

A Phantasy (1948-1952), de Norman McLaren.
Quatuor pour son synthétique et saxophones, de Maurice Blackburn

La pensée de Maurice Blackburn : rappel et choix de l'objet à analyser

Dans une étude synthèse sur la pensée du compositeur onéfien Maurice Blackburn (1914-1988), nous affirmions la nécessité d'analyser les bandes sonores qu'il a conçues, exercice qui permettrait de caractériser les traits d'écriture du compositeur et de dégager, à travers des exemples concrets, les éléments essentiels de sa pensée relativement à la mise en musique, ou en son, d'un projet filmique. C'est dans cette voie que s'engage la présente analyse. Avant d'aller plus loin, nous rappellerons les quelques traits de la pensée musico-filmique de Blackburn que nous avons déjà pointés.

La musique doit seconder l'image : le film contient déjà sa musique. Le travail du compositeur consiste à s'appuyer sur la *structure visuelle du sonore* pour révéler cette musique issue de l'image ; il importe toutefois d'éviter le synchronisme et la redondance, car *la musique doit enrichir l'image*. L'apport musical est d'autant plus bénéfique que le sonore établit un contrepoint, un dialogue avec l'image, sans chercher nécessairement à en reprendre des éléments qu'il ne ferait qu'exprimer dans un langage différent : *la musique est un commentaire au service de l'image*. Encore faut-il s'entendre sur le sens du mot « musique » – et c'est pourquoi nous venons d'employer le terme plus général de « sonore ». Dans notre étude, nous en venons à la conclusion que la musique apparaît, pour Blackburn, comme *l'organisation visuelle des sons*. Selon cette définition, n'importe quel son peut participer à l'élaboration musicale : bruits, voix, ou musique à proprement parler. Ce à quoi il faut aboutir en réalité, c'est à la *bande sonore totale*, qui comprend tous les sons, et à sa structuration intégrale. Pour y parvenir, le compositeur devrait réaliser la bande sonore de A à Z, et ce, si possible, dès le début du projet filmique.

Parmi le corpus filmique blackburnien, le choix d'objets à analyser est vaste. C'est que le compositeur a œuvré en documentaire, en long-métrage de fiction et en animation. Il a été particulièrement prolifique dans ce dernier genre, notamment aux côtés du cinéaste Norman McLaren (1947-1983) : leur longue collaboration débute en 1947 avec *La Poulette grise*. Pour ce film en pastel

qu'animent des métamorphoses en fondus enchaînés, une chanson folklorique sert d'inspiration aux images, et Blackburn compose une musique d'accompagnement¹. En 1952 suivra *A Phantasy*, le premier film d'animation pour lequel Blackburn compose une musique originale. Ce film présente pour l'analyste un intérêt tout particulier : *A Phantasy* est le premier film dans lequel le son synthétique (ou « animé ») – une des marques de fabrique de McLaren – est utilisé en combinaison avec des instruments traditionnels – trois saxophones, et Blackburn prend lui-même en charge la totalité de la bande sonore, composant la musique à proprement parler et le son animé. Notre choix a encore à voir avec le genre auquel appartient *A Phantasy*. Nous avons souligné la particularité de la production de Blackburn en animation, genre qui constitue un terrain de choix pour l'expérimentation : « Le cinéma d'animation se prête [...] à tous les instruments, à toutes les combinaisons instrumentales. [...] L'émotion se passe à un degré second, en nous, à l'intérieur de nous, dans des zones [...] qui appartiennent au rêve. Et alors tout est permis [...] » (Blackburn cité dans Cloutier 1980, 21). Suscitée par sa rencontre avec McLaren et par sa fréquentation du GRMC de Pierre Schaeffer, à Paris (1954-1955), cette curiosité expérimentale se traduit chez le compositeur par un intérêt pour la manipulation sonore, par la confection d'un instrumentarium artisanal et par l'idée de bande sonore totale – une bande sonore dans laquelle n'importe quel son est exploitable. Une telle conception du sonore mènera Blackburn à fonder en 1971 l'Atelier de conception et de réalisations sonores, auquel il lèguera ses idées et ses convictions. Comme Blackburn, l'Atelier est prolifique dans le cinéma d'animation. C'est que le genre se prête particulièrement à la recherche expérimentale et à cette bande sonore totale que recherche Blackburn, et que, de manière générale, le sonore y joue un rôle capital. C'est ce que souligne Blackburn :

Dans un film d'animation, ce qui donne une autre dimension au film, c'est précisément la musique. C'est rarement le texte. En conséquence, la musique devient une voix qui exprime quelque chose comme un commentaire. Très souvent, on trouve de la musique du début à la fin du film. Et cela forme un tout. [...] Il faut que la musique serve de guide au spectateur. [...] La musique est une façon d'aborder un sujet en proposant une première suggestion. En somme, la musique déblaye le terrain. Elle rassure également les gens en proposant un semblant d'explication. (Blackburn cité dans Bonneville 1984, 9.)

1. Le film appartient à la série « Chansons de chez nous » (Office national du film), qui compte deux autres films dont Blackburn a composé la musique : *Cadet Rousselle* (1946), de George Dunning, et *Sur le pont d'Avignon* (1951), de Jean-Paul Ladouceur et Wolf Koenig.

La musique devrait ainsi servir de guide ou de commentaire. Par quels moyens, par quels procédés remplit-elle ce rôle ? Est-ce par la mise en œuvre de leitmotivs ou de thèmes musicaux ? La musique doit-elle être en contrepoint avec l'image, ou en synchronisme ? Bien évidemment, le cinéma d'animation est propice au pléonasme et à la synchronicité, comme en témoigne la tradition du *mickey mousing*². Si la musique doit guider le spectateur, doit-elle pour autant céder à la description et à la redondance ? À cette question, Blackburn, dont la pensée s'est précisée tout au long de sa carrière, a tendu à répondre par la négative. Considérons toutefois que *A Phantasy*, premier film d'animation pour lequel il signe une musique originale, voit le jour alors que sa carrière onéfiennne (1942-1979) n'est pas encore bien avancée. Aussi ne serait-il pas étonnant de n'y trouver qu'à l'état de germe les idées que le compositeur défendra plus tard.

De fait, *A Phantasy* n'échappe pas à la tradition du synchronisme son-image, comme le note le compositeur Michel Fano : « Je pourrais [...] reprocher, autant à McLaren qu'à Blackburn, de n'avoir été intéressés que par le synchronisme du son et de l'image. Pas un seul moment qui ne soit synchrone dans les films que j'ai pu voir » (cité par La Rochelle 2002, 188). Il convient cependant de ne pas considérer un tel jugement comme définitif. Dans *A Phantasy*, le rapport entre le son et l'image est-il strictement synchrone ? Si oui, quelles en sont les véritables raisons ? Le sonore en rapport de synchronicité avec l'image n'a-t-il rien d'autre à nous apprendre que ce que nous voyons déjà à l'écran ? Telles sont les questions auxquelles nous proposerons une réponse grâce à l'analyse musico-filmique.

Notes techniques : genèse musico-filmique

Si *A Phantasy* voit le jour en 1952, McLaren y travaille depuis 1948 en collaboration avec Blackburn. C'est donc après plusieurs années de travail que le duo donne naissance à ce petit film de 7 min 15 s. D'un point de vue visuel, *A Phantasy* peut être décrit comme un film d'art abstrait dont le décor surréaliste n'est pas sans rappeler l'art d'un Salvador Dali, d'un René Magritte

2. Le *mickey mousing* consiste à souligner musicalement et de manière synchrone les mouvements physiques présentés par le film, voire à recréer des sons naturels. Comme son nom l'indique, cette pratique trouve son origine dans les fameux dessins animés de Walt Disney. Le procédé est également utilisé dans le long-métrage de fiction : la partition de Max Steiner pour *King Kong* (1933) en est un exemple.

ou d'un Yves Tanguy. Ainsi, dans un décor onirique aux teintes pastel, quelques éléments familiers (gouttes, papillons, oiseaux, sphères, horloge) prennent vie et interagissent pour donner naissance au décor, sans réelle logique sinon celle de la fantaisie. En effet, chaque contact d'un objet en mouvement avec un autre élément du décor ou un autre objet animé provoque l'apparition d'un nouveau constituant décoratif. La partie centrale, un ballet aérien de six sphères, revêt un caractère quelque peu différent – non surréaliste ; elle provient d'un autre film de McLaren, *Spheres*, commencé en 1948 avec René Jodoin, mais qui ne verra le jour qu'en 1969.

