

Le bruit dans la chanson. Le cas de *Dancer in the Dark*¹

Filipe Barros Beltrão²
Rodrigo Carreiro³

Introduction

Une femme marche le long d'un chemin de fer, parmi le flot des travailleurs qui, au sortir de l'usine, rentrent à la maison. Selma — personnage interprété par la chanteuse islandaise Björk — cache à ses compagnons de travail qu'elle est en train de perdre la vue, et s'en remet aux autres sens, notamment à l'ouïe, pour appréhender le monde qui l'entoure. Elle en vient ainsi, elle qui a un goût marqué pour la comédie musicale, à se saisir des bruits qu'elle entend comme d'une musique. Par exemple, l'approche d'un train fait entendre un motif rythmique que Selma transformera bientôt en une chanson, se mettant à danser et à chanter. Mais voilà qu'un autre travailleur la rejoint dans la danse et qu'une section de cordes fait son entrée : le réalisme de la scène se trouve rompu.

Dancer in the Dark (Lars Von Trier, 2000) attire l'attention du spectateur sur l'une des conventions du langage cinématographique la mieux établie : l'utilisation d'une musique extradiégétique, c'est-à-dire qui n'appartient pas à l'univers fictionnel dans lequel évoluent les personnages, lesquels ne peuvent donc ni l'entendre ni interagir avec elle. Dans ce film, Lars Von Trier se livre à deux opérations qui, du fait de leur coexistence, font éclater la convention. D'une part, il intègre, en un geste énonciatif explicite, des bruits réalistes à des compositions musicales diégétiques, remettant continuellement en question la

1. Version écourtée et remaniée de l'article : « Ruídos na canção : o caso de Dançando no Escuro », *Contemporânea*, vol. 12 (2014), p. 288-304. Disponible en ligne :

<http://www.portalseer.ufba.br/index.php/contemporaneaposcom/article/viewFile/10530/8817>

2. Professeur assistant à l'Universidade Federal da Paraíba (UFPB) et doctorant en communication à l'Universidade Federal de Pernambuco (UFPE).

filipebarrosbeltrao@gmail.com

3. Professeur à l'Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), programme d'études supérieures en communication.

rcarreiro@gmail.com

frontière entre l'univers fictionnel et l'instance narrative. Et d'autre part, il adopte la structure toute simple de la chanson populaire, évitant la transparence, voire l'inaudibilité, qui selon Gorbman (1987) est un trait marqué de la musique symphonique composée pour le cinéma narratif depuis 1930 : « L'un de ses arguments majeurs [à Gorbman], c'est qu'en favorisant les éléments narratifs du film, la musique typique du cinéma narratif classique reste la plupart du temps "transparente" et imperceptible pour le spectateur » (Miranda, 2011 : 132).

Dans les lignes qui suivent, nous nous intéresserons à l'histoire de la musique dans le cinéma narratif occidental du XX^e siècle, ce qui permettra ensuite de mieux saisir les particularités du film de Lars Von Trier. Il importe de souligner que *Dancer in the Dark* s'impose comme l'un des films ayant poussé le plus loin le brouillage des frontières — auparavant rigides — entre musique et effets sonores : plusieurs commentateurs (Sergi, 1999 ; Kassabian, 2003 ; Carvalho, 2009 ; Opolski, 2013) y voient une écriture audio-visuelle singulière, qui se démarque de la production contemporaine aussi bien que des canons d'une longue tradition.

Contexte historique

La chanson populaire représente une part importante de la musique de film depuis les débuts du cinéma. Quand en 1927 les progrès techniques ont permis la lecture de sons préenregistrés et synchronisés avec les images, la chanson servait déjà d'accompagnement aux courts et moyens métrages : les musiciens qui jouaient en direct proposaient souvent des versions instrumentales de chansons populaires (Bühler, Neumeyer et Deemer, 2010 : 147).

Après l'adoption généralisée des techniques de reproduction du son synchrone, la comédie musicale connaît une grande popularité, et ce, jusqu'en 1950. Si la chanson figure en bonne place dans les comédies musicales, la vaste majorité des réalisateurs optent plutôt pour une musique symphonique inspirée du néoromantisme européen du XIX^e siècle, musique interprétée par des orchestres comptant de 40 à 120 musiciens. Les compositions symphoniques présentent habituellement une instrumentation, des arrangements et des structures mélodiques, rythmiques et harmoniques beaucoup plus complexes que les chansons populaires. En outre, dans la période où elles se sont

imposées, elles revêtaient souvent une fonction extramusicale : elles ponctuaient et décrivaient les actions des personnages en remplacement ou en complément des bruitages. Les techniques d'enregistrement et de reproduction sonore du moment n'auraient pas permis de suivre l'action avec autant de précision ; quant aux chansons populaires, avec leur structure simple, généralement basée sur des motifs mélodiques et rythmiques répétés, elles répondaient mal aux besoins d'illustration sonore et n'étaient pas toujours synchronisables avec le rythme variable du montage visuel.

