Université Paris I Panthéon-Sorbonne
UFR04 Ecole des Arts de la Sorbonne

Louise Mejstelman

LES DENTS DE LA MER, PREMIÈRE MINUTE : MATÉRIALISER L'INVISIBLE À LA CROISÉE DE L'IMAGE ET DE LA MUSIQUE

Mémoire de Master 2 Cinéma Recherche
Sous la direction de M. José MOURE

Juin 2020



LES DENTS DE LA MER, PREMIERE MINUTE : MATERIALISER L'INVISIBLE A LA CROISEE DE L'IMAGE ET DE LA MUSIQUE

For James,
Until we meet,

Résumé

Deux notes. Sur fond noir, deux notes résonnent puis l'image s'ouvre, et tous les publics se retrouvent plongés dans les profondeurs de l'océan en présence d'un être terrible et dangereux. C'est ainsi que débute la toute première minute des *Dents de la Mer* de Steven Spielberg (1975), le spectateur est entraîné avec angoisse par le monstre vers ce qui sera sans doute sa prochaine victime… Pourtant, il n'y a personne à l'écran. Pas d'acteurs, pas de dialogues, pas de scène antérieure… mais le spectateur sent la présence d'une menace. Et non seulement il la sent, mais il parvient à lui conférer une forme et un caractère. Entre peur et suspense, cette première minute condense tous les éléments du film qui tendent à la puissance affective sur le spectateur pour matérialiser cet invisible. De par ses prédispositions réceptives de la musique à la recherche d'une sémantique sensible de la musique à l'image, le spectateur tend à conférer un sens aux choses dans sa relation particulière avec la musique. Il lui offre ainsi un accès privilégié à ses émotions qui dirigent son imagination vers la formulation du danger. Il se plonge dans un état de vulnérabilité dont sa place de spectateur le positionne au plus près du danger et dont la proximité lui permet de conférer un corps et un but à ce qui lui apparaît comme un monstre autant dans sa dimension sensible que symbolique ; la dimension funèbre qui en ressort éveille sa peur, à la merci de la narration. C'est ici que réside une dimension de la musique à l'image qui touche à l'essence même de la narration tout comme aux profondes émotion du spectateur : la musique interdiégétique. L'état sensible qu'elle impose et qui plonge le spectateur dans une temporalité suspendue entraîne sa participation extrême dont un abandon du « soi », et dévoile alors le point synergique si puissant à la croisée de l'image et de la musique. Ainsi, nous étudierons la sensibilité intrinsèque du spectateur à la musique, puis l'état de vulnérabilité que cette sensibilité induit et enfin le moyen de définir cette dimension de la musique à l'image pour comprendre comment la synergie de la musique et de l'image peut matérialiser le requin.

Mots-clés
Musique à l'image – matérialisation – intentionnalité – synesthésie – imagination – regard – inconscient – perception – interdiégétique – contemplation

Summary

Two notes. Two notes are played on a black screen then the pictures begin, and all audiences find themselves immersed in the depths of the ocean in the presence of a terrible and dangerous being. This is how the very first minute of *Jaws* by Steven Spielberg (1975) begins, the spectator is anxiously drawn by the creature towards what will undoubtedly be its next victim. However, nobody appears on screen. There are no dialogues, no previous scene… but the spectator feels a threatening presence. And not only does he/she feel it, he/she can manage to give it a physical form and a character. Between fear and suspense, this first minute condenses all the elements of the film that tend to an emotional power on the spectator to materialize the invisible. By the spectator's receptive predispositions for music, in search of a sensitive semantic of film's score, he/she is willing to give an intentionality to things in his/her particular relationship with music. Therefore, he/she gives a privileged access to his/her feelings which leads his/her imagination to the formulation of danger. He/she is then immersed in a state of vulnerability whose place as a spectator places him/her at the closest point to danger, and whose proximity allows him/her to confer a body and a goal to what appears to him/her as a monster in its sensitive dimension as in it symbolical one; the funeral dimension that arises awakens his/her fear driven by narration. Here lies a particular aspect of film's score that reaches the very essence of narration itself as well as the deep feelings of the spectator: the interdiegetic music. The sensitive state which it induced and which immerses the spectator in a suspended feeling of time leads to his/her extreme participation, including an abandonment of "self", and then reveals the powerful synergistic point at the crossroad of music and pictures. Thus, we will study the intrinsic sensitiveness of the spectator to music, then the state of vulnerability that sensitiveness induces and finally the way to qualify this dimension of film's score to understand how the synergy of music and pictures can materialize the shark.

Keywords
Score – materialization – intentionality – synesthesia – imagination – view – subconscious – perception – interdiegetic – contemplation

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION…… 7

I. SEMANTIQUE SENSIBLE DE LA MUSIQUE A L'IMAGE…….13

1. Un premier langage……...14
1.1 De la découverte d'une signification mélodique…….....14
1.2 Et de la nécessité du sens…….……...17
1.2.1 Isotopie musicale……..17
1.2.2 Paréidolie sonore : les dents du son……..19
2. Accès à l'émotion……..22
2.1 Renverser la hiérarchie des sens……..23
2.2 Direction et niveaux d'intensité de la peur……..26
3. L'Homme musical…….30
3.1 Associations et réalité de l'invisible……31
3.1.1 Synesthésie……...31
3.1.2 Cénesthésie……...33
3.1.3 Rythme……..38
3.2 Le monstre sous le lit……..40

II. ETAT DE VULNERABILITE……..43

1. Place sensible du spectateur……..44
1.1 Etre à l'intérieur du chat……..44
1.2 L'impossible catharsis…….48
2. Identifier l'invisible……...51
2.1 Intériorité…….51
2.2 Extériorité……55
2.3 Symbole……...58
2.3.1 Et la mer a des dents…….58
2.3.2 Présage funèbre……....59

3. La peur de l'insaisissable……62
3.1 Une spatialisation angoissante……...62
3.1.1 Assombrir la lumière……...62
3.1.2 Plongée dans l'inconnu……...64
3.2 Paranoïa dirigée……..65
3.2.1 Suspense rythmique……66
3.2.2 Le récit parallèle……..67

III. L'INTERDIEGETIQUE……..69

1. Etat sensible……..70

2. Participation extrême……73

3. La contemplation……...75

CONCLUSION……78

Bibliographie……81

Annexe……..86

INTRODUCTION

"Without John Williams, bikes don't really fly,
nor do brooms in Quidditch matches, nor do men in red capes.
There is no Force, dinosaurs do not walk the Earth,
we do not wonder, we do not weep, we do not believe."[1]

Steven Spielberg, lors de son discours au 44th Life Achievement Award Gala
en hommage à John Williams.

Eté 1975. La fréquentation des plages côtières est bien moins élevée qu'à l'habitude. Les vacanciers présents sont finalement peu nombreux à se rendre dans l'eau, et ces mêmes nageurs sont tous particulièrement vigilants. Pourtant le danger ne vient pas de l'océan, mais des salles de cinéma. Elles portent toutes à l'affiche le tout premier blockbuster de l'histoire du cinéma : *Les Dents de la Mer*. Adapté du roman de Peter Benchley sorti en 1974, le film réalisé par Steven Spielberg raconte les terribles attaques d'un requin blanc près des rives d'Amity Island. Le film de 9 millions de dollars de budget récupère 470.7 millions de dollars au box-office, s'installant au cœur de la fascination du public. *Les Dents de la Mer* était attendu, bénéficiant d'une publicité particulièrement importante pour l'époque, et d'informations sur le tournage communiquées au public ; de ce fait, les ficelles de la création du requin, mécanique, étaient connues du public, et pourtant les nageurs se font particulièrement rares le long des plages. Ce qu'ils ont senti à l'écran, c'était les attaques d'un vrai requin, tueur d'homme, assoiffé de sang, un requin bien réel qui n'appartient désormais plus qu'au médium cinématographique mais s'est installé dans l'imaginaire de tous les vacanciers venus se baigner. Cependant, le requin mécanique n'apparaît qu'à partir de la seconde moitié du film ; il n'est donc pas au centre de la création du requin, il est seulement la représentation physique de l'aura du requin qui menace Amity Island tout au long du film. Dès la première scène, Steven Spielberg réussit à donner la sensation de sa présence au public, il matérialise ainsi le requin, c'est-à-dire qu'il nous fait craindre l'invisible.

L'image ne nous montre pas le requin, mais quelque chose pourtant revient, comme un rappel, un indice, une direction donnée au public sur les événements tragiques

1 « Sans John Williams, les bicyclettes ne volent pas vraiment, ni les balais dans les matchs de Quidditch, ni les hommes en capes rouges. Il n'y a pas de Force, les dinosaures ne parcourent par la Terre, nous ne nous étonnons pas, nous ne pleurons pas, nous ne croyons pas. » (traduction personnelle).

qui vont se produire. La musique, composée par John Williams, intervient à chaque attaque, à chaque approche même du requin vers sa prochaine victime. Elle l'accompagne, et ainsi informe sur le déroulement et l'instant décisif de l'attaque de par son motif, de deux notes. Sur fond noir, ces deux notes sont introduites avant toute image, dès le générique d'ouverture, tout comme la peur. Elles résonnent et tous les publics autour du monde savent qu'ils sont en présence d'une menace, qu'ils ne voient pourtant pas. L'image s'ouvre, un travelling avant sur des fonds marins, et les deux notes résonnent encore tandis que la présence de la menace est de plus en plus forte. A l'origine, le scénario envisageait de faire apparaître l'ombre des dents de chaque côté de l'écran pour donner l'impression d'être entre les mâchoires du requin.

NOIR
1
Entrée de sons internes à l'espace. Puis, un éclat de lumière bleue au centre de l'image. Il s'ouvre, faisant apparaître en haut et en bas une rangée de dents acérées comme un rasoir, suggérant que nous sommes à l'intérieur d'un gigantesque gosier, observant le monde sous-marin nocturne en mouvement. On ENTEND une symphonie de sons sous-marins : glissement de terrain, sons métaboliques, les bruits rares et secrets que certaines espèces sous-marines partagent entre elles.[2]

Or, à l'écoute de la musique de John Williams, sans ajouter le moindre artifice à l'image, le requin était là : « J'avais en fait greffé une musique de John pour le générique d'ouverture. C'était le thème principal du film de Robert Altman, *Images*. Donc, j'insère une partie qui était un charmant solo de piano avec quelques cordes très inquiétantes en arrière-plan qui aurait sans doute était merveilleux pour un film sur une chasse. Et je pensais que ça jouait contre les sentiments primaires évidents qui étaient très profonds dans *Les Dents de la Mer*. Cependant, quand Johnny l'a entendu, il n'était pas du tout d'accord. Quand il a finalement joué la musique pour moi au piano… il m'a donné un

2 OVER BLACK 1 Sounds of the innerspaces rushing forward. Then a splinter of blue light in the center of the picture. It breaks wide, showing the top and bottom a silhouetted curtain of razor sharp teeth suggesting that we are inside of a tremendous gullet, looking out at the onrushing under- sea world at night. HEAR a symphony of underwater sounds: landslide, metabolic sounds, the rare and secret noises that certain undersea species share with each other (traduction personnelle). Carl Gottlieb et Peter Benchley. « Stillness in the Water AKA Jaws ». In Internet Movie Script Database [consulté le 3 septembre 2019] Disponible sur : https://www.imsdb.com/scripts/Jaws.html

aperçu du thème principal. Je m'attendais à entendre quelque chose de bizarre et mélodique, un peu tonal, mais sinistre… et d'un autre monde, presque un peu comme dans l'espace, mais à l'intérieur… vous savez, l'espace intérieur sous l'eau. Et ce qu'il m'a joué à la place avec deux doigts sur l'octave du bas était… dun-dun dun-dun dun-dun dun-dun… Au début, j'ai commencé à rire, je croyais que… il a un grand sens de l'humour et je croyais qu'il me faisait une blague. Et il a dit : « Non, c'est le thème des *Dents de la Mer* ! ». Et j'ai dit, « Joue-le encore ! », il l'a joué encore… et il l'a joué encore, et soudain ça semblait juste. »[3] raconte Steven Spielberg. La musique ajoutée à l'image projette soudain l'ombre menaçante. La musique seule est angoissante, l'image seule est une promenade sous-marine, ensemble elles incarnent le déplacement et les mouvements d'un être sanguinaire. Elle introduit pour le spectateur une peur de l'invisible, entre suspense et horreur, entre espoir et détresse, entre vie et mort. Dans sa première minute, le film présente le motif et instaure tout ce qui constituera la création de l'aura du requin, donc la matérialisation de l'invisible au long du film. Elle se constitue de deux parties, la première moitié sur fond noir avec quatre occurrences du motif des deux notes, et la seconde moitié avec un travelling avant, caméra à l'épaule, qui s'ouvre en même temps que le cœur du morceau, rythmé par l'ostinato soutenu du motif, avançant au-dessus de fonds-marins et frôlant algues et coraux ; et tout au long de cette minute le spectateur sent l'omniprésence de la menace. En une minute dénuée de tout effet spécial, d'acteurs et de dialogues, composée d'un plan et d'une musique soutenue par un motif de deux notes, le public assiste non seulement à la naissance d'une existence invisible, mais aussi à l'installation des codes de la narration qui lui permettront de suivre cet invisible tout au long de l'histoire et de reconnaître ses occurrences, comme ses absences. Le ton, l'atmosphère du film est instaurée, elle capte l'attention du spectateur et introduit le thème

3 « I had actually cut in one of John's own pieces of music for the opening titles. That was John's title theme from Robert Altman's film Images. So I cut in a section that was a lovely piano solo with some very ominous strings in the background that would probably have been wonderful for a movie about a hunting. And I thought it was playing against the obvious primal feelings that run very deep through Jaws. When Johnny heard it, though, he just didn't go for it at all. . . . When he finally played the music for me on the piano… he previewed the main *Jaws* theme. I expected to hear something kind of weird and melodic, and kind of tonal, but eerie… and of another world, almost a bit like outer space inside… you know, inner space under the water. And what he played me instead with two fingers on the lower keys was… dun-dun dun-dun dun-dun dun-dun… At first, I began to laugh. I thought he was… He had a great sense of humor and I thought he was putting me on. And he said, "No, that's the theme to *Jaws*!" And I said, "Play it again.", he played it again… and he played it again, and suddenly it seemed right. » (traduction personnelle). Laurent Bouzereau. « Making of Steven Spielberg's 'Jaws' ». [1995], 50min, Universal Pictures, 1 DVD

narratif du danger dans l'océan. Mais plus que tout, elle communique au spectateur la présence de l'être dangereux d'une façon presque physique. Plongé dans l'inconnu, il distingue la qualité menaçante de l'invisible, mais aussi sa forme. Finalement, quelque chose se dessine, non pas sur l'écran, mais dans l'intériorité du spectateur même. Cette situation trouve sa particularité dans son rapport d'investissement du spectateur ; il lui faut récupérer les informations données par l'écran pour construire sa propre image de ce qu'il désire voir et qui ne lui est pas montré. Dans ce cas, de quelle façon sa perception et ses émotions traduisent les informations reçues par le film pour donner une forme à l'invisible ? La dimension affective de la scène est nécessairement conséquente, centralisée autour de la peur, et joue sans aucun doute un rôle dans la capacité réceptive du spectateur ; comment atteint-il cette état de sensibilité ? Quelles sont les prédispositions de l'Homme dans la réception sensible et émotionnelle de la musique à l'image ? Comment est dirigée sa visualisation du requin ? Le spectateur parvient à conférer immédiatement le caractère de danger à l'invisible, pourtant sans scène antérieure et sans actions à l'image comme au son. La position de première scène étonne par les convictions qu'elle parvient à former ; dans leur fonctionnement synergique, la musique et l'image condensent en peu de temps une immense capacité imaginative et perceptive du cinéma sur le spectateur. Comment qualifier cette capacité de la synergie entre musique et image si particulière ? Tous ces questionnements tendent vers une interrogation générale ; comment, dans la première minute des *Dents de la Mer*, la musique et l'image parviennent dans leur synergie à donner une existence physique à ce que l'on ne voit pas ?

Nous chercherons à comprendre comment, à travers les 22 mesures de musique sur les 30 secondes d'image, cette matérialisation de l'invisible s'effectue, les étapes qui la composent, et ce que sa réalisation permet de dégager dans le procédé de musique à l'image. Pour ce faire, nous chercherons tout d'abord à examiner la sensibilité de l'Homme quant à la musique ; c'est elle qui introduit la scène, sa capacité affective n'est peut-être plus à démontrer, mais certainement à comprendre. Bien que la proximité de la musique et du langage humain soit maintes fois approchée, notre étude ne visera pas à démontrer leur corrélation. Des musicologues comme Cristina Cano[4] considèrent que

4 Cristina Cano. « La musique au cinéma : Musique, image, récit ». Traduit de l'italien par Blanche Bauchau. Rome : Gremese, Collection Petite Bibliothèque des Arts, 2010

malgré leurs nombreux rapprochements, il est important de les dissocier, Michael Arbib[5] souligne a contrario leurs racines communes et tend à introduire la notion d'un musique-langage continuum. Nous chercherons, non pas à établir formellement une syntaxe commune ou similaire entre musique et langage, mais à identifier des rapports communs dans le processus de narration, et en étudier la perception et les effets que le spectateur/destinataire reçoit dans une situation où, débarrassé de tout encadrements verbaux et dirigé par la musique, une communication se met pourtant en place. A travers une recherche de signification musicale, nous verrons comment l'accès privilégié de la musique aux émotions se dessine dans les états primaires de l'Homme, et ainsi de quelle manière elle peut tendre à diriger l'imagination du spectateur.

Notre prochaine étape consistera à comprendre l'état de vulnérabilité dans lequel est plongé notre spectateur, qui le place au plus près de ce qui lui apparaît comme un monstre. Cette proximité forcée lui confère la capacité de formuler un physique et une intériorité à l'invisible, mais aussi une symbolique. La dimension funèbre qu'elle porte éveille en lui des peurs profondes dont la narration se sert au cœur du suspense.

Enfin, nous tendrons à définir cette dimension particulière de la musique à l'image des *Dents de la Mer* qui réside au cœur de la narration comme au cœur des émotions du spectateur : la musique interdiégétique. Elle induit un état sensible et une suspension de la narration qui entraîne une participation extrême du spectateur pour atteindre le point synergique à la croisée de l'image et de la musique dans l'essence même du sensible, du perceptible, de l'émotion, du cinéma.

Avant toute chose, il nous faut préciser un point important sur le choix d'un terme ; nous parlerons de motif et non de thème pour décrire la musique de la scène. Le morceau s'approprie et brise certains codes classiques dans sa structure ; il repose sur les deux notes qui le composent en occurrences ou en ostinato rythmique. Sur cet ostinato, les occurrences mélodiques ajoutées ne forment justement pas une ligne mélodique. Le rapport qu'elles entretiennent avec l'ostinato n'est pas celui d'une mélodie et de son accompagnement, elles accompagnent elles-mêmes l'ostinato, le mettant ainsi en valeur. L'ostinato est donc au centre de la composition, ce que Steven Spielberg définit par

5 M. A. Arbib, ed.. « Language, Music, and the Brain : A Mysterious Relationship ». Cambridge, MA : MIT Press, Strüngmann Forum Reports, 2013

ailleurs comme « la signature du film »[6]. Puisque la musique du film repose sur un motif de deux notes qui peut être employé et fonctionner de différentes façons avec les motifs mélodiques, nous ne le nommerons pas thème mais motif pour être au plus juste de son essence et de sa fonction. La déconstruction musicale devient certainement un moyen de diriger la narration par la dimension rythmique et les capacités d'adaptation d'un motif.

La première minute condensant une quantité importante d'informations, nous nous appuierons sur différents films pour en illustrer plus en détails certains points, *Psychose* d'Alfred Hitchcock (1960), *Madeline's Madeline* de Josephine Decker (2018) et *M le Maudit* de Fritz Lang (1931). Le fonctionnement de la musique de *Psychose*, composée par Bernard Herrmann, se rapproche en de nombreux éléments de celle des *Dents de la Mer*, particulièrement dans l'utilisation de motifs et de la déconstruction de la mélodie pour obtenir un effet dirigé sur le spectateur. *Madeline's Madeline* nous permettra de requestionner la place même du spectateur et sa vision de la scène. Enfin, *M le Maudit* interviendra pour nous illustrer plus en profondeur la spatialisation musicale et le mouvement du meurtrier dans l'espace.

Nous tendrons à dégager cette qualité particulière qui fait de la première scène du film une minute si puissante dans son effet sur le spectateur comme dans son inscription narrative. *Les Dents de la Mer*, par cette puissance affective, éveille en nous des états primaires, un désir de voir, et une peur de ce désir, il évoque les monstres, la mort, la vulnérabilité de l'Homme, mais aussi, au-delà de tout cela, l'évocation d'une sensation à laquelle le spectateur s'accroche à la recherche, peut-être, du souvenir d'un sentiment perdu.

6 « And John found the signature for the entire movie. » (traduction personnelle). Laurent Bouzereau. « Making of Steven Spielberg's 'Jaws' ». *op. cit.*

I. Sémantique sensible de la musique à l'image

Dans l'obscurité la plus totale, deux premières notes résonnent. Aucune image du film n'est encore apparue, et pourtant le spectateur est déjà en alerte. Les deux notes sont répétées sont formes de motif qui occurre trois fois encore, toujours sans image, et cette-fois la peur s'installe chez le spectateur. Le récit du film n'a pas encore commencé, il n'y a pas d'informations visuelles, et pas de mots mais une réaction émotionnelle a lieu.

Pour comprendre comment cette première scène des *Dents de la Mer* a un effet si puissant sur le spectateur, il nous faut étudier comment ce qui l'introduit, donc la musique, engage cette accès privilégié avec son intériorité ; quelles sont les prédispositions sensibles de l'Homme à la réception de la musique puisque un effet se produisant par la musique épurée/dénuée de tout soutien visuel ou narratif met donc en exergue son accès privilégié aux émotions de l'Homme. Tout comme *Psychose* d'Alfred Hitchcock (1960) ou *2001 : L'Odyssée de l'Espace* de Stanley Kubrick (1968), les premières notes sont introduites avant l'image et deviennent une annonce du ton du film. Pour *Psychose* par exemple, « Au moment où la musique a commencé, avec sa dissonance tranchante et son rythme fou, le public savait qu'il était prêt à vivre une descente de montagne-russe à retourner l'estomac duquel il ne pourrait pas descendre sauf en quittant la salle de cinéma. »[7] Ainsi, les premières notes des *Dents de la Mer* sur fond noir deviennent l'annonce terrible de ce qui va s'ensuivre. L'impression qu'elles créent sonnent comme un présage tragique. La musique en elle-même devient un procédé dont la capacité affective introduit une forme de communication. Cette notion de communication induit l'idée d'un langage, non pas sur le plan verbal mais sur le plan émotionnel, c'est-à-dire qu'il touche à l'intériorité la plus primaire de l'Homme, celle qui dans son évolution même s'apparente à l'état pré-verbal, et résonne puissamment en nous dans cette toute première minute.

