



HAL
open science

D'autres mondes pour d'autres musiques : les dimensions sonores parallèles de The OA (Partie 01)

Jérémy Michot

► **To cite this version:**

Jérémy Michot. D'autres mondes pour d'autres musiques : les dimensions sonores parallèles de The OA (Partie 01). *ReS Futurae - Revue d'études sur la science-fiction*, 2022, 19, 10.4000/resf.11054 . hal-03712161

HAL Id: hal-03712161

<https://hal.science/hal-03712161>

Submitted on 23 Feb 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

D'autres mondes pour d'autres musiques : les dimensions sonores parallèles de *The OA* (Partie 01)

Jérémy Michot

The OA (Netflix, 2016-2019), la série créée par Brit Marling et Zal Batmanglij, produite et diffusée par Netflix, met en scène une jeune femme, Prairie, qui réapparaît soudainement en ayant retrouvé la vue, après avoir été portée disparue pendant sept ans. Très rapidement, elle décide de raconter ce qu'elle a vécu à sa « tribu » (David Sweeney, 2020), un groupe constitué au premier épisode de quatre lycéens et une enseignante, en les réunissant chaque soir dans une maison abandonnée. L'histoire résumée est la suivante : il y a sept ans, alors qu'elle partait à la recherche de son père biologique, Prairie est capturée par Hap, un médecin qui mène des expériences en lien avec des « Expériences de Mort imminente » (EMI). Ce dernier l'enferme dans une prison de verre et de plastique située dans sa cave où elle rencontre d'autres captifs. Tandis que Hap les noie régulièrement afin de les placer dans un état de mort clinique avant de les réanimer, dans l'objectif de récolter le plus de données possible sur les EMI, Prairie apprend à les connaître, sympathise avec eux, tombe amoureuse de Homère, et leur enseigne le secret des « mouvements ». Effectués de façon synchrone par les prisonniers, les cinq mouvements (que des entités rencontrées lors des EMI leur transmettent) doivent leur permettre de réaliser l'impossible, c'est-à-dire de guérir des maladies, de ramener des morts à la vie, et surtout de changer de dimension pour, *in fine*, s'évader. Mais Hap découvre le stratagème et, lorsque le cinquième et dernier mouvement est révélé, abandonne Prairie, aussi surnommée OA (Ange Originel), au bord de la route¹.

¹ Le changement d'univers dans la saison 2 a une incidence directe sur le mode narratif de *The OA* ainsi que sur sa musique. Pour cette raison, cette étude s'en tiendra à l'analyse de la saison 1.

Le récit ainsi conté par Prairie a pour effet de diviser la narration de *The OA* en deux temps distincts qui se rejoignent par effet d'attraction à la fin de la saison 1 : le passé, d'une part, issu de la confession de OA, et le présent, de l'autre, dans lequel les personnages sont confrontés à d'autres conflits que Prairie tente aussi de résoudre. Mais en dépit de cette multiplication des intrigues et d'une narration complexe, en puzzle (Mittell, 2006), la jeune femme ne s'éloigne jamais de son propre objectif, qui constitue l'arc narratif principal de la série, à savoir retrouver Homère. Sa confession – dont le dispositif rappelle le film des mêmes créateurs, *Sound of my Voice* (Zal Batmanglij, 2011) ou encore *The Man from Earth* (Richard Schenkman, 2007) – a en effet pour but d'apprendre à sa seconde tribu (la plus récente) les mouvements, ce qui lui permettra de rejoindre ceux dont elle a été séparée. Très rapidement, la voix de Prairie devient celle d'une narratrice omnisciente, que Ledet Christiansen compare justement à l'acousmètre de Michel Chion (Ledet Christiansen, 2019, p.107). Dans la tension entre voix et image qui en découle, Prairie, « sans cesse en instance d'apparaître² », qui a déjà vécu l'histoire, sait tout, a tout vu, est partout, et semble posséder un pouvoir sans limite sur l'image. Ce qui correspond, en somme, aux fonctions de l'acousmètre tel qu'ils sont décrits par Michel Chion (1982, p. 29) – à la seule différence que la voix de Prairie n'est jamais menaçante.

Alors que les dernières minutes de la saison 1 de *The OA* laissent planer un doute fantastique sur la sincérité de Prairie, la saison 2 change résolument de direction³ et sacrifie le doute à des explications plus rationnelles, ou, du moins, qui se situent dans un imaginaire hybride entre la fantasy et la science-fiction⁴ – ce qui permet alors d'envisager rétrospectivement la première saison sous cet angle. David Sweeney propose par ailleurs une comparaison très juste entre *Matrix* et *The OA* : Morpheus et Prairie sont des guides, ils remettent en cause la « perception de la réalité » (Sweeney, 2020, p. 123) de leurs protégés respectifs, et leur révèlent l'existence de dimensions parallèles. La voix de Prairie, tout comme celle de Morpheus, déstabilise. Comme l'explique Steen Ledet Christiansen, elle se dissocie de son corps et adopte une position omnisciente qui « insuffle un sentiment d'authenticité jusque dans les scènes où elle n'est pas présente » (Ledet Christiansen, 2019, p. 107). La voix, certes, mais également la musique extradiégétique (c'est-à-dire non audible par les personnages) de la série, car *The OA* est un appareil « phono-musico-visuel » (Cardinal, 2018) complexe dans lequel les sons, la musique, et la danse s'articulent non seulement à l'image – comme dans n'importe quelle œuvre audiovisuelle – mais aussi, comme nous souhaitons le

² Chion Michel, « Glossaire », *Lampe-tempête* [en ligne], [consulté le 28 avril 2022], URL : <http://www.lampe-tempete.fr/ChionGlossaire.html>.

³ L'assertion suivante de Florent Favard à propos du fantastique dans les séries télévisées se vérifie dans le cas de *The OA* : « À l'échelle des séries télévisées, l'intrigue d'un épisode peut facilement jouer sur cet art de l'hésitation, mais les choses se compliquent sur le long terme. » (Favard, 2018, p. 15)

⁴ Hap est un scientifique, il analyse des données physiques, tandis que Prairie est l'Ange Originel, guidée au seuil de la mort par des gardiens mystiques.

démontrer, aux différents espaces de la fiction⁵, ainsi qu'à la progression du récit. Ils participent, en un sens, à la création d'une atmosphère particulière, analysée par Ledet Christiansen, et d'une « narration singulière » (*weird narration*), troublée, qui se substitue (Ledet Christiansen, 2019, p. 104) aux formes épisodiques et feuilletonantes classiques des complexités narratives (Mittell, 2006, p. 29). Nous souhaitons ainsi montrer que le traitement phono-musico-visuel de *The OA* s'inscrit à la croisée des interrogations formelles et génériques soulevées, pour en révéler d'une part la proximité avec d'autres œuvres de science-fiction cinématographique ou télé-sériale⁶ et en étudier d'autre part l'intégration ainsi que l'évolution d'un point de vue narratif et spatial.