La musique symphonique n'était pas absente de la comédie musicale, loin s'en faut : les chansons étaient souvent interrompues par de luxuriantes mélodies, et le film retournait à ce genre d'accompagnement à la fin des numéros chorégraphiés. En général, même au milieu du siècle, alors que des compositeurs comme Alex North et Dimitri Tiomkin commençaient à écrire des chansons à partir des principaux thèmes mélodiques de la partition orchestrale — comme dans *A Streetcar Named Desire* (Elia Kazan, 1951) et *High Noon* (Fred Zimmerman, 1952) —, les chansons, réservées aux génériques, se trouvaient nettement séparées de cette musique néoromantique encore dominante.

De même que le recours à la chanson, l'incorporation de sons diégétiques dans la musique de film n'est pas un procédé apparu ces dernières années, mais une possibilité stylistique qui a été explorée — quoique timidement — depuis environ 1930. Prenons pour exemples deux longs métrages ayant contribué à imposer la composition néoromantique comme modèle : *King Kong* (Merian C. Cooper et Ernest B. Schoedsack, 1933) et *The Adventures of Robin Hood* (Michael Curtiz, 1937).

La musique écrite par Max Steiner pour *King Kong*, considérée comme l'une des partitions fondatrices du modèle compositionnel hégémonique des films hollywoodiens de la période classique (1927-1948), s'incorpore parfois le son des tambours joués par les indigènes de l'île où vit le gorille géant. Après la séquence qui montre la première rencontre entre les explorateurs blancs et les « sauvages », on voit ces derniers jouant une musique rituelle pour un sacrifice humain. Le thème musical de Steiner, confié aux cuivres et aux cordes (extradiégétiques), s'assimile alors les percussions (diégétiques) : le cadrage en plan moyen montre les indigènes jouant des tambours, l'image étant parfaitement synchronisée avec les sons percussifs de la musique. Il s'agit d'un

des premiers exemples, dans l'histoire du cinéma, d'une bande sonore où les sons diégétiques se mêlent progressivement et indistinctement à la musique extradiégétique.

Quatre ans après cette partition pionnière de Max Steiner, son compatriote autrichien et grand rival Erich Wolfgang Korngold utilise le même procédé dans *The Adventures of Robin Hood*. Dans la première séquence, alors que le roi quitte la France pour conduire une croisade en Terre Sainte, les plans d'une fanfare — des soldats en uniforme sonnent de la corne et battent le tambour — sont soulignés par la musique de Korngold, qui comme celle de Steiner ponctue l'action se déroulant à l'écran. Si la partition fait entendre une section de cordes absente de l'univers fictionnel, les instruments présents diégétiquement jouent un rôle important dans la mise en œuvre du thème musical : sons diégétiques et extradiégétiques s'imbriquent ingénieusement.

Ces exemples montrent que la frontière entre les sons venant de l'intérieur et de l'extérieur de l'univers fictionnel n'a jamais été absolument infranchissable : de telles incursions dans le *fantastical gap* dont parle Stilwell (2007 : 186) ont été fréquentes. Il faut rappeler qu'existait, à l'époque des films cités ci-dessus, une frontière beaucoup plus rigide : entre musique et bruit. De fait, dans nos deux exemples, les sons diégétiques qui se joignent à la musique présentent un caractère musical. La tendance à mélanger musique et bruits naîtrait quelques années plus tard, principalement sous l'impulsion de la musique concrète.

Cette musique, « recrée » dans les années quarante par Pierre Schaeffer⁴, met en avant une compréhension musicale des sons provenant de la vie quotidienne — l'ouverture d'une porte, des pas, le vent, un moteur, des animaux, etc. Il y a là un élargissement de ce que l'on conçoit comme musique. Au cinéma, l'influence de la musique concrète se remarque à l'incorporation, dans l'accompagnement musical, de bruits issus de l'univers fictionnel. Ennio Morricone est l'un des premiers qui ait emprunté cette voie. Le compositeur

4. Dans *Les Cloches d'Atlantis. Musique électroacoustique et cinéma. Archéologie et histoire d'un art sonore* (Paris : Éditions MF, 2012), Philippe Langlois a bien montré comment les compositions sonores du cinéma d'avant-garde étaient déjà des « musicalisation » du bruit, et à quel point, par conséquent, elles ont préparé l'émergence de la musique concrète dans la France des années quarante. C'est pourquoi on peut dire de Schaeffer qu'il « recrée » la musique concrète, et lui donne sa première vraie théorie esthétique.

italien nous intéresse particulièrement parce qu'il compte aussi parmi les premiers à avoir recouru à la forme de la chanson pour concevoir de la musique de film, notamment dans sa collaboration avec Sergio Leone, à partir de 1964.