7 « The moment the music started, with its slashing dissonance and manic pulse, audiences knew they were in for a stomach-churning roller-coaster ride they could not get off unless they left the theater. » (traduction personnelle). Jack Sullivan. « Hitchcock's Music ». New Haven, CT : Yale University Press, 2006, p. 245

1. Un premier langage

1.1 De la découverte d'une signification mélodique.

Dans ses recherches sur la perception du langage du nourrisson, le Dr. Stern suggère une sensibilité naturelle à la musique, le son s'inscrivant comme une de nos premières relations avec le monde. L'idée de son et de rythme, ce qui constituent la structure musicale, est au centre notamment du rapport entre la mère et son enfant. C'est par ce rapport sonore que va s'initier la reconnaissance d'un langage pour l'enfant ; par exemple, si la mère pose une question au nourrisson, la tonie de la phrase pourra finir par une note montante semblable à l'inflexion d'une mélodie. Le nourrisson sera capable, sans comprendre la signification verbale de la phrase, de saisir la particularité montante de la mélodie et ainsi en ayant progressivement une connaissance des différentes intonations, de reconnaître ce type particulier de phrase. La mélodie s'installe donc comme la première reconnaissance d'un langage de la part de l'Homme. Le stade suivant est celui d'un échange sonore entre la mère et l'enfant ; les travaux du Dr. Stern l'ont conduit à effectuer des études d'observation sur différents sujets, tous menant au même résultat : lorsque le nourrisson (émetteur) émet un son ou produit un geste adressé ou partiellement adressé à son parent (destinataire), ce destinataire tend à répondre par un son, un geste ou un rythme correspondant en durée et en intensité à ce son. « Un petite fille de neuf mois s'extasie devant un jouet et s'en approche. Tandis qu'elle l'attrape, elle laisse échapper un exubérant « aaaah ! » et regarde sa mère. Sa mère la regarde en retour, incline ses épaules, et réalise un formidable mouvement de danse en secouant le haut de son corps, comme une danseuse burlesque. Le mouvement dure juste aussi longtemps que le « aaah ! » de sa fille mais est aussi extasié, joyeux et intense. »[8] Ces échanges fonctionnent exclusivement sur une structure musicale, rythme, son, intensité… en sont au centre et installe un processus de communication. A cette étape de la formation de l'enfant, la reconnaissance

8 « A nine-month-old girl becomes very excited about a toy and reaches for it. As she grabs it, she lets out an exuberant "aaaah!" and looks at her mother. Her mother looks back, scrunches up her shoulders, and performs a terrific shimmy with her upper body, like a go-go dancer. The shimmy lasts only about as long as her daughter's "aaaah!" but is equally excited, joyful, and intense. » (traduction personnelle). Daniel Stern. « The Interpersonal World of the Infant, a View from Psychoanalysis and Development Psychology ». Londres : Karnac Books, 1998, p. 140

du langage est donc dépassée pour atteindre une entrée même dans le langage. Cette place importance que la musique a pris dans notre processus de communication s'illustre ensuite dans son rapport au langage verbal ; « Parfois, la mère dirait : « Ne fais pas ça. », une excellente formulation de l'interdiction d'un point de vue linguistique, mais elle le dirait dans le ton le plus doux, le plus joueur et avec un sourire. Etait-ce une interdiction ? Une autre fois, elle dirait simplement le nom du bébé ou demanderait : « Veux-tu faire ça ? » et nous serions tous d'accord, par rapport au ton de sa voix et à son expression faciale, qu'il s'agit d'un interdiction, même si linguistiquement ce n'en était pas une. »[9]. Dans cet exemple, le formulation de la mère tend à une signification verbale en désaccord avec la signification mélodique par son intonation ; le destinataire de ce processus de communication (l'enfant) se retrouve confronté à une contradiction qui, si les deux significations opposées étaient égales, donnerait lieu à une aporie et les deux sens s'opposant s'annuleraient, l'idée même de signification ne pourrait plus avoir lieu. Pourtant, le premier apprentissage du langage de l'enfant s'étant effectué par une reconnaissance des intonations, c'est à cette intonation qu'il va donner une signification supérieure. A juste titre, puisque l'adulte lui-même ayant découvert le langage par la mélodie des phrases dans son état pré-verbal de nourrisson accorde aussi un sens supérieur à l'intonation (comme le souligne par ailleurs ses expressions faciales accompagnant les interdictions mélodiques de l'exemple du Dr. Stern, le mouvement du visage étant intrinsèquement lié à la production de sons). Face aux mots, la signification finale de la phrase réside donc dans sa musicalité. Le langage musical est perçu par le nourrisson quand il est encore au stade de sa perception amodale, c'est-à-dire à la première étape de perception du monde où ce qui l'entoure et son apprentissage sont traités par la sensation, dont les émotions. La formulation d'un langage mélodique est reçue et assimilée au stade de cette perception, ainsi directement au contact de l'émotion. Lors de l'étape de la croissance donnant lieu à l'appropriation du langage verbal par l'enfant, la musicalité démontre un pouvoir particulièrement important sur ses états

9 « Sometimes the mother would say, "Don't do that," an excellent prohibitive from the linguistic viewpoint, but she would say it in the sweetest, most playful voice and with a smile. Was that a prohibitive? At other times she would say just the baby's name or ask, "Do you want to do that?" and we would all agree, from her tone of voice and facial expression, that it served as a prohibitive, although it was not one linguistically. » (traduction personnelle). *Ibidem*, p. 215

émotionnels, toujours au-delà des mots. Une petite fille, étudiée par le Dr. Stern[10], essaie de retarder le moment d'aller se coucher en discourant vivement. Une fois que son père lui a souhaité bonne nuit et a quitté la chambre, elle continue pourtant à discourir, seule, et différemment. La petite fille emploie le son du langage pour combler sa solitude dans sa chambre, et parle en réutilisant les intonations et mots de son père pour recréer sa présence réconfortante ; le son devient un moyen matérialisant. Les intonations, donc la musique, l'affectent émotionnellement comme le fait la présence de son père, elles deviennent une personnification qui remplie l'absence par l'existence sonore. Cet exemple s'inscrit dans un but similaire à celui de notre requin des *Dents de la Mer*, mais il s'agit ici d'une intonation que la petite fille connaît, la matérialisation fonctionne alors dans le souvenir et l'imitation, mais soulève le pouvoir de création, de personnification de la musique ; sa place privilégiée dans la perception humaine se manifeste dès la plus petite enfance au-delà des mots. Le motif du requin n'est peut-être pas alors une imitation due à notre expérience consciente, il peut être le souvenir de quelque chose qui n'est pas défini, qui finalement remonterait à une perception encore plus ancienne que celle de notre propre expérience, et nous pousse ainsi à en chercher la signification.

Dans sa situation, la petite fille est productrice et réceptrice du son (émetteur-destinataire), il ne s'inscrit pas dans une communication à autrui et sa production lui est entièrement personnelle. Mais lorsque le son intervient dans l'espace d'échange social, que Yuri Lotman désigne sous le nom de sémiosphère[11], il devient qualifiable par l'intériorité d'autrui. L'Homme ne s'arrête pas à une réception émotionnelle ; la communication induit la nécessité de compréhension, et entraîne ainsi avec elle la volonté d'une signification. Le sens même est au centre de notre contact avec le monde, la compréhension permet l'évolution dans un monde social, ainsi l'Homme a un intrinsèque besoin de conférer un sens aux choses, c'est l'intentionnalité[12].

10 *Ibidem*, p. 173

11 Yuri Lotman.. « La sémiosphère ». Limoges : Presses Universitaires de Limoges, Collection Nouveaux Actes Sémiotiques, 1999, p. 9-41

12 Muriel Joubert et Bertrand Merlier (dir.). « La traduction des émotions dans les musiques de films ». Lyon : Editions Delatour France, Collection Pensée Musicale, 2015, p. 164

1.2 Et de la nécessité du sens.

L'échange dans la sémiosphère se construit donc par le sens, qui en permettant la compréhension déclenche un plaisir chez l'Homme ; percevoir et identifier permet de former une réponse et de s'inscrire en tant qu'élément appartenant à un monde social. Ce plaisir réside dans la perception et la compréhension, ce qui le rend commun à la musique et au langage verbal, même si l'attribution d'une signification n'a pas la même formalité. N'étant pas définie par un code grammatical structuré et figé comme l'est celui du langage verbal, le langage asémantique de la musique offre une liberté de sens que chaque élément, organisé d'une façon ou d'une autre, peut influencer. Cependant, nous pouvons adapter des outils du langage à la musique dans la recherche de l'attribution d'une signification précise.

1.2.1 Isotopie musicale.

L'isotopie est un terme linguistique dont la fonction fut théorisée par A. J. Greimas[13] ; c'est ce qui fonde la cohérence d'un texte par la répétition de sèmes qui permettent la compréhension. Par exemple, l'isotopie forme l'unité d'un thème tout au long d'un texte par la répétition d'éléments liés à ce thème, comme les champs lexicaux. Ainsi, elle devient la clé pour en comprendre la signification. Dans un morceau de musique, l'isotopie peut se retrouver dans le rythme, dans la tonalité, dans le leitmotiv musical (thème) et par la formulation d'une cohérence et donc d'une compréhension d'une direction musicale suscite le plaisir. A contrario, une musique sans isotopie rompt toute communication émotionnelle avec l'auditeur et par l'incompréhension qu'induit son incohérence le rend hermétique à cette musique[14]. La musique des *Dents de la Mer* fonctionne particulièrement sur la répétition de deux notes.

13 Greimas, A. J.. « Sémantique structurale ». Paris : Presses Universitaires de France, Formes sémiotiques , 2002 p .119-140

14 Le mathématicien Scott Rickard a fait l'expérience en 2011 de composer un morceau de presque deux minutes sans la moindre répétition (isotopie) ce qui entraîne une parfaite incohérence musicale ; il en résulte l'indifférence émotionnelle de l'auditeur. TedX, Youtube. *The World's Ugliest Music* [en ligne] [consulté le 21/03/2020]. Disponible sur : https://www.youtube.com/watch?v=RENk9PK06AQ



Mesure 9 : Ostinato mi-fa.

Le motif du mi-fa correspond au sème et fonde la cohérence du morceau, dont la répétition conduit à un ostinato. Le motif emmène le morceau, le caractérise, en fait sa continuité et son unité. Surtout, il suit son évolution et soutient les occurrences inattendues (accords, dissonances…) comme faisant partie de l'unité. Cristina Cano, à partir du travail de A. J. Greimas, désigne trois phases de l'isotopie musicale[15] : la phase inchoative qui correspond dans notre scène aux premières notes jouées sur fond noir, la phase durative qui, inscrite dans la continuité d'une temporalité, correspond au déroulé de l'action, ici une fois le travelling avant commencé, et enfin le crescendo sonore conduit à la phase terminative du morceau. La durée du morceau devient un espace évolutif propice au sens dont différentes phases se succèdent, cette construction se rapproche alors fortement de la construction d'un récit. Jean-Jacques Nattiez introduit dans son étude de narratologie le terme de proto-narration[16] ; il s'agit d'une construction sur la temporalité du morceau, son évolution, les attentes que sa structure crée. Par les isotopies avancées plus haut, le spectateur entretient avec chaque morceau un rapport de compréhension inscrit dans sa structure (différente selon les pays et leur culture musicale) ; par exemple, une fausse note sera entendue, même sans des connaissances poussées de musicologie, puisque le ressenti musical est inscrit dès notre enfance en auditeur aguerri de la musique de notre culture. Notre perception de la composition d'une gamme et de ses intervalles dépend de l'apprentissage de la musique ; les harmonies différent en fonction des cultures et peuvent créer une barrière dans l'appréciation musicale. L'incompréhension d'une structure harmonique, qui nous est donc étrangère, nous devient hermétique. Nous nous accordons sur les structures musicales et les sorties de gammes (par transposition, création d'une tension pour une résolution, libération dans la composition) pour y projeter notre

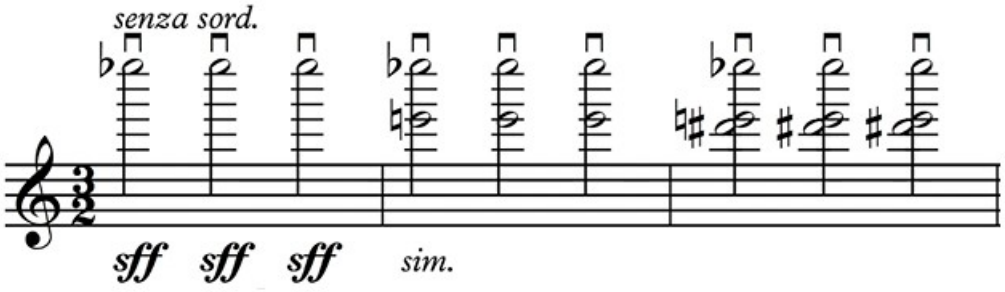
15 Cristina Cano. « La musique au cinéma. Musique, image, récit ». *op. cit.*. p.36-42

16 Jean-Jacques Nattiez. « La Narrativisation de la musique », Cahiers de Narratologie [mis en ligne le 21 décembre 2011], [consulté le 12 février 2019] Disponible à l'adresse : http://journals.openedition.org/narratologie/6467

intentionnalité et ressentir les émotions qu'elles communiquent. Il est largement entendu que la composition classique doit conserver une direction dans son écriture qui se forme par la structure des intervalles, les gammes (chromatiques, diatoniques…) incarnant une structure pré-établie du morceau. Un changement dans cette structure, comme une transposition à l'octave supérieur ou un changement de tonalité, sera perçu comme une direction prise par le morceau dans sa continuité. Ainsi, le fait de percevoir le morceau dans une continuité évolutive révèle une dimension narrative musicale. Les images qu'une narration génère induisent par conséquent dans la proto-narration une capacité musicalement illustrative.

1.2.2 Paréidolie sonore : les dents du son.

Nous pouvons employer un autre terme, visuel et auditif cette fois, qui s'intègre dans la dimension narrative : la paréidolie. Visuellement, une paréidolie correspond à une illusion d'optique qui identifie dans quelque chose (objet, paysage...) une forme qui nous semble familière, par exemple voir un éléphant dans la forme d'un nuage, ou un visage dans une tâche d'encre… Adaptée au son, la paréidolie permet de susciter des images par des associations auditives et visuelles. Les icônes sonores obtenues participent à la proto-narration et, dans le medium filmique, s'inscrivent dans le contexte du récit (et ainsi soutiennent ou contredisent l'image) pour former leur propre proto-narration Une des plus célèbres et effectives paréidolie sonore se retrouve dans *Psychose*, lors de la scène de la douche. Tandis que Marion Crane est assassinée sous la douche, la musique de Bernard Herrmann fait entendre des notes stridentes aux violons, coupantes comme le couteau de l'assassin.



Mesure 1 : Mi bémol répété. Ajout d'un mi bécarre à l'accord (7ème majeure) deuxième mesure. Ajout d'un ré dièse troisième mesure.

« Des spectateurs ont rapporté avoir entendu des synthétiseurs, des cris d'oiseaux, et bien d'autres choses, alors que ces choses n'existaient que dans leur imagination, tout comme ils ont vu le couteau trancher quand aucune pénétration n'apparaît à l'écran. »[17] Le couteau musical de Bernard Herrmann permet de créer l'illusion de la coupure que l'image ne montre pas et double les cris de Marion pour appuyer l'horreur. Cet exemple nous permet d'illustrer l'emploi d'icônes sonores intrinsèques au motif des *Dents de la Mer*. Le morceau a un temps binaire (4/4) généralement employé dans les marches militaires et les parades justement parce qu'il est adapté au pas. Cependant, le rythme employé ici n'est absolument pas propice à la marche, évoquant plutôt un déplacement rapide qui, se déroulant sous l'eau, s'apparente à une nage, souligné d'autant plus par la capacité d'accélération ou de décélération de l'ostinato illustrant le mouvement de déplacement. Ainsi, le mi-fa répété devient l'illustration du mouvement du requin se rapprochant ou s'éloignant de sa proie. Par cette principale répétition, la composition de John Williams est souvent désignée comme le célèbre thème à deux notes ; il y en a en fait trois.

17 « Viewers reported hearing synthesizers,screaming birds,and much else,even though these things existed only in their imaginations,just as they saw the knife slashing when no penetr ation actually appears on the screen. » (traduction personnelle). Jack Sullivan. « Hitchcock's Music ». *op. cit.*. p. 255



Mesure 10 : Apparition de la troisième note : ré.

Cette troisième note est couramment mise de côté sans doute parce qu'elle ne s'inscrit pas dans la suite naturelle de ces deux notes, elle intervient par un effet de surprise qui sert justement sa signification. Le motif mi-fa a été installé dès les premières mesures et l'ostinato commence par ces deux notes ; l'apparition du ré intervient de façon inattendue, qui plus est soulignée par la notation marcato (^). Le marcato a la particularité d'être une accentuation qui dépasse en insistance la notation même de l'accent (>), le choix du marcato va au-delà la mise en valeur pour faire du ré une note signifiante. Le résultat obtenu se rapproche de la force des violons de *Psychose*, dans le sens où le ré marcato vient « couper » le déroulement du mi-fa. Le requin nage (mi-fa-mi-fa-mi-fa-mi-fa), et sa mâchoire se referme sur sa proie (mi-fa-RE-mi-mi-fa-RE-mi). Tout l'intérêt de ces paréidolies réside leur inscription dans la proto-narration musicale, puisqu'il s'agit d'aller au-delà d'une musique descriptive pour que les images qu'elle suscite s'intègrent à un récit. L'idée de progression, inhérente au récit, est donc primordiale. Le rythme des violons de *Psychose* ralentit progressivement, comme les battements du cœur de Marion Crane, et finit par s'arrêter. Le crescendo orchestral des *Dents de la Mer* participe à la sensation du requin atteignant sa proie et arrive à son apogée par l'intervention stridente finale des flûtes qui apparaissent comme annonce du danger.



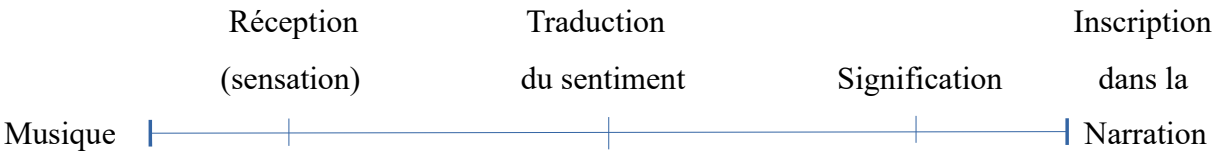
M*esure 22 : Ascension dissonante (chaque accord associe majeur et mineur) à trois reprises : Si-Do-Ré* ***Mib***

Cette fois, l'intervention des flûtes n'est pas une paréidolie, elles peuvent être associées à des cris, mais le contexte filmique ne leur confère pas cette dimension illustrative. Elles fonctionnent dans une association qui fait appel à notre mémoire, nous reconnaissons l'effet strident similaire à l'expérience que nous avons d'un cri, ainsi elles se rapprochent davantage d'un icône sonore. « C'est une des beautés du médium filmique, la combinaison du visuel et de la situation, étant le requin ou la scène du couteau de *Psychose* d'Hitchcock, combinée avec les notes. Cette combinaison du son et de l'image créant un souvenir. »[18]précise John Williams à propos du fonctionnement de sa musique dans *Les Dents de la Mer*. Nous percevons donc l'intention (et cédons à l'intentionnalité) aussi par une dimension mnémonique. Le son imprime en nous un rapport à l'expérience qui s'établit par des connaissances communes de l'être humain dans ses fonctions primaires. Tout comme la musique interagit avec notre première perception du monde, la dimension mnémonique s'effectue dans les sons les plus innés pour une immédiate compréhension de la composition. Au final, la recherche du sens s'établit entre sa perception, et la réception de ses émotions.

2. Accès à l'émotion

Par la sensation que produisent en nous les premières notes du motif, avant même l'ostinato, l'émotion ressentie est projetée dans la réflexion du spectateur qui qualifie ainsi le sens que prennent les notes contextualisées dans une situation narrative. Ainsi, le sens naît d'abord de l'émotion, que la construction de la scène orchestre, et renverse. La décomposition de la perception de la musique passe par la réception de la sensation qu'elle induit, convertie ensuite en émotion que le spectateur va traduire et dont la signification (par l'intentionnalité) va s'inscrire dans la narration pour contextualiser le sens.

18 « It's one of the beauties of the film medium that it's the combination of the visual and the situation, this being the shark or the knifing scene in Hitchcock's *Psycho*, combined with the notes. That combination of sound… and image forming a memory. » (traduction personnelle). Laurent Bouzereau. « Making of Steven Spielberg's 'Jaws' ». *op. cit.*



De l'émotion au sens narratif

Accéder à l'émotion, c'est obtenir la vulnérabilité du spectateur, son désir de ressentir. C'est pour cette raison que la vigilance installée par la première occurrence du motif obtient immédiatement l'attention du spectateur. La scène dans son ensemble même ne présente pas de prime abord un important contenu visuel et narratif ; il n'y a pas d'acteurs à l'image, pas de dialogue, un seul plan sous-marin en mouvement et de la musique. Pourtant, elle obtient ce désir de voir, et de ressentir, par ce qu'elle éveille en nous.