Les matrices minimalistes de *The OA* (partie 1)

De l'aventure au mystère

En interview, Brit Marling a plusieurs fois déclaré que l'idée de *The OA* fut déclenchée par une écoute de la chanson *Wood* (Maine, 2016) composée par son beau-frère Rostam Batmanglij, ancien membre du groupe *Vampire Weekend*. La chanson, structurée par un ostinato de percussions dansant peu varié, très répétitif, et des sonorités orientales, demeure plus festive que contemplative. Même si elle a pu inspirer *The OA*, elle reste du moins très éloignée de son esprit. Cependant, Rostam, épaulé par les compositeurs de film Danny Bensi et Saunder Jurriaans, se retrouve en charge de la musique de *The OA*, dont il compose le thème principal⁷. On y retrouve certaines caractéristiques déjà présentes dans *Wood*, notamment dans l'écriture minimaliste des cordes, ainsi que plusieurs proximités avec les compositions de Max Richter dans *The Leftovers* (HBO, 2014-2017) : dépouillement de l'accompagnement, tempo lent, boucles harmoniques hypnotiques, ou encore sauts expressifs de quarte et de quinte survenus dans un discours mélodique conjoint. Le « chant du violon [superposé] à deux arrière-plans insistants », ou encore « le chœur d'enfant en voix blanches » (Benin, 2019, p. 192) sont communs aux deux musiques, et rapprochent ainsi les deux séries du point de vue de l'atmosphère, et du « sentiment d'inéluctable » (Benin, 2019, p. 183) engendré par la composition répétitive. Si la comparaison ne peut se poursuivre à un niveau téléologique, piste suivie par Gilles Benin à propos du générique de *The Leftovers*, elle a néanmoins la vertu d'ancrer le thème principal de *The OA* dans une

⁵ Nous situons cette étude dans la lignée de la proposition de Mirelle Berton et Marta Boni qui appellent à « expérimenter de nouveaux outils et modèles conceptuels qui seraient en mesure de caractériser la sérialité télévisuelle dans ses coordonnées tant temporelles que spatiales » afin de « mieux voir les liens et les nœuds d'un système complexe, à travers son organisation spatiale. » (Berton, Boni, 2019, p. 10)

⁶ Afin d'éviter une confusion de sens avec l'adjectif « sériel » qui désigne une technique de composition ainsi qu'une période bien précise de l'histoire de la musique, nous proposons, dans le cadre de la musicologie de l'image, d'adopter la forme francisée de *serial* : sérial.

⁷ « The OA Theme song », sur *YouTube*, mis en ligne le 16 janvier 2017, URL : <https://www.youtube.com/watch?v=43zzw6keaoE>. Ce thème est entendu par deux reprises en musique diégétique, mais le reste du temps en musique extradiégétique.

tradition alliant postminimaliste⁸ (Bobée, 2019, p. 15) et science-fiction, initiée dans les années 1990 au cinéma (Krzic, 2015, p. 22) et poursuivie par Max Richter au début des années 2010⁹. Pour le grand écran, ce dernier compose notamment les musiques nostalgiques de *Perfect Sense* (David Mackenzie, 2011), *Le Congrès* (Ari Folman, 2013), ou encore *Ad Astra* (James Gray, 2019) dans lesquelles le paradigme minimaliste et intimiste se substitue à un symphonisme traditionnel. Par conséquent, le minimalisme dont la musique de *The OA* est issue s'impose comme la signature musicale d'œuvres de science-fiction à portée métaphysique inscrites dans un cadre réaliste (Pierre, 2016 p. 173), et dans lesquelles se déroulent des événements déroutants, pourtant en accord avec les lois naturelles du monde (Chion, 2009, p. 42).

La musique minimaliste, comme l'analyse Rebecca Eaton, est souvent liée à la science-fiction moderne (à partir des années 1990) : l'auteur avance que, au-delà d'un effet de mode, un tel usage permet d'éviter des impressions d'anachronismes stylistiques liées au genre (Eaton, 2008, p. 38). On trouve par exemple des traces de cette approche musicale même chez des compositeurs peu familiers du style, comme John Williams dans *A.I. Artificial Intelligence* (Steven Spielberg, 2002) ou Hans Zimmer dans *Interstellar* (Christopher Nolan, 2014). Cécile Carayol souligne à ce propos que « l'écriture électro-minimaliste zimmerienne va également parfois jusqu'à la négation de toute mélodie » (Carayol, 2021, p. 218) comme c'est également le cas dans *The OA*, à l'exception du thème principal, dont les intervalles mélodiques, bien que marquants, restent néanmoins discrets (saut de quarte, puis saut de quinte) ; la musique de Zimmer, de cette façon, « participe pleinement de cette focalisation sur l'humain et le drame familial » (Huvet, 2018, p. 122). Comme le démontre la musicologue, cette musique offre un contrepied naturaliste à l'image d'Épinal d'une science-fiction sonore et musicale traditionnellement massive à partir des années 1980 – on pense à *Star Wars*, souvent cité comme la référence musicale du *space opera* et à John Williams qui, une dizaine d'années après *Perdus dans l'espace* (CBS, 1965-1968), délaisse la musique électronique, bruitiste et futuriste au profit d'un paradigme symphonique, afin de privilégier des sonorités épiques, liées à l'aventure (Stilwell, 2003, p. 61).

À l'inverse, la texture minimaliste de *The OA* se situe à mi-chemin entre les compositions contemplatives de Max Richter et de Clint Mansell : une pulsation très marquée, des cascades d'ostinatos joués en arpège sur des accords parfaits mineurs ou majeurs, comme on peut l'entendre au début de « Le Retour » (« Homecoming », S01E01, 2016, 4'10'') ; les nappes atmosphériques ne troublent jamais la simplicité

⁸ Le courant de la musique minimaliste, notamment porté par La Monte Young, Steve Reich, Terry Riley, ou encore Philip Glass, apparaît dans les années 1960 aux États-Unis. Quelques décennies plus tard, à l'aube des années 2000, de jeunes compositeurs s'en approprient les codes, qu'ils réinterprètent avec plus de virtuosité, ce qui donne alors naissance au postminimalisme (Welch, 2016, p. 6). Pour plus de détails sur cette question, voir Kyle Gann, <https://nmbx.newmusicusa.org/minimal-music-maximal-impact/6/>

⁹ Des musiques d'autres compositeurs, piochées dans leur discographie existante, tels que Johann Johannson ou encore Arvo Pärt, nourrissent la BO de *The OA*, et témoignent de l'importance de l'esthétique musicale minimaliste dans la série.

harmonique de l'ensemble, sur lequel se détache la mélodie, répétitive elle aussi, jouée par un instrument soliste, généralement un piano ou un violon. Toutes les musiques composées de la série relèvent de cet idiome minimaliste, ainsi que les autres musiques instrumentales préexistantes entendues dans « L'Empire de lumière » (« Empire of Light », S01E07, 2016), comme *Summa Metamorphoses* de Arvo Pärt, ou *The Rocket Builder* (Io Pan!) de Johann Johannson (« Le Paradis », « Paradise, S01E05 »).

Si le minimalisme participe en effet, comme l'expliquait Chloé Huvet à propos de *Interstellar*, à souligner les enjeux du drame familial par rapport aux questions métaphysiques, il révèle également, dans *The OA*, une part importante du mystère. Comme l'explique Robynn Stilwell, *Lost in Space* et *Star Wars* peuvent être perçus comme des points de bascule dans l'histoire des musiques de science-fiction, c'est-à-dire qu'un changement de focalisation musicale s'effectue (l'aventure plutôt que le mystère) et qui se poursuit jusqu'à *Lost : Les Disparus* (ABC, 2004-2010), tandis que les musiques minimalistes de *The Leftovers*, *Black Mirror*¹⁰ (Channel 4, Netflix, 2011-2019) et *The OA* se situent en miroir de ces derniers exemples. On trouve un exemple caractéristique de cette inversion à la fin de « Le Retour » (01h02'10''), lorsque le père de la jeune Prairie la force à se baigner dans un lac gelé. Une musique répétitive accompagne cette scène, et la voix *over* de Prairie adulte sert de transition jusqu'à la scène suivante, celle de l'accident. Visé par un attentat, le bus qui emmène Prairie et d'autres jeunes gens de son âge est précipité dans la Moskova. Il s'agit de la première mort de Nina, sa première EMI. Un premier motif de quatre croches pulsées (*si b la sol fa*) est joué en boucle et s'arrête juste avant l'accident. Des voix, qui rappellent la psalmodie de *Koyaanisqatsi* (Godfrey Reggio, 1982) composée par l'un des fondateurs du minimalisme, Philip Glass, s'ajoutent en arrière-plan à cet ostinato lancinant. L'ostinato, quelque peu modifié, reprend lorsque Prairie précise les détails de son EMI ; ce nouveau motif se constitue des mêmes arpèges cycliques qui rappellent le style répétitif de Philip Glass et de Max Richter, met en place une progression d'accords parfaits (*ré fa la, do fa la, ré fa sib*), sans fin. La musique, suspendue dans un temps cyclique, met l'accent sur le drame et souligne le mystère de la première rencontre entre Prairie et sa gardienne Kathun (nous y reviendrons) plutôt que sur le spectaculaire et l'accident.