Les premières années de la formation musicale de Morricone ont eu une influence décisive sur son style compositionnel. En parallèle avec sa formation classique (acquise au cours de neuf années d'études au conservatoire Santa Cecilia de Rome), il poursuit depuis l'adolescence une carrière d'instrumentiste dans les bars de la capitale italienne. Jouant de la trompette avec son père, il fait partie de groupes jazz et pop rompus à la forme simple de la chanson populaire (des couplets alternent avec un refrain, les thèmes principaux donnent parfois lieu à un solo, la durée est généralement de trois ou quatre minutes). Ses goûts, éclectiques, vont de la musique expérimentale de Stravinsky et de Stockhausen jusqu'à ces chansons romantiques italiennes fort populaires à l'époque (Frayling, 2000 : 152) en passant par la musique concrète : il s'y est beaucoup intéressé après avoir suivi un cours, en 1956, en Allemagne, donné par John Cage, et il a même fait partie d'un groupe de créateurs de musique concrète, le Nuova Consonanza (Frayling, 2000 : 157).

Ainsi, au moment où il commençait à composer pour le cinéma, au début des années soixante, Morricone cherchait déjà à intégrer le langage de la chanson populaire et les procédés de la musique concrète dans ses propres compositions. Comme ces expériences étaient encore très rares dans l'industrie du cinéma, il rencontre certaines résistances. Lorsqu'il utilise pour la première fois des sons de la vie quotidienne dans une composition destinée à un film américain, sa proposition est refusée par le réalisateur :

L'idée était de laisser le public entendre, dans le thème musical, la nostalgie du personnage principal pour sa ville natale. Donc, pour produire en arrière-plan une évocation de la ville, j'ai émaillé la trame musicale de sons urbains (Morricone, 2005 : 92).

Jeff Smith (1998 : 284) affirme que Morricone est l'un des premiers qui ait recouru à des traits mélodiques typiques de la chanson populaire dans des compositions destinées au cinéma : il a adopté la structure métrique de ce type de musique, une musique plus simple que les compositions symphoniques de style néoromantique. Faisant l'économie des changements de rythme nombreux et des modulations harmoniques complexes, ses compositions sont courtes, dépouillées, et l'instrumentation est à l'avenant : guitares électrique et acoustique, contrebasse, piano électrique, batterie, trompette, saxophone.

Cela dit, l'innovation la plus marquante de Morricone est l'abandon de la pratique consistant à mimer et à décrire musicalement les actions des personnages. Adoptée par les compositeurs hollywoodiens dans les années dix — par exemple par Joseph Carl Breil pour l'épique *The Birth of a Nation* (D.W. Griffith, 1915) — et continuée par les pionniers du symphonisme tels Korngold et Steiner, cette pratique perdra bientôt son caractère de nécessité. Le phénomène s'explique en partie par les progrès accomplis dans le traitement du son, qui ont permis l'utilisation constante et nuancée de bruits réalistes. Ainsi, Morricone pouvait confier à un motif tout simple (un leitmotiv de quelques notes) la fonction de refrain, tout en conservant à l'accompagnement musical du film la simplicité de la structure d'une chanson.

Lorsque Morricone a rencontré Sergio Leone, un ancien camarade de classe, il l'a entretenu de musique concrète. Leone, se montrant intéressé, a demandé à entendre un exemple représentatif. En suivant les instructions du réalisateur — un thème simple, court, et facile à mémoriser —, Morricone a créé le thème principal de *Per un Pugno di Dollari* (Sergio Leone, 1964), qui repose sur la structure d'une chanson populaire et fait appel à une instrumentation aussi modeste que celle d'un petit orchestre de musique populaire, tout cela se situant bien loin de la lourdeur et de la complexité de l'orchestre symphonique. Le thème principal est fait de la répétition de ce que l'on peut considérer comme un couplet, qui par deux fois trouvera un prolongement dans un motif conclusif faisant office de refrain. Les premiers énoncés de ce « couplet » sont sifflés — nouveauté : le sifflement, cette habileté à moduler un air (apanage des hommes, osons le dire), se voit ici élevé au rang d'instrument —, la guitare électrique assumant les derniers énoncés. En une occasion, la mélodie du couplet s'effacera, sa marche harmonique donnant lieu à un solo de guitare électrique. L'harmonie est assurée par la guitare acoustique, un chœur et une section de cordes. Le compositeur a également cherché dans la musique concrète les éléments rythmiques de l'arrangement, y incorporant des sons diégétiques : coups de sifflet, coups de feu, coups de fouet, galops de chevaux, cloches.