2.1 Renverser la hiérarchie des sens

« Je ne pense pas que l'on dise aux spectateurs de pleurer, je pense qu'on leur offre la possibilité de pleurer. » souligne James Cameron quant à James Horner et à la composition de musique de film[19]. Le spectateur, en choisissant de regarder l'écran, devient complice de l'éveil de ses propres émotions ; il y a la volonté d'une réaction émotionnelle. Ainsi, il accepte, en suivant l'histoire, de s'y rendre sensible et se dispose à recevoir ce que le film induit. Tandis que le conscient est concentré sur l'histoire, la musique et les mouvements du cœur qu'elle infère peuvent toucher à l'inconscient : l'effet n'en est que plus puissant. Ainsi, l'interaction de la musique avec l'inconscient permet un éveil des émotions qui s'élaborent dans le conscient. Spinoza, dans sa pensée d'unification du corps et de l'esprit, a établi une échelle de perception qu'il associe dans son exemple à la douleur[20] ; pour lui, l'Homme souffre avant de ressentir la douleur, et quand elle devient suffisamment forte elle passe dans sa perception (que nous associons au conscient). Nous pouvons adapter cette échelle de perception aux émotions. Notre capacité émotionnelle est

19 « I don't think you tell people to cry. I think you offer them the possibility of crying. » (traduction personnelle). Matt, Schrader. « Score. The Interviews ». [2016], 326min, Epicleff Media, 2 DVDs

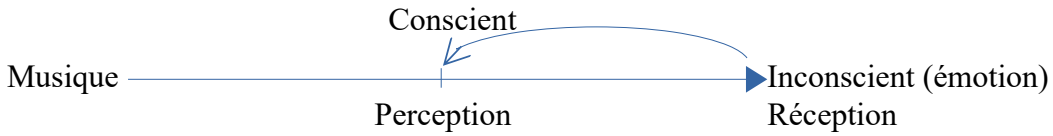
20 Baruch Spinoza. « Ethique ». Traduit du latin par Bernard Pautrat. Paris : Seuil, 1998, quatrième partie

déjà en nous, que des éléments éveillent en obtenant une réaction plus ou moins importante ; ainsi la musique et l'image les rendent plus ou moins conscientes en fonction de leur force. En réaction, le spectateur peut recevoir et accepter ces émotions ou choisir de sortir du récit du film et de le repousser au rang de medium filmique : « Ce n'est qu'un film », qui agit finalement comme un mécanisme de défense contre le déclenchement d'une émotion trop forte et le refus de la réaction émotionnelle par une réduction de ce qui la déclenche. Devant un film d'horreur, cette réaction de rejet pourra se présenter par un spectateur se cachant les yeux, mais si cet acte de protection ne suffit pas, il fermera les yeux puis se bouchera les oreilles. Sa concentration première sur l'image s'explique par sa place dominante dans la hiérarchie de l'attention que l'Homme accorde à ses sens[21], la vision devient notre premier élément de perception consciente du monde, notre éveil commence par elle et se termine par elle quand les autres sens fonctionnent de façon continue en arrière-plan de la conscience, tout comme notre concentration et notre désignation des choses se fait par le regard. C'est cette hiérarchie des sens que *Les Dents de la Mer* parvient justement à bousculer. Les sons marins sont les premiers éléments du film reçus par le spectateur, le fond noir le force à non seulement les entendre, mais à les écouter. Si l'attention consciente du spectateur est sur le son, la musique est perçue et prend une ampleur différente ; quand l'image arrive, la musique a hiérarchiquement atteint dans la perception un plan supérieur. Miguel Mera étudie ce procédé à partir du travail de Julian Henriques et suggère que « la qualité viscérale du son se traduit en une organisation hiérarchique des sens où le son bloque nos processus rationnels. [Henriques] décrit ce procédé en tant que dominance sonore, qui se produit lorsque et quand le medium sonore destitue l'habituelle ou normale dominance du medium visuel. Avec une dominance sonore, le son a le quasi-monopole de l'attention. La modalité sensorielle-auditive devient la modalité de la sensation plutôt qu'une parmi les autres voir, sentir, toucher et goûter. »[22] Même si notre attention dérive ensuite peu à peu sur l'image à la

21 Rebecca J. Hirst, Lucy Cragg et Harriet A. Allen, « Vision dominates audition in adults but not children: A meta-analysis of the Colavita effect ». In Neuroscience & Biobehavioral Reviews, Volume 94, Novembre 2018, pages 286-301

22 « the visceral quality of the sound results in a hierarchical organization of the senses where sound blocks out rational processes. He described this process as sonic dominance, which occurs when and where the sonic medium displaces the usual or normal dominance of the visual medium. With sonic dominance sound has the near monopoly of attention. The aural sensory modality becomes the sensorymodality rather than one among others of seeing, smelling, touching and tasting. » (traduction personnelle). Miguel Mera in Mervin Cooke et Fiona Ford (eds). « The Cambridge Companion to Film Music ». Cambridge : Cambridge

recherche, pour cette introduction si particulière, d'une explication, d'une signification toujours, nous avons une conscience active de la musique et de son rapport à l'image. La musique interagit ici avec notre conscient (Que se passe-t-il ?) et réceptionne l'émotion qui dérive de l'inconscient (Quel est le danger ?).



Passage au conscient (intellectualisation, recherche du sens)

Ensemble, le conscient et l'inconscient installent la réflexion et le sentiment ; la musique ainsi élevée hiérarchiquement ne perd pas sa dimension affective, elle devient plus significative. Cristina Cano soutient que « Grâce à ses capacités expressives, y compris sur le plan du fonctionnement sémantique, la musique permet de retrouver une expérience pré-linguistique, et entretient un rapport étroit avec l'inconscient personnel. »[23]. Par sa dimension de premier langage, l'accès à l'émotion est immédiat, le premier motif du mi-fa plonge le spectateur dans une vigilance extrême, qui va puiser son effet dans la primitivité de l'Homme. La musique, lors de sa réception, n'est pas intellectualisée, elle est ressentie. « Par conséquent, les émotions que la musique génère ressemblent beaucoup plus aux états émotifs dans lesquels la part essentielle de l'expérience reste pour la personne qui l'éprouve, une information dense, diffuse, inarticulée, parce qu'envahissante, des processus somato-moteurs, et vide sur le plan cognitivo-conceptuel. »[24] ; ainsi, les premières notes sur fond noir n'éveillent pas en premier lieu une réflexion mais une émotion primaire : la peur. L'Homme a cinq émotions primaires (peur, joie, tristesse, colère, dégoût) ; la peur notamment dans cette situation naît de l'absence de vision d'abord, les longues secondes de fond noir soutiennent un inconfort. L'absence de visibilité remonte à l'Homme préhistorique, qui sans lumière ne peut voir le danger venir et devient une proie potentielle. La conscience devient nécessaire dans la situation du film puisque la conscience du médium filmique permet d'accepter la peur, nous savons

University Press, 2016, p. 161

23 Cristina Cano. « La musique au cinéma. Musique, image, récit ». *op. cit.*. p. 202

24 *Ibidem*, p. 203

intellectuellement que rien ne peut nous arriver, nous ressentons ce qui *pourrait* nous arriver. Les émotions primaires sont entourées de différents niveaux d'intensité, qui peuvent s'accorder au mouvement et la structure narrative de la musique à l'image. La peur devient alors inhérente et proportionnelle au crescendo accompagnant le requin, jusqu'à son apogée.

2.2 Direction et niveaux d'intensité de la peur

Les différents niveaux d'intensité des émotions peuvent être vues comme des émotions secondaires, mais dans le contexte de la musique nous préférerons le terme « affects vitaux » du Dr. Stern[25]. Les affects vitaux ne désignent justement pas d'émotions très précises, mais des changements d'intensité des sensations dans le temps qui correspondent davantage à la perception amodale que le nourrisson a du monde, et que nous avons par la musique. Ces sensations nous permettent d'enrichir la notion d'émotion ressentie, la peur n'est pas le motif unique et immuable de la scène, elle s'orchestre.

La particularité du morceau, nous l'avons souligné, réside dans son ostinato ; en plus de sa capacité illustrative, il a un aspect pratique dans la direction émotionnelle de la scène : « On pourrait modifier la vitesse de cet ostinato. Ça pourrait être note, note, note, note… » (John Williams), « N'importe quelle modification de vitesse, de très lent, très rapide, très doux, très fort. » (Steven Spielberg)[26]. L'ostinato, de par ses variations, devient le pivot central de l'orchestration de la peur. Les premières occurrences du motif appellent à l'attention du spectateur, la vigilance comme nous l'avons évoqué. Puis, l'ostinato commence mesure 9, mezzo-forte avec la notation de jouer « progressivement insistant », l'instauration d'une progression de la tension amène parallèlement une progression de l'angoisse ; si la tension augmente, c'est que le danger se rapproche, et avec lui la peur.

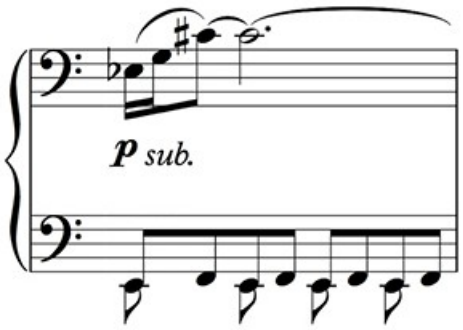
25 Daniel Stern. « The Interpersonal World of the Infant, a View from Psychoanalysis and Development Psychology ». *op. cit.*, p. 53-54

26 « One could alter the speed of this ostinato. It could be note, note, note, note… », « Any kind of alteration of speed to very slow, very fast, very soft, very loud. » (traduction personnelle). Laurent Bouzereau. « Making of Steven Spielberg's 'Jaws' ». *op. cit.*



Mesure 9, progressivement insistant.

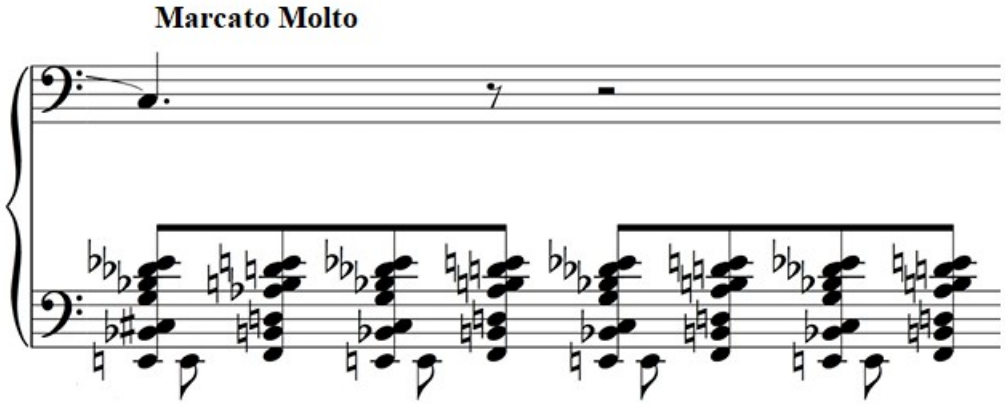
La construction du morceau joue avec cette peur dont le premier point culminant, l'apogée du « progressivement insistant », arrive mesure 11, et plus particulièrement dans l'enchaînement de la mesure 10 avec la mesure 11 qui passe au piano subito. Le changement soudain de nuance exerce un faux relâchement de la tension, puisque le volume change mais pas l'intention du jeu qui continu, et met l'instant en lumière : quelque chose est en train de se passer.



Mesure 11 : Piano subito, entendu notamment sur l'ostinato tandis que le tuba est introduit à l'octave et ainsi mis en valeur.

L'effet obtenu de ce premier point culminant permet ainsi de mettre l'apparition du titre du film en exergue avec l'intervention du tuba, et cultive l'attention du spectateur par ce petit point de synchronisation, selon le terme introduit par Michel Chion. La tension est conservée par l'intention et immédiatement replongée dans une progression jusqu'au fortissimo final qui emmène le spectateur au paroxysme de sa peur dans la dernière

mesure. Cette seconde partie de la progression est notamment marquée par une reprise du crescendo renforcée par un crescendo orchestral qui prend toute son importance mesure 16 avec l'ajout de toutes les cordes jouées non plus seulement marcato, mais marcato molto ; l'intention même vient de changer, elle n'est plus seulement menaçante mais semble passer à l'action et la sensation confuse que nous avons de ce qui se passe, dominée par l'émotion primaire de la peur, subie une montée soudaine dès la première impression du crescendo (le danger se rapproche) jusqu'au fortissimo final (le danger est là).



Mesure 16 : Crescendo orchestral et marcato molto

Le mouvement des affects vitaux passe par une compréhension de l'intention et des nuances jouées. La sensation que nous avons de cette direction dominée par la peur primaire est maintenue par l'intention mais suit le mouvement sonore, non pas dans la hauteur, mais dans le volume même du son ; cette impression du mouvement des nuances donne la sensation d'un mouvement potentiel qui nous est extérieur, que quelque chose peut surgir à l'écran, appuyé par des plans dont la visibilité est réduite par les fonds marins, l'on s'attend ainsi par le crescendo à un point de synchronisation à son apogée, qui est coupé par la transition de l'harmonica dans la scène suivante. Cette progression par étape permet non seulement d'introduire la peur, mais de la construire pour que le spectateur garde la sensation constante d'un danger.



Mesures 21 et 22 : Crescendo final jusqu'au fortissimo, la transcription de toutes les parties des instruments apparaît sous forme d'accords.

La peur construite sur les deux notes devient associée au motif, il est simple donc facilement mémorisable, sa fonction mnémotechnique fait que le caractère de mi-fa est identifiable et identifié. Tout au long du film, l'évocation de mi-fa entraîne une réaction émotionnelle, le spectateur est conditionné. La musique est le moyen principal pour le spectateur de savoir si le requin est présent, devant même l'image qui joue avec notre peur en nous montrant les jambes des nageurs sous l'eau. « Ils sentent l'absence du requin parce qu'ils n'entendent pas le ''thump-thump'', parce que nous les avons conditionnés à faire ça. » précise John Williams qui a écrit le motif en pensant aussi à cette utilisation de la musique comme repère[27]. Mais le requin n'est pas montré avant la 81ème minute du film, qui emploie pour la première fois le conditionnement du spectateur pour créer un effet de surprise ; la première apparition du requin n'est pas annoncée par la musique, supprimant l'unique repère du spectateur alors tétanisé. Le conditionnement est au centre de la structure du film et de l'instauration de son suspense, comme il est au centre de l'introduction du motif dans cette première minute ; la moitié de cette scène est sur fond noir avec les occurrences du mi-fa. L'ostinato commence aussi avec mi-fa, et son caractère très rythmique conforte le spectateur dans l'unicité de ces deux notes ; ainsi, l'apparition du ré crée un effet de surprise et soulève un point qui soutient la peur dans la narration: tout peut arriver. Nous résonnons donc avec les instances de la musique et ce qu'elle induit, son inscription dans notre perception amodale agit sur nos affects vitaux et

27 « They sense the absence of the shark because they don't hear the thump-thump, because we've conditioned them to do that. » (traduction personnelle). Laurent Bouzereau. « Making of Steven Spielberg's 'Jaws' ». *op. cit.*

le mélange de sensations confuses qu'elle dirige autour de l'émotion primaire. Le réalisateur et son compositeur deviennent chefs-d'orchestre des émotions du spectateur, Alfred Hitchcock disait à François Truffaut à propos de *Psychose* « Je dirigeais les spectateurs. On pourrait dire que je jouais d'eux, comme d'un orgue. »[28] Cette métaphore du spectateur-instrument est d'autant plus pertinente dans notre questionnement puisqu'elle peut illustrer une musicalité inhérente à l'Homme, non plus seulement dans sa réception, mais participant à la formation de cette musicalité.

3. L'Homme musical

« L'harmonie et le rythme semblent même des choses inhérentes à la nature humaine; et des sages n'ont pas craint de soutenir que l'âme n'était qu'une harmonie, ou que tout au moins elle était harmonieuse. » introduit Aristote dans *La Politique*[29]. L'âme s'accorde avec la musique, tout comme l'Homme ressent la joie ou la tristesse, le bien et le mal, la musique joue majeur et mineur. Dans les nuances de l'Homme, ses accords et ses désaccords, la musique joue des harmonies et des dissonances, elle incarne un miroir des sentiments, la traduction d'une intériorité, mais aussi d'une extériorité. L'image devient alors la toile sur laquelle sont projetées les couleurs de l'Homme qui dessinent par leur synergie la présence de l'invisible. Le requin ainsi créé prend possession de son existence en dehors du cadre de l'écran, il devient réel pour le spectateur parce que le spectateur le ressent à la croisée de ses sens et de la résonance qu'il a en lui, projeté dans sa réalité.

28 « I was directing the viewers. You might say I was playing them, like an organ. » (traduction personnelle). François Truffaut, Alfred Hitchcock et Helen Scott. « Hitchcock/Truffaut ». New-York, NY : Simon & Schuster Paperbacks, 1984, p. 269

29 Aristote. « Politique ». Traduit du grec ancien par Jules Barthélemy-Saint-Hilaire. Paris : Librairie Philosophique de Ladrange, 1874, livre V chapitre V p. 280-281

3.1 Associations et réalité de l'invisible

Il y a peu d'éléments présents à l'image de cette première scène, ce qui rend chaque choix d'autant plus significatif, spécifiquement pour former l'invisible requin. Ces éléments ne sont cependant pas significatifs dans leur unicité mais par les associations qu'ils induisent dans la réception du spectateur, elles enrichissent le visuel et le musical et contribuent à leur conférer un sens. L'intérêt des associations est qu'elles n'agissent non pas à l'écran, mais en dehors ; c'est par sa perception que le spectateur crée ces associations et s'en empare pour s'approprier la réalité filmique qui s'introduit dans sa propre réalité : le requin lui devient réel émotionnellement mais aussi en passant par des réactions physiques, faisant du corps le vecteur de la perception d'une réalité.

3.1.1 Synesthésie

L'Homme a 5 sens, dont les entrées perceptives diffèrent, mais dont la proximité dans le cortex cérébral peut être propice à l'échange et au partage d'informations. Cette proximité entraîne une corrélation lors de certaines perceptions qui fonctionnent comme des soutiens, des substitues, ou des associations. Le phénomène de synesthésie notamment se présente lors de ce contact entre plusieurs sens quant à la perception d'un même objet, et les synesthésies visuelles et auditives apparaissent comme les plus répandues. C'est par ce phénomène que le spectateur reçoit des informations qui en associant ses sens s'inscrivent dans la narration. La peur naît dès la première occurrence des deux notes, sans de précision visuelle. Le mi-fa est joué grave, immédiatement associé à l'obscurité, à une atmosphère sombre et potentiellement dangereuse. Le cortex cérébral exerce cette association par une suite de correspondances. Les vibrations des sons graves nous parviennent beaucoup moins précisément que les vibrations des sons aigus. En découle une sensation de confusion, l'information reçue par le sens n'est pas précisément délimitée et une partie de cette information se perd puisqu'elle ne nous est pas perceptible. La première correspondance s'effectue entre cette confusion et la sensation d'obscurité ; on revient à notre Homme préhistorique qui redoute la tombée de la nuit car la réduction de sa visibilité le rend vulnérable aux prédateurs. La perception auditive et la perception

visuelle partagent dans ces deux cas une réduction de leur capacité perceptive et, plus particulièrement, la confusion de leurs informations. La seconde correspondance joint les informations à l'émotion : l'obscurité est associée au grave, et parce que l'Homme redoute cette obscurité, le grave est associé à la peur. Le mi-fa joué grave agit sur la luminosité perçue ; les fonds-marins sans musique ne sont pas si sombres, et pas si inquiétants. Pourtant, le motif leur confère une atmosphère obscure qui participe à la peur. La chromoesthésie permet ainsi la requalification de l'environnement pictural pour l'inscrire dans le ton de la narration. A ce phénomène synesthésique de la couleur s'ajoute le phénomène de la synesthésie spatiale. La musique, tout comme le medium filmique, s'inscrit dans un déroulement temporel qui par cet état monte ou descend constamment. Une première spatialisation de la musique s'installe dès ce constat. Les gestes du chef-d'orchestre deviennent une extériorisation du mouvement musical, s'élevant et s'abaissant tout comme la musique monte ou descend. Selon Cristina Cano « L'association du haut avec l'aigu et du bas avec le grave a été vérifiée expérimentalement, non seulement en linguistique et sur du matériel acoustique, mais aussi sur des morceaux de musique. Effectivement, l'ordre des hauteurs correspond à l'ordre des fréquences, et par conséquent, les sons aigus sont phénoméniquement plus élevés dans l'espace que les sons graves. »[30]. Le grave est donc associé au bas, aux profondeurs, quand l'aigu représente la hauteur et l'aérien. Ainsi, tout comme l'association à l'obscurité requalifie l'atmosphère des fonds-marins, la spatialisation synesthésique contribue à les situer dans des profondeurs, pourtant très éclairées. La grandeur de la direction musicale a aussi son importance car elle agit sur notre conscience du mouvement dans l'espace, elle est définie par la taille de ses intervalles. Ici, le demi-ton du mi-fa répété encore et encore participe à la confusion du spectateur ; installé dans l'intervalle du demi-ton, le ton complet du ré (à un ton et demi du fa) sonne alors comme une chute d'intervalles. Enfin, la dernière association du grave se retrouve à nouveau dans une suite de correspondances ; dans la nature, les animaux les plus petits possèdent des cris aigus quand les animaux les plus imposants, et potentiellement plus dangereux, possèdent des cris graves. Le grave représente l'animal imposant, et par conséquent le grave représente le danger. Ce dernier élément illustre la sensation physique que nous avons du requin, sans savoir précisément

30 Cristina Cano. « La musique au cinéma. Musique, image, récit ». *op. cit.*, p. 71

qu'il s'agit d'un requin le grave nous permet de lui conférer une dimension imposante, et définitivement dangereuse. Thomas Fuller résume cette capacité : « La musique n'est rien d'autre que des sons sauvages civilisées dans un tempo et un air. Telle est donc son ampleur, qui descend aussi bas que des bêtes brutes, et pourtant monte aussi haut que des anges. »[31]. On en déduit une sensation de la hauteur et de la précision du son, l'Homme ressent intrinsèquement les mouvements de la musique. Les associations du phénomène synesthésique fonctionnent par l'expérience que nous avons du monde, elles ont toutes un rapport mnémonique par lequel s'enchaînent les correspondances. Le rapport au monde visuel est inscrit dans notre fonctionnement primitif précise Maurice Merleau-Ponty dans *Phénoménologie de la perception*. Nous naissons avec une dimension perceptive héritée de nos ancêtres et reliée à une forme de primitivisme, auquel *Les Dents de la Mer* fait écho en employant des éléments simples et précis dans leur signification et l'effet désiré ; la musique à l'image agit comme phonosymbolisme synesthésique. Dans leurs éléments, la musique et l'image parviennent à signifier et à transmettre l'ineffable, c'est-à-dire l'environnement dans lequel va s'inscrire la présence de l'invisible, et projeter son ombre. Mais pour que cette présence ne soit pas seulement consciente mais sentie, l'invisible s'inscrit dans la réalité du spectateur aussi par une sensation physique.

