

Contexte

Cet article a été rédigé en classe (1h30) par les étudiantes et étudiants du cours de Master intitulé *Cinéma et musique classique : de Stanley Kubrick à Céline Sciamma*, donné au semestre d'automne 2025 à la Faculté des Lettres de l'Université de Lausanne. Le cours était dispensé par les professeurs Mireille Berton (section d'histoire et esthétique du cinéma) et Constance Frei (section d'histoire de la l'art, musicologie).

Ce cours avait pour objectif d'étudier des scènes cinématographiques accompagnées de musique classique préexistante, c'est-à-dire composée indépendamment du film. De nombreux réalisateurs de fiction utilisent en effet, pour leur bande-son, des œuvres issues du répertoire classique écrites par des compositeurs actifs entre le XVII^e et le XX^e siècle, tels que Jean-Baptiste Lully, Johann Sebastian Bach, Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven, Frédéric Chopin, Gustav Mahler, Richard Strauss encore György Ligeti. Décontextualisée de leur cadre d'origine, ces œuvres acquièrent une nouvelle résonance une fois associée à l'image. L'analyse conjointe de la musique et des scènes cinématographique permet non seulement de se familiariser avec les grandes œuvres du répertoire classique, mais également de comprendre le pouvoir émotionnel, symbolique et narratif de la musique au cinéma.

Plusieurs questions ont guidé la réflexion :

- Comment construire une scène cinématographique à partir d'une œuvre musicale déjà écrite ?
- De quelle manière adapter l'œuvre musicale au rythme et à la durée de la scène ?
- Quel est le rapport l'image entretient-elle avec le son, notamment avec les bruits et l'environnement sonore ?
- Comment la musique « illustre-t-elle » le contenu de la scène (rupture, symbiose, décalage, contrepoint) et quel est son rôle dramaturgique ?
- Quel type de dialogue existe-t-il entre le réalisateur et le patrimoine musical ?
- Dans quelle mesure la musique de film est-elle « instrumentalisée » au service du récit ?
- Comment évoluent les choix musicaux selon les modes, l'esthétique, les courants artistiques, les contextes culturels ?

La consigne de l'exercice en classe consistait à analyser la séquence de la bibliothèque du film *Seven* (1995) de David Fincher.

Intégration de la scène dans le film ; atmosphère ; caractère ; fonction narrative

La scène de la bibliothèque intervient dans le premier tiers du film, à 00:24:36. Deux enquêteurs, William Somerset (Morgan Freeman), agent expérimenté à sept jours de la retraite, et David Mills (Brad Pitt), son jeune remplaçant, sont confrontés à un tueur en série. Somerset soupçonne rapidement un lien entre les deux premiers meurtres, chacun étant associé à un péché capital (la gourmandise puis l'avarice). Les deux enquêteurs procèdent de manière différente : tandis que Mills reste chez lui, distrait ponctuellement par un match de basket, Somerset se rend à la bibliothèque pour se documenter. Cette séquence marque une sorte de

pause narrative dans un récit dominé par une atmosphère oppressante et violente. L'éclairage jaune-doré et les longs travellings dans les rayonnages construisent une ambiance calme et feutrée, en contraste avec l'atmosphère grise, pluvieuse et chaotique de la ville. La bibliothèque apparaît ainsi comme un espace de savoir, presque hors du temps.

La musique (d'abord) diégétique de Jean-Sébastien Bach surplombe la scène et accentue, par son rythme lent, cette impression de flottement, suggérant un moyen de s'extraire de cet « enfer » urbain. Elle est d'ailleurs diffusée depuis une loge située en hauteur, à l'aide d'une radio qu'un agent de sécurité met en marche en s'exclamant : « ça, c'est de la culture ». La séquence de la bibliothèque oppose ainsi deux personnages, deux méthodes et deux mondes. Elle se présente comme une sorte d'intermède, une pause dédiée à la culture et à la recherche, en rupture avec le chaos extérieur.

Références culturelles et religieuses

Le détective Somerset lit plusieurs textes pour tenter de comprendre le mode opératoire du tueur : la Bible, *La Divine comédie* de Dante Alighieri, les *Contes de Canterbury* de Geoffrey Chaucer, *Le Paradis Terrestre* de William Morris, etc. Pendant ce temps-là, le détective Mills enquête à partir des photos des victimes et d'autres pièces du dossier. Le montage alterné permet de mettre en lien les images présentes dans les ouvrages consultés par Somerset - montrant des scènes d'enfer et de tortures -, et les photographies des mises en scène des meurtres examinées par Mills. La bibliothèque apparaît comme un temple de la culture, baigné d'une ambiance presque monacale. La lumière est tamisée et chaude, et les lampes vertes rappellent les vitraux d'une église. L'ensemble de ces références visuelles renvoie à un imaginaire biblique, mettant en scène l'opposition du bien et du mal, du paradis et de l'enfer.

La musique est lente, solennelle, majestueuse, à l'image de la relation et de la collaboration entre les personnages joués par Brad Pitt (Mills) et Morgan Freeman (Somerset). Elle n'est pas religieuse, mais fait plutôt référence à une atmosphère de culture et de raffinement, contribuant à sacraliser l'espace. La musique crée aussi un contraste marqué avec le monde extérieur, chaotique. Elle débute au moment où Somerset commence ses recherches, déclenchée par les paroles du gardien qui s'adresse à ses collègues. Ce geste crée une transition significative, car l'espace se transforme d'un lieu ordinaire en un espace de savoir et de réflexion. Ainsi, la musique confère à la scène une dimension intellectuelle : Somerset s'isole du monde extérieur pour se concentrer sur une recherche essentielle à l'investigation criminelle. L'idéologie sous-jacente repose sur l'idée que la raison doit primer sur l'irrationalité des crimes. Autrement dit, la lutte entre rationalité et irrationalité peut être interprétée comme une opposition entre ordre et chaos, entre régularité et désordre.