Le thème complet, joué pendant le générique d'ouverture, a influencé la quasi-totalité des musiques composées pour le western spaghetti, ce qui couvre les années 1960-1980 (Carreiro, 2011 : 96). Le sifflement, les sifflets, la structure de la chanson, la présence de la guitare électrique, les chœurs et les sons diégétiques en guise de percussions, tout cela a été repris par d'autres compositeurs ayant collaboré à ces productions italo-espagnoles.

On retrouvera l'influence de la musique concrète — l'inclusion de bruits diégétiques dans la musique extradiégétique — dans *Per qualche dollaro in più* (Sergio Leone, 1965) : la séquence d'ouverture traite les coups de feu et les galops des chevaux comme des éléments percussifs. Pendant la longue séquence du duel final, Morricone va encore plus loin dans la porosité des frontières entre bruitage et musique, entre la diégèse et l'instance narrative. Dans cette scène, une montre à gousset fait entendre une berceuse (jouée par un célesta) chaque fois qu'on l'ouvre. Dans l'univers diégétique, la berceuse — ou plutôt la fin de cette berceuse — agit comme signal de départ : c'est au moment précis où la musique s'éteint qu'il est permis aux duellistes de dégainer. Mais sa mélodie fait entendre le thème extradiégétique qui enveloppe toute la scène.

C'est probablement dans la légendaire scène d'ouverture de *C'era una volta il West* (Sergio Leone, 1968) que Morricone, dans sa collaboration avec Leone, s'est engagé le plus loin dans la voie de la musique concrète. On y voit trois hommes armés, livrés à l'ennui, qui attendent un train dans une station semi-abandonnée perdue dans le désert. L'idée a germé après que Leone eut refusé le premier thème musical composé par Morricone. À ce sujet, le compositeur raconte avoir assisté à un concert de musique concrète à Florence : l'artiste est entré sur scène avec une échelle, face à un public attentif, et a passé plusieurs minutes à frotter, à gratter et à frapper cet objet (Frayling, 2000 : 283). Enthousiasmé, Morricone propose à Leone de monter la scène uniquement avec les bruits ambiants : le bourdonnement d'une mouche, l'égouttement d'une fuite d'eau, le son d'un télégraphe, le souffle du vent, le grincement d'une vieille girouette. Tous ces éléments sont chorégraphiés d'une façon rythmique. Cette scène reste aujourd'hui l'un des meilleurs exemples d'utilisation musicale de sons diégétiques dans un film — et, dans son principe, la musique que l'on entend dans *Dancer in the Dark* en est certainement inspirée.

En repoussant les limites de ce que le public et les producteurs étaient prêts à accepter, il a introduit des harmonies audacieuses et des sons inhabituels. Son plus grand talent consiste à choisir des timbres agréables à l'oreille et à mélanger des instruments traditionnels à des sons inattendus, parfois originaires du folklore italien, parfois choisis parmi les sons des objets du quotidien déracinés de leur fonction première, comme une tasse ou une machine à écrire (Ehresmann, 2009).

L'intérêt marqué de Morricone pour la musique concrète et pour la forme de la chanson a donné lieu à l'une des expériences musicales les plus intéressantes qu'ait connues le cinéma entre 1960 et 1970, une période qui « brise les frontières entre le bruit et la musique, avec des bruits qui viennent

occuper la place de la musique » (Carvalho, 2009 : 93). Rares à Hollywood, où peu de place est laissée à l'audace, de telles expériences sont plus fréquentes dans le cinéma s'adressant à un public restreint, notamment au Brésil. Carvalho (2009 : 93) cite le cas de *O Amuleto de Ogun* (Nelson Pereira dos Santos, 1974), pour lequel Jards Macalé a utilisé des sons provenant de la diégèse, comme ceux du train, et de *Os fuzis* (Ruy Guerra, 1963), où la marche des soldats est partie intégrante de la musique de Moacir Santos. Il faut rappeler aussi le bruit du char à bœufs dans *Vidas Secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963) : Noël Burch (2008 : 119) considère sa bande sonore comme l'une des plus audacieuses de la décennie.