Spheres est un film d'animation abstrait donnant à voir des sphères en mouvement constant. Pour McLaren et Jodoin, le défi était d'atteindre à une régularité qui ne sombrerait pas dans la monotonie. La prolifération des sphères et la diversification de leurs trajectoires, l'illusion de mouvement et de profondeur créée par la surimpression d'un arrière-plan, l'utilisation de sphères (disques plats) de tailles différentes, tels sont les moyens mis en œuvre. Insatisfaits du résultat, Jodoin et McLaren mirent le projet de côté. « Plus tard, témoigne McLaren, je me suis dit : *Spheres* se compose de trois parties. C'est alors que j'ai pensé utiliser la partie centrale en ajoutant deux autres parties hautement contrastées avant et après. Voilà la genèse d'*A Phantasy*. » Il ajoute : « La partie centrale provient donc de *Spheres*. J'ai ajouté un début et une fin assez surréalistes » (cité dans « Norman McLaren au fil de ses films », 1975, 50).

La musique de *A Phantasy* est venue une fois la partie visuelle terminée. Blackburn a composé une partition pour trois saxophones – soprano, alto et ténor – et son animé. Chaque partie de saxophone a été interprétée par Bert Niosi³ et enregistrée individuellement. Quant au son animé, il été obtenu par la méthode des cartes de son : les notes sont dessinées sur une carte – une par demi-ton de la gamme chromatique sur plusieurs octaves. McLaren explique ce procédé :

Chaque carte-note, explique McLaren, comporte des rayures ou des striations traversant toute la largeur de la bande son, semblables aux ondes de densité variable pleine à fort volume. Pour contrôler le volume nous réduisons la largeur de la bande son au moyen d'un cache ou d'un volet placé au dessus de la carte. (McLaren 2006b, 72.)

3. Bert Bartolo Niosi (1909-1987), un Canadien, était clarinettiste, saxophoniste, chef d'orchestre et compositeur.

Les cartes choisies sont positionnées sur la bande son à côté de l'image. Ainsi, chaque note synthétique a la même durée qu'une image de film (1/24 s.), est filmée image par image et devient « animée ». Le résultat peut être ensuite repiqué sur bande magnétique. Dans *A Phantasy*, précise Blackburn, le son animé est « considéré au même titre qu'un instrument de l'ensemble » (dans McLaren 2006b, 45) : la bande sonore totale est dès lors possible. Tous les instruments ont été synchronisés à l'aide d'une piste-métronome et mis ensemble au mixage final.

La musique naît de l'image : forme, langage et instrumentation

Voyons comment McLaren décrit les trois parties de *A Phantasy* :

La première et la troisième parties relèvent de la même technique, soit en dessin au pastel monochrome se métamorphosant lentement grâce à un enchaînement presque continu de 48 fondus, chacun des dessins faisant l'objet d'une légère modification entre chaque fondu (ibid., 44).

Le procédé d'animation consiste ensuite à modifier le contenu de l'image par ajout ou retrait d'éléments en accentuant ou en estompant le pastel. D'autres éléments ont été animés « vue par vue au-dessus du dessin » et à l'aide de découpages plats (ibid.). La seconde partie, qui relève d'une autre technique, ne comporte aucune métamorphose. « Des découpages circulaires plats, peints de manière à leur donner l'aspect de sphères, ont été animés image par image sur un fond noir. Les arrière-plans défilants, dessinés au pastel, ont été surimprimés au moyen d'un deuxième passage sous la caméra » (ibid., 45).

La forme tripartite de *A Phantasy* résulte également du contenu même du film :

The film falls into three sections, or movements, the first taking place on the ground, the second in the air and the third again on the ground. In the first movement various motifs or themes are introduced, which are again picked up and developed in the third movement. Six spheres, evolved in the first movement, become the sole subject matter – or “dancers” – of the second movement, which consist of a simply type of ballet using the floor-plan choreography of traditional ballet as a basis of interest. (NFBC 1952.)

A Phantasy adopte donc la forme simple ABA tant sur le plan narratif que technique. À ces trois parties s'ajoutent le carton initial de présentation (« The National Film Board of Canada presents ») et le générique de fin, qui constituent deux parties distinctes. Le générique de début, qui suit le premier

carton, appartient à la première partie (ou A) : l'animation y repose sur le procédé des métamorphoses successives qui une à une conduisent à la constitution du décor dans lequel aura lieu l'action. Le générique de fin, qui suit le retour de A, apparaît quant à lui après un carton noir et non par métamorphose, ce qui visuellement, produit une séparation.

La partition composée par Blackburn est elle-même divisée en cinq parties. Les trois premières, nommées A, B et C, correspondent aux trois parties constituant le corps du film. Deux autres parties, D et E, sont respectivement destinées au générique de fin et au carton initial. Comme on peut le voir ci-dessous, les deux premières mesures de D, qui en compte quatre, correspondent presque exactement à E, qui n'en compte que deux ; ce qui s'explique par la durée et le caractère conclusif du générique de fin.

- a) Partie D (« end titles »), pour saxophones soprano (S), alto (A) et ténor (T, a et b)⁴.

Lento

S
A
Ta
Tb

p

pp

mf *mf*

Em A♭/E A/E C/E E

alto seul

- b) Partie E (« NFB credits »), pour saxophones soprano, alto et ténor.

Moderato

S
A
T

mf *f* *p*

Em A♭/E♭ A/C♯ C

Exemple 1

4. Les saxophones étant des instruments transpositeurs – ils ne sont pas en *do* –, tous les exemples musicaux sont donnés en sons réels.

En E, la cadence ouverte finale, sur un point d'orgue et accompagnée d'une brève occurrence de son synthétique, crée un sentiment d'attente, tandis qu'en D les deux dernières mesures terminent l'enchaînement amorcé aux deux premières mesures – depuis un accord de *mi* mineur et sur une pédale de *mi* du saxophone ténor – pour conclure sur un accord de *mi* majeur. Ainsi, en D chaque mesure ponctue l'apparition à l'écran des cartons qui se succèdent par fondus : 1) « Music for Saxophones and Synthetic Sound » ; 2) « by Maurice Blackburn » ; 3) « Saxophonist Bert Niosi » ; 4) « produced by the National Film Board of Canada Ottawa ». Le dernier accord conclusif souligne l'apparition du dernier carton. Ici comme dans la partie E qui accompagne le carton initial, la succession d'accords plaqués souligne le caractère présentatif du visuel. Unies par leur constitution et leur fonction similaires, ces deux parties musico-visuelles jumelles forment le cadre du film, l'ouverture et la clôture, à la manière d'un lever et d'une chute de rideau.

