

Quelques fonctions de la musique au cinéma : narrative, perceptive et émotionnelle

→ La musique comme opérateur de cohérence narrative

Unifier un récit fragmenté : la musique peut assurer la cohérence sensible d'un récit éclaté, fragmenté ou discontinu, en créant une continuité émotionnelle là où la narration se divise. Elle ne clarifie pas les faits, mais relie les fragments du récit par une même tonalité affective.

 **2046**, Wong Kar-wai, 2004, 129 min, Hong Kong / Chine / France

Musique : **Shigeru Umebayashi** – 2046 Main Theme

Dans 2046, la musique remplit une fonction narrative de cohérence. Le thème principal revient sous des formes proches, parfois légèrement modifiées, et relie entre elles des temporalités éclatées (souvenirs, anticipations, récits imbriqués). Elle **ne clarifie pas la chronologie, mais instaure une continuité affective : le spectateur ne suit pas une logique causale, mais une ligne émotionnelle qui unifie un récit fragmenté.**



2046, Wong Kar-wai, 2004, 129 min

→ Modifier notre perception du temps et de l'espace

Valeur parenthétique : quand la musique crée une bulle temporelle

On parle de **valeur parenthétique** lorsque la musique (ou son usage très contrôlé) suspend temporairement la progression dramatique pour installer une **durée autonome**, détachée de l'action.

 **Gerry**, Gus Van Sant, 2002, 103 min, États-Unis

Musique : **Arvo Pärt** – Spiegel im Spiegel (ouverture) – Für Alina (séquence d'errance)

Dans Gerry, la musique relève de la valeur parenthétique. Son usage extrêmement parcimonieux suspend la progression dramatique et installe une durée autonome, détachée de l'action. Associée aux sons naturels (pas, vent), elle **transforme la marche en expérience sensorielle : le film cesse momentanément de raconter pour faire éprouver au spectateur un temps lent, étiré, presque hypnotique.**



Gerry, Gus Van Sant, 2002, 103 min

Accélération → Mettre le film en mouvement par le rythme

La musique peut produire une **accélération perceptive** : par le tempo, la pulsation et l'énergie sonore, elle intensifie la vitesse ressentie, resserre le temps et propulse le spectateur dans un régime de tension ou d'excitation, parfois avant même que l'action ne commence.

 **Pulp Fiction**, Quentin Tarantino, 1994, 154 min, États-Unis

Musique : **Dick Dale – Misirlou (générique d'ouverture)**

Dans Pulp Fiction, la musique du générique d'ouverture relève de la fonction perceptive d'accélération. Le tempo rapide, la guitare saturée et la pulsation continue imposent immédiatement un régime de vitesse et d'énergie. La musique **agit avant le récit, en conditionnant l'état d'écoute du spectateur. Elle propulse le film dans un mouvement initial, installe une tension ludique et donne au récit son impulsion rythmique.**



Pulp Fiction, Quentin Tarantino, 1994, 154 min, États-Unis

Temporisation → **La musique temporalise l'image** : elle impose un tempo, ralentit ou accélère la perception du temps, et transforme des gestes simples en moments chargés de durée.

 **Chungking Express**, Wong Kar-wai, 1994, 102 min, Hong Kong

The Mamas & the Papas – *California Dreamin'*, Dennis Brown – *Things in Life*, Faye Wong – 夢中人 (*Dreams*)

Comme dans *In the Mood for Love*, la musique assure dans *Chungking Express* la **temporisation** et la cohérence affective. Répétée de manière obsessionnelle, elle impose un rythme intérieur aux personnages et crée une continuité sensible entre des récits disjoints. La musique transforme des instants ordinaires en moments chargés de durée et de mélancolie.



Chungking Express, Wong Kar-wai, 1994

Spatialisation → Unifier ou élargir l'espace filmique

La musique peut transformer la perception de l'espace : en unifiant des lieux discontinus, donner une épaisseur perceptive à un lieu, organiser la relation entre les corps, la distance et le monde environnant.