À l'image de la mort de Prairie, sans cesse rejouée tout au long des expériences menées par Hap dans la saison 1 de *The OA*, les cellules mélodico-rythmiques qui encadrent cette séquence initiale font également office de matrice à toutes les musiques extradiégétiques de la série composées par Rostam, Danny Bensi et Saundra Jurriaans. On en retrouve par exemple des traces lors de la première insomnie de Prairie dans « Le Nouveau Colosse » (« New Colossus », S01E02, 2016, 12'04''), au moment où, avec Rachel, elle aspire le gaz dans « Là-haut » (« Away », S01E04, 2016, 41'09''), lorsque Hap la capture dans le même épisode (57'23''), ou enfin lorsque Buck, Steve et Alfonso

¹⁰ Max Richter compose par ailleurs la musique de l'épisode « Chute libre » (« Nosedive », S03E01, 2016).

pensent avoir découvert que son histoire est inventée de toutes pièces dans « Le Moi invisible » (*Invisible Self* », S01E08, 2016, 34'21).

A contrario des *leitmotive* thématiques que les compositeurs de science-fiction télévisuelle empruntent habituellement au cinéma (Rodman, 2010, p. 131), le minimalisme de *The OA* ne permet pas de lier la musique extradiégétique à des personnages ou des situations particulières. Visnja Krzic postule également que, par nature, « les *leitmotive* sont moins fréquents dans le minimalisme que dans les partitions traditionnelles de cinéma » (Krzic, 2015, p.26). La musique extradiégétique, dans *The OA*, demeure principalement atmosphérique et ne fournit aucune indication supplémentaire au récit, comme c'est par exemple le cas dans *Lost*, si ce n'est pour en souligner l'étrangeté. Le timbre énigmatique des textures électroniques, comparables, par exemple, aux musiques de Clint Mansell dans *The Fountain* (Daren Aronofsky, 2006), contribue au contraire à renforcer le mystère de la série. Tout comme la partition minimaliste de *Solaris* (Andreï Tarkovski, 1972), dans laquelle l'absence de codage narratif « indique qu'il n'existe pas de réponse aux questions soulevées par le film » (Eaton, 2008, p. 128). En effet, alors que le recours au leitmotiv dans l'écriture traditionnelle tend à rendre le récit lisible, la musique de *The OA* se situe à un niveau plus symbolique et empirique. L'utilisation récurrente de plages électroniques non pulsées, aux sonorités éthérées, consonantes, à prédominance harmonique, accroît la sensation d'irréalité diffuse de *The OA*, sans pour autant en proposer une lecture fantastique, du moins au premier sens du terme. Au contraire, les musiques électroniques de Danny Bensi et Saunder Jurriaans soulignent la complexité du monde physique et en révèlent différentes strates. Par exemple, lorsque Homère, toujours captif de Hap, assiste au concert de Renata dans « Le Paradis » (35'54), un décrochage sonore se produit ; la musique *in* disparaît au profit de plages électroniques extradiégétiques, et la caméra flottante s'approche du jeune homme envoûté par la prestation de Renata, qui pressent que quelque chose les unit. Si la musique ne contient en effet, comme l'analyse Rebecca Eaton dans la partition de *Solaris*, aucune satisfaction narrative (elle ne délivre aucune information structurelle) ni aucun code culturel narratif ou explicatif, elle renforce, facilite et approfondit néanmoins l'expérience transcendantale du sublime propre à *The OA*, ou comme le postule Cornel Robu, à la science-fiction (Robu, 1988) de manière générale.

Intermède(s)

Le récit de *The OA* admet également des instants prosaïques, ordinaires. Ledet Christiansen propose ainsi que :

Le spectacle manque à la fois d'une forme d'intensité souvent associée à la fiction d'horreur, et du sentiment d'extrême distanciation provoquée par la science-fiction, puisque les histoires de *The OA* se déroulent pour la plupart dans un temps quotidien. (Ledet Christiansen, 2019, p. 96)

En effet, les histoires et drames traversés par les membres de la deuxième tribu de Prairie sont certes complexes, parfois même violents, mais ne sont rien moins que des troubles existentiels somme toute ordinaires, c'est-à-dire communs, partagés, et

malheureusement répandus, vécus dans un temps quotidien. L'essentiel de la musique extradiégétique de *The OA* s'inscrit dans ce temps quotidien, ordinaire ou du moins, cherche à en reproduire les effets dans son utilisation. Dans la plupart des cas, elle se poursuit entre deux séquences et tend par conséquent à en réduire l'écart temporel et géographique. Elle sert par exemple d'intermède lorsque Prairie quitte Elias pour rejoindre ses amis (S01E04, 31'27''), ou encore lors de l'ellipse entre le parking Applebee's et le jardin de Prairie (S01E08, 34'21''). Le terme « intermède » utilisé ici renvoie aux spectacles donnés, dès le XVI^e siècle, entre les actes d'une pièce de théâtre et semble aussi correspondre, d'une certaine manière, à ce phénomène musical récurrent dans *The OA*¹¹, ce moment de passage entre les temps les plus prosaïques de la série (Prairie est dans le métro, au supermarché, dans son bain, dans la cuisine, etc.).

Pourtant, la texture minimaliste de ces nombreux intermèdes extradiégétiques, qui constituent à eux seuls la grande majorité des musiques entendues, a pour effet de contrarier, voire d'abolir la tranquillité rassurante des habitudes du quotidien : la discordance entre structure visuelle et structure musicale plonge au contraire la série dans une tristesse continue, et donne à l'ordinaire un sentiment d'inquiétante étrangeté. Le retour au réel, empêché, se trouve ainsi contaminé par le point de vue nostalgique de Prairie, auparavant aveugle, qui redécouvre dans les premières minutes de « Le Retour » (04'37'') ses parents, son quartier, et son ancienne vie, avec l'acuité d'un regard neuf posé sur d'anciens souvenirs. Nous parlions auparavant de l'omniscience de sa voix ; il semblerait que son regard, retranscrit par des sensations musicales elles-mêmes exprimées dans ces intermèdes musicaux, se retrouve également dans la structure du complexe musical de *The OA*.

Présences sonores

Prairie est aveugle de son enfance à la fin de son adolescence, et, à l'instar d'Ivy, le personnage principal de *Le Village* (M. Night Shyamalan, 2004) perçoit tous les sons (les bruitages) qui l'entourent avec plus d'intensité que quiconque. Cette intensité, traduite par une perception démesurée des sons ambiants (comparable à un très gros plan sonore) a tout d'une hyperacousie audiovisuelle (Michot, 2014). Les conséquences dans *The OA* sont doubles. Elles tendent, d'une part, à identifier et distinguer par le son les différents espaces de la fiction, d'autre part à affirmer la position omnisciente de Prairie, puis à donner corps aux voyages multidimensionnels qu'elle effectue. Par conséquent, si nos analyses se concentraient jusqu'à maintenant sur les aspects minimalistes des musiques originales, nous entendons à présent élargir nos remarques à l'ensemble des phénomènes sonores diégétiques de la série, qu'il s'agisse des voix, des

¹¹ Ce principe correspond également à l'une des quatre fonctions de la musique de *sérials* radiophoniques, théorisées par Boris Kremenliev : signature, rideau, *pont* et arrière-plan (Kremenliev, 1949, p. 76).

bruitages Foley et du *sound design*¹² ou encore d'autres chansons préexistantes diégétiques.