3.1.2 Cénesthésie

La cénesthésie est le sentiment constant, vague que nous avons de notre corps ou d'une partie de notre corps. Nous percevons constamment des sensations, des vibrations qui intègrent notre rapport au monde. Plus particulièrement, nous percevons continuellement nos propres vibrations, que ce soit celles des battements de notre cœur, du sang dans nos tempes, ou de notre propre voix résonnant en nous. Le corps devient une caisse de résonance dont les vibrations sont une preuve de notre propre existence et de la possession que nous avons de notre corps et de son intérieur. Par conséquent, le corps est au centre de notre existence par rapport au monde comme de notre existence à l'intérieur

31 « Music is nothing else but wild sounds civilized into time and tune. Such is the extensiveness thereof, that it stoopeth as low as brute beasts, yet mounteth as high as angels. » (traduction personnelle). Thomas Fuller in M.A, Arbib (ed). « Language, Music, and the Brain : A Mysterious Relationship ». *op. cit.*, p. 107

de nous-même. A l'inverse, les vibrations extérieures sont des preuves de l'existence de ces choses extérieures, si elles résonnent en nous, elles existent. Si le corps est un instrument vibratoire, les vibrations que créent ce qui lui est extérieur déclenchent par la suite des réactions internes, c'est-à-dire émotionnelles. Prenons l'exemple d'un bébé qui pleure, un adulte le prend dans ses bras et, tout en le tenant contre lui, entreprend de chanter une berceuse. L'enfant se calme. Les vibrations communiquées en plus de la mélodie tendent à un effet réconfortant, rassurant, le partage des vibrations extérieures entraîne l'apaisement. Cet effet vibratoire par la voix est employé dans une direction opposée par les violons, altos, violoncelles et contrebasses des *Dents de la Mer*. Les instruments à cordes, et particulièrement ceux que nous venons d'énumérer, partagent une grande similarité avec les vibrations de la voix humaine. Nous retrouvons dès le premier motif le violoncelle et la contrebasse (alto et violon sont introduits avec la dernière étape du crescendo orchestral mesure 16) mais soutenus par le basson, le contrebasson et la harpe ; les vibrations familières de la voix humaine sont transformées par l'unisson des instruments et ainsi rendues étrangères, contribuant au malaise du spectateur. La gravité du son notamment exerce une vibration puissante sur le corps qui crée aisément un plaisir ou un déplaisir physique, l'Homme étant particulièrement sensible aux frottements auditifs. Autour du motif en demi-tons joué dans les graves, John Williams a écrit des interventions de l'orchestre qui formulent des dissonances sur l'ostinato.

La dissonance crée une *douleur* musicale, au lieu d'instaurer un plaisir de l'harmonie elle entraîne un déplaisir dans la réception du son qui présente par une tension physique. Elle se rapproche d'une synesthésie tactile mais n'agit pas par association : elle est la réaction physique conséquente au stimuli auditif. La dissonance crée donc une sensation d'inconfort qui peut aller jusqu'à la douleur ; dans *Psychose*, les violons de Bernard Herrmann jouent tandis que les coups de couteau s'abattent sur Marion Crane, illustrant la douleur et l'horreur en partageant avec le spectateur la sensation de cette douleur réduite au stimuli auditif. La douleur est à nouveau employée ici mais encore plus réduite, enfermée dans le déplaisir du son comme alerte ; ici, la musique introduit progressivement ses dissonances construites sur l'ostinato, avec des secondes majeures et mineures. Tout d'abord, la première dissonance est peu perceptible mais participe à l'introduction de l'inconfort, il s'agit de l'arrivée de la musique (avec la première

occurrence du motif) sur le son du sonar de l'environnement sonore. Par la suite, la mise en valeur des dissonances s'effectue sur l'apparition du titre (mesure 11) avec le mi bémol et la distance de l'intervalle de la quarte augmentée (sol-do dièse) jouée au tuba. Le choix du tuba est particulier puisque la tonalité un peu haute se prête davantage à un cor d'harmonie. John Williams a précisément demandé à ce que le tuba joue ce motif pour la sonorité que l'instrument procure dans l'inconfort de cet octave. La dissonance est ensuite soutenue un peu plus loin mesure 12 en accords ; les clarinettes basses, bassons, contrebassons et trombones jouent à deux reprises un accord de mi bémol complété par deux secondes mineures qui forment cet intervalle sur l'ostinato (fa bécarre-fa dièse / mi bécarre-mi bémol) auquel répond le piano par deux ré joués dans son octave le plus grave soutenant ainsi l'intention mais revenant à l'harmonie.



Mesure 11 : mi bémol-sol-do dièse au tuba, le mi bémol frotte avec le mi bécarre de l'ostinato.



Mesure 12 et 13 : dissonances des vents, réponse du piano sur le ré grave à l'octave inférieur de la troisième note du motif.

Ce retour prépare à la mesure suivante qui joue sur les intervalles pour exercer l'inconfort sonore ; la quarte augmentée est répétée puis l'intervalle transposé sur une quinte diminuée, ce qui met en exergue la sensation de l'espace tonal, avant d'effectuer une descente jusqu'au do dièse qui revient à nouveau dans l'harmonie.



Mesure 14 et 15 : quarte augmentée sol-do dièse puis ascension quinte diminuée la-mi bémol. Répétition de la première quarte augmentée puis redescente jusqu'au do dièse, le motif (sans la quinte diminuée) est répété mesures 17 et 18.

Les occurrences dissonantes sont installées progressivement dans le morceau jusqu'au final, elles s'associent au crescendo sonore et orchestral joignant l'inconfort au mouvement et à la force de la musique. La dernière mesure devient donc l'apogée sonore, orchestrale, et dissonante ; ses accords construisent des harmonies par-dessus l'ostinato. La structure de chaque accord est la même (transposé d'un demi-ton sur chaque mi et fa pour suivre l'intervalle de l'ostinato), ils sont tous composés de secondes majeures (réb-mib puis ré-mi) et mineures (mib-mi bécarre puis mi-fa) auxquels s'ajoutent les accords aigus des vents, xylophone et harpe (seconde majeure fa-sol, secondes mineures mi-fa, sol-solb, ré-mib).



Mesure 22 : Ostinato mi-fa toujours dans les deux notes basses, construction des accords qui induisent un frottement par rapport à l'ostinato.

L'effet désiré est bien entendu celui de la peur par la tension que cela procure au spectateur, la dissonance s'associe à l'émotion de façon assez similaire à ce que Cristina Cano appelle le processus de transposition symptomatique : « transposition dans les structures musicales de certaines configurations moteurs expressives, propres à une émotion précise. »[32]. Le crescendo de dissonances participe ainsi à la montée de l'angoisse.

L'inconfort provoqué par les dissonances résonne donc par vibrations dans le corps du spectateur ; en obtenant une réaction du corps, l'effet entraîne une participation active du spectateur dans le processus filmique. C'est-à-dire que le spectateur n'est plus qu'émotionnellement réceptif, il a désormais un contact physique avec le film et par conséquent un sentiment d'action. La scène prend une autre dimension, l'être invisible qui prend vie entre l'image et la musique peut nous atteindre physiquement, et notre sensation lui confère une réalité.

32 Cristina Cano. « La musique au cinéma. Musique, image, récit ». *op. cit.*, p. 117

3.1.3 Rythme

Le contact physique avec le spectateur s'effectue aussi par le rythme de la musique. Le morceau est très rythmé parce qu'il est construit sur un ostinato qui, rythmique dans sa définition même, permet de faire entendre tous les temps. En conséquence, il participe à la création de l'atmosphère anxiogène en battant le mouvement d'un danger physique en approche. L'art musical se structurant sur une temporalité, les effets de mouvement peuvent être aisément écrits en pliant le rythme à la narration, c'est-à-dire par des accelerando ou ralentendo. Ici, John Williams crée l'impression d'un accelerando ; le danger se met en route progressivement puis accélère avec le démarrage de l'ostinato doublant le nombre de notes par mesure.



Mesure 1 : deux notes.



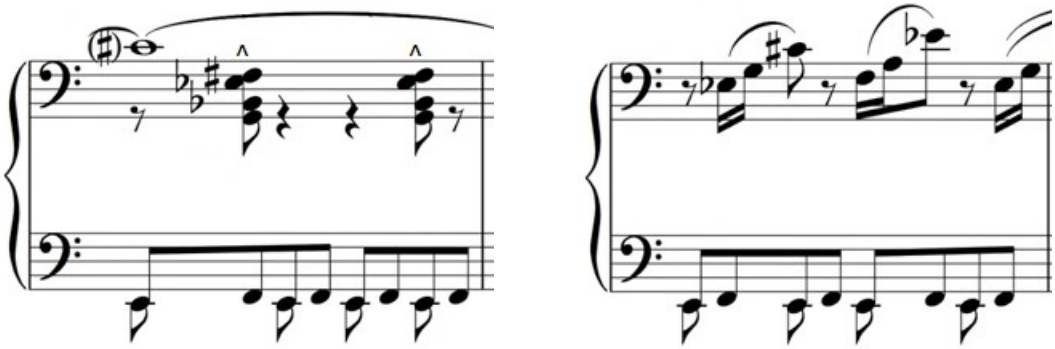
Mesure 5 : quatre notes.



Mesure 9 : huit notes.

La constance des 8 notes installée, c'est l'augmentation des harmonies par mesure qui participe à la progression de la vitesse avec, enfin, le crescendo que nous avons précédemment évoqué pour créer le mouvement dans l'espace. L'effet rythmique de la scansion génère un phénomène d'induction motrice qui touche au rythme cardiaque. Une accélération ou une décélération (ou l'impression que nous pouvons en avoir) induisent donc une accélération ou un ralentissement cardiaque, et par là même affecte la tension musculaire. Le rythme génère toujours une réaction physique, qu'elle soit intérieure comme la réaction du cœur et des muscles, ou extérieure en tapant du pied ou en frappant des mains, nous vivons par la constance d'un rythme en nous ce qui nous amène à un

rapport physique et émotionnel étroit avec le rythme. Le rythme participe au plaisir du spectateur, ce qui introduit un contraste dans la tension de notre scène ; ainsi, l'ostinato est plaisant dans sa constance tout en étant paradoxalement angoissant dans son intention. L'Homme a le besoin d'avoir des repères dans la musique pour comprendre sa construction et ainsi ses directions, nous l'avons illustré avec la composition sans isotopies du mathématicien Scott Rickard. A chaque note de son morceau sans isotopies, le cerveau y cherche une répétition, la formation d'un motif pour obtenir le plaisir lié à l'écoute, qu'il ne trouve pas. Cette répétition est essentielle, ainsi, même une forme musicale angoissante permet au spectateur d'obtenir un plaisir dans le rythme. Un autre paradoxe réside dans la rythmique de la scène, puisque cette rythmique est aussi complice de la montée de la peur. Tout d'abord, le morceau est assez rapide avec un battement de 120 à la noire, ce qui entraîne une augmentation du rythme cardiaque. De plus, la construction rythmique des motifs joués au-dessus de l'ostinato interagit avec la constance, John Williams fait plusieurs fois partir ces motifs jouant sur l'ostinato à contre-temps, par exemple lors de l'intervention des vents qui ponctue le motif apparaissant sur le titre, puis lors de la reprise de ce motif sur la quarte augmentée avant la montée de la quinte diminuée.



Mesures 12 et 14 : temps sur le demi-soupir, première ponctuation et premier motif à contre-temps.

Il conserve ainsi le rythme en y ajoutant la sensation d'un déséquilibre. Le plaisir du rythme se mêle alors à la confusion du spectateur, son inconfort, rien n'est présent pour le rassurer. Le spectateur est plongé dans un environnement sonore et musical qui vibre en lui comme en une caisse de résonance, permettant à cet invisible qui dirige la scène d'entrer en contact avec lui autant par son intériorité que son extériorité, et de cette façon

l'emmène dans une direction qui tend à *voir* cet invisible. Emportés par la musique et l'image, nous visualisons enfin le monstre, qui est du fait de notre propre création.

3.2 Le monstre sous le lit

Nous sentons la présence de quelque chose de terrifiant, certes. Pourtant aucun indice visuel (forme, silhouette) ou auditif (cri animal, s'il s'agit d'un animal) ne nous laisse entrevoir ce qu'est la menace dans la scène. La vigilance, l'angoisse, la peur étant instaurées, nous cherchons à savoir ce qui incarne le danger, et plus encore, nous cherchons à le *voir*. Tous les éléments mis à la disposition du spectateur deviennent des pistes pour visualiser ce que le récit ne nous donne pas à voir. Une partie de la force de la scène réside dans le fait que la présence invisible n'est pas enfermée dans une énonciation verbale, ni précédant la scène (étant la toute première scène du film), ni durant la scène. Les impressions que nous communiquent la musique et l'image libérées du langage sont pré-réflectives, c'est-à-dire qu'elles ne sont pas enfermées dans les frontières que des mots et des raisonnements pourraient formuler, les délimitant pour mieux les comprendre. Mettre un mot sur une impression créerait un cadre qui induit dans sa structure des limites précises à une signification. Ainsi, leur absence de délinéation leur confère une dimension indicible, et donc infinie. Cette liberté des impressions dirigées par l'invisible permet donc au spectateur de compléter ce qu'il ne voit pas avec son propre pouvoir narratif, l'imagination.

L'absence de limites conduit l'imagination à créer dans les extrêmes ; quelque chose de nommé perd de sa puissance parce que le processus linguistique le délimite pour que sa signification devienne communicable à autrui. Or, l'imagination peut se passer de l'enfermement verbal (en opposition à la réflexion) et fonctionne sur des impressions qui peuvent être indicibles. Cet aspect la rend donc propice aux extrêmes, et lui confère notamment une tendance à imaginer le meilleur, et surtout le pire. L'extensivité de l'imagination s'adapte à la personne, mais par rapport à un récit la situation diffère ; le contexte de la scène, visuel et auditif, est donné, la peur est dominante, l'imagination s'articule sur des impressions pour formuler l'invisible : l'imagination est dirigée. Elle

conserve bien évidemment sa capacité à former l'indicible mais tombe dans l'extrême soumis par le récit. Pour notre menace invisible, elle se tourne alors vers le pire. La menace que nous ne voyons pas n'étant pas enfermée dans une identité et une nomination, elle prend une dimension immortelle, surpuissante, surnaturelle ; elle incarne la peur.

Projeter la peur par l'imagination sur ce que nous ne voyons pas et dont nous avons la sensation de la présence sans la preuve de l'existence remonte à nos peurs irrationnelles d'enfant. Il ne s'agit plus d'imaginer dans le sens de voir des images intérieures qui ne sont que des impressions conscientes que nous savons ne pas être réelles ; l'imagination dans son extrême induit une conviction que quelque chose de dangereux est près de nous. Nous avons choisi de qualifier ces peurs d'irrationnelles, mais il nous faut nuancer ce terme et l'entendre comme des peurs qui n'ont pas leur place dans la réalité puisqu'un raisonnement inscrit dans cette réalité devrait les désamorcer. Illustrons la situation avec un exemple ; un enfant est dans son lit, et redoute de laisser son pied ou sa main dépasser pour que le monstre sous son lit ne puisse pas s'en saisir. Il a peur, allume la lumière, et courageusement regarde sous son lit : il n'y a rien. Il éteint la lumière, mais garde ses pieds et ses mains loin du bord du lit. L'enfant a pourtant vu, assimilé l'information qu'aucun monstre ne se cachait sous son lit, sa raison le lui assure. En vérifiant, l'absence de monstre s'est inscrite dans la réalité car c'est un fait. Pourtant, la peur est toujours là ; l'absence du monstre ne s'est pas inscrite dans son imagination. Pour ainsi dire, ce n'est pas parce que le monstre n'est pas *réellement* sous le lit qu'il en est absent. Dans l'imagination de l'enfant, la menace existe, elle est proche et sa peur est réelle. S'il ressent la peur cela signifie que la menace existe, mais pas dans notre réalité commune. Dans sa propre intériorité le danger est là et l'affecte parce qu'il en est convaincu. Pouvons-nous toujours convenir que la peur de l'enfant est irrationnelle ? Si une menace existe, qu'elle soit inscrite dans notre réalité ou dans notre imagination, la réaction de la peur est un phénomène logique et adéquat ; dans le monde de l'imagination, la peur est donc tout à fait rationnelle puisqu'elle réagit à un danger. Cette capacité de conviction de l'imagination est finalement très proche du rêve (et du cauchemar) qui s'exerce dans une réalité qui nous est propre et à laquelle on croit. La peur dans un cauchemar est réelle parce que l'on croit en la réalité de ce que nous voyons, et la proximité de l'extensivité

entre imagination et rêve permet d'y figurer le pire : « Avec l'émotion comme avec la foi[33], le contrôle du rêveur est mince. Il ne peut pas détourner le regard du monstrueux camion qui s'abat sur lui ou de l'abîme qui bâille sous lui. Sa terreur ne peut pas être atténuée par une action évasive. »[34] Dans notre scène des *Dents de la Mer*, nous avons conscience qu'il s'agit d'un film, que l'écran ne représente pas une menace réelle, mais en choisissant de recevoir le récit nous acceptons de croire, et la place laissée à l'imagination nous confère la conviction de l'existence de cette menace.

La fixité de notre regard (qui avance mais qui ne change pas d'axe) et le danger que nous percevons sans le voir réveillent en nous le souvenir du cauchemar. E. J. Furlong évoque et discute la possibilité de pseudo-souvenirs ; le rêveur s'éveille avec l'impression d'avoir traversé différentes expériences. Sans que ces expériences n'aient réellement eu lieu, ils conservent la sensation de les avoir vécues et, dans le cas des cauchemars, d'avoir expérimenté une mise en danger extrême, un grand état de vulnérabilité. Comme évoqué dans notre précédente citation de E. J. Furlong, le rêveur est coincé, il ne peut détourner le regard de ce que le rêve ou le cauchemar lui présente, il fait face à ses peurs sans possibilité de fuir ou de faire autre chose, et cette situation est très semblable à notre première minute. De par cette association avec le rêve/cauchemar, entrer dans le film, c'est aussi rêver les yeux ouverts. Nous sommes concentrés sur le récit, notre imagination y est convoquée, nous croyons à ce que nous voyons, inscrit dans la réalité filmique (ce requin qui n'est pas réel va bien dévorer la jeune Chrissie dans la scène suivante), et vivons un rêve dirigé. Ainsi, le spectateur peut associer la scène avec le souvenir qu'il a de ses cauchemars, pas nécessairement consciemment, ce qui induit, toujours avec la présence d'un danger accompagné de peur, un état de vulnérabilité. Comme le monstre sous le lit, le requin sous la surface se sert de notre peur pour exister. Il se nourrit des réactions que l'environnement pictural et musical de la scène produit pour former sa menace invisible, et nous emmène ainsi dans les profondeurs de notre imagination.

33 Le terme de foi est choisi et entendu dans notre traduction aussi pour le sens dans son caractère religieux, une conviction qui tend à inscrire dans le réel.

34 « With emotion as with belief, the dreamer's control is slight. He cannot bring himself to look away from the monstrous lorry that is bearing down upon him, or the abyss that yawns below him. His terror cannot be diminished by evasive action. » (traduction personnelle). E. J. Furlong. « Imagination ». New-York, NY : Routledge, 2013, p. 37

II. Un état de vulnérabilité

Par son rapport privilégié que l'Homme entretient avec la musique, il tend à lui offrir l'accès à ses émotions et entre par conséquent dans un état de vulnérabilité. Sans barrière pour faire obstacle à ses réactions émotionnelles, le spectateur va se laisser emporter par ce que la musique suggère à son intériorité, et ainsi donne à la narration un certain contrôle sur cette intériorité. Désormais, il peut être emmené au plus près de la menace invisible, par la musique comme par l'image, et son état réceptif permet de lui faire distinguer aisément les informations données sur l'invisible. Le son, la musique et l'image deviennent un moyen de former dans l'intériorité du spectateur l'image du requin ; le spectateur prend alors la place de *second écran* au service du premier.

Ce qu'il voit réellement se passe en lui, par la traduction émotionnelle des informations de sa perception et complète par conséquent ce que le premier écran ne montre pas. Par son expérience, ses souvenirs, sa composition en tant qu'Homme, il crée le sensible, mais aussi au-delà ; nous menant ainsi à questionner le contrôle exercé par la narration, et la direction qu'elle choisit pour matérialiser en l'Homme ce qu'il ne peut pas voir au-dehors. Introduisant notamment la peur au centre de sa sensation, le spectateur devient complice de la narration par l'accès qu'il offre à son intériorité, se faisant victime et bourreau de ses propres émotions.

Il confère notamment à la narration un contrôle important sur sa peur qui va s'exercer à la racine de la musique, ou de son absence. La temporalité musicale, qu'elle soit habitée ou non par le terrible motif, s'intègre dans toute la structure du film dont les codes nous sont donnés dès les premières secondes et dirige de façon continue l'intensité de l'angoisse. Finalement, le spectateur perd tout repère en plongeant dans l'inconnu du récit, et se laisse emporter entre plaisir et horreur.