La présence des saxophones dès l'ouverture, mais aussi du son synthétique, annonce la couleur sonore du film. En entrevue avec Louise Cloutier, Blackburn dit apprécier le saxophone pour sa « sonorité ronde » (Cloutier 1980, 23). Ainsi qualifié, le timbre du saxophone s'harmonise avec la présence des sphères, le cadran circulaire de l'horloge dans la première partie ou encore les différentes courbes constitutives du décor ou dessinées par les objets en mouvement. Hector Berlioz, le premier compositeur à s'être intéressé au saxophone, décrivait ainsi le timbre de l'instrument :

[...] instruments doux et non d'une sonorité violente, ainsi qu'on le croit communément, et qui se jouent avec un bec à anche simple, comme la clarinette. Ces nouvelles voix données à l'orchestre possèdent des qualités rares et précieuses. Douces et pénétrantes dans le haut, pleines et onctueuses dans le grave, leur médium a quelque chose de profondément expressif. C'est en somme un timbre *sui generis*, offrant de vagues analogies avec les sons du violoncelle, de la clarinette et du cor anglais, et revêtu d'une demi-teinte cuivrée qui lui donne un accent particulier. [...] Agiles, propres aux traits d'une certaine rapidité, presque autant qu'aux cantilènes gracieuses et aux effets d'harmonie religieux et rêveurs, les saxophones peuvent figurer avec un grand avantage dans tous les genres de musique, mais surtout dans les morceaux lents et doux. (Berlioz 1856, en ligne.)

Berlioz fournit plusieurs éléments pour décrire l'apport des saxophones dans *A Phantasy* ainsi que leur relation avec le visuel. C'est tout d'abord leur couleur douce qui se fait le double sonore des teintes pastel. C'est aussi leur caractère expressif et lyrique qui souligne la poésie des dessins de McLaren. Leur timbre

singulier, comme le souligne Berlioz, s'accorde avec la singularité surréaliste et la fantaisie du film d'animation. C'est enfin la virtuosité à laquelle ils invitent qui permet à Blackburn d'accompagner musicalement les mouvements décrits par les divers objets à l'écran. On connaît la place du saxophone en jazz ; la musique de Blackburn n'y est pas si étrangère, qui pourrait être décrite comme une improvisation écrite — car d'écriture assez libre —, les mouvements des trois saxophones soulignant les mouvements pareillement fantaisistes et spontanés des objets animés⁵.

On notera que le langage tantôt tonal tantôt modal, du reste assez libre et sans cesse modulant, employé par Blackburn s'accorde avec la teneur onirique du visuel. Pour s'en rendre compte, il suffit de comparer la partie centrale de *Spheres* et celle de *A Phantasy*, identiques visuellement mais différentes musicalement. Pour accompagner *Spheres*, McLaren a choisi l'enregistrement par Glenn Gould des préludes et fugues du *Clavier bien tempéré* de Bach, notamment la fugue XXIV et le prélude XX (livre I), et la fugue XIV (livre II). Résolument tonale et d'une écriture plus rigide que celle de Blackburn, la musique de Bach insuffle un autre caractère au visuel, moins onirique et plus solennel. On notera aussi que la musique de Blackburn, composée spécialement pour *A Phantasy*, épouse plus efficacement les mouvements à l'écran. Sa musique revêt ainsi un caractère plus actif et quelque peu ludique, tandis que celle de Bach apparaît plus passive et contemplative.

Forme et structure visuelles au gré de la fantaisie

Si Blackburn a distingué cinq parties dans sa partition, leur dénomination (A, B, C, D et E) ne représente pas la forme musicale réelle. Comme nous venons de le voir, D et E correspondent respectivement à la clôture et à l'ouverture du film, et présentent un contenu musical similaire ; force est de conclure que la dénomination adoptée par Blackburn est purement distinctive. En ce qui concerne A, B et C, l'analyse formelle se corse. Si le visuel présente une

5. Blackburn en arrivera à proposer de la musique improvisée pour accompagner les films de McLaren. Ainsi, pour *Blinkity Blank* (1955), il compose une improvisation semi-dirigée en réalisant une partition sur laquelle les portées comportent trois lignes au lieu de cinq, les instrumentistes ne disposant que d'indications de registres (aigu, moyen, grave) et non de hauteurs précises. Dans *Lignes verticales* (1960), la partition est totalement improvisée : c'est Blackburn lui-même qui improvise, au piano électrique, à partir de la gamme pentatonique et de quelques motifs.

forme ABA et si, en suivant la pensée de Blackburn, le film impose sa structure à la musique⁶, cette même structure doit-elle mener à une analogie formelle ?

Il faudrait tout d'abord revenir sur la forme visuelle, car il apparaît rapidement que la forme ABA est insuffisante pour représenter *A Phantasy*. Certes, les première et troisième parties sont reliées par une même technique de réalisation et une esthétique surréaliste qui contrastent avec la partie centrale, purement abstraite et sans métamorphoses. Le cadre de l'action est également un facteur à considérer dans l'analyse formelle, étant donné que l'action de la partie centrale se déroule dans les airs, contrairement à celle des deux autres parties, qui se déroule au sol. C'est en ce qui a trait au contenu « narratif » que les choses se compliquent.

Nous l'avons dit, la première partie présente un certain nombre d'éléments repris et développés dans la troisième partie. Voyons cela dans le détail.

- 1) Le thème de l'oiseau est introduit dès le générique de début : des plumes encadrent l'apparition du titre. On le retrouve en préambule à l'apparition de l'horloge dans la première partie, son envol provoquant l'apparition du cadran circulaire. Le même oiseau revient dans la troisième partie, motivé par le mouvement au sol d'un petit soleil rouge.
- 2) Deux gouttes font leur entrée dans la première partie où elles se livrent à une première danse, qui donnera naissance aux pieds de l'horloge, avant de disparaître dans un bref feu d'artifice. Les gouttes reviennent également en pluie après la disparition de l'oiseau et en préambule à l'apparition du cadran de l'horloge. Le couple de gouttes danseuses revient dans la troisième partie pour donner naissance à d'autres éléments décoratifs.
- 3) L'aiguille d'horloge est introduite à la suite de l'apparition de l'horloge dans le décor de la première partie. Après un premier tour de cadran, son mouvement donne naissance à huit sphères disposées autour du cardan horloger. Un troisième tour la fait entrer en contact avec les quatre rochers environnants, provoquant ainsi la coloration des trois premiers. Quant au dernier rocher, l'aiguille en transperce le sommet dans un bref jet de lumière puis disparaît, suivie par l'horloge. Le motif de l'aiguille revient dans la

6. Rappelons ce que Maurice Blackburn écrivait en 1965 : « Depuis vingt ans que j'écris pour le cinéma, je n'ai jamais pu inventer la forme dans laquelle j'aurais parfois voulu exprimer ma pensée. C'est l'image qui sans cesse a imposé sa structure à ma musique de cinéma » (cité par Lamoureux et Potvin 2010, en ligne).

dernière partie sous la forme de piquets noirs, qui formeront une grille, et d'une flèche qui séparera l'oiseau en deux avant de disparaître.

- 4) Le papillon est l'un des rares éléments à unir les trois parties. Dans la première, il provoque le décollage des six sphères dans le ciel. Dans la seconde, il provoque l'effet inverse en se posant sur chacune des sphères pour les ramener au sol. Dans la troisième, deux papillons émergent d'un feuillage et donnent naissance, par leur rencontre, au couple de gouttes.
- 5) Les sphères, deuxième élément à unir les trois parties, sont introduites dans la première partie. Dans la seconde elles tiennent le rôle principal : ce sont les protagonistes d'un ballet aérien. Dans la dernière, elles constituent des éléments du décor en venant se poser dans des réceptacles semblables à des troncs d'arbre. Le décor de la dernière partie est donc différent de celui de la première. On trouve également dans la troisième partie d'autres formes sphériques, comme une petite boule argentée et un petit soleil rouge – ce dernier était également présent dans la première partie – qui donneront naissance, par leur mouvement, à d'autres éléments du décor.