La musique et son contexte historique

Cette scène reprend la *Suite orchestrale n° 3* en ré majeur (BWV 1068) du compositeur allemand Jean-Sébastien Bach (1685-1750). Composée vers 1730, cette suite baroque appartient au répertoire profane et se compose de cinq mouvements, dont les trois derniers sont des danses stylisées. La séquence filmique utilise le deuxième mouvement, intitulé « Aria », au caractère de sarabande, destiné à un petit orchestre. La version choisie ici respecte la partition originale, en omettant seulement la dernière reprise de la structure symétrique (AABB).

Ce deuxième mouvement a un tempo lent comparé au reste de la *Suite orchestrale*. Les deux voix pour violons, qui dialoguent et se répondent, sont très mélodieuses et lyriques. Elles sont

accompagnées par la basse, caractérisée par une succession de croches régulières. Le rythme imperturbable et la structure claire créent une impression d'ordre et de rationalité. L'ensemble de ces éléments apporte à la scène un sentiment d'apaisement et de méditation, ainsi qu'un effet de suspension. Elle s'apparente alors à une pause narrative et sonore par rapport au reste du film, ainsi qu'à son traitement musical général. Par ailleurs, cette œuvre de Bach est très connue et constitue une référence culturelle facilement reconnaissable.

Rôle de la musique

Le rôle de la musique dans cette séquence est double, elle fonctionne à la fois comme un élément de cohésion et comme un élément de contraste. D'une part, la musique de Jean-Sébastien Bach est initialement diégétique puisqu'elle émane d'un objet situé dans la bibliothèque : ce sont les gardiens qui allument la radio et déclenchent la musique. Le poste radio est placée en hauteur, sur un balcon qui surplombe le détective Somerset effectuant ses recherches. Toutefois, lorsque Somerset s'éloigne de la radio, la musique se détache progressivement de sa source visible et devient extradiégétique. Elle accompagne alors le montage alterné et assure la continuité entre les deux pistes narratives, celle de Somerset et celle de Mills.

La musique instaure également un contraste social entre les personnages. Bien que les gardiens de la bibliothèque et Somerset écoutent le même morceau, la remarque du gardien « ça c'est de la culture » souligne implicitement un écart culturel et social entre eux et le détective. Par ailleurs, si la bibliothèque apparaît pour Somerset comme un espace de réflexion relativement apaisé, la situation de Mills est tout autre. Ce dernier enquête dans un environnement plus agité et ne perçoit pas la musique de Bach – celle-ci n'est audible que pour le spectateur dans les scènes qui le concernent. La musique relie donc les deux pistes narratives du point de vue du spectateur, tout en soulignant leurs différences. En effet, les bruits feutrés des pages que Somerset tourne ou de ses pas dans la bibliothèque ne troublent pas l'atmosphère instaurée par la musique. En revanche, le match de basket diffusé à la télévision chez Mills introduit une dimension sonore plus bruyante et chaotique, qui contraste avec le calme de la bibliothèque. La musique vient ainsi harmoniser le montage alterné et atténuer la rupture entre ces deux espaces, tout en mettant en relief leur opposition.

Proposition de synthèse :

En définitive, la scène de la bibliothèque dans *Seven* constitue une véritable parenthèse esthétique et réflexive au sein d'un récit dominé par la violence et le chaos. Par l'usage de l'« Aria » extrait de la *Suite orchestrale* n.3 en ré majeur (BWV 1068) de Jean-Sébastien Bach, la bande son articule musique diégétique et extradiégétique, brouillant les frontières entre source interne et commentaire sonore. Initialement ancrée dans l'espace fictionnel par la radio des gardiens, la musique devient progressivement un élément de liaison qui unifie le montage alterné entre Somerset et Mills, assurant une continuité émotionnelle au-delà des contrastes visuels et sociaux. Le tempo lent, la structure régulière et la clarté contrapuntique de l'œuvre baroque instaurent un climat de maîtrise, en opposition au désordre des crimes et à l'agitation sonore associée à Mills. Ainsi, la bibliothèque s'érige en espace symbolique du savoir et de la réflexion, presque sacralisé par la lumière chaude et l'atmosphère monacale renforcée par les lampes vertes évoquant les vitraux, tandis que la musique agit comme un vecteur idéologique. Elle incarne la primauté de la raison face à l'irrationalité meurtrière. Cette séquence ne constitue donc pas seulement une pause narrative, mais un moment structurant où la musique organise le récit, harmonise les oppositions et donne à la quête intellectuelle de Somerset une portée presque métaphysique.

Auteur.e.s de ces lignes, les étudiantes et étudiants :

Luca Surdez, Agathe Pacifico, Sacha Bourquard, Juliette Walzinger, Line Pelletier, Marie Geneux, Mélissa Bordard, Ferdi Göksen, Mauro Amiguet, Marie Ugolini, Thomas Scherer, Lilja Peeters.