1. Place sensible du spectateur

1.1 Etre à l'intérieur du chat

« Vous voilà.
[...]
Ce que vous êtes en train de vivre n'est qu'une métaphore.
Les émotions que vous ressentez ne vous appartiennent pas.
Elles sont à quelqu'un d'autre.
Vous n'êtes pas le chat.
Vous êtes à l'intérieur du chat."[35]

C'est ainsi que nous sommes accueillis dans la scène d'ouverture de *Madeline's Madeline* (2016) de Josephine Decker. Une infirmière s'adresse au spectateur par un regard caméra, tandis que l'image opère des mouvements brusques et que des feulements semblent provenir de notre point de vue : un chat. L'infirmière statut une distanciation entre le spectateur et le personnage qu'il incarne dans une vision subjective ; nous ne sommes pas le personnage que nous incarnons, nous sommes à l'intérieur de lui. Cela implique tout d'abord une spatialisation de la subjectivité spectatorielle mais influe aussi directement sur le rapport aux émotions du personnage. Ainsi, tout comme nous ne sommes pas le chat de *Madeline's Madeline*, nous ne sommes pas le requin des *Dents de la Mer*. Pourtant, être *à l'intérieur* du requin soulève un paradoxe, la proximité physique n'entraîne pas une proximité émotionnelle ; nous ne partageons pas ses pensées et ses émotions, et plus terrible encore, en étant pourtant à cette place privilégiée de proximité nous ne pouvons que deviner ses objectifs… qui se dessinent sombres. Cependant, nous n'avons pas vu le requin. La subjectivité, et par conséquent la proximité, est d'abord instaurée par l'angle et le mouvement ; il s'agit d'un travelling avant caméra à l'épaule rasant les fonds marins. Pour le chat de *Madeline's Madeline*, les soubresauts de la caméra à l'épaule et la contre-plongée permettent une assimilation immédiate du point de vue. Mais l'autre élément de prime importance réside dans la bande-sonore ; ce sont les

35 « There you go. [...] What you are experiencing is just a metaphor. The emotions you're having are not your own. They are someone else's. You are not the cat. You are inside the cat. » (traduction personnelle)

feulements du chat qui permettent de donner une conscience au regard par lequel nous assistons à la scène et la façon dont nous les entendons. En effet, il s'agit dans le mixage de donner au spectateur l'impression que ces sons naissent au plus près de lui, dans son intériorité-même, comme s'il les avait lui-même émis, ce que nous pouvons associer au terme de Michel Chion, la voix-Je[36]. Pour le chat, les feulements prennent la forme de la voix-Je pour introduire sa proximité, mais le requin ne gronde pas ; cette proximité se forme ici dans la spatialisation de la musique. L'enregistrement de John Williams a la particularité de ne pas avoir d'écho, le but étant de donner la sensation que les instruments ont été enregistrés au plus près. L'enregistrement et le mixage de la musique lui confèrent une proximité maximale avec l'image et ainsi, avec le spectateur : la musique devient la voix-Je du requin, et se qualifie donc en tant que son intériorité. La nécessité de cette proximité s'inscrit dans la mise en place de l'impression que le spectateur a d'une présence de *quelque chose*. La bande-sonore commence avant l'image par des sons marins dont un sonar qui nous parvient plus éloigné que la musique même, puisque externe à l'intériorité du requin et donc à la nôtre. La sensation immédiate des profondeurs de l'océan contextualise et plonge le spectateur dans cet environnement sonore, qui s'évanouit progressivement à l'entrée de la musique. Cette entrée de la musique fonctionne, par contraste avec la spatialisation de l'environnement sonore, avec une auricularisation[37], qui introduit donc le point de vue par une subjectivité auditive avant la subjectivité visuelle du début du travelling avant. C'est-à-dire que le spectateur a conscience de la présence de quelque chose de proche dès la première note de musique avant même l'apparition de l'image, qui vient en confirmer la qualification de subjectivité. Cristina Cano précise dans notre rapport au son : « Quand on émet un son, celui-ci se répercute sur une ou plusieurs parois, avant de nous revenir : c'est pour cela que chaque son que nous produisons renforce la confiance de notre existence. »[38] ; le son devient une preuve même de notre identité. Dans cette scène le fait que le son ne soit pas projeté sans

36 Michel Chion. « La voix au cinéma ». Paris : Editions de l'Etoile/Cahiers du Cinéma, Collection Essais, 1982, p. 48

37 Selon le terme de François Jost, qui distingue subjectivité auditive (auricularisation) et visuelle (ocularisation). Cette distinction prend son importance ici puisque les *deux* subjectivités ne démarrent pas conjointement dans la scène, l'auriculatisation met alors en valeur la position sonore du spectateur avant sa position visuelle. François Jost. « L'œil caméra : entre film et roman ». Lyon : Presses Universitaires de Lyon, Collection Linguistique et Sémiologie, 1987, p. 49

38 Cristina Cano. « La musique au cinéma : Musique, image, récit ». *op. cit*., p. 63

que nous en soyons la source et son émetteur ne soit pas identifié participe à la production du malaise en créant une présence proche, dont par sa place subjective « à l'intérieur » le spectateur ne peut se libérer.



Infirmière vue par le regard du chat, Madeline's Madeline (2016), Josephine Decker.



Fonds marins vus par le regard du requin, Les Dents de la Mer (1975), Steven Spielberg.

Le point de vue subjectif n'est pas qu'un accès privilégié au regard d'un personnage, il peut aussi devenir une source d'angoisse en créant un enfermement. « Les fondamentaux des émotions sont orientés vers l'action, conduisant à une attirance (désir, colère) ou un repoussement (tristesse, dégoût). »[39] souligne M. A. Arbib dans son étude du cycle d'action-perception. Nous pouvons ajouter la peur aux émotions de repoussement, puisqu'elle est toujours accompagnée par un désir d'éloignement de ce qui la déclenche. Cela induit une spatialisation même de l'émotion dans l'idée qu'elle s'inscrit dans la nécessité d'un mouvement, vers ou opposé à son objet ; or, cette nécessité du mouvement est ici contrariée. Christian Metz a suggéré le terme de « forçage du regard »[40] pour le point de vue subjectif dans un travelling avant, puisque, paradoxalement en dépit du mouvement de caméra, le regard du spectateur est immobilisé dans celui du personnage. Nous nous retrouvons effectivement coincés au plus près d'une présence qui n'est pas clairement identifiée, dont nous ne pouvons pas nous départir, dans un environnement qui ne nous est pas commun. Cela installe une tension, notamment car en plus d'être entraîné dans un mouvement forcé par ce point de vue, le spectateur partage visuellement un regard actif dans la diégèse, ainsi susceptible de voir surgir des éléments antagonistes/hostiles de cette diégèse dans son champ de vision. Le pouvoir que l'hôte de ce point de vue prend sur notre regard dont la direction lui est contrôlable met le spectateur face à son impuissance par rapport aux actions de la diégèse. L'effet obtenu installe un état de vulnérabilité appuyé sur des paradoxes : il est au plus près du requin mais n'a pas accès à ses pensées, il se meut dans la diégèse, mais n'a pas de contrôle sur sa direction (visuelle et narrative). Le spectateur est alors plongé dans une vigilance extrême qui participe à son implication dans la narration, et à l'accroissement de la peur.

En plus de placer le spectateur « à l'intérieur du chat », l'infirmière de *Madeline's Madeline* souligne un autre point qui découle de cette spatialisation : l'expérience en tant que métaphore, induisant un simili d'émotions. Si la mère du héros meurt, nous ne

39 « The fundamentals of emotions are action-oriented, driving approach (desire, anger) or withdrawal (sadness, disgust) » (traduction personnelle). M. A. Arbib, ed., « Language, Music, and the Brain : A Mysterious Relationship ». Cambridge, MA : MIT Press, Strüngmann Forum Reports, 2013, p. 11

40 (terme original, « coercion of the look » dans sa traduction anglaise). Christian Metz. « Impersonal Enunciation, or the Place of the Film ». Traduit du français par Cormac Deane. New-York : Columbia University Press, 2016, p. 102

pleurons pas la mort de notre propre mère ; nous ressentons les émotions du personnage, c'est-à-dire de quelqu'un d'autre, sans subir la tristesse ou le traumatisme de la perte de la mère postérieurement au film. Il ne s'agissait donc finalement que d'un simili de l'état émotionnel, c'est-à-dire de vraies émotions, sans le poids conscient/inconscient. Il n'est alors pas question de vivre le vécu du personnage, de se l'approprier et d'en faire son propre vécu, mais de copier pour l'instant de l'histoire ses états émotionnels par leur communication physiologique dans leur enracinement dans le « Moi ». Ainsi, au simili de la tristesse vient la réponse physiologique des larmes, sans que cette tristesse ne s'inscrive dans un événement traumatique que l'histoire inférerait dans l'inconscient. Cette précision, qui est à l'essence des films narratifs, prend son importance dans *Les Dents de la Mer* justement par son absence d'émotions similis/d'états émotionnels d'un personnage, ce qui introduit une problématique dans la projection nécessaire à la catharsis…

1.2 L'impossible catharsis

La projection dans le récit fonctionne par une résonance moteur chez le spectateur qui entraîne, par la reconnaissance des actions représentées, leur compréhension. Cette résonance moteur prend le terme de « système miroir »[41] qui inclue dans son nœud frontal l'Aire de Broca qui se trouve être l'aire du système cérébrale activée conjointement par le langage et la musique. Un neurone miroir, en voyant un comportement (incluant la représentation d'un comportement) va s'activer pour imiter ce comportement comme s'il le réalisait lui-même. Il s'agit de trouver dans la représentation un écho de sa propre intériorité et expérience. De sa définition découle l'importance de ce système dans la représentation, puisque participant à la projection du spectateur dans la narration il entraîne ainsi les similis d'émotions. Le fonctionnement de notre système miroir est ici perturbé, le personnage n'étant pas devant notre regard mais autour de notre regard ; en conséquence du fait que nous ne pouvons pas réagir à ses émotions et réactions affectives, une barrière se crée entre lui et le spectateur : il nous devient émotionnellement

41 « mirroring » (traduction personnelle). Etudié par L. Fogassi in M. A. Arbib, ed., « Language, Music, and the Brain : A Mysterious Relationship ». *op. cit.*, p. 104

hermétique. Nous sommes alors au centre du paradoxe de proximité physique, propice à la catharsis, et de distanciation émotionnelle, paradoxe important notamment puisque le spectateur n'est pas en apathie dans cette scène, la peur lui est communiquée. L'émotion plonge le spectateur dans le récit, et induit en lui la catharsis, qui par sa centralité dans la représentation entraîne justement la purification de ses émotions. « Et, en représentant la pitié et la frayeur, elle (la représentation) réalise une épuration (catharsis) de ce genre d'émotions. »[42] Sans représentation, est-ce que cette émotion s'inscrit encore dans une forme de catharsis ? Peut-il y avoir finalement une estimation/considération de l'hôte de notre regard comme semblable émotionnel ? Dans cette unique phrase d'Aristote introduisant la catharsis, le philosophe met en exergue deux émotions : la pitié et la peur. La pitié engendre une reconnaissance de l'autre comme étant son semblable, elle s'applique par un processus d'identification et une acception du malheur de l'autre comme pouvant potentiellement être le nôtre. Sans ce processus d'identification et de reconnaissance, le phénomène d'empathie n'a pas lieu tout comme l'effet purificateur de la vision (et ainsi de l'emprunt et du partage des émotions similis « Les émotions que vous ressentez ne vous appartiennent pas. » (*Madeline's Madeline*)) par la représentation des émotions d'un personnage qui est le but de la catharsis. La peur est la seconde émotion participative, selon Aristote, de la représentation pour introduire la catharsis, et c'est justement l'émotion centrale de la scène. Cependant, Aristote avance que la peur, puisque inscrite dans la catharsis c'est-à-dire induisant un phénomène de représentation, doit être dirigée au bénéfice d'autrui ; nous devons avoir peur pour un personnage.[43] La proximité avec le requin par le partage de son regard pourrait instaurer les fondations de cette peur pour autrui. Cependant, au-delà de la distanciation émotionnelle, quelque chose de son intériorité est communiqué au spectateur, et c'est par la musique voix-Je évoquée précédemment.

Loin d'une mélodie romantique, le motif du requin est donc communiqué en ostinato mélodique de deux notes en demi-ton avec occurrences ponctuelles d'une troisième. La mécanique de la répétition constante des deux notes induit l'idée de quelque chose d'insistant, au but unique, et qui l'accompli sans pensées ou émotions : une

42 Aristote, « La poétique : texte, traduction, notes ». Traduit du grec ancien par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot. Paris: Seuil, 1980, p. 53.

43 *Ibidem*, p. 77

machine. L'ostinato de la machine vient s'opposer à l'idée même de mélodie ; une mélodie évolue et peut subir des changements mélodiques et des directions tonales (montantes ou descendantes) à l'opposé du cercle continu de l'ostinato. Ces changements et directions s'apparentent aux changements et directions que peuvent prendre les émotions, et puisque la mélodie est propice aux émotions, nous pouvons la qualifier de propice à représenter l'humain. Il résulte donc de cette opposition que si la mélodie est l'humain, l'ostinato en est l'absence. Du regard qu'il partage, le spectateur ne reçoit que le signe d'une absence d'humanité. Forcé dans cette proximité, il ne s'agit pas seulement d'une barrière entre le spectateur et le requin, c'est un rejet entravé qui s'opère. Nous devenons le seul humain dans cette scène, et mis par ce regard face à notre solitude et à notre fragilité opposée à la machine, nous sommes touchés par une peur intime, personnelle. Nous avons peur pour nous. Tout ceci installe un état de vulnérabilité du spectateur qui, pourtant le plus en sécurité car à l'intérieur du danger, éprouve la sensation même de son humanité. Au lieu d'être compagnon du personnage, il devient lui-même proie. En définitif, l'hôte de notre regard n'est pas considéré comme un semblable, il ne bénéficie ni de la reconnaissance, ni de l'identification nécessaire à la catharsis. Cependant, cette absence d'humanité se dessine comme un premier élément identificateur de ce personnage que l'on ne voit pas, non pas dans son humanité donc, mais dans son inhumanité. « Evidemment, parfois nous ne sommes sûrs que d'une chose, que l'image EST subjective, ce qui veut dire que quelqu'un d'autre que nous est en train de la regarder, mais nous ne pouvons pas dire qui. C'est la définition même de nombreuses scènes de suspense. Mais une fois de plus, dans ces cas-là, pour nous convaincre de cette présence non-identifiée, le contexte intervient toujours d'une façon ou d'une autre, par l'apparition d'une bande-son simultanée, d'une intrigue antérieure, d'une allusion dans le dialogue, de musique menaçante, ou autre chose. En ceci, je suis d'accord avec les remarques de Jacques Aumont quant à l'effet que le marquage subjectif est inséparable du complexe narratif-diégétique et, donc, est toujours contextuel. » souligne Christian Metz[44]. Cette

44 « Of course, sometimes we only know one thing: that the image IS subjective, which is to say that it is someone other than ourselves who is watching it, but we cannot say who. It is the very definition of many suspense sequences. But once more, in these cases, in order to make us certain of this nameless presence, the context always intervenes in one way or another, whether by means of simultaneous soundtrack, earlier plot, an allusion in the dialogue, threatening music, or something else. In this I am in agreement with remarks by Jacques Aumont to the effect that subjective marking is inseparable from the narrative-diegetic complex and so is always contextual. » (traduction personnelle). Christian Metz. « Impersonal Enunciation, or the Place

notion de subjectivité contextuelle confirme la nécessité d'un ensemble d'éléments pour donner une existence à ce qui n'est pas identifié. Dans son contexte, non seulement par la musique voix-Je, mais aussi dans son rapport à l'image, les éléments de l'existence de cette présence impliquent des éléments de caractérisation, qui permettent au spectateur de construire une forme d'identité à l'hôte sans nom de notre regard, et ainsi de façonner le requin.

2. Identifier l'invisible

« Les sons entrent avec les choses dans une relation si étroite qu'ils peuvent être considérés comme des signes de la même existence. Quand on entend un son, l'identification de la chose qui existe en lui est si immédiate et spontanée que l'on peut penser que cette identification est profondément enracinée dans le tissu perceptif. » précise Cristina Cano à partir des recherches de Giovanni Piana[45]. Le son central de notre scène est bien évidemment la musique ; elle est si intrinsèquement liée au requin qu'elle l'incarne (la musique nous indique quand le requin nous est proche) et devient son élément identificateur et par la même, le caractérise. En étudiant la musique, nous pouvons dégager une caractérisation de son intériorité, de sa forme, mais aussi de ce qu'il incarne au-delà d'une qualification sensible.

2.1 Intériorité

Si l'être par lequel le spectateur voit était ressenti comme petit et finalement peu dangereux, comme le chat de *Madeline's Madeline*, le sentiment éveillé serait à l'extrême opposé de la sensation obtenue ici. L'état de vulnérabilité naît par le façonnement de la matière invisible et de sa reconnaissance en tant qu'être dangereux. Il doit donc inspirer la peur en incarnant un caractère menaçant. « J'ai bricolé avec l'idée de créer quelque chose qui était… sans réflexion… comme le requin. Tout instinct. C'est-à-dire quelque chose

of the Film ». *op. cit.*, p. 94

45 Cristina Cano. « La musique au cinéma : Musique, image, récit ». *op. cit*., p. 75

qui pouvait être très répétitif, très viscéral, et qui vous saisira aux tripes, pas au cerveau. » précise John Williams[46]. La structure du morceau sur deux notes apparaît particulièrement simple, dénuée de toute complexité, finalement très primaire et immédiatement reconnue par le spectateur. De plus, le demi-ton étant le plus petit intervalle possible, le motif atteint une dimension musicale très originelle, c'est-à-dire qu'il s'installe dans l'essence de la construction musicale qui est le passage du son à la musique. La musique ne naît pas de la sonorité d'une note, mais de son rapport avec une autre (précédente au suivante). Mais ici, l'ostinato tourne sur le demi-ton dans une configuration qui illustre une incapacité à dépasser le phénomène primaire de la construction musicale. Le motif ne parvient pas à atteindre un niveau de complexité supérieur, ce qui confère à l'être qu'il identifie un caractère primal.

Même si l'ostinato, dans son essence, tourne sur lui-même, la scène est menée par le travelling avant de l'image, et par les modifications harmoniques et le crescendo de la musique, instaurant une direction. Cette direction, toujours en avançant (visuellement et musicalement), communique la sensation d'une volonté de quelque chose. Avec le caractère primal, la volonté s'associe à un besoin primaire, unique ; le frottement du demi-ton qualifie la dimension sombre de ce besoin, qui apparaît alors au spectateur imaginant le pire : une soif de sang. Déshumanisé, amené à un état sombre et primal que l'imagination façonne, l'être devient un monstre sanguinaire, dangereux et imperméable à nos émotions. Sa primalité et le fossé créés entre notre humanité et son identité entendent l'impossibilité de toute capacité empathique. Ses actes, le précise John Williams, sont régis par l'instinct qu'incarne l'ostinato, et parce que le caractère de l'ostinato est répétitif et continu, cet instinct est inarrêtable : « Si simple, insistant et pressant, qu'il semble inarrêtable, comme l'attaque du requin. »[47].

Sa qualité d'inarrêtable participe à la grandeur de sa menace car elle fait ressentir au spectateur la dimension de son impuissance. Les événements se déroulent au fil d'une fatalité qui, parce que les événements qu'elle induit se produisent dans une grande proximité avec le spectateur, instaure une détresse liée à cette proximité qui ne nous

46 « I fiddled around with the idea of creating something that was very . . . brainless, . . . like the shark. All instinct . . . Meaning something [that] could be very repetitious, very visceral, and grab you in your gut, not in your brain. » (traduction personnelle). Laurent Bouzereau. « Making of Steven Spielberg's 'Jaws' ». *op. cit.*

47 *Ibidem*

permet pourtant pas d'intervenir. A ce propos Christian Metz souligne que : « Vernet et Chion ont tous deux, utilisant une perspective psychanalytique, décrit la voix-Je comme simultanément parental et monstrueuse. Pour Vernet, c'est aussi la voix du spectateur, dont le sens de l'absence est doublé par la voix-Je parce que, comme le spectateur, il peut tout voir mais ne peut rien changer. »[48]. La voix-Je nous domine, et par le sentiment d'impuissance qu'elle éveille en nous, elle revêt un caractère monstrueux. Transporté dans cette fatalité, le spectateur ne peut qu'observer sans agir et ce qu'il déduit de sa vision participe à la caractérisation du monstre. Nous avons notamment évoqué l'attente, voire même l'anticipation, d'un point de synchronisation entre la musique et l'image avec le crescendo et le travelling avant qui nous emmène ; ce point n'arrive pas, car suivi par l'immédiate transition de l'harmonica. Pourtant, dans les dernières secondes de la scène, le travelling avant fond jusqu'au gros plan sur un corail rouge. Le mouvement avant sur la tâche rouge nous laisse associer la couleur avec le sang, et le crescendo accompagnant l'arrivée sur le gros plan suscite encore davantage l'association de l'empressement d'une soif de sang, et donc d'un être sanguinaire. Il nous apparaît que le monstre, dirigé par son instinct, assaille tout ce qui pourrait étancher sa soif de sang, que ce sang est son désir unique puisque cette seule tâche rouge incarne un instant l'objet de son avidité.

48 « Vernet and Chion have both, using a psychoanalytic perspective, accurately described the I-voice as simultaneously parental and monstrous. For Vernet it is also the voice of the spectator, whose sense of absence is doubled by the I-voice because, like the spectator, it can see everything but change nothing. » (traduction personnelle). Christian Metz. « Impersonal Enunciation, or the Place of the Film ». *op. cit.*, p. 111



Le requin frôle les algues et coraux dans son avancée, excepté pour le corail rouge final, sur lequel il fond comme lors d'une attaque.

L'unique intervalle de l'ostinato soutient le caractère de désir unique[49], instinctif, ce qui, puisque le requin n'est qu'instinct, lui donne la capacité de le qualifier entièrement et même au-delà : : « Dans la musique de film, l'accent sur un ou deux intervalles établit ces intervalles comme caractéristiques du son de la composition, et permet souvent au compositeur d'atteindre une cohérence de texture musicale et de langage harmonique tout en réitérant un thème central. »[50] développent Fred Karlin et Rayburn Wright à propos de ce demi-ton des *Dents de la Mer*. La répétition de son espace tonal en fait ainsi la signature de son entièreté ; le son des *Dents de la Mer* repose sur ce demi-ton. « Souvenez-vous. Steven n'avez pas de requin informatisé. Il n'avait que son canard en caoutchouc, alors l'idée simple de cette basse ostinato, répétant juste ces deux notes et introduisant une troisième note quand on ne s'y attend pas et ainsi de suite... ça pouvait être quelque chose que l'on pouvait jouer très doucement, ce qui signifiait que le requin

49 Dans le sens de *pensée* unique, mais nous choisissons d'employer « désir » qui s'accorde avec l'action instinctive, et évite par l'impulsivité qu'il peut induire le sous-entendu de la possibilité d'un raisonnement.

50 « In film scoring, emphasis on one or two intervals establishes those intervals as being characteristic of the sound of the score, and often enables the composer to achieve a consistency of musical texture and harmonic langage while at the same time reinterating a central theme. » (traduction personnelle). Fred Karlin et Rayburn Wright. « On the track. A guide to contemporary film scoring ». New-York, NY : Routledge, 2004, p. 199

est loin quand vous ne voyez que de l'eau. Une musique sans réflexion qui devient plus fort et se rapproche de vous, quelque chose va vous engloutir. » raconte John Williams[51]. L'intervalle répété insuffle la vie au requin, faisant du travelling avant une nage dirigée par l'instinct dont l'issue sonne tragique, il sublime l'invisible. De par cette essence, il participe ainsi dès la première minute du film à l'introduction du sujet du film. La proximité de l'animal monstrueux avec le spectateur qui le redoute et désir s'en éloigner installe dès cette instant une adversité entre l'Homme et la bête. Dès la scène suivante l'adversité est confirmée, le requin attaque une jeune fille, puis plus tard dans le film un enfant ; il incarne le meurtrier froid et sanguinaire tandis que l'homme, Martin Brody, père de famille et chef de la police, choisit de le combattre. Dans cette première minute, l'unique désir de sang soutient la froideur, ce dont on déduit l'absence de différenciation future entre les proies ; ainsi, n'importe qui peut dès lors être la prochaine victime, ce dont le spectateur est conscient dans son impuissance.

2.2 Extériorité

La caractérisation du requin va aussi tendre à lui donner un corps. Pour ne pas que l'hôte de notre regard ne soit qu'une menace immatérielle, un élément sonore est mis en place un peu avant l'entrée de l'ostinato. La sensation d'un déplacement est instaurée avant même l'apparition de l'image par des sons de mouvements dans l'eau. Les bruitages sont entendus par vagues sonores ce qui ajoute à la visualisation de cette avancée sous l'eau ; l'effet produit nous permet de les qualifier par le terme de Michel Chion comme indices sonores matérialisant, participant ainsi à l'inscription du requin en tant que corps dans un espace.