Outre la reprise de ces divers éléments, ce qui relie les première et troisième parties est le procédé de la « naissance par contact ». Dans chacune des parties, le décor s'installe par interaction des divers objets animés, par des contacts à la chaîne d'objets en mouvement qui donnent naissance à de nouveaux éléments ornementaux ou animés. Prenons un exemple. Dans la première partie, une fois le décor installé par métamorphose des cartons du générique de début, deux gouttes apparaissent de chaque côté de l'écran, se rapprochent en son centre puis s'entrechoquent, provoquant ainsi l'apparition de deux autres gouttes plus petites qui se mettent à danser ensemble. Leur contact avec le sol creuse trois petits trous par lesquels des pieds d'horloge feront leur apparition. Les gouttes terminent leur danse et se heurtent dans un petit feu d'artifice blanc, laissant ainsi place à la suite de l'« action », soit l'apparition des pieds de l'horloge, de l'oiseau, du cadran de l'horloge, des sphères, et ainsi de suite.

La deuxième partie contraste avec les deux autres puisqu'il n'y a aucune naissance par contact. Simplement, six sphères dansent ensemble dans les airs selon des combinaisons différentes – les sphères sont regroupées tantôt par paires, trios, quatuors, etc., en un jeu sur la profondeur et le mouvement. C'est d'ailleurs ce dernier qui caractérise et structure cette partie centrale, elle-même divisible en trois sous-parties qui correspondent aux changements de mouvement de l'arrière-plan. Ainsi, dans la première sous-partie, les sphères

semblent s'élever dans le ciel ; dans la seconde, elles évoluent vers la droite, puis redescendent vers le sol dans la troisième partie. Il est possible d'aboutir au même découpage en considérant les sphères et l'illusion de profondeur : les trois sous-parties mettent respectivement en jeu des petites sphères, des sphères de tailles variées puis de grosses sphères.

Les parties qui encadrent ce mouvement central peuvent elles aussi être découpées en trois sections. Dans la première partie, les trois sous-parties peuvent se décrire ainsi : 1) mise en place du décor général, incluant le générique de début ; 2) l'horloge ; puis 3) les sphères, comme objets centraux de l'action. Le découpage tripartite de la dernière partie est le suivant : 1) mise en place du décor environnant (les sphères redescendent du ciel) ; 2) ajout de détails et animation d'objets ; 3) tombée de la nuit (changement de lumière) et apparition d'une tombe. Ceci nous amène à indiquer que, outre leur contenu narratif, les première et troisième parties de *A Phantasy* se distinguent par leurs effets de lumière, la première donnant l'effet d'un clair-obscur, tandis que la troisième se déroule de jour puis de nuit, sensation produite par modification du pastel. Pour cette raison, mais aussi, comme nous avons voulu le montrer, parce que les objets, les thèmes et les motifs introduits dans la première partie reviennent dans un contexte différent dans la dernière, donnant ainsi naissance à un nouveau décor, c'est la forme ABA' qui représente le mieux la partie visuelle. Ces nuances apportées, il convient à présent de voir comment la musique participe à cette structuration globale ou plutôt, quelle construction musicale est née d'une telle organisation visuelle.

*Forme et structure musico-visuelles : une question d'analogie*⁷

Tout comme la partie visuelle peut être divisée en trois parties, la musique composée par Blackburn comprend trois mouvements principaux – en laissant de côté l'ouverture et la clôture (E et D). Le mouvement central, partie B, qui correspond au ballet de sphères, se caractérise par un tempo moins rapide que pour les deux autres (120 à la noire) et une mesure à trois temps qui n'est pas sans rappeler celle de nombreuses danses, par exemple la valse. Les deux autres parties, A et C, sont reliées par leur mesure à quatre temps et leur tempo

7. Nous avons reproduit en annexe une série de trois tableaux représentant la structure musico-visuelle des trois parties constitutives du film. Étant donné la complexité et la densité du contenu visuel et musical, les tableaux n'indiquent que les principales entrées et sorties de chacun des instruments – son synthétique, saxophones soprano, alto et ténor – ainsi que les principaux événements visuels.

identique (144 à la noire). Elles diffèrent cependant par la longueur : la partie A compte 95 mesures jouées en 2 min 36 s ; la partie C, 64 mesures, en 1 min 43 s. Quant à la partie centrale, ses 106 mesures ont une durée de 2 min 30 s. Bien que le tempo indiqué soit moins rapide, son mouvement, en raison de la mesure à trois temps, paraît un peu plus vif ; la partie B s'accorde ainsi avec le caractère dansant du visuel.

Le découpage formel peut être ensuite déterminé par l'instrumentation, par les entrées et sorties des instruments et par l'agencement des instruments. La première partie se caractérise par une quasi-omniprésence du saxophone alto, rejoint à quelques moments par les deux autres saxophones et le son synthétique ; cette partie consiste donc en une alternance de solos, de duos et de trios – à l'exception du bref quatuor final menant à B. La seconde partie se caractérise par les entrées successives des trois saxophones – soprano d'abord, alto ensuite, puis ténor – et la présence d'un solo pour son synthétique. Enfin, la troisième partie, plus complexe et resserrée, fait entendre une série de duos et de trios – si l'on fait exception des très brefs solos de l'alto et du son synthétique – qui aboutira, comme en A, à un quatuor, mais cette fois-ci conclusif. On notera qu'en A les solos sont presque exclusivement destinés au saxophone alto, tandis que B comporte également des solos de soprano et de son synthétique. Quant au saxophone ténor, aucun passage en solo – c'est-à-dire sans accompagnement – ne lui est confié. Le relevé de tels regroupements résulte d'un découpage effectué à partir des indications données par le compositeur dans la partition, soit la numérotation des principales entrées des saxophones⁸.

De manière générale, chaque numéro ou entrée correspond à un élément visuel. Dans la première partie, l'entrée du saxophone soprano, accompagné du son synthétique, correspond à celle des gouttes (mes. 22) et à la réapparition des sphères (mes. 72), dont il souligne ensuite, dans les deux cas, le mouvement (mes. 22-32 et 72-85). Quant à l'alto, il accompagne d'abord le générique de début et la mise en place du décor, accompagné en partie du son synthétique (mes. 1-23), et réapparaît de suite pour seconder le soprano et les gouttes à

8. Le son synthétique ne fait l'objet d'aucune mention dans la partition écrite. Les entrées figurant dans les annexes sont celles que font entendre le film. Certaines occurrences de son synthétique ont été indiquées en pointillé pour signifier que le son synthétique est présent de manière discontinue, soulignant alors certains micro-événements visuels ; les occurrences marquées en trait plein indiquent un rôle plus actif et continu.

l'écran, puis pour accompagner toute la deuxième sous-partie mettant en vedette l'horloge (mes. 25-33, 33-71). Ses deux dernières entrées correspondent visuellement à l'apparition de différentes courbes nées du contact des sphères avec les rochers du décor et à leur mouvement autour de ceux-ci (mes. 75-80 et 83-90). Enfin, les entrées du ténor ponctuent également divers événements : 1) l'apparition du décor de l'action, qui suit le générique, jusqu'à l'apparition des premières gouttes (mes. 16-23) ; 2) l'apparition des pieds de l'horloge (mes. 34-36) ; 3) la réapparition des gouttes précédant celle du cadran de l'horloge, puis la mise en place de l'horloge et de son aiguille (mes. 43-51) ; 4) la série de contacts de l'aiguille avec les rochers environnants jusqu'à la disparition de l'horloge (mes. 61-71) ; 5) la préparation au décollage des six sphères (mes. 90-95). Conjointement à l'image, on aboutit ici aussi à un découpage en trois sous-parties : 1) aux mesures 1-32, entrées successives des instruments correspondant à la mise en place du décor, amorcée par les métamorphoses du générique ; 2) aux mesures 32-71, absence du soprano et présence continue de l'alto avec occurrences de ténor et de son synthétique pendant le tableau central autour du thème de l'horloge ; 3) aux mesures 72-95, réapparition du saxophone soprano – en trio avec l'alto et le son synthétique – et des sphères.