Les territoires du son

De la cave de Hap au cœur de l'univers de Kathun, *The OA* regorge de lieux telluriques ou cosmiques, tous désignés par une configuration sonore (des infrabasses, des gouttes d'eau, des nappes électroniques dans la cave, ou encore des sifflements dans l'univers, des scintillements produits par des percussions telles des carillons à vent) qui leur est propre. Par ailleurs, les créateurs de *The OA* expliquent souvent, en entretien, que leur série se caractérise par une succession d'espaces différents (Marling, 2021). En effet, la cave de Hap, la cabane de Kathun, ou encore la maison abandonnée constituent des lieux récurrents, dans lesquels les personnages sont amenés à vivre une part importante de la fiction. Ainsi, l'un des enjeux auquel les créateurs de la série ont été confrontés a consisté à trouver « le son de ces nouveaux espaces » (Marling, 2021) en confiant la partition de la série à Rostam. Cependant, si les bruitages Foley et le *sound design*, dans leurs aspects bruitistes, entrent en effet en jeu dans la constitution de ces espaces, les traitements sonores, dans l'ensemble, produisent du sens au-delà des effets réalistes et pragmatiques souhaités par les auteurs. La circulation du son est un élément central dans *The OA* – et pour cause, la vue et l'ouïe se trouvent rapidement projetées au cœur du récit – comme en atteste la scène de chant à la fin de « Champion » (S01E03, 2016, 54'11''). Rachel, après avoir confessé son histoire, interprète *a cappella* la chanson *I wish I knew* de Sharon Van Etten¹³. Isolée de ses compagnons par des vitres transparentes, la jeune fille se lève et s'approche de l'aération pour que sa voix soit plus audible. Dès lors, la bouche d'aération agit alors comme un micro artificiel ; sa voix gagne en volume, s'amplifie, se propage dans les autres pièces et passe en premier plan sonore, bien devant les bruitages Foley de la cave (voir image 01). Les vitres blindées transparentes ne sont ni un obstacle à la vue, comme nous le constatons rapidement, ni un obstacle au son, comme nous l'entendons alors.

¹² Les bruitages Foley correspondent aux « bruits du quotidien, environnement sonore, ambiance, bruits de fond d'après le nom de Jack Foley, inventeur des techniques de bruitage synchronisées à l'image au moment de la transition vers le cinéma sonore » (Huvet, 2022, p. 407), le *sound design*, à l'inverse, « implique la création d'effets sonores inventifs et inédits » (Huvet, 2022, p. 409).

¹³ Nous examinons seulement, dans cet exemple chanté, le traitement du timbre vocal de Rachel.



Image 1 - Phénomène d'amplification sonore de la voix de Rachel. (*The OA*, S01E03, 00:54:55)

De plus, l'interprétation de Rachel rappelle que la bande originale de *The OA* n'est pas uniquement constituée de musiques instrumentales. On y trouve notamment de nombreuses chansons, chacune dessinant à sa façon une part du territoire ou du puzzle de la série. Ces chansons figurent souvent *on the air* (Chion, 2017, p. 95), comme lorsque Adrien (S01E02, 27'10'') retourne au lycée après s'être drogué (lorsqu'il enlève ses écouteurs, la musique s'arrête) ou lorsque Buck murmure quelques paroles de *All you Yeahs* des Beach Boys, alors que la musique semble extradiégétique au début de « Les Sentiers qui bifurquent » (« Forking Paths », S01E06, début de l'épisode). En un sens, les chansons entendues dans *The OA* sanctuarisent les relations des personnages entre eux, à l'image de *Better Men*, chantée à plusieurs reprises par la chorale d'Adrien, ou de la séquence de complicité entre Steve et Jesse dans « Away » (S01E04, 25'16''), lorsque BBA leur demande de l'aide afin de ranger les affaires de son défunt frère. Il peut aussi être question d'ironie, lorsque Hap utilise une chanson de metal pour empêcher des visiteurs d'entendre les appels à l'aide des captifs dans « Le Paradis » (10'28'') : le titre de la chanson *Possessing the Angels* (Soilwork), renvoie littéralement à la situation¹⁴. De même, lorsque Prairie tente de s'échapper après avoir poussé Hap dans les escaliers (S01E03, 56'41''), l'arrangement sépulcral de *What a Wonderful World* (Sharon Van Etten et Juggernaut Kid) accompagne sa course, comme une ritournelle maudite dont la promesse de liberté, comme l'indique l'orchestration déstructurée de cette version, ne se réalisera pas encore.

L'analyse de ces quelques éléments sonores diégétiques nous rappelle la réplique de The Arm dans l'épisode « Comment attraper un tueur » (« Zen, or the Skill to Catch a Killer », S01E03, 1990) de *Twin Peaks* (ABC, 1990-1991) : « *Where we're from, the birds sing a pretty song and there's always music in the air* » (« Là d'où on vient, les oiseaux chantent très bien, la musique est partout. »). Si la dernière partie de la phrase (*there's always music in the air*), la plus mystérieuse, a souvent été citée et commentée

¹⁴ Prairie se définit comme l'Ange Originel (OA). Un peu plus tard, dans l'épisode S01E06, Hap essaye de s'approprier les cinq mouvements, en écoutant *Groping the Angel's Face* de Raspberry Bulbs.

par les musicologues¹⁵, l'incise (*where we're from*) retient dans ce contexte toute notre attention. La locution « d'où nous venons » renvoie à un lieu, un espace, ou encore un territoire (Deleuze, 1990, p. 383) que *The Arm* ne désigne pas concrètement. L'expression peut autant désigner la Black Lodge qu'un autre monde, au-delà, ou en dedans ; elle demeure vague, ouverte. La seule information dont nous disposons, au sujet de ce lieu abstrait (« *where we're from* »), concerne la musique : ainsi assignée à un espace, elle l'incarne et en renforce l'identification. Le rapprochement avec *The OA* est alors tentant. En effet, le traitement sonore de la série ébauche plusieurs types de territoires matériels (les lieux) ou immatériels (les groupes, les différentes tribus de Prairie) déterminés par des éléments sonores dont la valeur est diégétique. Qu'importe où Prairie se trouve (dans la cave de Hap, dans le grenier d'une maison abandonnée ou dans un univers parallèle), qu'importe avec qui elle se trouve, elle est celle qui sait, qui a vu, entendu et le traitement sonore des chansons et autres bruitages diégétiques, comme nous l'avons vu, unit symboliquement ceux qui la suivent, à son propre territoire. Ces usages sonores sont légion et trouvent par ailleurs un écho dans les expériences de Hap qui cherche par le son – nous le verrons – à cartographier les territoires de la mort.