L'existence de son corps admise par le son, sa forme est définie par la musique. Le motif musical au caractère non-humain et primal lui attribue tout d'abord son identité animal. Ensuite, nous avons précédemment évoqué les associations synesthésiques

51 « Remember, Steven didn't have the computer shark. He only had his rubber ducky, so the simple idea of that bass ostinato, just repeating those two notes and introduce a third note when you don't expect it and so on. It could be some thing you could play very softly, which would indicate that the shark is far away when all you see is water. Brainless music that gets louder and gets closer to you, something is gonna swallow you up. » (traduction personnelle). Laurent Bouzereau. « Making of Steven Spielberg's 'Jaws' ». *op. cit.*

auxquelles l'Homme procède avec les hauteurs de son et les effets visuels qu'elles lui évoquent. L'octave grave de l'ostinato confère ainsi une forme conséquente au requin puisque les animaux les plus gros possèdent généralement les cris les plus graves. L'association entre le cri et la taille de l'animal se traduit donc entre l'ostinato et le requin. Cependant, la dimension effrayante de sa forme importante qui participe à la dangerosité de sa menace est accrue par un contraste : une capacité de déplacement relativement rapide illustrée par l'ostinato et soutenue par la musique. Le soutien musical de son déplacement éveille chez le spectateur l'anticipation d'une accélération possible. La multiplication des notes par mesure le confirme dès le début, avec l'entrée de l'ostinato successif aux occurrences des deux notes. Cette anticipation spatialise le danger et accroît un effet de rapprochement. Nous pouvons éclairer ce point avec une comparaison ; on retrouve l'effet dans *M le Maudit* de Fritz Lang (1931) lorsque M siffle avant de commettre un meurtre. Il siffle toujours le même air, *Dans l'Antre du Roi de la Montagne* d'Edvard Grieg, qui est un motif répété et caractérise le meurtrier en approche notamment parce que le motif revient dès qu'il s'apprête à tuer (similaire au motif de notre requin qui apparaît pour signaler sa présence).



Motif de l'Antre du Roi de la Montagne d'Edvard Grieg. La transposition au demi-ton mesure 3 notamment amplifie le caractère d'inconfort et de tension qui ne va cesser d'augmenter tout au long du morceau.

Dans l'Antre du Roi de la Montagne originellement accélère et formule l'effet de rapprochement du danger vers sa victime ; cependant M ne le siffle jamais assez longtemps pour arriver à une augmentation significative du rythme du motif, mais sa seule évocation induit cette anticipation d'une accélération possible, ce qui participe à la montée de la peur. Cette potentielle accélération est assimilée par le spectateur qui va lui conférer une intention par l'identité qu'il façonne du monstre. E. J. Furlong détermine, par le

rapprochement que l'Homme fait de ces éléments, une capacité intrinsèque de supposition liée à l'anticipation et l'illustre : « Une pierre voyage dans les airs, et nous supposons, affirme Hume, que la fenêtre va se briser. De même, nous construisons, c'est-à-dire supposons, nous dit Kant, un temps et un espace continu. »[52]. Ainsi, par l'anticipation nous supposons une accélération imminente dans l'espace, c'est-à-dire une charge du requin vers sa prochaine victime.

Cette anticipation est utilisée tout au long du film quand on ne voit pas non plus le requin pour conserver une angoisse du spectateur. L'intérêt réside notamment dans le fait que sans le voir, le spectateur a la constante sensation du déplacement de sa présence. « Le motif du requin ne remplit pas seulement la fonction du leitmotiv classique mais est aussi un type particulier de Mickey-Mousing : la musique adhère parfaitement aux mouvements spatiaux de la bête. Mais, contrairement au Mickey-Mousing classique qui reproduisait les mouvements à l'écran, il indique dans ce cas surtout les mouvements hors-champ. »[53] La reproduction du mouvement par la musique forme le corps, nous sentons par les deux notes que le requin nage, et la génération du mouvement de ce corps que l'on ne voit pas permet la perception de l'espace. Mais tout en nous donnant l'information de sa présence, de son absence, finalement de sa proximité, la musique conserve une confusion dans la précision de la position du requin, au centre de la force du suspense. Quand l'on entend la musique sans le voir, l'océan tout entier devient le requin.

52 « A stone travels through the air, and we suppose, Hume asserts, that the window will break. So also, we construct, i.e. suppose, Kant tells us, a continuous time and space. » (traduction personnelle). E. J. Furlong. « Imagination ». *op. cit.*, p. 25-26

53 « The shark's motif does not just perform the function of classical leitmotiv but is also a peculiar type of Mickey-Mousing: the music adheres perfectly to the spatial movements of the beast. But, unlike the classical Mickey-Mousing that replicated the on-screen movements, in this case it mostly indicates off-screen movements. » (traduction personnelle). Emilio Audissino. « John Williams's Film Music. Jaws, Star Wars, Raiders of the Lost Ark, and the Return of the Classical Hollywood Music Style ». Madison, WI : The University of Wisconsin Press, Wisconsin Film Studies, 2014, p. 112

2.3 Symbole

2.3.1 Et la mer a des dents

Nous lui conférons un caractère, une forme, par les indices de la scène et l'espace donné à notre imagination, mais le requin est toujours visuellement invisible. Parce qu'il est invisible, il nous est impossible de lui attribuer un caractère unique, une particularité puisque l'identification que nous en faisons passe par les souvenirs que nous avons de l'image du requin, du monstre, des êtres qui peuplent l'océan. Ainsi, l'invisible requin n'incarne pas sa forme d'unique requin, il incarne l'idée même du requin et par la même, il est tous les requins. Platon compare l'Idée et la forme dans *La République*[54]. Les objets et les êtres ne sont que des imitations de l'Idée dont ils découlent ; en observant les êtres et les choses, nous leur conférons les détails et particularités qui les rendent uniques. Leur unicité les différencie, mais parce que nous les reconnaissons comme semblables (appartenant à une même catégorie, une même espèce) ils sont tous une reproduction de l'Idée pure et originelle de leur essence. Par conséquent, les requins que nous voyons ne sont que la forme de l'Idée du requin, que notre requin invisible incarne alors. L'Idée, parce que nous pouvons tous l'imaginer atteint une dimension universelle, et divine.

L'Idée de notre requin évolue de plus dans un environnement obscur ; plongés sous l'eau nous n'avons pas de repères géographiques, nous pourrions être au milieu de l'océan ou près de n'importe quelle côte. Sans identifications géographiques, le danger peut être partout, surgir de nulle part, et par cette menace potentielle générale, l'océan devient lui-même une mâchoire (que l'apparition du titre indique aussi dans notre minute, autant français qu'original : *Jaws*, mâchoires). Semblable au monstre mythologique Charybde qui engloutit les eaux, le requin atteint une dimension suprasensible et de par son état, il accède à l'immortalité. Michel Chion souligne ce point dans l'aspect invisible de la source du son ; l'acousmêtre (le personnage invisible d'où provient la source du son) tient sa puissance de son invisibilité, il dépasse l'être sensible et ainsi l'être mortel. Cependant, si le sujet subit une désacousmatisation, c'est-à-dire s'il apparaît soudain dans le champ et qu'à cette voix le spectateur peut désormais attribuer un corps, il perd son pouvoir

54 Platon. « La République ». Traduit du grec ancien par Georges Leroux. Paris : Flammarion, 2004, livre X

invincible et inatteignable, et dès lors son immortalité. Par conséquent, à partir de l'instant où le requin devient visible dans le film, il reprend une forme de chair et de vie et peut désormais mourir.

La dimension suprasensible à laquelle il accède dans notre première minute est aussi introduite par la représentation de ce qu'incarne le requin, une symbolique de la mort. Proche, inhumain, implacable et inarrêtable, il rassemble nos peurs et notre impuissance en avançant vers un sort inexorable, il devient l'intermédiaire entre la réalité (terrifiante) et l'inconscient du spectateur. Son symbole éveille une peur commune, ancrée dans l'inconscient collectif défini par Carl Jung « les instincts et les archétypes constituent l'ensemble de l'inconscient collectif. Je l'appelle "collectif" parce que, au contraire de l'inconscient personnel, il n'est pas fait de contenus individuels plus ou moins uniques ne se reproduisant pas, mais de contenus qui sont universels et qui apparaissent régulièrement »[55]. Par la sensation de notre propre mortalité, ce qu'il représente dépasse ainsi le personnage filmique et résonne en nous comme le rappel d'une fatalité.

2.3.2 Présage funèbre

La musique porte une symbolique de la mort, puisque identifiant le requin elle se présente comme un requiem annonciateur d'une mort prochaine. Cependant, elle porte aussi dans sa structure l'évocation d'un élément profondément inscrit dans notre culture musicale et associé avec les chants funèbres : le Dies Irae. Le Dies Irae est un chant en mode Dorien du 13ème siècle, officiellement ajouté au Requiem au 16ème siècle après le Concile de Trente. Son inscription au répertoire de l'Eglise lui a conféré un statut de tradition religieuse qui l'a perpétué à travers les siècles. La particularité du Dies Irae réside dans ses quatre premières notes, qui originellement se présentaient avec les intervalles de deux demi-tons et un ton et demi descendants.

55 Carl G. Jung, Carl G.. « L'Energétique Psychique ». Deuxième édition. Genève : Librairie de l'Université Georg & Cie, 1973, p. 99



Intervalles descendants du Dies Irae.

Les demi-tons joués ensemble provoquent une dissonance comme nous l'avons évoqué, mais joués séparément ils soulèvent une proximité avec la dissonance, associée donc par son caractère mineur à la tristesse. Puisque présent dans le répertoire du Requiem depuis le 16ème siècle, le motif du Dies Irae est culturellement associé à la mort. Il a été repris, travaillé et transformé par de nombreux compositeurs jusqu'à aujourd'hui, utilisé en ostinato ou comme une transition et ponctuation d'un instant tragique, mais le caractère du Dies Irae originel est resté. Ainsi, on retrouve le motif dans de nombreux films pour annoncer la tragédie, comme *La vie est* belle de Franck Capra (1946), *Shining* de Stanley Kubrick (1980), ou encore *Le Roi Lion* des studios Disney, réalisé par Roger Allers et Rob Minkoff (1994), car son enracinement dans la culture encore aujourd'hui avec l'inscription de l'association funèbre dans son essence lui permet d'être qualifié dans l'inconscient collectif. *Les Dents de la Mer* hérite de cette tradition.



Intervalles descendants de l'ostinato.

L'ostinato avec la troisième note introduit les exacts mêmes intervalles dans une construction légèrement différente avec une remontée finale au mi. La symbolique nuancée des intervalles du Dies Irae ne met alors plus en scène une contemplation de la mort et une prière adressée pour rejoindre le Paradis ; le mouvement montant inscrit dans l'ostinato incarne désormais la mort qui se déplace, et se rapproche de la surface.

La caractère funèbre ne se retrouve cependant pas que dans les notes de l'ostinato, mais aussi dans les motifs qui occurrent au-dessus, illustrant encore davantage la qualité de requiem du morceau. La mesure 11 qui introduit le tuba se forme sur la tierce majeure mib-sol puis la quarte augmentée sol-do dièse que nous avons évoquée pour l'effet dissonant qu'elle induit et qui prend un autre caractère sous la lumière du requiem. La quarte augmentée de sol-do dièse comprend 3 tons entiers ce qui la qualifie en tant que tritone, un intervalle connu pour sa dissonance qui lui a valu le surnom de *Diabolus in musica* depuis le 18ème siècle. La sensation de déséquilibre qu'il comprend allait à l'encontre des harmonies recherchées par l'Eglise, bannissant l'intervalle de ses compositions ; ce rejet l'a caractérisé comme l'intervalle idéal pour inspirer l'inconfort, le danger, et nécessairement la mort.



Mesure 11 : tritone, Diabolus in musica

De nos jours, le tritone est généralement utilisé dans motifs des alarmes et des sirènes, ce qui permet de l'associer aussi dans cette mesure 11 à une alerte apparaissant sur le titre du film. Un soin particulier à la signification funèbre de ce motif a été apporté par John Williams ; le rythme lui-même est significatif en tant qu'anapeste, c'est-à-dire court-court-long (ici double croche/double-croche/croche). Frits Noske considère l'anapeste comme un *topos*[56] associé à la mort. « La formule de l'anapeste, par exemple, est souvent utilisée en référence au combat et à la guerre. »[57]. Porté par le tuba, le motif a une allure militaire qui prépare le spectateur au combat qui va se dérouler pour la survie. De plus, sa rythmique induit une mise en marche qui, avec le caractère funèbre du tritone et de l'ostinato, soutient la sensation de la mort se déplaçant.

56 Dans son sens de motif récurrent, de thème. Frits Noske dégage une récurrence de l'anapeste en tant que figure musicale de la mort (« musical figure of death ») dans de nombreuses œuvres de compositeurs différents, généralement intervenant à un point tragique comme dans le *Miserere* de *La Traviata* de Verdi.

57 « The anapaestic formula, for instance, is often used in connection with battle and war » (traduction personnelle). Frits Noske. « The Signifier and the Signified, Studies in the Operas of Mozart and Verdi ». The Hague : Martinus Nijhoff, The Hague, 1977, p. 172

3. La peur de l’insaisissable

Nous avons souligné la dimension d’entité que le requin invisible atteint, et qui le rend justement inatteignable. L’environnement dans lequel plonge le spectateur participe au sentiment de l’inaccessible ; perdu et dirigé à la fois, sa peur se cultive dans sa vulnérabilité et sa recherche de repères au centre d’un désir paradoxal : s’éloigner de cette menace invisible, mais pouvoir la localiser dans l’espace. Au plus proche de l’horreur, notre empathie naît pour celui ou celle qui ignore son existence et dont l’ignorance entraînera la perte. Notre proximité avec le monstre figure finalement une malédiction, mais aussi un privilège.

3.1 Une spatialisation angoissante

3.1.1 Assombrir la lumière

Le voyage que le travelling avant effectue dans les fonds marins est visuellement très perceptible, la faune et la flore sont notamment discernables grâce a une luminosité relativement importante. La spatialisation visuelle nous permet de déduire que l’eau est peu profonde, et l’intensité lumineuse va paradoxalement à l’encontre de la peur que tous les éléments de la scène visent à mettre en place avec une atmosphère calme et tamisée. Tout ceci, cependant, s’observe sans musique.



Luminosité sur les fonds-marins ; les algues en arrière-plan prennent davantage la lumière, elles dirigent la suite de notre itinéraire.

Lawrence E. Marks, dans ses recherches sur l'association des sons et de la lumière suggère une corrélation entre luminosité visuelle et luminosité auditive[58]. Il démontre dans son étude que les luminosités partagent effectivement des informations, ce qui soulève la possibilité de l'une affectant l'autre. Visuellement, un changement s'effectue ; les eaux prennent de la profondeur spatiale par les associations synesthésiques que le son grave de l'ostinato induit, son octave nous entraîne au plus bas de la spatialisation sonore, et par la même de la spatialisation visuelle. De cette façon, la musique et sa structure requalifient la luminosité visuelle de la scène. Nous pouvons alors avancer la possibilité d'une domination de la luminosité auditive sur la luminosité visuelle, cependant cette domination ne fonctionnerait pas au niveau de la perception même, mais dans la réception émotionnelle de cette luminosité. Et effectivement, avec la musique le ton visuel de la scène change ; l'atmosphère sous-marine n'est plus apaisante, mais asphyxiante, le spectateur tend par ailleurs à retenir son souffle suite à la vigilance dans laquelle les premières occurrences sonores le plongent. La sensation d'obscurité que nous

58 « visual brightness », « auditory brightness ». Lawrence E. Marks. « On Associations of Light and Sound: The Mediation of Brightness, Pitch, and Loudness », *The American Journal of Psychology*, Vol. 87, No. 1/2 (Mar. - Jun., 1974) p. 173-188

communique le son nuance la réception de la lumière tamisée, le spectateur n'est plus dans un état d'assimilation et d'acceptation de l'intensité lumineuse, mais dans un état de manque d'intensité qui le ramène encore à ses peurs primaires (absence de luminosité, vulnérabilité). L'émotion de l'intensité lumineuse est donc qualifiée par la musique, à l'encontre de la hiérarchie des sens, la menace invisible nuance notre réception de l'environnement visuel et la promenade sous l'eau devient une marche sur laquelle plane l'ombre de la mort.

3.1.2 Plongée dans l'inconnu

Les premières occurrences du motif sur fond noir soulèvent le mystère. La confusion du spectateur ne réside pas que face à l'obscurité puisque notre attention est portée sur la musique, son jeu au-delà même de sa composition évoque en nous un trouble. Le jeu des deux premières notes notamment est très flou, elles se fondent, oscillant entre le mi et le fa (rendu aisé par le demi-ton) sans que nous ayons l'exacte certitude de la ou des notes jouées. L'occurrence suivante répétant les deux notes est plus claire et devient par conséquent plus facilement identifiable en tant que deux notes séparées bien qu'encore étouffées. Les deux dernières occurrences marquent encore la progression de la clarté du son, jusqu'à l'apogée de la précision dans la rythmique de l'entrée de l'ostinato. Ainsi, le spectateur, dès le tout début de la scène est déjà mis face à une difficulté d'identification dans le son même, qui s'inscrit cependant dans une progression.

L'image s'ouvre avec l'ostinato, dessinant une synchronisation visuelle et musicale. Sergei Eisenstein considère que l'harmonie musicale et visuelle atteint son paroxysme dans un mouvement synergique : « l'effet le plus frappant et le plus immédiat proviendra, bien sûr, de l'harmonie du mouvement de la musique avec le mouvement des lignes visuelles – dans les limites visuelles du cadre ; ainsi ce cadre ou ce contour, ou cette ligne est l'indicateur qui souligne le mieux l'idée même de mouvement. »[59]. Notre scène

59 « the most striking and immediate impression will be gained, of course, from a congruence of the movement of the music with the movement of the visual contour-with the graphic composition of the frame; for this contour or this outline, or this line is the most vivid "emphasizer" of the very idea of the movement. » (traduction personnelle). Sergei Eisenstein, « The Film Sense ». Traduit du russe par Jay Leyda. New-York,

est en elle-même un plan unique et une musique à progression linéaire. Ce déroulement visuel et musical s'annonce comme l'action d'une mise en mouvement dont les secondes sur fond noir représentaient l'éveil, et c'est certainement ce dont il s'agit. Si notre regard est celui du requin et que la musique est sa personnification, la mise en route de la musique sur l'image traduit l'éveil de la bête. Nous nous éveillons avec le monstre, encore dans la confusion du sommeil (les premières occurrences), et ouvrons les yeux avec lui et son entrée dans l'action. Contextualisée dans le mouvement, la musique qualifie l'intention du travelling avant, qui devient une marche au dessein déterminé et immuable. Le temps binaire 4/4 et l'intention marcato qui entre avec l'ostinato participent à la sensation de marche, de mise en route à la fois visuelle et musicale.

L'environnement confus dans lequel est plongé le spectateur par ce réveil progressif nous permet d'observer un effet sur son entrée dans le film ; les secondes sur fond noir nous enlèvent tout repère, et par là même permettent la transition de notre réalité à celle du film. Ainsi, nous passons de la conscience de notre corps inscrit dans une réalité commune au corps et au regard du requin inscrit dans une réalité filmique. Parce que nous sommes dans l'inconnu, et par conséquent dans un état de vulnérabilité, nous pouvons être aisément guidés là où la narration désire aller, et ainsi commence notre matérialisation à l'intérieur du requin.

3.2 Paranoïa dirigée

Le danger peut venir de partout, et après cette première minute, la moindre personne s'approchant de l'eau déclenchera un inconfort chez le spectateur encore lié à son impuissance, son savoir et en même temps son ignorance de la position précise du danger. Cette paranoïa fonctionne alors rythmiquement, et dans une narration particulière.

NY : Meridian Books, 1957, p. 173

3.2.1 Suspense rythmique

La narration utilise et se révèle dans la musique par ses silences. Ils introduisent l'attente et la surprise, qui reposent au cœur de l'engrenage même du suspense. L'importance des silences est soulignée dès la partition originale ; le minutage des secondes entre les occurrences du motif des deux notes (numérotées de I à IV sur la partition, V étant le début du motif en tant qu'ostinato (le début de la basse rythmique continue)) éclaire son influence sur la composition : 00, 04, 012, 018, 020. Ils sont pensés, notamment parce que le plaisir rythmique se crée par la satisfaction de l'attente. Les deux premières occurrences sur fond noir installent un rythme par leur distance dans la temporalité ; immédiatement, le spectateur pressant et anticipe une troisième occurrence. Non seulement cette occurrence s'exécute, et par là même provoque une satisfaction de l'attente, mais elle se prolonge et entend une évolution du morceau dans le rythme installé. La quatrième occurrence répète la formation de la troisième avec encore un ajout ; l'évolution de la structure des motifs permet une anticipation supplémentaire du spectateur, il sait que le rythme va revenir une cinquième fois avec une évolution. L'attention auditive atteint ses pics entre les occurrences, dans les silences ; elles plongent le spectateur en apnée pour mieux prêter l'oreille, permettre de distinguer ce qui occurre pour comprendre les évènements. La teneur des notes, graves et en demi-tons, interpelle, mais c'est dans le silence que la peur s'étend. Tout au long du film, le silence est craint par la conviction (instaurée par le code d'identification donné au spectateur dans notre première minute) et l'anticipation du retour du motif, et de ce qu'il personnifie. On craint ainsi que le silence soit brisé par ce que l'on redoute terriblement. Et lorsque la requin attaque, c'est la progression jusqu'à l'attaque qui amène le paroxysme de la peur, parce que cette peur sous-entend encore un espoir ; peut-être que le requin ratera sa proie, peut-être que quelque chose ou quelqu'un s'interposera. Mais fatalement, les mâchoires se referment sur la victime et il n'y a plus que l'horreur, qui devient un état suspendu de la peur, et le suspense associé à l'anticipation et au doute s'estompe. C'est dans l'absence de l'horreur que s'exerce toute la dimension du suspense, entre les occurrences de notes, sur les silences et leur extensibilité qui tend à se réduire.

A propos de Mozart, Sacha Guitry disait : « Lorsque l'on vient d'entendre un morceau de Mozart, le silence qui lui succède est encore de lui. »[60]. Ici, le silence appartient au requin. Avant une attaque il offre au motif la place de s'installer, après une attaque il devient une résonance de l'horreur. Le silence intègre ainsi l'identification du monstre par l'attente de son retour. Dans nos premières occurrences, les silences préparent le spectateur aux codes qu'il devra suivre pour le reste du film ; ils obtiennent le réflexe de l'anticipation et agissent en répétitions dont la durée devient progressivement moins importante que celle des occurrences, jusqu'à l'ostinato qui fait taire le silence pour atteindre le paroxysme de son crescendo.