Si un tel découpage est possible dans la première partie, il est moins facile pour les deux autres. Par exemple, le solo de son synthétique, à peu près au milieu de la deuxième partie, vient scinder celle-ci en deux sous-parties : 1) un duo saxophone soprano et son synthétique qui devient trio avec l'entrée de l'alto au beau milieu de la seconde sous-partie visuelle – le changement de mouvement de l'arrière-plan qui crée une illusion de déplacement vers la droite ; 2) un duo alto et son synthétique, qui devient trio quand le ténor ou le soprano font leur entrée. Cependant, si l'on superpose la forme visuelle à la structure instrumentale édifiée par Blackburn, le découpage tripartite est possible : la première sous-partie (mes. 1-26) se caractérise par un duo saxophone soprano et son synthétique ; la seconde (mes. 26-74), par la seconde entrée du soprano, toujours accompagné du son synthétique, puis par les entrées successives de l'alto (trio puis duo) et du ténor (en duo avec l'alto), que sépare le solo de son synthétique ; la troisième (mes. 74-106), par un duo alto et son synthétique, rejoint par le ténor (1^{er} trio) puis le soprano (2^e trio).

Pour ce qui est de la dernière partie, les trois sous-parties du découpage visuel correspondent musicalement à ceci : 1) présence continue du saxophone

ténor, en duo tantôt avec le soprano tantôt avec l'alto, voire en trio lorsque entre le son synthétique (mes 1-19) ; 2) présence presque continue du saxophone alto, en duo avec chacun des autres instruments (mes. 19-45) ; 3) retour du saxophone soprano, précédé de quelques mesures par le ténor puis rejoint par l'alto et le son synthétique en un quatuor final (mes. 45-64). On notera cependant la présence d'entrées à cheval sur deux parties – l'alto aux mesures 14-17 et le ténor aux mesures 42-45 –, qui perturbent légèrement le découpage : c'est en confrontant la forme visuelle et la structure musicale que nous en sommes arrivée à une telle division.

En effet, si l'on observe uniquement la structure instrumentale, l'organisation des entrées et sorties, rien n'indique à première vue une organisation formelle aussi simple que la forme tripartite. Ceci résulte du fait que la musique de Blackburn épouse le discours visuel. Ainsi, la plupart du temps, les entrées ou les sorties des instruments correspondent aux différents événements ou mouvements visuels. Ceux-ci étant le fruit d'une logique purement fantaisiste, la structure musicale, née de l'image, adopte la même organisation : il y a structuration, mais la structure née de l'union de la musique et de l'image s'avère assez complexe, du fait de ses origines fantaisistes. La structure musicale étant ainsi dictée par la logique fantaisiste narrative et visuelle de chaque partie du film, et étant donné les arguments invoqués pour caractériser chaque partie (métrique, tempo, mesures, durée, orchestration) et sous-partie (agencement des entrées instrumentales et regroupements des instruments), les trois mouvements musicaux se révèlent assez distincts – chacun épouse la logique de la partie visuelle qui lui correspond. L'analogie entre la musique et l'image est donc moins formelle que structurelle, moins globale que locale. Si les entrées des instruments et leur agencement à l'intérieur des parties permettent d'aboutir à un schéma formel, c'est cependant une superposition du découpage visuel qui a permis d'aboutir à un tel résultat. Si Blackburn s'est inspiré de la structure visuelle pour en révéler la dimension sonore, il ne semble cependant pas s'être contraint à une stricte analogie : il l'a dépassée, complexifiée.

La forme ABA' reste tout de même acceptable pour représenter la partition dans la mesure où la partie centrale contraste avec les deux autres par son caractère dansant – la mesure à trois temps –, son allure plus vive, la présence d'un solo pour son synthétique ainsi que par la durée de ses occurrences instrumentales. En effet, si l'on compare les tableaux reproduits en annexe, on

se rend compte que les interventions des instruments dans les deux autres parties sont plus brèves. La structure qui en résulte est dès lors plus morcelée, complexe et verticale. En outre, comme nous l'avons mentionné plus haut, ces deux parties sont reliées par leur mesure à quatre temps et un tempo identique. Elles se distinguent cependant par leur durée. L'analogie formelle entre le visuel et le musical est donc possible mais non stricte. On notera également, comme le montrent les tableaux, que certaines occurrences instrumentales se trouvent à cheval sur deux sous-parties (l'alto dans la partie A, le son synthétique et l'alto en B, l'alto puis le ténor en C), perturbant ainsi le découpage tripartite en reliant les sections entre elles, créant ainsi une certaine continuité. Cette continuité, c'est un autre élément qui nous permet de nuancer l'idée d'une analogie formelle entre le sonore et le visuel dans *A Phantasy*.

Unité et continuité musico-visuelles : le continuum sonore

Si plus tard Maurice Blackburn fera l'éloge du silence – « la mesure de silence dans un film est souvent plus éloquente, car elle rehausse la valeur expressive de l'image » (Blackburn 1986) –, dans la trame sonore de *A Phantasy* il n'y a pas une seule mesure qui ne soit remplie par un son, acoustique ou synthétique. Blackburn dote le film d'un véritable continuum sonore dans lequel saxophones et son synthétique se mêlent du début à la fin en une trame sonore globalisante. Outre l'absence de silence, un tel effet est obtenu par 1) l'agencement des instruments, dont le son synthétique, qui se relayent sans cesse ou dialoguent ensemble ; 2) la continuité des registres ; 3) l'ininterruption du mouvement.

De même que McLaren procède par métamorphoses successives à l'aide d'un enchaînement continu de fondus ou encore par addition ou soustraction d'éléments en modifiant le pastel, créant ainsi une fluidité visuelle, la partition de Blackburn résulte d'une série d'ajouts et de suppressions d'instruments. Prenons l'exemple de la partie B. À la fin de la partie précédente, les saxophones évoluaient en quasi-homorythmie dans une mesure servant d'élan à la partie suivante. En B, le soprano seul continue sur cet élan en reprenant un même motif de triade ascendante qui sera répété six fois un demi-ton plus haut :

partie A, mes. 95 (transition) partie B, mes. 1-3

S
A
T

Exemple 2

Alors que le soprano continue son solo, l'alto entre à la mesure 39 sur un même motif en sens contraire :

Partie B, mes. 38-39

S
A
T

Exemple 3

Dans les deux cas, les variations de l'instrumentation s'opèrent avec subtilité et continuité, l'instrument restant, ou qui s'ajoute, reprenant un matériau familier.

Les deux instruments poursuivent ensuite leur duo, en quasi-homorythmie jusqu'à ce que le son synthétique entonne son propre solo (mes. 54-61). Il y a donc ici rupture de couleur mais continuité sonore. Visuellement, cette rupture de couleur correspond à un changement de combinaison des groupes de sphères dansant à l'écran : deux groupes de trois sphères se forment, l'un passant à l'avant-plan, l'autre à l'arrière-plan (03:56-04:00). Alors que les sphères se

regroupent et que le son synthétique perdure, l'alto revient (mes. 61), suivi de près par le ténor (mes. 67). Ainsi, l'instrumentation change, de même que les combinaisons de sphères, mais la fluidité du mouvement est assurée par la continuité sonore et la discrétion des entrées d'instruments. Il en est de même de la suite de la partie où les instruments se relayent ou dialoguent de la même manière jusqu'à l'entrée du soprano (mes. 98) :

Partie B, mes. 95-99

The musical score shows three staves: Soprano (S), Alto (A), and Tenor (T). The time signature is 3/4. The tempo is marked as quarter note = 120. The Soprano part (S) is in treble clef and has a circled note on a G#5 in measure 98. The Alto part (A) is in treble clef and has a circled note on a G#4 in measure 98. The Tenor part (T) is in bass clef. Dynamics include pp and p. There are triplets in the Alto part.

Exemple 4

On remarquera ici un exemple de ce que nous avons appelé plus haut la continuité des registres. Pour créer une continuité sonore, il arrive que Blackburn fasse entrer un nouvel instrument sur la note même avec laquelle se terminait la ligne mélodique d'un autre instrument. Dans l'exemple ci-dessus, le soprano entre sur le *do* dièse énoncé par l'alto, et qui plus est sur le même rythme – les triolets. On comprend également pourquoi le compositeur a choisi trois instruments appartenant à la même famille : l'homogénéité de couleur assure la continuité sonore, l'étendue de l'échelle sonore est élargie.