Un voyage synesthésique

La scène primitive de « Le Retour », c'est-à-dire l'accident à l'origine de la première EMI de Nina/Prairie, est suivie de la première rencontre entre Prairie et Kathun, sa gardienne céleste, qui lui confisque immédiatement la vue. Alors que le corps de Nina, à la dérive en position fœtus, s'enfonce au fond de la rivière, Kathun, d'un autre univers, lui tend la main pour la sauver. Ici, la musique n'est ni synchronisée aux images ni au montage. Comme l'explique d'ailleurs Cécile Carayol, le minimalisme « tend à estomper les points de synchronisation dans un film » (2019, p. 20) ou une série télévisée. On ne remarque du reste dans cette séquence aucun point de synchronisme, la musique et l'image ne semblent pas vraiment liées. Pourtant, le *sound design*, allié à la musique extradiégétique, instaure une forme de synesthésie qui en renforce le réalisme. Dans l'eau pour commencer, des sons aquatiques, marins, et des effets sonores comparables à des bruits de vent accompagnent le glissement progressif de Prairie dans l'après-monde. Une fois le portail franchi, des voix et un scintillement discret, dont les sonorités rappellent celles d'un carillon à vent, s'ajoutent à l'ensemble. Kathun accueille alors Prairie dans une pièce indescriptible, aussi vaste que l'univers, mais dont les murs recouverts de miroirs restent perceptibles. Une telle image, cela va sans dire, tranche avec la mise en scène jusqu'alors réaliste de l'épisode. Pourtant, la voix de Kathun, compressée, déformée, pleine d'écho, et dont les basses sont anormalement amplifiées, confère à cette entité mystique et spatiale une corporéité matérialiste – de même qu'un souffle, lorsqu'elle attrape les yeux de Prairie, en accentue le mouvement.

Par conséquent, les interactions entre la musique, les bruitages et le *sound design* produisent ainsi une forme de « musicalisation » de la bande sonore (Kulezic-Wilson, 2020), liée à la cécité de Prairie, qui contamine tout le reste des épisodes – quand bien

¹⁵ Voir à ce sujet Kalinak (1995, p. 87), Eslake (2017) ou encore Astic (2008).

même cette dernière recouvre la vue dans « Là-haut ». Les premières secondes de cet épisode en attestent par ailleurs. Alors que Prairie vient de se faire assommer par Hap, elle expérimente sa deuxième EMI ; elle ne comprend pas ce qui lui arrive, n'arrive pas à identifier le paysage autour d'elle – littéralement, elle n'en croit pas ses yeux. Ces instants, cruciaux à un niveau sonore, ne sont pas accompagnés de musique. Les sons y sont amplifiés, qu'il s'agisse du vent, de l'étrange oiseau-robot qui passe au-dessus d'elle, de sa respiration, de ses mains contre son visage ou de ses pieds sur les rochers : même les éléments hors champ sont entendus avec une précision surnaturelle. Le phénomène se produit à l'identique lorsqu'elle explique un peu plus tard à Homère que sa vue est revenue ; les bruits du ruisseau s'intensifient, et créent un deuxième plan sonore parallèle à la musique. La vue de Prairie s'accorde à l'ouïe de la série, c'est-à-dire que nous percevons alors les sons avec plus d'intensité. Il serait inutile de lister toutes les itérations d'un tel procédé, mais notons enfin qu'il est utilisé au moment du premier voyage conscient d'Homère dans un autre monde ; le retour à son propre univers, juste après avoir ingéré une anémone de mer, se fait par un mélange de musique et d'éléments sonores traités en hyperacousie et d'un flash de lumière. Dans *The OA*, l'exacerbation des éléments sonores (bruitages et *sound design*) et leur articulation à la musique extradiégétique (mais également à des éclairages fluorescents, du violet au bleu, qui illuminent parfois la cave) sert à souligner, ou du moins à faire ressentir la transition entre les dimensions parallèles. Mais ce procédé n'est pas seulement à destination des spectateurs, il n'entre pas uniquement en compte dans notre perception de la série : les personnages le ressentent également. Hap est d'ailleurs persuadé d'avoir, par l'analyse d'un phénomène sonore de cet ordre, percé le secret de l'après-vie.

« Les anneaux de Saturne chantent »

Hap est donc un scientifique qui cherche à prouver, par tous les moyens, illégaux voire cruels (séquestration, torture, etc.), qu'il existe un au-delà après la mort ; et les sons de la série jouent un rôle essentiel dans sa quête, en deux temps.

Tout d'abord, nous pouvons noter qu'à plusieurs reprises dans la série, Hap est sensible aux compétences musicales de Prairie (violoniste), de Renata (guitariste), mais aussi (on l'apprendra dans une histoire rapportée) de Rachel (chanteuse). C'est par la musique qu'il en est venu à les rencontrer, et à les capturer. La première, dans le métro, alors qu'elle jouait au violon la ritournelle¹⁶ que son père écoutait lorsqu'elle était enfant (un jour, au téléphone, il lui confie qu'il la reconnaîtrait entre mille violons) : Hap, de passage, perçoit la ritournelle au loin, enlève ses bouchons d'oreille et rejoint Prairie. Très rapidement, on comprend dans les questions qu'il lui pose qu'il s'intéresse non pas à ses capacités de musicienne, mais à ce qui, selon lui, lui permet de jouer « de manière transcendante ». Or, Prairie joue certes correctement, mais les quelques notes, à tempo lent qui plus est, qu'elle enchaîne de manière répétitive, n'ont rien de virtuose. C'est en

¹⁶ Selon Deleuze, la ritournelle agit comme un « agencement territorial » – elle marque un territoire, le réserve, l'identifie. Or, le thème principal de la série, joué par Prairie au violon, est en tout point comparable à une ritournelle (mélodie facilement mémorisable, carrure cyclique de quatre mesures, unique refrain, etc.). D'autres fonctions peuvent également lui être associées, dont l'une, « cosmique » (Deleuze, 1990, p. 384), semble correspondre aux voyages entrepris à plusieurs reprises par OA.

réalité autre chose qui intéresse Hap, quelque chose que nous ne pouvons pleinement saisir, mais qui fait partie intégrante de ses recherches : ce dernier arrive en effet à percevoir, à travers la musique, si les gens ont vécu des EMI, à distinguer ceux ayant été au contact d'autres mondes. L'expression qu'il affiche lorsqu'il rencontre Prairie (voir image 02 et image 03), puis Renata (« Le Paradis ») est identique : Hap, aussi monstrueux puisse-t-il être, semble sincèrement saisi par une émotion musicale, à l'instar d'Homère lorsque ce dernier écoute Renata à son tour (voir image 04). Rachel explique quant à elle que sa voix, « devenue autre chose », a changé après sa première EMI. En outre, ces musiques diégétiques jouées ou chantées sont vectrices d'autres mondes, elles permettent le ressentir, d'en saisir une forme de vibration, quand la danse, nous le verrons, est un moyen d'y accéder directement.



Image 2 - Hap, grâce à la musique, est saisi par une émotion en écoutant Prairie et Renata. (The OA, S01E02, 00:39:34)



Image 3 - Hap, grâce à la musique, est saisi par une émotion en écoutant Prairie et Renata. (The OA, S01E05, 00:02:01)



Image 4 - Homère, comme Hap, est hypnotisé par la prestation de Renata. (*The OA*, S01E05, 00:36:01)

Enfin, si la musique opère comme le témoin mystique de l'existence des dimensions parallèles rendues audibles aux oreilles de Hap, le *sound design* intervient de manière plus concrète dans ses expériences scientifiques. Dans « Là-haut », lorsqu'Homère arrive à échapper à sa surveillance, aidé par ses camarades de captivité, il déclenche la lecture d'un enregistrement, auquel il ne prête par ailleurs que peu attention. Hap, face caméra, dans une vidéo qui n'est pas sans rappeler celles du *Projet Dharma* de *Lost*, explique s'être « rendu compte qu'il existe une possibilité de réussir à détecter l'activité sonore [de la mort] avec un équipement approprié ». Dans le présent, les cinq partenaires de Prairie la questionnent sur cette révélation – comme le spectateur discuterait de la scène qu'il vient de regarder avec ses propres amis.

« Qu'est-ce que Hap enregistrerait ? Qu'est-ce que ça voulait dire ?