Il y a cependant une différence importante de l'utilisation des silences d'entrée et de sortie entre la première minute et le reste du film. L'intérêt notable dans notre première minute est que l'augmentation et l'apogée du morceau ne sont pas suivies par le silence, mais subissent une transition dans la scène suivante par le son d'un harmonica. L'absence de ce silence nous indique justement que le moment et notre montée de l'angoisse ne sont pas terminés.

3.2.2 Le récit parallèle

L'Homme, nous l'avons dit, fonctionne sur un espace tonal dont la culture musicale a défini la structure des gammes, mais aussi la reconnaissance et ainsi la réception de la syntaxe musicale. De cette façon, l'Homme possède une sensation d'écoute qu'il façonne par une anticipation de la direction du morceau. C'est-à-dire que la perception de motifs dont il sera familier l'incitera à deviner la suite du morceau, ce qui pourra se solder par une satisfaction, ou une augmentation de la tension. Une cadence parfaite par exemple, sera immédiatement reconnaissable dans sa structure sans que le terme ou son écriture musicale ne soit nécessairement connus. Son inscription dans la gamme fait ressentir dans l'espace tonal de l'Homme les enchaînements des degrés V et I qui induisent un sentiment de résolution. Justement, ici, tout le morceau se construit de façon linéaire jusqu'à l'apogée sonore et orchestrale qui mène à une tension extrême…

60 Sacha Guitry. « Toutes réflexions faites ». Paris : L'Elan, 1947, p. 32

qui devrait être suivie d'une résolution. Or, la résolution ne vient pas. A sa place, l'harmonica effectue la transition vers un morceau différent et majeur, laissant résonner en nous la frustration de l'irrésolu, mais aussi un inconfort prolongé. La tonie non-conclusive de l'angoisse que la musique communiquait transmet au spectateur la sensation que la musique ne s'est pas terminée, et ce qu'elle incarnait non plus.

Nous changeons de lieu avec la transition et quittons le point de vue subjectif. La musique à l'harmonica que nous écoutons alors n'est pas une personnification mais une musique aussi extérieure à celui qui la produit. Désormais, nous sommes éloignés de la menace, ce qui ne signifie pas que nous sommes nécessairement loin du danger, mais que nous ne sommes plus suffisamment près pour savoir où il se trouve. C'est-à-dire que, tandis que nous observons des jeunes gens autour d'un feu de camp écouter la musique de l'harmonica, la musique du danger continue toujours, mais nous ne sommes plus là pour l'entendre. Si la musique s'était arrêtée sans que nous ne changions de lieu, nous aurions compris que le danger s'arrêtait avec elle. La tonie non-conclusive induit une continuité de la musique et de ce qu'elle incarne, toujours en mouvement. La tension redescend seulement légèrement, l'angoisse reste ; nous n'avons plus le pouvoir de localiser le requin et cette proximité dont nous voulions nous défaire devient par son absence un manque et une source de peur sur laquelle la scène peut désormais jouer. Elle installe ainsi une narration implicite dans un récit parallèle, celui auprès du requin, qui n'interviendra que par occurrences, et généralement trop tard pour que la victime n'y échappe.

De plus, la transition sur l'harmonica n'est pas narrativement anodine, en s'insérant dans la continuité de la menace musicale, et notamment dans sa dernière note, elle permet de désigner l'image de sa prochaine victime. La sensation d'overlapping est maintenue immédiatement dans la résonance entre la fin de la minute et la prise de son du sol de l'harmonica dont le son chaud vient contraster avec les cris strident des vents, soudain presque rassurant si l'on excluait la continuité parallèle du récit à laquelle nous n'assistons pas. La tension est tout de même majoritairement relâchée, avec une fausse et brève impression de sécurité. Bientôt, Chrissie court vert l'océan, quittant la bulle orange et lumineuse pour plonger dans le bleu sombre, et devient la première victime. Le spectateur ne pourra jamais avoir un véritable sentiment de sécurité.

II. L'interdiégétique

Nous dégageons de toutes nos observations une particularité dans l'utilisation de la musique qui non seulement la différencie d'une utilisation plus générale de la musique de film, mais semble aussi se retrouver dans certaines autres œuvres que nous avons mentionnées dans notre analyse. En les sélectionnant et en les regroupant, nous pourrions parvenir à définir une qualité de la musique à l'image qui n'a pourtant pas déjà reçu de désignation. Entre l'essence de la narration et la réception émotionnelle du spectateur, nous la nommerons *musique interdiégétique*. Nous définirons la musique interdiégétique comme une musique qui *incarne* dans la narration. C'est-à-dire qu'elle peut incarner un personnage comme notre requin des *Dents de la Mer*, mais aussi une double personnalité dans *M le maudit* comme la personnalité de meurtrier qui reprend M dès qu'il aperçoit une potentielle victime, on encore les coups de couteau de *Psychose* dont les motifs viennent trancher la chair de Marion Crane. La musique interdiégétique habite l'image et les sensations du spectateur sans distinction de qualité diégétique ou extradiégétique. Elle doit avoir une importance dans la narration, par conséquent elle ne doit pas avoir comme unique rôle d'installer une atmosphère ou d'évoquer un thème, un personnage… elle incarne réellement, bien que le morceau interdiégétique puisse être réutilisé dans le film sans cette fois posséder cette fonction. Notamment, elle n'est pas obligatoirement toujours présente ; celle des *Dents de la Mer* suit tout le film, pour *M le Maudit* elle apparaît en occurrences seulement, mais des occurrences qui jouent un rôle clé dans l'histoire ; c'est notamment par le sifflement de cette musique (*Dans l''Antre du Roi de la Montagne*, Edvard Grieg) qu'il sera démasqué. Enfin, dans *Psychose*, elle n'est réellement interdiégétique que dans la scène de l'assassinat de Marion Crane dans la douche, ses autres occurrences ayant pour fonction de rappeler, de ponctuer, et de répondre à la narration sans incarner à nouveau. De ce fait, il ne s'agit pas non plus de Mickey Mousing, car elle n'est pas descriptive et ne nécessite pas une synchronisation pour exister. Elle fonctionne ainsi dans l'essence même de la narration et résonne à la fois dans la compréhension et dans l'émotion que le spectateur a du film. *Les Dents de la Mer* incarne l'exemple le plus flagrant des trois films cités puisque la musique interdiégétique

est ici une des ficelles principales de la narration. Il nous faut comprendre son élaboration ; son installation et la possession du spectateur et de la narration vont se dessiner par un ensemble d'éléments que nous allons tenter d'éclaircir et de démontrer pour y retrouver notre requin.

1. Etat sensible

L'état sensible est propice à la réception des sentiments, cependant pour ce faire, il nécessite une scène qui installe le spectateur dans une réceptivité particulière.

La première minute des *Dents de la Mer* n'est pas la scène d'ouverture, notamment parce qu'elle n'intègre pas une suite d'actions qui forment un événement narratif qui fera progresser l'histoire. De ce fait, elle est une impression qui fait lieu de préquel à la scène d'ouverture voire, on pourrait l'avancer, de montage simultané qui entendrait une même temporalité dans l'action. La minute ne fait donc pas avancer la narration, elle affecte la façon dont la suite de l'histoire est perçue par le spectateur qui, sans que rien n'apparaisse à l'image, sait que la jeune Chrissie est en danger dans la scène suivante. Notre minute, désormais figée dans sa narration, instaure sa suspension par la mise en place du cadrage, d'une unité colorimétrique (que le rouge du corail final bouscule ce qui permet de soutenir sa dimension significative), d'une manière de filmer qui va se joindre à la musique pour obtenir un effet de suspension sur le spectateur même. Cependant, la suspension dans la narration n'entend pas une absence d'éléments affectant cette narration. L'assassinat de Marion Crane est le retournement majeur du film, mais il s'agit d'une action unique à laquelle le spectateur assiste presque hors de tout temps et de toute réalité, glacé d'effroi. C'est justement par la résonance de cette suspension dans l'émotion que l'effet atteint son paroxysme.

Dans sa construction particulière, elle réunit les fonctions que Jacques Aumont suggère dans *L'Oeil Interminable* : symbolique dramatique et atmosphérique. Nous avons évoqué sa dimension symbolique, notamment avec l'introduction de la figure de la Mort ; son aspect dramatique s'inscrit dans sa relation avec la scène suivante mais aussi dans l'anticipation narrative du spectateur que lui confère son imagination. La fonction

atmosphérique est celle qui nous semble la plus au cœur de la création de l'effet suspendu ; la scène nécessite en effet la suspension de son atmosphère pour, au-delà d'une auspension narrative, faire résonner cet état de suspension dans la perception du spectateur. L'atmosphère suspendue répond à l'extrait de scénario que nous avons évoqué dans notre introduction, et particulièrement à la notion d'un espace intérieur (aquatique)[61] que Steven Spielberg voulait associer à l'espace (cosmos). L'image glisse donc sans mouvements brusques entre les algues et les coraux comme si elle flottait, recréant cette sensation d'espace très aérienne, et par son point de vue fait par là même aussi flotter le spectateur. Ces trois fonctions soutiennent ainsi la suspension, et son objectif.

Une scène à la narration ralentie au cinéma peut maintenir une attention avec la continuité de sa narration et sa fonction de respiration auprès du spectateur, mais dans le cas d'un suspense la situation est tout à fait différente ; il ne s'agit plus d'une respiration mais d'un choix qui tend à soulever une autre forme de narration dans l'intériorité même du spectateur. La suspension permet une narration émotionnelle qui fonctionne en suite d'impressions pour amener à une sensation qui s'installe dans les convictions du spectateur : la présence de l'invisible requin. Ces impressions participent ainsi à la création de l'état sensible nécessaire à la musique interdiégétique, car elles induisent l'état réceptif du spectateur qui les traduit en informations dont il peut se servir dans notre scène pour identifier l'invisible ; son entrée dans cette capacité réceptive par les impressions s'inscrit donc par la perception de la suspension, et la réception émotionnelle de cette suspension.

A propos du passage de la perception à la réception, Suzanne Langer, citée par le Dr Daniel Stern, suggère que « dans les œuvres d'art, l'organisation des éléments semble présenter un aspect de vie ressentie. La sensation qui est présentée est en fait une apparition, une illusion, un sentiment virtuel. Par exemple, une peinture en deux dimensions crée l'effet virtuel d'un espace tri-dimensionnel. De plus, l'espace virtuel peut avoir les propriétés virtuelles d'immensité, de distance, d'avancement, de recul, etc. Dans une même idée, la sculpture, un volume immobile, peut présenter les sensations virtuelles de volume cinétique : inclinaisons, élévations et envolées. La musique, en tant qu'évènement temporel physique réel est unidimensionnel et homogène dans le temps,

61 « Inner space » (traduction personnelle). Laurent Bouzereau. « Making of Steven Spielberg's 'Jaws' ». *op. cit.*

cependant elle présente du temps virtuel, c'est-à-dire du temps en tant que vécu ou expérimenté, se précipitant, trébuchant, étiré ou plein de suspense. » [62]. L'intérêt particulier quant à notre scène réside dans la forme rythmique de l'ostinato qui la dirige ; sa temporalité mesurée 120 à la noire se rapproche d'un rythme cardiaque qui, sans être évident dans une perception consciente immédiate, est ressenti. Mais la temporalité vécue par le spectateur est entièrement différente. Bien que le rythme ne change pas de toute la minute, nous expérimentons l'impression d'une accélération dans la spatialisation musicale, qui influe ainsi notre perception de la spatialisation picturale. La suspension exerce en nous une impression temporelle qui éveille notre peur dans la réception émotionnelle que nous en avons. Ainsi, la musique sur l'image prend possession de la temporalité du spectateur et l'influence dans le but de créer ces impressions qui diffèrent de la temporalité filmique mesurée, mais se rapproche de la temporalité vécue que pourrait ressentir notre invisible requin en fondant sur sa proie. Les impressions agiraient donc dans un partage non pas des sentiments, mais des sensations de l'être invisible, permettant encore davantage de le définir à la racine de la musique et de l'image. Comme l'évoque Suzanne Langer, il s'agit d'une sensation de vie. Parce qu'elle nous est partagée, elle insuffle la vie à l'invisible par la perception que nous en avons, et le requin naît.

Dans son ouvrage *Unheard Melodies*, Claudia Gorbman précise le fait que la musique a la capacité d'élever le particulier à l'universel, le prosaïque au poétique, le temps présent au mythique et le littéral au symbolique. Cette qualification de la temporalité permet de soutenir une élévation de la sensation de vie, c'est-à-dire que la temps dans notre scène suspendue prend une intensité qui permet non seulement de capter profondément l'attention du spectateur, mais de ce fait lui communique des émotions particulièrement importantes. Cette intensification de l'instant permet au spectateur de retenir une sensation de vie profondément accentuée et de ce fait ponctuelle, une

62 « in works of art, the organization of elements seems to present an aspect of felt life. The feeling that is presented is in fact an apparition, an illusion, a virtual feeling. For instance, a two-dimensional painting creates the virtual feeling of three-dimensional space. What is more, virtual space can have the virtual properties of vastness, distance, advancing, receding, and so on. In a similar fashion, sculpture, an unmoving volume, can present virtual feelings of kinetic volume: leanings, liftings, and soarings. Music as an actual physical temporal event is one dimensional and homogeneous in time, yet it presents virtual time-that is, time as lived or experienced, rushing, tripping, drawn out, or suspenseful. » (traduction personnelle). Daniel Stern. « The Interpersonal World of the Infant, a View from Psychoanalysis and Development Psychology ». *op.cit.*, p. 158

conviction qui ne touche plus seulement à l'existence du requin, mais à sa propre existence.

La suspension formulant cette intensité de sensations de la vie, il devient aisé de projeter le spectateur émotionnellement dans la scène. Sans actions, dialogues, événements nécessitant une compréhension poussée de la scène, le spectateur se retrouve à expérimenter un ressenti pur, dénué de toutes réflexions et construction qui demanderaient une projection dans le conscient. Ce ressenti pur parvient alors à transformer sa réalité émotionnelle, puisque sans nécessité réflexive dans notre cas et sujette aux impressions, pour le transposer dans une autre réalité, distribuant de nouveaux codes de perception. Ainsi, le spectateur s'évade vers un autre réel.

« Vous entrez dans une nouvelle dimension. »[63]. Les premiers mots de la Quatrième Dimension s'appliquent particulièrement à la minute de notre requin et au rapport qu'elle impose au spectateur. Nous avons évoqué « l'espace intérieur », aquatique, désiré par Steven Spielberg. Il incarne la métaphore de l'espace cosmique et nous plonge dans un monde semblable au nôtre où une terrible créature menace les habitants. Le requin incarne l'inquiétante étrangeté qui fascine et terrifie. Il devient le désir du mystérieux, de l'inconnu, du profond besoin humain de ressentir la force des émotions.

2. Participation extrême

Cet état sensible amène à la participation extrême du spectateur au film. Il s'agit de conduire le spectateur au plus près sensiblement. Il n'est alors pas question de la diégèse mais de l'engagement émotionnel du spectateur qui est mis en jeu. « Ces impressions, que quelques âmes éprouvent si puissamment, sont senties par tous les hommes, bien qu'à des degrés divers; tous, sans exception, sont portés par la musique à la pitié, à la crainte, à l'enthousiasme. »[64]

L'état sensible est passif, c'est un état de réception des émotions, la participation extrême est une action du spectateur en avant dans l'histoire. « En un mot, nous croyons

63 « You enter into another dimension. » (traduction personnelle).
64 Aristote. « Politique ». *op. cit.*, livre V, chapitre VII p. 287

qu'il y a dans ce qu'on appelle la poésie, des forces vives, et que l'image d'un crime présentée dans les conditions théâtrales requises est pour l'esprit quelque chose d'infiniment plus redoutable que ce même crime, réalisé. »[65] selon Antonin Arthaud.

Nous avons préalablement étudié le rapport à l'inconscient que possède la musique tandis que le conscient reste concentré sur l'image. L'absence de réflexion dans l'instant suspendu permet d'autant plus d'agir émotionnellement sur l'Homme comme sur une toile blanche. Peu importe ses connaissances individuelles et ce qui l'identifie en tant qu'individu, le public réagit aux effets primaires et la minute et choisit de se donner tout entier au film. De cette façon, il laisse son individualité derrière lui et abandonne son « soi » pour s'inscrire dans une réception collective, vers un inconscient collectif.

Les requins ne vivent pas dans les eaux les plus fréquentées, les attaques de requin son rares et finalement une assez minime partie de la population mondiale en a vu de près. Il s'inscrive comme un sujet idéal pour une qualification dans l'inconscient collectif. En tant que *monstre* sous-marin, la peur de ses attaques invisibles dans notre état vulnérable ainsi que la puissance et les capacités divines qu'on lui confère (ils vivent plusieurs centaines d'années, ce que les personnages, reconnaissant leur ignorance, évoquent comme l'éternité) nous fascine. Il n'incarne à vrai dire par seulement l'identité du requin, mais celle du monstre peu connu dans la grandeur et la dimension mythique attirent ; des œuvres comme *Moby Dick* illustrent parfaitement cet attrait extrême pour la bête grandiose qui incarne l'obsession. De par ces caractéristiques, il plaît à l'Homme, qui tend ainsi à qualifier sa réalité de la même manière qu'il qualifie son mythe, par la perception qu'il en a à travers l'art.

« L'esprit croit ce qu'il voit, et fait ce qu'il croit. C'est le secret de la fascination. »[66] précise Antonin Arthaud. L'Homme tend à transposer la réalité filmique sur sa propre réalité, notamment par le sentiment de confiance qu'elle induit. La mort originale du requin était décrite beaucoup moins violemment dans le livre de Peter Benchley qu'elle n'apparaît dans le film. Face à cette situation Steven Spielberg avait proposé l'explosion du requin avec une bouteille d'hydrogène, ce à quoi Benchley avait répondu que ce n'était pas réaliste. Pourtant, Spielberg en était convaincu, et à juste titre :

65 Antonin Arthaud. « Le Théâtre et son Double ». Paris : Gallimard, Collection Métamorphoses IV, 1938, p. 91

66 Antonin Arthaud. « Le Théâtre et son Double ». *op.cit.*, p. 28

si le public était resté avec lui, c'est-à-dire captivé par le film jusqu'ici, il le suivrait dans le final et conférerait lui-même la vraisemblance. Nous sommes ainsi enclins à croire ce que l'on nous montre par la résonance émotionnelle et ainsi le plaisir que cela a en nous. Nous choisissons d'être persuadés par les sentiments plutôt que convaincus par des faits scientifiques qui pourraient remettre en question et briser la magie de la vraisemblance et entraînerait un sentiment de trahison. Nous tendons donc vers la magie au risque de réfuter le réel.

3. La contemplation

Tout ceci est obtenu par ce point de croisement entre l'image et la musique, une fusion extrême qui a un pouvoir émotionnel et un impact sur l'histoire et atteint l'état suprême de la relation entre musique et image.

Le spectateur, comme les personnages, fait face à l'entité du requin, invisible et terrifiant, immortel comme nous l'avons souligné dans sa symbolique. Depuis sa place de l'autre côté de l'écran, il observe avec terreur des événements sur lesquels il n'a aucun pouvoir, et qui le dépassent. Cette entité invincible qui incarne à elle-même l'océan se saisit d'une grandeur et incarne une force de la nature qui, semblable à une tornade ou un tsunami, implacable et inévitable, détruit l'Homme sur son passage. A l'abri de son côté de la réalité, le spectateur partage la peur et l'horreur en se sachant intrinsèquement en sécurité ; ainsi, il atteint le sublime kantien. Son rapport à la tragédie est empathique, mais délecté, dans un état de contemplation profond de la force formidable qui ravage Amity Island. Il atteint l'apogée de sa réception émotionnelle et la peur devient objet du Beau dont il ne peut plus formuler les limites, dans un état, finalement, de perte de repères émotionnels. Cette première minute est profondément contemplative, de par sa composition comme par le crescendo qu'elle entreprend et qui emmène avec lui la peur du spectateur ; la peur a son paroxysme devient une apothéose sensible entre horreur et plaisir.

Cependant, notre scène ne met pas en place que le sublime kantien, grandiose et supérieur à l'Homme. Elle introduit aussi dans sa formulation, liée à la suspension, un sublime que William Hop définit comme sublime temporel. La perte de repères émotionnels du spectateur ne surgit alors pas devant un déchaînement d'éléments, mais dans un état de magie. La suspension, déjà dans sa formulation, s'approprie la temporalité cinématographique et confère au spectateur un sentiment hors du temps. Cet arrêt de la temporalité vécue l'emmène jusqu'à un oubli de lui-même, c'est-à-dire de l'inscription de sa conscience dans une réalité extérieure. La grandeur du sentiment par la mise en place de la suspension bouleverse l'émotion jusqu'à lui enlever toute capacité d'identification précise. Arrivé dans cet état, le spectateur n'est plus émotionnellement impliqué, mais émotionnellement réceptif ; il entre en fait dans une capacité de sensation qui ne nécessite plus la narration pour véhiculer une émotion, mais qui va s'ouvrir à ce que toute la scène, conduite par la musique, peut lui communiquer. Dans l'état du sublime temporel, elle fonctionne avec la sensation d'universalité, de grandeur qui va chercher chez le spectateur un dépassement, un sentiment d'annihilation du *moi* inscrit dans une réalité, pour l'élever à une universalité qui confond son identité. Le rapport entre le son et l'image tend à enchanter l'instant : « Aujourd'hui, je n'assistai pas à une projection d'images et de sons ; j'assistai à l'action visible et instantanée qu'ils exerçaient les uns sur les autres et à leur transformation. La pellicule ensorcelée. »[67]. Il s'agit réellement d'un état d'ensorcellement, en emmenant par la musique le spectateur dans un monde différent.

« Se lancer non pas vers l'utopie […], mais latéralement dans l'atopie : un autre lieu, une manière différente d'habiter le monde. L'essence inférable de la musique nous aide peut-être mieux à échapper à l'insistance rationnelle du progrès dans nos voyages transversaux dans l'extension du présent […] La musique, en tant que danse, carnaval, rave, ecstasy, nous emmène hors de notre espace social, dans un lieu sublime. »[68]. Ce que Chambers nomme *atopia* se trouve donc être l'endroit dans lequel le spectateur perd son repère, jusqu'à sa propre conscience, finalement peut-être son inconscient.