Pour revenir à Morricone, il a joué un rôle de premier plan en matière d'hybridation entre musique concrète et chanson populaire dans le cinéma grand public. Quand il est arrivé à Hollywood, vers 1975, le maestro italien était engagé dans la création de musiques qui s'incorporent des sources sonores diégétiques — ou du moins qui ne sont pas incompatibles avec de telles sources. Nous pouvons citer comme exemples *Days of Heaven* (Terrence Malick, 1978), où les sons des criquets et autres insectes se mêlent indistinctement avec la mélodie jouée par l'orchestre, et *The Thing* (John Carpenter, 1982) dont la musique électronique minimaliste comprend des sons du vent et ceux produits par l'amplification de la guitare, anticipant une tendance qui allait se généraliser au XXI^e siècle — l'utilisation de drones dans les films d'horreur. Pour ce qui est de la fusion entre musique et effets sonores, *Dancer in the Dark* a donc de nombreux prédécesseurs ; et la remarque vaut pour le profit tiré de la structure de la chanson populaire.

Analyse de Dancer in the Dark

Les films de Lars Von Trier témoignent d'une conscience aiguë de la tradition cinématographique en même temps que du parti pris de mettre en question certaines conventions du cinéma narratif classique (Carvalho, 2009). Dans *Dancer in the Dark*, le réalisateur danois revisite le genre de la comédie musicale, le renouvellement du traitement des matières sonores ayant partie liée avec l'élargissement des possibilités narratives.

Dancer in the Dark est un drame construit sur la vie d'une migrante serbe aux États-Unis. Selma (Björk) est une mère célibataire affligée d'une maladie héréditaire dégénérative causant la perte progressive de la vue. Pour que son fils, Gene (Vladica Kostic), ne souffre pas de la même maladie, elle cherche un

traitement en Amérique du Nord. Travaillant très dur dans une usine, elle accepte une vie particulièrement difficile pour réussir à payer l'opération qui permettra à son fils de vivre normalement.

La routine de Selma est éprouvante, en raison tant de sa charge de travail que de la tension liée à son drame personnel. Son unique possibilité d'évasion, c'est sa passion pour les comédies musicales. En témoignent, dans le récit, les moments passés au cinéma — où l'accompagne Kathy (Catherine Deneuve), une camarade de travail devenue une amie — et le fait qu'elle se joint à une troupe de théâtre amateur qui prépare une adaptation de la comédie musicale *The Sound of Music* (Robert Wise, 1965).

À partir du rapport à la musique du personnage principal se construit un univers ludique qui tranche avec la dure réalité de sa vie quotidienne : il y a contraste entre cette réalité et le monde magique, imaginaire, auquel seule Selma a accès. Ce contraste souligne la tension narrative proposée par le film et atténue le drame que vit le personnage. Au fil du récit la vue de Selma s'affaiblira, ce qui entraînera des difficultés compromettant son projet de débarrasser son fils de la maladie. La cécité progressive fait partie de la stratégie narrative du film, de même que l'utilisation qui est faite de la musique. Pendant la première partie de l'histoire (jusqu'à la 37^e minute), alors que le film présente le drame du personnage, on ne trouve aucune scène caractéristique de la comédie musicale. C'est quand la vue du personnage décline de façon marquée qu'intervient la musique : Selma, qui cherche une atténuation de sa souffrance dans l'imaginaire, entre souvent dans son univers onirique au moment où elle perçoit dans un son ambiant un germe musical.

La comédie musicale se caractérise par la réunion du chant, de la parole, de la musique instrumentale et de la danse (Chion, 1995). Comment la chanson s'y introduit-elle ? Dans le cinéma narratif classique, le plus souvent, c'est d'un passage à la chanson qu'il s'agit, et ce passage se produit dans l'environnement diégétique : abandonnant leur état naturel, où ils parlent normalement, les personnages se lancent dans l'interprétation d'une chanson. Ce changement dans la nature du personnage — la parole cédant la place au chant (et la marche à la danse) — est une convention admise par le public : il s'agit là d'un élément central du genre (la chanson est à la comédie musicale ce que le duel est au western). Chez Lars Von Trier, ce changement s'effectue à la faveur d'un contexte diégétique particulier : les scènes où le film embrasse le genre de la comédie musicale correspondent à des moments où Selma s'évade de la réalité,

vivant alors une sorte de rêve éveillé. Par ce dispositif narratif, le réalisateur se trouve à justifier la présence de la chanson. C'est là un cas de narration métadiégétique : le son « traduit l'imagination d'un personnage, dont les facultés sont généralement altérées ou qui est en proie à des hallucinations » (Barbosa, 2000 : 2). Plus particulièrement, le réalisateur recourt ici à un discours métadiégétique onirique :

[Dans ce discours] le personnage abandonne son état sensoriel normal ancré dans le réel et entre dans un état très proche de la perception émotionnelle propre au rêve, où il reste pendant un certain temps pour retourner de soudaine façon à la réalité (retour généralement provoqué par un évènement diégétique) (Barbosa, 2000 : 3).