- Il enregistrerait la bande sonore de nos EMI, en essayant de cartographier ce que les gens appellent "l'autre côté".
- Mais pourquoi, qu'est-ce qu'il cherchait à entendre ?
- Une preuve. Il pensait que ça libérerait les gens de savoir que la fin n'était pas la mort. » (« Là-haut », 50'20'')

Finalement, Prairie ne révèle rien de nouveau, puisqu'elle ne fait que confirmer l'objectif des expériences menées par Hap. Mais dès lors, le son devient un élément diégétique important. Il faut attendre l'épisode « Les Sentiers qui bifurquent » pour que Hap apprenne à Prairie qu'il vient de faire une découverte : à l'aide d'une « machine d'une grande sensibilité, capable de voyager au-delà de l'héliosphère », il a réussi à capter les sons qu'entendaient ses cobayes lors des EMI. Après vérification (notamment sur YouTube), Hap est dorénavant en mesure de confirmer que ces sons sont identiques à ceux émis par les anneaux de Saturne, enregistrés par la NASA : « Les anneaux de Saturne. Ils chantent. C'est là où tu étais. » Bien que l'audio effectivement disponible

sur internet¹⁷ ne correspond pas réellement à un son enregistré, mais plutôt à une retranscription audible d'ondes d'une autre nature¹⁸, il paraît tout à fait probable, selon les lois de *The OA*, que cela soit vrai. Car quelques minutes auparavant, un sifflement du même ordre se faisait entendre dans la cabane de Kathun : la sonification de l'image, par le biais du *sound design*, rejoint celle des anneaux de Saturne. La série se rapproche alors en cela de la science-fiction, lorsque les événements mystiques vécus par Prairie trouvent une explication, ou du moins une concrétisation grâce aux recherches sonores de Hap. Dès lors, le complexe sonore de *The OA* prend une autre dimension puisqu'à travers lui, d'autres mondes deviennent envisageables.

Le sixième mouvement

Des corps à la musique

Prairie découvre rapidement que le secret du voyage interdimensionnel réside dans l'enchaînement de cinq mouvements, qui lui sont révélés au cours de ses EMI : c'est en ingérant un animal vivant dans l'un des mondes parallèles que les mouvements s'offrent à elle et à ses amis. Si ce geste peut d'abord sembler étrange, on comprend rapidement que les mouvements « ont souvent des caractéristiques animales, comme des sifflements, ou des bras qui battent comme des ailes » (Ledet Christiansen, 2019, p. 105), et que les animaux assimilés dans les mondes parallèles deviennent une part d'eux-mêmes.

Pour créer ces mouvements, Marling et Batmanglij font appel à Ryan Heffington, le chorégraphe de *Baby Driver* (Edgar Wright, 2017) du clip *Chandelier* (Sia et Dianel Askill, 2014) – dans lequel une jeune danseuse, avatar de la chanteuse, effectue des mouvements désarticulés et en apparence désordonnés, aléatoires – ou encore de l'épisode final de la première saison de *Euphoria* (HBO, 2019), « Répands du sel derrière toi » (And Salt the Earth Behind You », S01E08). Marling et Batmanglij cherchent à s'éloigner de tout mouvement familier ; ils souhaitent quelque chose « d'impoli et cru, qui mélange le banal et l'extraordinaire » (Kourlas, 2017). Le chorégraphe décrit lui-même son travail comme quelque chose de profondément humain (Tang, 2016), bien que les mouvements semblent s'éloigner, en termes de langage corporel, de tout référentiel connu. La danse des cinq mouvements est en effet organique : le souffle, ainsi que les bruits de bouche, jouent un rôle important dans leur mise en œuvre. Dans « Là-haut », le bras de Prairie, à demi-consciente, se lève dans les airs, comme si elle cherchait à attraper quelque chose. Un bruit d'aile peu naturel, accéléré, se déclenche, comme s'il était *in* et accompagnait le mouvement : le visuel, le corps, la présence et le sonore s'assemblent une fois encore – la danse y puise tout son pouvoir.

¹⁷ « *Sounds of Saturn Rings - NASA Voyager Recording* », sur YouTube, mis en ligne le 13 mars 2015, [consulté le 26 juin 2021], URL : <https://www.youtube.com/watch?v=eVfkW9oxhIk&t=527s>.

¹⁸ Ce procédé, utilisé également par le compteur Geiger ou le sonar, se nomme la « sonification » et consiste à « transformer des données en son » (Sinclair, 2013, p. 121).

Jusqu'à la fin de « Le Paradis » (48'21''), les mouvements n'ont cependant qu'une valeur théorique. C'est la mort de Scott, tué par Hap lors d'une séance d'EMI (alors qu'il pressentait qu'il ne survivrait pas cette fois-ci), qui leur permet d'exprimer tout leur potentiel métaphysique. Hap dépose en effet le corps de Scott sans vie entre Prairie et Homère et ces derniers se mettent à enchaîner les mouvements, sans pause, jusqu'à ce que Scott ressuscite – le sang étalé par terre se résorbe lentement, ne laissant là aucun doute possible : un miracle vient de se produire. Prairie et Homère jouent la scène une seconde fois et guérissent Evelyn (la femme du shérif) de son cancer, au début de « Le Moi invisible » (06'31'').

Ces corps, auxquels les cinq mouvements confèrent des pouvoirs hors-norme, se musicalisent, deviennent des instruments et comme l'explique Chloé Huvet à propos de *Baby Driver* et de *Us* (Jordan Peele, 2019), « le traitement chorégraphique du geste et du corps à l'écran contribue fortement à faire du visionnage des films contemporains une expérience incarnée » (Huvet, 2021). Incarnée, jusqu'à laisser des traces dans la chair des personnages qui décident, pour ne pas les oublier, de se graver les mouvements dans le dos (S01E06). Incarnée, au point aussi que certains fans (*Free Spirit*, 2017) se filment eux-mêmes en recréant les mouvements (Harlap et Avissar, 2021, p. 97) dans d'autres contextes. Cependant, les grognements, sifflements et autres bruitages gutturaux associés à ces mouvements sont souvent absents de ces vidéos disponibles sur YouTube¹⁹. D'ailleurs, si la majorité des commentaires soulignent les qualités de la mise en scène et de l'interprétation des vidéastes, ils restent assez sévères lorsqu'il s'agit de remarquer que, de la sorte, ces mouvements sonnent faux. Leur efficacité provient en effet de leur musicalisation, c'est-à-dire de l'association synesthésique, bien connue du musicien-interprète, entre le geste, l'outil (ici, le corps) et le son, dont la somme opère, en un sens, comme un sixième mouvement.

La nouvelle musique des sphères

La musique de *The OA*, à l'instar de la scène de chant dans « What's Going On ? » (S01E04) de *Sense8* (Netflix, 2015-2018), va au-delà des usages narratifs classiques. L'interconnexion consciente des personnages par des biais musicaux, le franchissement de multivers par l'interprétation collective de mouvements chorégraphiés – et accompagnés d'une musique extradiégétique, comme dans les dernières minutes de « Le Moi invisible » dans *The OA* – confèrent à la musique une fonction agglomérante, semblable à une nouvelle musique des sphères – nous entendons ici revitaliser le terme dans une acception moderne.