Nous pourrions donner d'autres exemples de continuité des registres à l'intérieur des parties. Blackburn relie d'ailleurs les parties A, B et C de la même manière. Ainsi, dans l'exemple 2 qui montrait comment s'opère le passage de A à B du point de vue de l'instrumentation, une flèche indique également que le saxophone soprano, malgré le saut de sixte descendante qu'il effectue entre la fin de A et le début de B, commence par un *la*³, soit seulement

une seconde plus haut que la dernière note de l'alto (sol^3 bémol), évoluant ainsi dans le même registre⁹.

Le passage de B à C se déroule à peu près de la même manière : 1) le saxophone soprano reprend le processus amorcé par l'alto – une ligne chromatique descendante allant du fa^4 au si^3 bémol (mes. 103-106 de B) – en le commençant cependant un ton plus haut (du sol^3 au do^4 , mes. 25 de C) ; 2) la nouvelle ligne mélodique du soprano se situe dans le même registre, aigu, que la précédente ; 3) alors qu'en C débute la première ligne mélodique du soprano, en B se termine la dernière ligne mélodique de l'alto. Ainsi, ce petit complexe musical de quelques mesures assure une continuité à la fois sonore et visuelle : les lignes mélodiques descendantes illustrent la descente des sphères au sol, reliant de la sorte les deux parties distinctes.

Le même procédé est utilisé pour relier l'ouverture et la clôture aux trois mouvements principaux. Bien que distincts des autres parties par le caractère – ils consistent en une succession d'accords plaqués –, les deux courts mouvements qui encadrent le corps de l'œuvre sont reliés aux autres par les hauteurs. Considérons le passage de C à D.

Partie C, mes. 62-64 Partie D, mes. 1

(♩ = 144)

Soprano (S), Alto (A), Tenor (T)

Lento

p, *pp*

Exemple 5

Après un bref silence qui marque la séparation entre les parties et qui correspond, visuellement, au carton noir précédant le générique de fin, le

9. Le chiffre en exposant accolé au nom de la note indique le registre auquel elle appartient. Nous considérons ici que le do^1 correspond au do situé sous la clé de fa .

soprano reprend la dernière note qui était la sienne dans la partie précédente (si^3). L'alto, malgré un saut de sixte ascendante, reprend également la note qui était la sienne à la mesure 62 (sol^3) tandis que le ténor, en deux parties (a et b), refait entendre les deux notes avec lesquelles il avait conclu la partie précédente (mi^3 et mi^2). Le trio reprend ainsi le matériel musical qui terminait la partie précédente et selon une même formule d'accords plaqués. Il y a donc à la fois rupture – changement de partie – et continuité sonore et visuelle – le générique de fin reprenant le processus de métamorphoses. Ainsi musicalement reliées entre elles, les cinq parties distinctes forment un tout, une unité marquée par la continuité.

Nous l'avons annoncé plus haut, la continuité est également assurée par l'ininteruption du mouvement. C'est à ce point de l'analyse que nous touchons la question du synchronisme, qui doit faire l'objet d'un traitement à part.

Synchronisme, figuralisme et mouvement

La question du synchronisme est reliée à celle du figuralisme musical, *a fortiori* dans le cinéma d'animation. Le questionnement est d'autant plus pertinent que, visuellement, certains objets (oiseau, gouttes, aiguille, papillon, sphères) réapparaissent au fil de l'action. On doit donc se demander si Blackburn utilise certaines formules musicales, thèmes ou motifs pour représenter ces différents objets ainsi que leurs actions (« naissance par contact », danse, envols et mouvements divers).

Il y a bien un thème aisément reconnaissable qui émerge du flot sonore continu. De caractère lyrique, et dans ce qui semble être la tonalité de *mi* majeur, celui-ci apparaît dans la partie A au saxophone soprano lorsque les sphères réapparaissent en cercle à l'écran après la disparition de l'horloge (02:05-02:10). Énoncé au son synthétique par un arpège ascendant qui souligne l'apparition des sphères, le thème fait son entrée juste avant qu'une sphère bleue ne se détache du lot pour se poser sur un rocher avoisinant, contact souligné par un bref trille du saxophone sur le sol^3 . Le saxophone alto entre alors sur cette même note – c'est la continuité des registres – avec une série de croches dont la courbe mélodique suit le mouvement de la ligne noire née du contact entre la sphère et le rocher, et qui s'enroule autour de ce dernier¹⁰.

10. Plus loin (mes. 83-85), le saxophone alto énonce aussi une série de croches, plus courte, alors que des traînées blanches apparaissent autour d'une autre sphère à la suite du contact de cette dernière avec un rocher. Deux traînées blanches se sépareront des autres pour parcourir

Pendant ce temps, le soprano tient sa note, la sphère bleue maintenue dans sa position :

Partie A, mes. 72-76

ppp

Exemple 6

Sans surprise, le thème revient dans la partie B, partie dédiée aux sphères auxquelles il est dès lors rattaché. Il revient une première fois au saxophone soprano, en *la* majeur et *cantabile* (« chantant »), après l'enchaînement des triades répétées chaque fois un demi-ton plus haut (voir l'exemple 2), qui illustre la montée successive des sphères dans le ciel : il se fait entendre une fois les six sphères regroupées en cercle (02:52), comme dans la partie précédente. Quelques mesures plus loin, et après que les sphères aient fait quelques pas de danse, il revient, cette fois-ci en *la* bémol majeur et en préambule au regroupement des sphères en cercle ainsi qu'au changement de mouvement de l'arrière-plan (03:13-03:20). Il revient une troisième fois, en *la* majeur, cette fois-ci au saxophone soprano doublé, en partie, par le son synthétique et à peu près au milieu de la partition (03:45-03:49) ; puis une quatrième fois au son synthétique seul en *mi* bémol majeur à la fin de la partie (04:44-05:00). Ces diverses occurrences sont représentées ci-dessous.

l'écran en un mouvement parallèle alors que l'alto reprendra sa ligne mélodique de croches, tantôt descendante, tantôt ascendante, accompagné en parallélisme du saxophone soprano (mes. 85-89).

Partie B, mes. 8-12

(♩ = 120)

S *cantabile* < >

mes. 22-26

S < >

mes. 43-46

avec doublure de sons synthétiques

thème lyrique

mes. 83-92 (transcription)

Son synthétique

Exemple 7

Ainsi, dans cette partie centrale, le thème lyrique est repris, transposé, et fait l'objet de variations mélodico-rythmiques. Il reviendra une dernière fois, comme un écho des précédents événements, à la fin de la dernière partie. Énoncé au son synthétique et dans une version tronquée – les quatre premières notes seules (*mi-do-fa dièse-mi*) –, le thème est ici superposé à l'enchaînement d'accords des trois saxophones menant à D (voir l'exemple 5). Ces dernières mesures accompagnent ainsi la descente des deux sphères centrales qui se posent sur leur réceptacle pour illuminer le décor nocturne ainsi que l'apparition d'une pierre tombale au centre de l'écran (06:49-06:56), avant que

le carton noir ne marque la fin du film sur les dernières notes des saxophones alto et ténor.

Les diverses occurrences de ce thème lyrique rappellent étrangement le fonctionnement de la forme sonate. Tripartite, celle-ci expose dans un premier temps ses thèmes, qu'elle développe et module dans une deuxième partie pour ensuite les réexposer, dans le ton principal, dans une troisième partie affectée par les développements centraux ; ce qui correspond à une forme ABA ou ABA'. De la même manière, le thème lyrique de *A Phantasy*, exposé dans la partie A, est développé, varié et modulé en B, puis repris une dernière fois en C, mais dans une tonalité différente qui était celle de sa première occurrence. Si bien que la forme ABA', qui est celle de la partie visuelle, peut convenir également à la partie musicale.