Selma construit une sorte de numéro musical onirique à partir des sons de la vie quotidienne : l'usine où elle travaille, le train qui passe, un drapeau ballotté par le vent, le son rythmé de ses propres pas. À cet univers ludique la narration fournit l'accompagnement sonore qui permet à Selma, et au spectateur avec elle, de vivre intensément ce moment qui échappe aux griffes du quotidien.

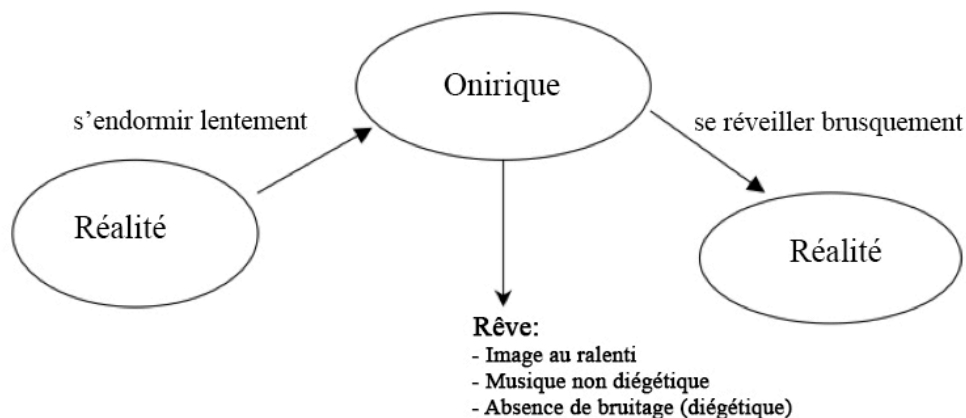


Figure 1 Action, image et son dans le discours métadiégétique onirique (Barbosa, 2000 : 3).

Le schéma ci-dessus rend compte de toutes les scènes musicales de *Dancer in the Dark* ; et le principe qui a guidé les concepteurs sonores, Per Streit et Kristian Andersen Eidnes, est le suivant : ce sont des sons diégétiques qui fournissent la cellule de départ de chaque composition, de chaque arrangement. Dès que Selma parvient à discerner un motif rythmique dans les

sons qui l'entourent, ceux-ci vont s'intensifier et créer un rythme séquentiel (*loop*), base sur laquelle d'autres éléments musicaux viennent se greffer progressivement.

Pour mieux décrire cette opération narrative, et pour montrer comment le long métrage de Lars Von Trier renouvelle la tradition incorporant la chanson dans la narration fémique, nous avons choisi deux séquences musicales importantes, nommées d'après le titre des chansons qu'on y entend : « Cvalda », premier numéro musical du film, dont l'action se déroule à l'usine où travaille Selma ; et le numéro où elle assume de perdre la vue, « I've seen it all », qui se déroule sur la voie ferrée.

« Cvalda », qui est en fait le surnom de Kathy, commence au moment où Selma, épuisée, éprouve une difficulté croissante à accomplir ses tâches à l'usine en raison de sa cécité naissante. Avant le début de la séquence musicale, les deux amies discutent et Selma encourage Kathy à danser. Après ce dialogue, Selma s'arrête devant sa machine, ferme les yeux et cherche un motif sonore reposant. Le son continu du moteur est intensifié alors qu'elle semble en apprécier le rythme, comme si elle écoutait une chanson très agréable. Alors débute le numéro musical : Selma commence à chanter, improvisant les paroles d'une chanson, et à danser au son du rythme puissant des machines. Le son continu des moteurs d'usine se maintient, mais on entend l'apparition d'une véritable symphonie percussive jouée par les différents outils de travail : marteaux, perceuses, plaques de fer, bols. Les paroles de la chanson, qui s'adressent au personnage de Kathy, veulent l'encourager à danser, à échapper au réel pour entrer dans le monde des sons et de la musique qui se cachent derrière les bruits de l'usine. Nous pouvons comprendre que ces paroles cherchent aussi à convaincre le spectateur d'entrer dans le jeu de la musique que propose le film.

Après l'instrumentation inhabituelle de la partie rythmique — la percussion est assumée entièrement par des sons diégétiques, comme l'a fait Morricone pour les films de Leone —, nous remarquons que l'harmonie et la mélodie sont confiées à une instrumentation plus traditionnelle : instruments symphoniques et forte présence des cuivres (dans le premier couplet) et des cordes (dans le second). La musique a un caractère joyeux, et la couleur orchestrale est celle de ces *big bands* de jazz que l'on voit ou entend dans les comédies musicales.