Souvent utilisée en histoire et philosophie de la musique, l'expression « musique des sphères » renvoie à une croyance présocratique selon laquelle « l'univers serait ordonné par les mêmes proportions mathématiques qui produisent les harmonies musicales » (Haar, 2003) ; bien que l'idée soit fautive d'un point de vue scientifique, elle n'en demeure pas moins séduisante si l'on porte dessus un regard poétique ou esthétique. La nouvelle musique des sphères, appliquée aux fictions audiovisuelles, désigne les

¹⁹ *Free Spirit*, « The OA Five movements – Choregraphy – Netflix », sur *YouTube*, 2017, URL : https://www.youtube.com/watch?v=pS2-Gyf0E_c.

musiques extradiégétiques, qui agissent néanmoins sur les personnages de manière concrète. Dans *Sense8*, la chanson *What's Going On* est jouée *on the air*, tandis que les personnalités du même *cluster* l'entendent et chantent ensemble, en dépit de toute logique physique, uniquement raccordées par le montage et la musique. Même lorsqu'un micro sert d'intermédiaire à Dustin et Suzy dans l'épisode « Chapitre Huit : La Bataille de Starcourt » (S03E08) de *Stranger Things* (Netflix, 2016-), la musique se déclenche et accompagne les jeunes chanteurs sensibles, comme dans *Sense8*, à une musique dont la source et les modes de diffusion leur sont inaccessibles²⁰. Tout comme le thème principal de *The OA*, qui intervient dans le premier et le dernier épisode de la saison 1.

Lorsque Brit Marling découvre la maquette de la musique jouée par Prairie au violon, composée par Rostam, elle déclare que la mélodie est sur la même « fréquence tonale (*sic*) » que la série (Marling, 2021) ; et pour cause, ce thème est entendu uniquement deux fois dans la saison 1, lors du premier épisode (57'26''), et lors de l'épisode final (42'02''). Relégué aux bordures de la fiction, il enserme le récit, lui donne un caractère, un tempo – un souffle épique également, car sa première itération se fait au bout de cinquante minutes dans le premier épisode, lorsque l'unique générique d'ouverture de la série apparaît à la toute fin du premier épisode, et en change radicalement la nature. Pour la première fois, la voix de Prairie transporte l'action à l'étranger, alors que les plans aériens d'une Russie enneigée servent de fond au défilement des titres du générique. Si l'on entend quelques secondes plus tard le même thème dans une version pour violon solo, au moment où Prairie joue pour son père, il s'agit néanmoins de la version pour grand orchestre dans le générique, dont les percussions très marquées renforcent l'impression de profondeur, que l'on retrouve dans la scène finale.

À un stade de l'épisode où une conclusion, du moins pour une fin de saison, semble avoir été apportée à tous les arcs narratifs (Harlap et Avissar, 2021, p. 96), un lycéen pénètre dans l'établissement avec une arme à feu. Alors que Buck, Steve, Alfonso et Jesse sont au réfectoire, en danger, BBA, la dernière membre de la tribu, revient vers eux en courant, s'exposant au danger mortel du lycéen, dont on ne voit jamais le visage. Sans un mot, animés par un même désir (ce principe se retrouve aussi dans *Sense8*), les cinq amis enchaînent la danse des cinq mouvements, parfaitement synchronisés entre eux, tandis que la ritournelle épique du générique d'ouverture, le thème de OA, se déclenche – le premier temps du thème correspond au geste de Steve, qui envoie ses bras par-devant – et tous les éléments analysés auparavant, hyperacousie, sons gutturaux, organiques, désarticulation des corps, sont réunis. Après des plans du groupe de profil, chaque personnage est filmé de face, tandis que le montage ainsi que les mouvements de la caméra accentuent l'ampleur des gestes. Par exemple, lors du troisième mouvement (un lancer de bras transversal suivi d'une légère rotation), la caméra effectue un panoramique horizontal et, par trois raccords mouvements

²⁰ Si Robynn Stilwell désigne ce phénomène comme un « écart fantastique » (Stilwell, 2007) dans les fictions relevant de la *fantasy*, nous lui préférons celui de nouvelle musique des sphères pour un corpus hybride proche de la science-fiction.

successifs, le montage réunit Buck, Steve, BBA et Alfonso comme s'ils n'étaient qu'une seule et même personne, à l'unisson du violon solo. Les effets produits par cette danse peuvent se prêter à plusieurs interprétations. On postule d'une part que le tireur paraît désorienté ; de l'autre, que les mouvements agissent sur lui comme ils agissent sur Scott ou Evelyn, avant que quelqu'un ne parvienne à l'immobiliser. Mais la musique, malgré tout, se trouve du côté de la deuxième hypothèse, dans le sens où le sublime et l'épique en font ressortir les aspects envoûtants et hypnotiques les plus saillants. De plus, elle intervient au moment où la danse se déclenche, et les coupes du montage, musicales, s'appuient sur les temps forts des percussions, ce qui a pour effet d'en souligner les effets actifs sur l'image. Enfin, lorsque Prairie, hors champ pendant toute cette action, est dévoilée, frappée en pleine poitrine par un tir perdu, elle leur annonce dans un souffle que les mouvements ont fonctionné ; en d'autres termes que cette danse et la nouvelle musique des sphères régissent les lois de la fiction et ont finalement permis d'ouvrir les portes d'un autre univers.

Conclusion

Il n'est pas aisé, au premier regard, de décrire *The OA* comme une série de science-fiction – d'autant plus que l'imaginaire et la forme de la série – qui tiendrait presque du hapax formel (Debruge, 2016) – est assez éloigné des œuvres cinématographiques des mêmes créateurs (Fienberg, 2016) et se rapproche, dans son propos métaphysique, voire fantastique, de séries telles que *Sense8* ou, un peu plus lointaine, *The Leftovers*. Quand la fédération d'une tribu trouve une justification surnaturelle dans *Sense8*, celle de *The OA* demeure à première vue bien terre à terre. Pourtant, les effets sonores diégétiques déployés durant la première partie de la série agissent comme le relai invisible de forces surnaturelles qu'on ne percevrait pas dans un premier temps. Le traitement des sons dans la série, des bruitages Foley au *sound design* des mouvements et les musiques (diégétiques et extradiégétiques), dessinent les contours d'autres mondes, d'autres dimensions expérimentées physiquement par Prairie ou incarnées par les phénomènes sonores dont certains personnages (comme c'est le cas pour Hap) ont conscience. La présence somme tout immatérielle du son, ainsi que l'expressivité – ou l'émotion – des musiques offrent alors des preuves de ces autres mondes et des supports propices au voyage qu'effectuent personnage et spectateur, en miroir l'un de l'autre. À travers cette expérience partagée, cette configuration sonore opère ce que Fabienne Denoual appelle un « continuum entre fiction et réalité » (Denoual, 2017), c'est-à-dire entre notre monde et celui de la fiction. Outre son aspect réflexif, un tel procédé permet également d'envisager la science-fiction comme une expérience physique, immersive et collective – les *tribus* de *The OA* renvoient en ce sens aux *clusters* de *Sense 8* : chacun·e est en empathie avec les autres – qui ne se limiterait alors plus à un scénario, une mise en scène ou une mise en musique, mais qui reposerait également sur d'autres formes de stimuli – moins spectaculaires que ceux utilisés dans la science-fiction classique – fonctionnant par la fusion, à un degré presque consubstantiel, des sons et de l'image.

Références

Astic Guy, *Twin Peaks. Les laboratoires de David Lynch*, Paris : Rouge Profond, 2008.

Benin Gilles, « Le fantastique religieux dans le générique de *The Leftovers* (saison 1) : du sentiment de l'absurde au minimalisme musical » dans *L'art des génériques (Télévision)*, Paris : L'Harmattan, 2019, p.183-197.

Berton Mireille, Boni Marta, « Comment étudier la complexité des séries télévisées ? : vers une approche spatiale », *TV/Series* [en ligne], vol. 15, 16 juillet 2019 [consulté le 20 juillet 2019], URL : <http://journals.openedition.org/tvseries/3691>

Bobée Emmanuelle, « Style et influences », dans *Max Richter, un créateur du XXIe siècle*, Futuroscope : Canopé Éditions, 2019, p. 13-15.