Nous avons mentionné plus haut que la sphère était l'un des objets qui unifiait les trois parties visuelles. On comprend donc davantage pourquoi un thème lui est rattaché. Nous avons également considéré le papillon comme un élément unificateur. Dans la première partie, son apparition s'accompagne de trilles au son synthétique. Dans les deuxième et troisième parties, elle est soulignée, respectivement, par des triolets du saxophone soprano (partie B, mes. 98-104) – tandis que la ligne chromatique descendante de l'alto suit la chute des sphères au sol – et de l'alto (partie C, mes. 18-21) : la courbe mélodique, tantôt ascendante, tantôt descendante, et ponctuée d'arrêts, suit de manière synchrone les mouvements du papillon. Prenons l'exemple de la partie C.

A

les papillons se posent

réunion des deux papillons

séparation

vol autour du réceptacle

envol vers la droite de l'écran

disparition des papillons
apparition des deux gouttes

Exemple 8

Cet exemple présente le principal type de rapport musique-image que l'on trouve dans *A Phantasy*, soit la musicalisation synchrone du mouvement. Ici, la

succession des brèves du triolet s'accorde parfaitement au vol des papillons ; l'enchaînement des notes, tantôt ascendant, tant descendant, en épouse les directions ; leur premier arrêt est marqué d'une croche suivi d'un demi-soupir, tandis que les dernières notes, en croches piquées descendantes, soulignent la disparition des papillons en même temps que l'apparition des deux gouttes qui atterrissent au sol, mouvement marqué conjointement par l'entrée du son synthétique.

La majeure partie de la partition fonctionne selon ce principe. Ainsi, l'apparition de nouveaux éléments suscite l'entrée conjointe d'un nouveau motif ensuite développé mélodiquement et rythmiquement, voire répété, en fonction des mouvements de l'objet et des directions qu'il suit. De la même manière que l'image laisse peu de répit à l'œil, l'action d'un objet engendrant toujours celle d'un autre, donnant ainsi naissance à une chaîne continue d'événements et de mouvements, les divers événements musicaux s'enchaînent les uns aux autres en un mouvement perpétuel.

Si de tels événements musicaux se suivent parfois selon le principe de continuité des registres, d'autres sont séparés par le procédé inverse – la discontinuité des registres, un saut d'intervalle plus grand, par exemple – ou par un caractère différencié ; ce qui peut avoir pour effet d'attirer l'oreille sur un événement visuel particulier, mais sans affecter le continuum sonore. Prenons un exemple.

Partie A, mes. 13-17

Exemple 9

Après une courte descente chromatique de l'alto, *decrescendo*, celui-ci enchaîne, après un saut d'octave descendant, sur ce qui sera une ligne mélodique globalement ascendante, *mezzo forte* puis *crescendo* (à partir de la mesure 18), accompagnée de notes tenues du ténor dans le grave. Le saut

d'octave, le changement d'intensité, l'inversion de la courbe mélodique ainsi que l'ajout du saxophone ténor dans le registre grave marquent le passage entre deux sections. Visuellement, ce que nous venons de décrire correspond au fondu reliant le générique de début à la suite de la première partie (00:27-00:42). Ainsi, tant à l'image que visuellement, la continuité est assurée par la technique du fondu et l'ininteruption sonore. Parallèlement, les yeux constatent le changement de section – nous quittons le générique –, secondés par les oreilles qui perçoivent, peut-être inconsciemment, cette même transition du fait du changement de registre sonore et de l'effet de fondu musical – le *crescendo-decrescendo* et le mouvement mélodique descendant puis ascendant.

Récapitulation sur le thème de l'interdépendance de la musique et de l'image

« La musique de film, privée de son support visuel, n'a plus de forme, de logique interne », écrivait Maurice Blackburn (Blackburn 1986). Telle est peut-être la raison de notre perplexité quand nous avons entrepris l'analyse de la partition de *A Phantasy*, qui n'a pris son sens, du point de vue de la structure et de la forme, qu'une fois replacée dans son contexte. C'est que la musique composée par Blackburn, véritable musique de mouvement, épouse en tous points les événements visuels qui lui ont donné naissance : le vol d'un papillon, la chute d'une sphère au sol, l'envol d'un oiseau ou encore les tours d'une aiguille sur un cadran d'horloge. Ce n'est qu'à la lumière de la logique fantaisiste de McLaren que nous avons pu comprendre ce qui avait dicté la composition de cet univers sonore.

Selon Blackburn, dans le cinéma d'animation, la musique doit guider le spectateur, et *A Phantasy* ne contrevient pas à ce principe. Relevant de l'abstraction et évoluant selon les lois, comme son titre l'indique, de la pure fantaisie, ce petit film d'animation requérait une participation active de la musique qui se devait d'explicitier de telles lois. Pour répondre à cette nécessité, Blackburn a recouru à une musicalisation synchrone du mouvement et a créé un continuum sonore reliant tous les événements visuels selon divers procédés musicaux : 1) utilisation de trois saxophones, ce qui assure l'homogénéité de la couleur sonore ; 2) ajout d'un quatrième instrument, le son synthétique qui, s'il ne dialogue pas avec les autres instruments, en comble les mesures de silence, ne laissant aucun répit à l'oreille ; 3) subtilité des changements d'instrumentation, à l'aide notamment de ce que nous avons appelé 4) la continuité des registres. Nous avons également vu que le procédé inverse – un saut d'intervalle ou l'entrée d'un instrument dans un autre registre – souligne

musicalement et visuellement la mise en marche d'un nouvel événement sans rompre le continuum sonore. Celui-ci confère ainsi à la partie visuelle, fantaisiste, sa logique et son unité. Dès lors, la musique ne se contente pas de seconder l'image, elle l'enrichit et l'explique, et les deux parties deviennent inséparables.

C'est ainsi que pour clarifier la structure musicale complexe conçue par Blackburn – née d'une structure visuelle pareillement complexe –, nous lui avons superposé la forme visuelle. Ceci nous a amenée à isoler et à caractériser les différentes parties et sous-parties musico-visuelles. C'est également l'identification d'un thème musical repris et développé à travers la partition qui nous a conduite à faire un parallèle avec la forme sonate dont l'organisation tripartite correspond à la forme ABA' visuelle. Nous avons cependant nuancé une telle analogie, non seulement du fait du continuum sonore créé par Blackburn, qui conduit moins à une division qu'à une unification des parties, mais aussi en remarquant que si une telle analogie existe, elle opère sur une échelle locale plutôt que globale – Blackburn n'a d'ailleurs utilisé aucune indication formelle dans sa partition, nommant ses parties A, B, C, D et E de manière à les distinguer et non à les relier.