Dans cette séquence, tous les travailleurs deviennent des danseurs engagés dans une chorégraphie contrastant avec la lourde atmosphère de l'usine. Le dynamisme du montage — les coupes sont rapides, il y a des dizaines de positions de caméra différentes — rapproche le numéro musical de l'esthétique du vidéoclip, et offre un contraste avec le rythme plus lent qui prédomine dans les séquences non musicales. L'arrangement musical guide le montage, et on peut remarquer la synchronisation du rythme séquentiel de base avec les mouvements des travailleurs devenus danseurs et le son de leurs claquettes. À la fin du morceau, le son continu de la machine de Selma augmente progressivement de volume, ce qui donne l'impression qu'un accident est imminent. La séquence s'achève brusquement : la musique, brutalement interrompue, cède la place à un son diégétique, celui d'une plaque d'acier accrochée à la machine actionnée par Selma — un accident sans conséquences graves, mais qui signale le problème de vision du personnage. Les compagnons de travail s'approchent, surpris, et Kathy prend rapidement la plaque. Cet événement fait comprendre que le personnage est distrait pendant son travail et indique au spectateur que tout cela n'était qu'un rêve, un moment n'ayant existé que pour Selma.



Figure 2 Photogrammes de la séquence « Cvalda »

La séquence « I've seen it all » a pour point de départ l'affection qu'éprouve Jeff (joué par Peter Stormare) pour Selma alors qu'il lui demande si elle arrive à voir. Ils causent à côté de la voie ferrée, et Jeff se rend compte qu'elle ne voit pas bien, que l'ouïe est sa seule protection à l'arrivée du train. Quand il demande : « Tu ne vois pas ? », elle répond : « Qu'y a-t-il à voir ? »

À ce moment, Selma ferme les yeux et s'attache à trouver un motif rythmique dans le son du train qui se rapproche. Le son direct de la scène cède la place au bruit rythmique du moteur et des roues sur les rails, et une sirène du train avertit de la proximité de l'engin. Selma bascule alors dans le fantasme, et le numéro musical débute. Le rythme séquentiel de base, conçu à partir du son des roues sur les rails, constitue la trame sur laquelle Selma chante des paroles, avec pour accompagnement de longues notes tenues aux cordes. Les flûtes font ensuite leur entrée, assurant un développement musical grâce auquel la chanson gagne en légèreté. « I've seen it all » mise beaucoup sur les contrastes dynamiques : des moments de délicatesse alternent avec de passages d'une puissance musicale impressionnante, caractéristique de l'œuvre de la chanteuse Björk.

La chanson se présente comme un dialogue entre les deux personnages. D'un côté, Selma dit avoir vu tout ce qu'il y avait à voir ; de l'autre, Jeff fait l'inventaire de tout ce qu'elle n'a pas vu. Les paroles de la chanson évoquent la beauté des monuments de l'humanité : la tour Eiffel, la Grande Muraille de Chine, l'Empire State Building ; le chœur renforce délicatement les harmonies. Selma se dit satisfaite de ce qu'elle a eu l'occasion de voir jusque-là ; tout de même, il n'est pas aisé de renoncer à voir, ce qu'elle exprime poétiquement.

Au milieu de la séquence, des hommes amorcent une chorégraphie sur les wagons du train en mouvement. Les portes des wagons sont ouvertes, ce qui donne lieu à de multiples plans généraux et à un large panorama. Les danseurs, qui portent des vêtements de travailleurs, effectuent une danse rigide, robotique, avec des mouvements marqués. À la fin de la séquence, ils forment un chœur, leurs voix lourdes et puissantes s'opposant à lyrique et toute en finesse de Björk. Le chœur renforce le refrain de la chanson, mettant l'accent sur le discours de Selma. Le train s'éloigne de la caméra tandis que les travailleurs portent Selma dans le dernier wagon. La chanson se conclut sur le son continu du train par lequel elle avait commencé. Le son direct réapparaît alors, marquant clairement le retour à la narration dramatique du film.

La séquence analysée présente un mixage sonore très différent du son direct entendu avant et après la chanson ; notamment, il y est fait un usage plus dynamique et expressif des canaux *surround*. La différence de mixage indique clairement l'environnement particulier que créent le caractère onirique de la scène et le traitement musical qui en est fait. La différence se marque aussi dans le montage (plus rapide), la photographie (plans plus courts, plus fixes, et positions de caméra nombreuses), et la colorisation (moins de profondeur). Si bien que les passages musicaux acquièrent un caractère hollywoodien, s'accordant ainsi avec Selma qui crée son propre numéro musical.