67 Robert Bresson, « Notes sur le cinématographe ». [1983], Paris, Gallimard, 1995, p.72

68 « To cast oneself not forwards towards utopia […] but sideways into atopia: another place, a diverse way of inhabiting the world. The inferable essence of music perhaps best helps us to elude the rational insistence of *progress* in our transversal journeys sideways into the expansion of the present […] Music, as dance, as carnival, as rave, as ecstasy, draws us out of our assigned social space into a sublime place. » (traduction personnelle). William Hope. « Giuseppe Tornatore, Emotion, Cognition, Cinema ». Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2008, p. 138

La force du sublime temporel réside aussi dans la courte durée de son existence. La transition qui ramène le spectateur dans la conscience d'une temporalité réelle fonctionne par un retour à la narration. Pour reprendre l'avancée de la narration, il faut tirer le spectateur hors du sublime pour l'amener vers un plaisir esthétique de la situation. Il est alors nécessaire de créer une distanciation dans la suspension qui permet d'éviter que son attention reste uniquement captée par le sublime et la grandeur qui lui est inhérente, et qu'elle finisse pas s'étioler et ne laisser que le sensation insatisfaite de *décrochage*, d'un rythme qui n'aurait pas été repris à temps. Ici, cet effet de retour à une narration active s'effectue avec la transition à l'harmonica qui, avec le son rond et doux permet au spectateur après son puissant état de contemplation d'entrer doucement dans le récit, installant ainsi la continuité de l'inquiétude, la sensation dérangeante que quelque chose va détruire cette douceur et l'insouciance des rires et de l'instant. Ainsi, la transition et l'instauration de la douceur permettra de renforcer encore davantage la violence de la mort de Chrissie.

Finalement, par l'apogée sensible que lui procurent les grands aspects des sublimes que nous avons défini, l'Homme reçoit de la première minute des *Dents de la Mer* une émotions qui dépasse ses propres limites perceptibles pour le transporter dans un monde mythique qui communique en lui l'apothéose même d'une émotion de la vie.

CONCLUSION :

Eté 2020. Sur la plage, comme dans la mer ou l'océan, l'évocation des deux notes immédiatement reconnaissables éveille encore une angoisse, une soudaine vigilance, comme si les deux sons formulés pressentaient l'arrivée d'un terrible danger invisible. Dépassant les barrières du probable, la dimension de croyance que porte le motif, au-delà de toutes considérations réelles ou raisonnées crée indubitablement le requin dans toutes les imaginations et affecte la perception de leur propre réalité : le danger, même s'il n'existe pas, est là. Désormais, dans l'inconscient collectif, il incarne un danger démesuré, un tueur d'Homme ; la dimension influente du film s'illustre par la façon dont il a requalifié toute une espèce animale aux yeux du public. L'œuvre de Peter Benchley est inspirée d'évènements déroulés en 1916 d'un même requin ayant fait quatre victimes ; à l'époque, il avait semblé improbable au public que ce fût l'œuvre d'un requin, jusqu'à-ce-que l'animal soit aperçu en pleine attaque, et capturé. De nos jours, l'attaque d'un animal marin est immédiatement associée avec le requin par le public, avant même son identification. Nous y accordons une probabilité bien plus grande, portée par toute une génération de films héritiers des *Dents de la Mer* comme *Deep Blue Sea* de Renny Harlin (1999), *The Reef* de Andrew Traucki (2011), *Instinct de survie* de Jaume Collet-Serra (2017)… qui entretiennent un mythe.

La synergie de la musique et de l'image pour créer le requin a donné un pouvoir à son aura qui a pu dépasser le film pour atteindre effectivement le mythique. L'accès privilégié de la musique à l'émotion, en étant donc profondément inscrite dans le rapport que l'Homme avec ses émotions, a d'autant plus d'impact sur le spectateur qui est placé dans un état de vulnérabilité propice à la peur dont naît l'état sensible. Ainsi, les prédispositions sensibles de l'Homme à la musique, et la place que la scène lui a conféré pour identifier sensiblement et suprasensiblement le requin ont permis de soulever la qualification particulière de la musique à l'image ; de ce fait, tous ces éléments inscrits dans la musique interdiégétique matérialisent le requin.

L'émotion créée prépare le spectateur à la mise en place du suspense dans le récit en lui donnant avant chaque attaque l'information de la présence du requin (exceptée pour celle d'un chien, mais sa disparition devient justement la preuve pour le spectateur de la

proximité du monstre avant l'attaque d'un humain). Le récit installe ainsi les informations narratives nécessaires par son procédé émotionnel et nous indique immédiatement ce qui va être en jeu : une chasse pour la survie. Notre minute dépasse la dimension de scène d'ouverture, qu'elle n'incarne pas à juste titre, puisque sans même ouvrir la progression de la narration, elle donne aux spectateurs toutes les clés de compréhension et les informations pour percevoir le film dans le sens désiré par Steven Spielberg. Elle passe un accord avec lui pour l'emmener assister à des événements dont la vraisemblance et la confiance du spectateur peignent l'image d'une autre réalité qui devient objet de son désir au-delà de la peur et de l'horreur qui ne rendent que plus grandiose le triomphe et les cris de joie devant la victoire de l'Homme sur l'entité.

Cette réalité vers laquelle il a tendu et s'est tant impliqué dans sa participation extrême au paroxysme de son engagement émotionnel l'amène à transposer cette peur dans sa réalité ; une peur qui prend sa dimension mythique et qui conduit le spectateur à sortir le requin de l'écran pour le plonger avec lui dans l'océan. Il exerce, par les convictions profondes que le film a éveillé en lui, une extension de la réalité filmique sur sa perception quotidienne qui la marque consciemment et inconsciemment. L'Homme se mesure à ses propres sensations comme les personnages se sont mesurés au requin.

Mais il ne s'agit plus seulement du triomphe de l'Homme sur la bête. La dimension suprasensible qu'a pu atteindre le requin invisible, alors presque divin, dépeint une autre victoire. En abattant le monstre, c'est le triomphe de l'humanité mortelle sur l'immortel ; la nature, les obstacles, les dangers sont balayés dans une domination et une conquête de l'inatteignable. Pourtant, c'est aussi un profond retour à l'humanité et son essence. La suspension de la première minute appelle à la réminiscence des premiers instants du langage, et la musique devient le souvenir de la construction du *devenir humain*, l'entrée dans l'expression. Finalement, notre scène est une communication d'une suite d'impressions qui appelle la mémoire perceptive.

De par la direction qu'exercent en lui la musique et l'image, les réactions de son imagination font du spectateur le cinéaste de sa propre intériorité. L'Homme devient boîte à musique, d'images et de sons ; il voit ainsi ce à quoi le monde extérieur ne lui permet pas d'accéder. En cela, il incarne le « Voyant » de Rimbaud pour toucher l'invisible et l'enfermer dans sa propre image intérieure, lui permettant de donner vie et forme au

requin des *Dents de la Mer*. Sa perception revient à ses facultés primaires, pré-réflectives et composées d'impressions semblables à ses premiers contacts au monde pour recevoir et ressentir les impressions de la musique interdiégétique. Ainsi, c'est par un retour à sa perception amodale qu'il entre cette fois en contact avec le monde du film. Car, finalement, ce que la musique et l'image offrent au spectateur dans cette terrifiante première minute des *Dents de la Mer*, c'est son enfance retrouvée.

BIBLIOGRAPHIE

Arbib, M. A., ed., *Language, Music, and the Brain : A Mysterious Relationship*. Cambridge, MA : MIT Press, Strüngmann Forum Reports, 2013, 677 pages.

Aristote, *La Poétique : texte, traduction, notes*. Traduit du grec ancien par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot. Paris: Editions du Seuil, 1980, 469 pages.

Aristote, *Politique*. Traduit du grec ancien par Jules Barthélemy-Saint-Hilaire. Paris : Librairie Philosophique de Ladrange, 1874, 545 pages.

Artaud, Antonin, *Le Théâtre et son Double*. Paris : Gallimard, Collection Métamorphoses IV, 1938, 155 pages.

Ashley, Richard et Timmers, Renee, *The Routledge Companion to Music Cognition*. New-York, NY : Routledge, 2017, 590 pages.

Audissino, Emilio, *John Williams's Film Music. Jaws, Star Wars, Raiders of the Lost Ark, and the Return of the Classical Hollywood Music Style*. Madison, WI : The University of Wisconsin Press, Wisconsin Film Studies, 2014, 347 pages.

Aumont, Jacques, *L'Oeil Interminable*. Paris : Editions de la Différence, Les Essais, 2007, 300 pages.

Baumgartner, Thomas, L'Atelier du son, « Musique et cerveau, ''la symphonie neuronale'' », France Culture [mis en ligne le 13 mars 2015] [consulté le 5 décembre 2019] Disponible à l'adresse: https://www.franceculture.fr/emissions/latelier-du-son/musique-et-cerveau-la-symphonie-neuronale

Biskind, Peter. *Le Nouvel Hollywood. Coppola, Lucas, Scorsese, Spielberg… la révolution d'une génération*. Paris : Le Cherche Midi, Collection « Documents », 2002, 515 pages.

Bouzereau, Laurent, *Making of Steven Spielberg's 'Jaws'*. [1995], 50min, Universal Pictures, 1 DVD.

Bresson, Robert, *Notes sur le cinématographe* [1983], Paris, Gallimard, 1995, 144 pages.

Brown, Royal S. *Overtones and Undertones: Reading Film Music*. Berkeley, CA : University of California Press. 1994, 396 pages.

Buhler, James. *Theories of the Soundtrack*. Oxford : Oxford University Press, 2018, 336 pages.

Cano, Cristina, *La musique au cinéma : Musique, image, récit*. Traduit de l'italien par Blanche Bauchau. Rome : Gremese, Collection Petite Bibliothèque des Arts, 2010, 268 pages.

Chion, Michel, *La voix au cinéma*. Paris : Editions de l'Etoile/Cahiers du Cinéma, Collection Essais, 1982, 144 pages.

Chion, Michel, *Le son au cinéma*. Paris : Cahiers du Cinéma, Collection Essais, 1985, 221 pages.

Chion, Michel, *La musique au cinéma*. Paris : Fayard, Les chemins de la musique, 1995, 475 pages.

Clynes, Manfred (ed.), *Music, Mind, and Brain, The Neuropsychology of Music*. New York, NY : Springer, 1982, 430 pages.

Cooke, Mervin, et Ford, Fiona (eds), *The Cambridge Companion to Film Music*. Cambridge : Cambridge University Press, 2016, 410 pages.

Cyrino, Monica S., et Safran, Meredith E., (eds), *Classical Myth on Screen*. New-York, NY : Palgrave Macmillan, 2015, 257 pages.

Eisenstein, Serguei, *The Film Sense*. Traduit du russe par Jay Leyda. New-York, NY : Meridian Books, 1957, 282 pages.

Furlong, E. J., *Imagination*. New-York, NY : Routledge, 2013, 125 pages.

Gallagher, Shaun et al. *A Neurophenomenology of Awe and Wonder. Towards a Non-Reductionist Cognitive Science*. Londres : Palgrave Macmillan, New Directions in Philosophy and Cognitive Science, 2015, 195 pages.

Goldmark, Daniel et al. *Beyond the soundtrack. Representing music in cinema*. Berkeley, CA : University of California Press, 2007, 333 pages.

Gorbman, Claudia, *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. Bloomington, IN : Indiana University Press, 1987, 190 pages.

Gottlieb, Carl et Benchley, Peter, *Stillness in the Water AKA Jaws*, in Internet Movie Script Database [consulté le 3 septembre 2019] Disponible sur : https://www.imsdb.com/scripts/Jaws.html

Greimas, A. J., *Sémantique structurale*. Paris : Presses Universitaires de France, Formes sémiotiques , 2002, 264 pages.

Guitry, Sacha, *Toutes réflexions faites*. Paris : L'Elan, 1947, 141 pages.

Hirst, Rebecca J., Cragg, Lucy et Allen, Harriet A.. « Vision dominates audition in adults but not children: A meta-analysis of the Colavita effect ». In *Neuroscience & Biobehavioral Reviews*, Volume 94, Novembre 2018, pages 286-301.

Hope, William, *Giuseppe Tornatore, Emotion, Cognition, Cinema*. Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2008, 182 pages.

Houston, Kerr, *The Place of the Viewer. The Embodied Beholder in the History of Art, 1764-1968*. Leiden : Brill, 2019, 270 pages.

Hubbert, Julie (ed.), *Celluloid Symphonies. Texts and Contexts in Film Music History*. Berkeley, CA : University of California Press, 2011, 466 pages.

Jost, François, *L'œil caméra : entre film et roman*. Lyon : Presses Universitaires de Lyon, Collection Linguistique et Sémiologie, 1987, 162 pages.

Joubert, Muriel, Merlier, Bertrand (dir.), *La traduction des émotions dans les musiques de films*. Lyon, Editions Delatour France, Collection Pensée Musicale, 2015, 328 pages.

Jung, Carl G., *L'Energétique Psychique*. Deuxième édition. Genève : Librairie de l'Université Georg & Cie, 1973, 296 pages.

Kant, Emmanuel, *Critique de la faculté de juger*. Traduit de l'allemand par Alain Renaut, Paris, Flammarion, 2000, 544 pages.

Karlin, Fred et Wright, Rayburn, *On the track. A guide to contemporary film scoring*. New-York, NY : Routledge, 2004, 533 pages.

Keegan, Rebecca, « John Williams and Steven Spielberg Mark 40 Years of Collaboration », *Los Angeles Times*, 8 January 2012. https://www.latimes.com/entertainment/la-xpm-2012-jan-08-la-ca-john-williams-20120108-story.html

Levinson, Jerrold, *La Musique de film : fiction et narration*. Pau : Presses Universitaires de Pau, Collection Quad, 1999, 72 pages.

Lotman, Yuri, *La sémiosphère*. Limoges : Presses Universitaires de Limoges, Collection Nouveaux Actes Sémiotiques, 1999, 152 pages.

Marks, Lawrence E., « On Associations of Light and Sound: The Mediation of Brightness, Pitch, and Loudness », *The American Journal of Psychology*, Vol. 87, No. 1/2 (Mar. - Jun., 1974) p. 173-188

Merleau-Ponty, Maurice, *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard, 2005, 531 pages.

Metz, Christian, *Impersonal Enunciation or the Place of the Film*. Traduit du français par Cormac Deane. New-York, NY : Columbia University Press. Film and Culture. 2016, 280 pages.

Nattiez, Jean-Jacques, « La Narrativisation de la musique », *Cahiers de Narratologie* [mis en ligne le 21 décembre 2011], [consulté le 19 avril 2019] Disponible à l'adresse : http://journals.openedition.org/narratologie/6467

Noske, Frits, *The Signifier and the Signified, Studies in the Operas of Mozart and Verdi*. The Hague : Martinus Nijhoff, The Hague, 1977, 384 pages.

Omwake, Louise, Visual responses to auditory stimuli, *Journal of Applied Psychology*, n.24 (août, issue 4), 1940, p. 468-481.

Platon, *La République*. Traduit du grec ancien par Georges Leroux. Paris : Flammarion, 2004, 801 pages.

Rawle, Steven et Donelly, K.J (eds.), *Partners in Suspense. Critical essays on Bernard Herrmann and Alfred Hitchcock*. Manchester : Manchester University Press, 2017, 223 pages.

Rickard Scott, TEDx Talks. « The world's ugliest music ». Youtube [mis en ligne le 3 octobre 2011] [consulté le 6 janvier 2020] Disponible à l'adresse : https://www.youtube.com/watch?v=RENk9PK06AQ&feature=youtu.be&fbclid=IwAR1Kczf4123GLu7L7mUFUF7riFq4h0qEgVE6r2vEc1z8jO-YE_4S-RjxnWY

Robertson, Lynn C., Sagiv, Noam (eds), *Synesthesia: Perspectives from Cognitive Neuroscience*. Oxford : Oxford University Press, 2005, 279 pages.

Rothbart, Peter, *The Synergy of Film and Music. Sight and Sound in Five Hollywood Films*. Lanham, MD : Scarecrow Press, 2013, 160 pages.

Sartre, Jean-Paul, *Esquisse d'une théorie des émotions*. Paris : Librairie Générale Française (Hachette), Collection Références, 2017, 125 pages.

Schrader, Matt, *Score. The Interviews*. [2016], 326min, Epicleff Media, 2 DVDs.

Schroeder, David, *Hitchcock's ear. Music and the Director's Art*. Londres : Continuum/ Bloomsbury, 2012, 276 pages.

Spinoza, Baruch, *Ethique*. Traduit du latin par Bernard Pautrat. Paris : Seuil, 1999, 704 pages.

Stern, Daniel, *The Interpersonal World of the Infant, a View from Psychoanalysis and Development Psychology*. Londres : Karnac Books, 1998, 304 pages.

Sullivan, Jack, *Hitchcock's Music*. New Haven, CT : Yale University Press, 2006, 377 pages.

Tan, Siu-Lan, Pfordresher, Peter, et Harré, Rom, *Psychology of Music. From Sound to Significance (second edition)*. New-York, NY : Routledge, 2018, 349 pages.

Truffaut, François, Hitchcock, Alfred et Scott, Helen, *Hitchcock/Truffaut*. New-York, NY : Simon & Schuster Paperbacks, 1984, 367 pages.

Transcription de la musique basée sur la partition originale composée par John Williams, orchestrée par Herb Spencer © 1975, Universal Pictures, sur la réduction orchestrale de Brad Frey avec son aimable autorisation, et sur une transcription personnelle.

Extrait de *Psychose*, Bernard Herrmann : Copyright © 1960, 1961 Sony/ATV Music Publishing LLC.

Extrait de *Dans l'Antre du Roi de la Montagne*, Edvard Grieg : Domaine publique, Leipzig : Edition Peters, n.d.[1888]. Plate 7188.

Remerciements particuliers à

Hervé Cibert

Dana Polan

Benoît Rivière

Jon Shear et la classe Directing the actors de la Tisch de NYU

JAWS

M-101 "JAWS TITLES"

Comp. J. T. Williams, B.M.I
Orch. Herb Spencer



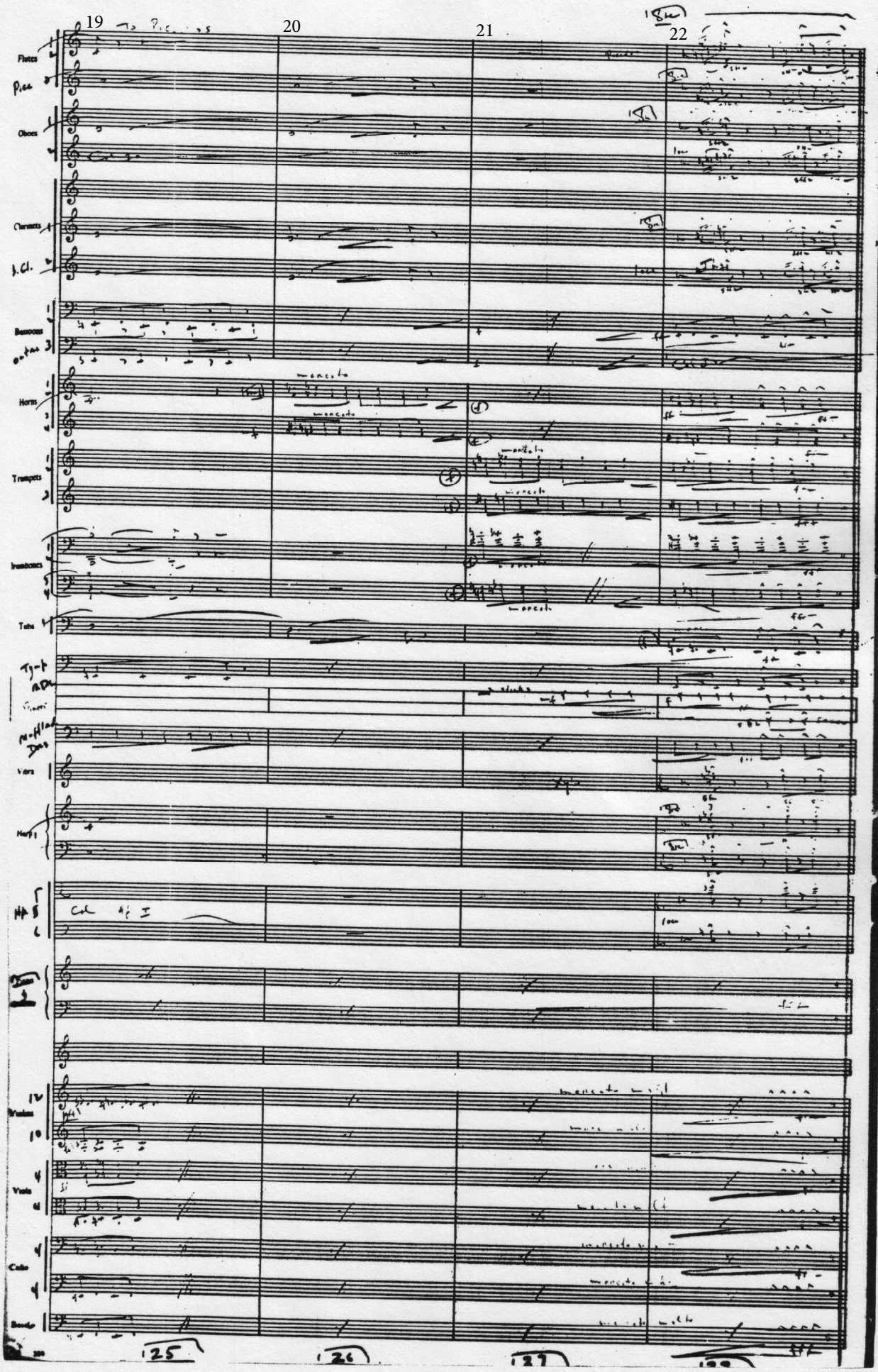

3
4
5
6
12


7
8
9
10
Flutes
Oboes
Clarinets
B.Cla.
Bassoons
Horns
Trumpets
Trombones
Tuba
B.Dr.
Vibes
Harp
Violins
Viola
Cello
Bass
poco cresc.


11
12
Flutes
Oboes
Clarinets
B. Cla.
Bassoons
Horns
Trumpets
Trombones
Tuba
B. Dr.
Vibra
Harp I
Harp II
Celesta
Chimes
Violins
Viola
Cello
Bass
JAWS OPEN
Non inclus dans le film


13
14
15
Flutes
Oboes
&Clarinets
Bassoons
Horns
Trumpets
Trombones
Tuba
Timp
Perc
Vibes
Harp
Piano
Violins
Viola
Cello
Bass
Non inclus dans le film


16
17
18
Flutes
Oboes
Clarinets
Bassoons
Horns
Trumpets
Non inclus dans le film
Trombones
Tuba
Timp
Mallets
Vibes
Harp 1
Bass
Violins
Viola
Cello
Bass


19
20
21
22
Flutes
Pic.
Oboes
Clarinets
B.Cl.
Bassoons
Horns
Trumpets
Trombones
Tuba
Timp.
Vibes
Harp I
Violins I
Violins II
Viola
Cello
Bass
marcato
125
126
127