Le but de cette analyse n'était pas de décrire précisément chaque événement musico-visuel, ce qui aurait entraîné une description sans doute trop lourde et détaillée, chaque événement ayant souvent un caractère qui lui est propre. De la même manière que le contenu visuel de *A Phantasy* est très dense – il se passe beaucoup de choses en 7 min 15 s –, le contenu musical est riche et précis¹¹. Nous aurons cependant eu l'occasion de décrire certains des événements musico-visuels que nous avons jugés représentatifs. Pour une analyse plus détaillée, il conviendrait, par exemple, de répertorier tous les motifs musicaux utilisés par Blackburn, qui ne sont pas nécessairement immédiatement reconnaissables tant à l'oreille que sur la partition. Peut-être découvririons-nous alors d'autres associations entre musique et image, plus détaillées, ainsi qu'un schéma structurel plus précis. Nous croyons toutefois que les quelques exemples fournis ici suffisent à dégager les idées qui ont donné naissance à la partition, et les procédés qui en dirigent ensuite l'organisation. Là encore, nous

11. Comme le disait Maurice Blackburn, le genre de l'animation est particulièrement contraignant : « le temps est mesuré au vingt-quatrième de seconde. [...] Il ne faut pas de notes inutiles. Parce que [pour] chaque note, il faut essayer d'être aussi rigoureux en musique que l'animateur l'a été dans son film » (dans Cloutier 1980, 18).

nous appuierons sur la pensée de Blackburn telle que nous l'avons découverte : l'image présente une structure visuelle du sonore, une musique cachée que le compositeur se doit de révéler. Dans le cas de *A Phantasy*, cette musique est celle du mouvement suscité par la logique fantaisiste du visuel, une logique dont on pourrait dire qu'elle est synonyme d'illogisme – mais pourquoi donc des pieds d'horloge surgissent tout d'un coup de trous dessinés au sol ? pourquoi des sphères dansent-elles dans le ciel ? Le synchronisme du son et de l'image est dès lors opportun. Ainsi ne reprocherons-nous pas au duo McLaren-Blackburn, comme l'a fait Michel Fano, le recours au synchronisme. Nous croyons avoir trouvé un certain nombre de raisons qui en ont motivé le choix. On précisera d'ailleurs que la musique ne se contente pas d'illustrer les diverses actions présentées à l'écran dans un rapport de pur synchronisme : elle les crédibilise, par la continuité sonore, leur conférant ainsi une autre dimension, celle du temps, les personnalise en les dotant d'un caractère propre, et les poétise. Nous disons bien « poétiser », car l'univers sonore créé par Blackburn ne souligne pas grotesquement tous ces petits événements fantaisistes et poétiques nés de la pensée de McLaren. Voilà qui appelle quelques remarques sur le rôle du son synthétique.

Post-scriptum sur le son synthétique

On aurait pu s'attendre à ce que le son synthétique joue le rôle de « bruiteur », surtout dans le cas d'un film d'animation. Certes, la plupart du temps, et surtout dans les première et troisième parties, les occurrences du son animé accompagnent des micro-événements visuels bien précis. Dans la première partie, le son synthétique souligne, par exemple, le contact des deux gouttes entre elles et avec le sol au début de « l'action » et leur explosion au moment de leur second contact, ou encore l'apparition de chaque sphère sur le pourtour de l'horloge ainsi que le contact de l'aiguille de l'horloge avec chacun des rochers environnants. Dire que, pour tous ces exemples, le son synthétique bruite l'action, ce serait ignorer le fait que les sons ont été soigneusement choisis et combinés par le compositeur lui-même, et qu'ils s'harmonisent en tous points avec les saxophones.

En effet, de même que le timbre des saxophones s'accorde avec l'esthétique du film, la couleur artificielle du son animé répond au caractère tout aussi artificiel du genre de l'animation et à la nature fantaisiste de l'univers ici créé par McLaren. En outre, les sons synthétiques, tels que Blackburn les a choisis, s'intègrent harmoniquement ou mélodiquement aux parties de saxophones avec

lesquels ils dialoguent en en reprenant les motifs ou en en énonçant de nouveaux. On notera en outre, comme nous l'avons montré plus haut (voir l'exemple 7), que de tels sons peuvent être transcrits sur une portée musicale – n'oublions pas que dans la technique des cartes à son de McLaren, chaque son dessiné correspond à une hauteur bien précise, l'ensemble des cartes correspondant ainsi à une échelle musicale donnée. D'ailleurs, le son synthétique ne fait-il pas lui-même l'objet de solos (dans les deuxième et troisième parties) au même titre que les autres instruments¹² et ne participe-t-il pas lui aussi aux différents duos et trios de saxophones ? La partition de *A Phantasy* n'a pas été composée pour un trio de saxophones et le son synthétique, mais pour un quatuor formé de trois saxophones et du son synthétique. Cette nuance décrit mieux ce que Blackburn — et plus tard l'Atelier de conception et de réalisations sonores — entendait par bande sonore totale : une bande sonore où tous sons peuvent participer à l'élaboration d'une « musique ».

Solenn Hellégouarch
Janvier 2013

12. Nous en avons relevé un dans la seconde partie. Il y en a un autre, plus bref, dans la troisième partie, alors que deux gouttes « marchent » sur le sol (partie C, mes. 22-23).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BERLIOZ, Hector. 1856. « Exposition universelle : Les instruments de musique à l'Exposition universelle ». *Journal des débats* (12 janvier) : 3. Disponible sur : *Site Hector Berlioz*, dir. par Michel Austin et Monir Tayeb (2009-2001), <www.hberlioz.com/feuilletons/debats560112.htm> (consulté le 15 juin 2011).
- BLACKBURN, Maurice. [c1952]. *Fantasy* (sic). Partition musicale divisée selon les parties d'instruments : saxophone Soprano (5 p.), saxophone alto (7 p.) et saxophone ténor (5 p.). Collection privée de Louise Cloutier.
- _____. [1986?]. *Récitatif*. Une page. Collection privée de Louise Cloutier.
- BONNEVILLE, Léo. 1984. « Entretien avec Maurice Blackburn ». *Séquences*, n° 115 (janvier) : 4-12.
- CARRIÈRE, Daniel. 1991. *Norman McLaren*. Coll. Célébrités canadiennes. Montréal : Lidec Inc.
- COLLINS, Maynard. 1976. *Norman McLaren*. Ottawa : Canadian Film Institute/Institut canadien du film.
- CLOUTIER, Léo. 1975. « L'univers des sons ». *Séquences*, n° 82 (octobre) : 104-108.
- CLOUTIER, Louise. 1980. « Interview de Maurice Blackburn en présence de sa femme Marthe, par Louise Cloutier, à leur domicile (Ville Mont-Royal) ». 8 décembre. 30 feuillets numérotés à partir de 3. Collection privée de Louise Cloutier.
- HELLÉGOUARCH, Solenn. 2011. « La pensée de Maurice Blackburn, compositeur de l'ONF ». <www.creationsonore.ca/download.php?id=24&t=travaux> (consulté le 24 janvier 2013).

- KIM, Jean-Jacques. 1953. « Les dessins animés en relief ou L'invention d'un nouvel espace ». *Cahiers du cinéma* 3, n° 25 (juillet) : 35-37.
- LAMOUREUX, Jacques, et Gilles Potvin. 2010. « Musique de film ». Dans *L'Encyclopédie de la musique au Canada*, Fondation Historica, <www.thecanadianencyclopedia.com> (consulté le 18 octobre 2010).
- LA ROCHELLE, Réal. 2002. « Maurice Blackburn : Partition sonore filmique pour un "nouvel opéra" ». Dans *Écouter le cinéma*, sous la dir. de Réal La Rochelle, 27-36. Montréal : Les 400 coups.
- MARTIN, André. 1958. « i × i ». Série d'articles sur Norman McLaren. *Cahiers du cinéma* 8, n°s 79-82 (janvier-avril).
- MCLAREN, Norman. 2006. *Norman McLaren : l'intégrale*. 7 DVD. Montréal : Office national du film. 183F 9306 153 ONF. Livret de 88 p.
- _____. 2006b. « Notes techniques » (1933-1984). Office national du film, <www3.nfb.ca/archives_mclaren/notech/NT_FR.pdf> (consulté le 9 février 2011).
- MCNAMARA, Helen. 2011. « Bert Niosi ». Dans *L'Encyclopédie de la musique au Canada*, Fondation Historica, <www.thecanadianencyclopedia.com> (consulté le 15 juin 2011).
- QUEVAL, Jean. 1951. « Norman McLaren ou Le cinéma du XXI^e siècle ». *Cahiers du cinéma* 1, n° 6 (octobre-novembre) : 22-29.
- [s.a.]. 1975 « Norman McLaren au fil de ses films ». *Séquences*, n° 82 (octobre) : 6-92.
- SCHUPP, Partick. 1975. « Du rythme et des couleurs ». *Séquences*, n° 82 (octobre) : 98-103.