Conclusion

Dancer in the Dark présente une composition complexe qui implique tous les éléments sonores en synchronisation continue ; on n'y retrouve pas les habituelles zones étanches d'utilisation du son (Dancyger, 2007).

Les séquences analysées montrent la façon ingénieuse par laquelle le récit filmique crée un espace onirique pour Selma et incite l'équipe de conception sonore à intégrer les bruits à la musique, alors que celle-ci occupe normalement un espace hors de la diégèse. La musique est donc intégrée au récit, dans la lignée des musiques de film signées Morricone.

Dans l'utilisation des différents éléments sonores du film, nous pouvons observer une perspective de convergence des processus de création. La stratégie de conception sonore crée une atmosphère cohérente avec le récit, ce qui met en valeur le discours énonciatif et caractérise le monde intérieur du personnage principal. En permettant à la forme de la chanson d'estomper les frontières sonores habituelles, *Dancer in the Dark* propose un nouveau regard sur la comédie musicale, et une façon particulière de structurer les éléments qui composent la bande sonore.

Ouvrages cités

- BARBOSA, Álvaro. 2000. *O som em ficção cinematográfica*. Reference documentation for the Sound and Image undergraduate Degree at Escola das Artes da U.C.P.
Disponível em: <www.abarbosa.org/docs/som_para_ficcao.pdf>. Acesso em: 20 maio 2014.
- BUHLER, James; NEWMAYER, David; DEEMER, Rob. *Hearing the movies : Music and Sound in Film History*. New York : Oxford University Press, 2010.
- BÜRCH, Noel. *Práxis do Cinema*. São Paulo : Editora Perspectiva, 2008.
- CARREIRO, Rodrigo. *Era uma vez no spaghetti western : estilo e narrativa na obra de Sergio Leone*. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2011.
- CARVALHO, Júlia Machado de. « Dançando no Escuro: o real e o sagrado na construção das imagens ». *Anais do XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*, Curitiba, 2009.
- CARVALHO, Márcia. « Anos 1970 : O desenlace da polifonia tropical e a marginalia na música de cinema ». dans Rafael de Luna (direction), *Nas trilhas do Cinema Brasileiro*. Rio de Janeiro : Tela Brasileira Edições (2009), p. 84-95.
- CHION, Michel. *La musique au cinema*. Paris : Fayard, 1995.
- DANCYGER, Ken. *Técnicas de edição para cinema e vídeo : História, teoria e prática*. São Paulo : Campus, 2007.
- EHRESMANN, Patrick. « Western, Italian Style ». *Chimai [revista eletrônica]*, 2009.
Disponível em: <http://www.chimai.com/resources/specials/ehresmann-western.cfm?scre-en=special&id=3&language=en&page=all&nb_pages=10>. Acesso em: 25 maio 2014.

- FRAYLING, Christopher. *Something to Do with Death*. London: Faber and Faber, 2000.
- GORBMAN, Claudia. *Unheard Melodies : Narrative Film Music*. London : BFI Publishing, 1987.
- KASSABIAN, Anahid. « The Sound of a New Film Form », dans Ian Inglis (direction), *Popular Music and Film*. London : Wallflower Press (2003) p. 91-101.
- LANGLOIS, Philippe. *Les Cloches d'Atlantis. Musique électroacoustique et cinéma. Archéologie et histoire d'un art sonore*. Paris : Éditions MF, 2012.
- MIRANDA, Suzana Reck. « O legado de Gorbman e seus críticos para os estudos da música no cinema ». *Revista Contracampo*, vol 2, n° 23 (2011), p. 160-170.
- MORRICONE, Ennio. « Entrevista », dans Christopher FRAYLING, *Once Upon a Time in Italy : The Westerns of Sergio Leone*. New York : Harry Abrams Inc (2005), p. 91-100.
- OPOLSKI, Débora. *Introdução ao desenho de som : uma sistematização aplicada na análise do longa-metragem Ensaio Sobre a Cegueira*. João Pessoa : Editora da UFPB, 2013.
- SERGI, Gianluca. « In Defense of Vulgarity ». *Revista Scope*, n° 5, 2006.
Disponível em:
<<http://www.scope.nottingham.ac.uk/article.php?id=129&issue=5>>.
Acesso em: 25 maio 2014.
- SMITH, Jeff. *The Sounds of Commerce : Marketing Popular Film Music*. New York : Columbia University Press, 1998.
- STILWELL, Robynn. « The Fantastical Gap Between Diegetic and Non-Diegetic », dans Daniel Goldmark, Lawrence Kramer e Richard Leppert (direction), *Beyond the Soundtrack*. Los Angeles : University of California Press (2007), p. 184-202.