 **Lost in Translation, Sofia Coppola, 2003, 102 min, États-Unis / Japon**

Just Like Honey – *The Jesus and Mary Chain*

Dans le dernier plan de *Lost in Translation*, le son relève de la spatialisation perceptive. La musique discrète et les bruits urbains diffus ne localisent pas précisément l'action, mais créent un espace enveloppant et indifférencié. La rue de Tokyo devient un milieu sensible, un espace de passage où les corps se séparent et se dissolvent dans la foule : **le son ne décrit pas la ville, il fait ressentir la distance affective entre les personnages.**

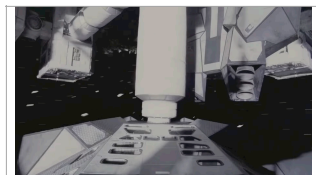


Lost in Translation, Sofia Coppola, 2003

 **Interstellar, Christopher Nolan, 2014, 169 min, États-Unis / Royaume-Uni**

Hans Zimmer – *No Time for Caution*

Dans la séquence d'amarrage / accélération, la musique relève pleinement de la fonction perceptive de spatialisation. Fondée sur une pulsation continue, une montée progressive de l'intensité et une superposition de couches sonores, elle agit comme un vecteur cinétique. Elle **synchronise l'écoute avec la rotation du vaisseau, matérialise la vitesse et la désorientation, et engage le corps du spectateur : l'espace n'est plus représenté, il est éprouvé physiquement.**



Interstellar, Christopher Nolan, 2014

→ **Fonction émotionnelle : orienter, amplifier ou contrarier l'émotion du spectateur**

Leitmotiv : associer une musique à une idée, à un personnage

= thème musical récurrent associé : à une idée, à un personnage ou à un concept abstrait. Il agit comme une mémoire sonore du film.

 **2001 : L'Odyssée de l'espace, Stanley Kubrick, 1968, 149 min, Royaume-Uni / États-Unis**

- **Richard Strauss** – *Ainsi parlait Zarathoustra*, **György Ligeti** – *Atmosphères, Requiem, Lux Aeterna*, **Aram Khatchatourian** – *Gayaneh (Adagio)*


Dans *2001*, la musique fonctionne comme leitmotiv conceptuel. Les œuvres de Strauss et Ligeti ne sont pas associées à des actions précises, mais à des idées abstraites : naissance de la conscience, dépassement de l'humain, mystère cosmique. La musique agit comme une mémoire sonore du film, structurant le récit à l'échelle mythique plutôt que psychologique.



2001 : L'Odyssée de l'espace, Stanley Kubrick, 1968

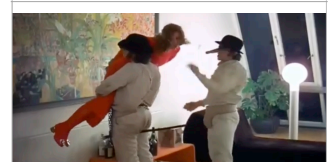
Effet empathique / anempathique (Michel Chion)

- **Effet empathique** : la musique épouse l'émotion supposée de la scène.
- **Effet anempathique** : la musique reste indifférente, régulière ou joyeuse face à une situation violente ou dramatique.

 **Orange mécanique, Stanley Kubrick, 1971, 136 min, Royaume-Uni / États-Unis**

Arthur Freed / Nacio Herb Brown – *Singin' in the Rain*

Dans *Orange mécanique*, la musique produit un effet anempathique au sens de Michel Chion. Des musiques joyeuses ou culturellement valorisées accompagnent des scènes de violence extrême. Ce décalage empêche toute identification émotionnelle immédiate et crée un malaise critique : la musique ne guide pas l'émotion, elle la contrarie et interroge la position morale du spectateur.



Orange mécanique, Stanley Kubrick, 1971

 **Twin Peaks, David Lynch & Mark Frost, 1990-1991, États-Unis**



Twin Peaks, David Lynch & Mark Frost, 1990-1991

Générique - Musique : Angelo Badalamenti - *Twin Peaks Theme*

Le générique de *Twin Peaks* associe une musique lente, enveloppante et mélancolique à des images paisibles de nature et de ville industrielle. Cette atmosphère douce et nostalgique contraste fortement avec le récit, marqué par le crime et le mal. Ce décalage produit une dissonance émotionnelle : la musique, loin de rassurer, suggère qu'une violence profonde se dissimule sous l'apparente tranquillité du monde représenté.