 (4th fret, 1st string), and G5 (5th fret, 1st string). Interval labels are: 8ve (between G4 and A4), 8ve (between A4 and B4), 2nde m (between B4 and C5), 4te aug. (between C5 and D5), 5te J (between D5 and E5), 6xte m (between E5 and F5), and 5te J (between F5 and G5).

Annexe 1b
 Accord de *Crash* et cordes à vide de la guitare

Musical notation for guitar accompaniment in 4/4 time. The left side shows the "Accord de ré mineur de *Crash*" in the treble clef, consisting of notes Bb4, D4, and F4. The right side shows "Cordes à vide de la guitare électrique (8vb)" in the bass clef, consisting of notes E2, A1, D2, G1, B1, and E2. The notation is presented as two separate staves.

Annexe 3 Structure du thème principal



Bibliographie

- Ballard, James Graham. 2005. *Crash!* Traduit de l'anglais par Robert Lout. Paris : Éditions Denoël.
- Battestini, Paul-Marie. 2002. *Pensée d'un corps, pensée d'une peau : Crash de David Cronenberg*. Ciné films. Paris : Dreamland.
- Beard, William. 2006. *The Artist As Monster : The Cinema of David Cronenberg*. Revised and expanded. Toronto : University of Toronto Press.
- Bouquet, Stéphane. 1996. « Sweet movie ». *Cahiers du Cinéma*, n° 504 (juillet/août) : 24-25.
- Brophy, Philip. 1999. « Howard Shore in Conversation : Composing with a Very Wide Palette ». Dans *Cinesonic: The World of Sound in Film*, ed. par Philip Brophy, 1-14. North Ryde : AFTRS.
- Browning, Mark. 2007. *David Cronenberg : Author or Film-maker ?* Bristol, Chicago : Intellect.
- Cronenberg, David. 1996. *Crash*. Controversial uncut version. DVD, Los Angeles : Fine Line Features. N4681 New Line Home Video. 1998. Version étudiée : R-Rated.
- Grünberg, Serge. 1996a. « *Crash* : Entretien avec David Cronenberg ». *Cahiers du Cinéma*, n° 504 (juillet/août) : 26-30.
- _____. 1996b. « *Crash* : Rencontre avec James G. Ballard ». *Cahiers du cinéma*, n° 504 (juillet/août) : 31-32.
- Joyard, Olivier, et Charles Tesson. 1999. « *eXistenZ* : L'aventure intérieure. Entretien avec David Cronenberg ». *Cahiers du Cinéma*, n° 534 (avril) : 67-73.
- Karlin, Fred, et Rayburn Wright. 2004. *On the Track : A Guide to Contemporary Film Scoring*. 2nd ed., revised by Fred Karlin. New York, London : Routledge.
- Lauliac, Christian. 2002. « Entretien : Howard Shore. La lumière passe de l'œil au cerveau ». *Positif*, n° 502 (décembre) : 93-96.
- Leçon de musique : Howard Shore* (21 mai 2007). <www.festival-cannes.com/fr/theDailyArticle/55547.html> (consulté le 9 septembre 2009).
- Mendik, Xavier. 2000. « Logic, Creativity and (Critical) Misinterpretations : An interview with David Cronenberg ». Dans *The Modern Fantastic : The Films of David Cronenberg*, ed. by Michael Grant, 168-185. Westport, Connecticut : Praeger.

Roches, Marie-Baptiste. 2002. « Érotique asymptote : La musique de "Crash" ». *Positif*, n° 501 (novembre) : 90-93.

Rodley, Chris. 1996. « Crash ». Entretien avec David Cronenberg. <www.davidcronenberg.de/snscrashint.html> (consulté le 8 novembre 2011). Paru en 1996 dans *Sight and Sound*, n° 6 : 6-11.

Ruwet, Nicolas. 1972. *Langage, poésie, musique*. Coll. Poétique. Paris : Éd. du Seuil.

Shore, Howard [music by]. 1996. *Crash*. Interprètes multiples. CD. Milan 73138357742.

Tagg, Philip. *Cue list et analyse musicale d'un long-métrage*. <<http://tagg.org/udem/musimgmot/ProjAnal.pdf>> (consulté le 1^{er} octobre 2009).