Carayol Cécile, « Une approche mystique du minimalisme à l'écran : de "On the Nature of Daylight" à "Dona Nobis Pacem" (*The Leftovers*) », dans *Max Richter, un créateur du XXIe siècle*, Futuroscope : Canopé Éditions, 2019, p. 17-21.

Carayol Cécile, *La Musique de film fantastique : codes d'une humanité altérée*, Aix-en-Provence : Rouge Profond, 2021 (à paraître).

Chion Michel, *Les Films de science-fiction*, Paris : Cahiers du cinéma, 2009.

Debruge, Peter, « Why "The OA" Is One of the Year's Most Important Films », *Variety* [en ligne], 24 décembre 2016 [consulté le 06 février 2022] URL : <https://variety.com/2016/tv/columns/the-oa-netflix-brit-marling-film-critic-appreciation-1201948242/>

Deleuze Gilles, Guattari Félix, *Mille Plateaux*, Paris : Éditions de Minuit, 1990.

Denoual Fabienne, « La narration transmédiatique : vers un continuum entre fiction et réalité », *Fabula / Les colloques* [en ligne], 20 mars 2017 [consulté le 17 juin 2021], URL : <http://www.fabula.org/colloques/document4421.php>

Eaton Rebecca Marie Doran, *Unheard minimalisms: the functions of the minimalist technique in film scores*, Thèse de doctorat : philosophie, The University of Texas at Austin, 2008.

Eslake Stephanie, « There's Always Music in the Air : *Twin Peaks* and the music of television », *Kill your Darlings* [en ligne], 21 août 2017 [consulté le 13 juin 2021] URL : <https://www.killyourdarlings.com.au/article/theres-always-music-in-the-air-twin-peaks-and-the-music-of-television/>

Fienberg, Daniel, « The OA : TV Review », *The Hollywood Reporter* [en ligne], 16 décembre 2016 [consulté le 06 février 2022] URL : <https://www.hollywoodreporter.com/tv/tv-reviews/oa-review-956799/>

Free Spirit, « The OA 5 Movements, Dance Choreography, Netflix, video recording », *YouTube* [en ligne], 11 janvier 2017 [consulté le 17 juin 2021], URL : https://www.youtube.com/watch?v=pS2-Gyf0E_c

Kyle Gann, « Minimalist music, maximal impact », *New music box* [en ligne], 6 novembre 2001 [consulté le 12 janvier 2022] URL : <https://nmbx.newmusicusa.org/minimal-music-maximal-impact/6/>

Haar, James, « Music of the spheres », *Grove Music Online* [En ligne], 2003 [consulté le 15 juin 2021], URL : <https://www.oxfordmusiconline.com/>

Harlap, Itav, Avissar, Ariel, « The Author is Dead, Long Live the Author : Negotiating textual authority in *Westworld*, *The OA* and *13 Reasons Why* », *Participations*, vol. 18 n°1, May 2021 p.89-110.

Huvet, Chloé, *Composer pour l'image à l'ère numérique. Star Wars, d'une trilogie à l'autre*, Paris : Vrin, 2022.

Huvet Chloé, « *Interstellar* de Hans Zimmer : plongée musicale au cœur des drames humains, par-delà l'infiniment grand. Pour une autre approche de l'esthétique zimmerienne. » *Revue musicale OICRM*, vol. 5 n°2, 2018 103–124.

Huvet Chloé, « La musicologie du cinéma : enjeux disciplinaires et problèmes méthodologiques », *Intersections : revue canadienne de musique*, vol. 36 n°1, 2016, p. 53-84.

Huvet Chloé, « Musicalisation du corps et du geste à l'écran dans les films anglo-saxons contemporains. Le cas de *Us* (Peele, 2019) et *Baby Driver* (Wright, 2017) », *Les arts plastiques et la musique au cinéma. Penser l'hybridité*, colloque en ligne à l'Université d'Évry/Paris-Saclay – Université Sorbonne Paris Nord, RASM-CHCSC (Recherche, arts, spectacle, musique - Centre d'Histoire culturelle des sociétés contemporaines), Unité de Recherche pluridisciplinaire Pléiade (UR 7338) et structure fédérative de recherche MÉDIALECT, mars 2021.

Kalinak Kathryn, « Disturbing the guests with the rackets : Music and *Twin Peaks* », dans *Full of secrets : critical approaches to Twin Peaks*, Detroit : Wayne State University Press, 1995, p. 82-92.

Kourlas Gia, « Netflix's *The OA* and the transformative power of dance », *New York Times* [en ligne], 02 février 2017, [consulté le 10 juin 2021], URL : <https://www.nytimes.com/2017/02/02/arts/dance/netflixs-the-oa-and-the-transformative-power-of-dance.html>

Krzic Visnja, *Clint Mansell: Music in the films "Requiem for a Dream" and "The Fountain" by Darren Aronofsky*, Thèse de doctorat : philosophie, UCLA, 2015.

Kulezic-Wilson Danijela, *The Musicality of Narrative Film et Sound Design is the New Score: Theory, Aesthetics, and Erotics of the Integrated Soundtrack*, New York : Oxford University Press, 2020.

Ledet Christiansen Steen, « Creepy Atmospheres and Weird Narration in *The OA* », *Studies in the Fantastic*, n°6, hiver 2018/printemps 2019, p. 95-115.

Maine Samantha, « Vampire Weekend's Rostam Batmanglij scores his broteer's Netflix show 'The OA' », *NME* [en ligne], 17 décembre 2016, [consulté le 03 juin 2021], URL : <https://www.nme.com/news/music/vampire-weekend-rostam-the-oa-score-1916836>

Marling Brit, « Rostam Batmanglij and Brit Marling on Communication and Collaboration », *Interview Magazine* [en ligne], 04 juin 2021, [consulté le 10 juin 2021], URL : <https://www.interviewmagazine.com/music/rostam-batmanglij-brit-marling-changeophobia>

Michot Jérémy, « Aux frontières du fantastique et de l'illusion dans les films hollywoodiens contemporains : "ce dont on ne peut parler..." », faut-il le taire ou l'écouter ? », dans *Le fantastique dans les musiques des XXe et XXIe siècles. Musiques actuelles, musique contemporaine et musique de film*, Sampzon : Delatour France, 2017, p. 304-314.

Mittell Jason « Narrative Complexity in Contemporary American Television », *The Velvet Light Trap*, vol. 58 n°1, 12 oct. 2006, p. 29-40.

Mittell, Jason, « Previously On : Prime Time Serials and the Mechanics of Memory », dans *Intermediality and Storytelling*, Berlin : Walter de Gruyter, 2010, p.78-98.

Pierre Mathieu, *De la sérialité à la série télévisée fantastique : enjeux et réappropriation d'un genre*, Thèse de doctorat : Sciences de l'information et de la communication, Université Sorbonne Paris Cité, 2016.

Robu Cornell, « A Key to Science Fiction: The Sublime », dans *Foundation*, vol. 42, printemps 1988, p. 21-37.

Rodman Ronald W., *Tuning in : American narrative television music*. Oxford : *Oxford University Press*, 2010.

Sinclair Peter, « L'art de la sonification en temps réel », dans *Observatoire des Images Numériques*, Aix-en-Provence : Le mot et le reste, 2013, p. 121-131.

Stilwell Robynn J., « The Fantastical Gap between Diegetic and Non-Diegetic », dans *Beyond the soundtrack : representing music in cinema*, Berkeley : University of California Press, 2007, p. 184-202.

Stilwell Robynn J., « The sound is 'out there' : score, sound design and exoticism in *The X-Files* », dans *Analyzing popular music*, New York : Cambridge University Press, 2003, p.60-79.

Sweeney David, « To exist is to survive unfair choices : "Tribal Ontology" in the Netflix Originals Series *The OA* », *The Comparatist*, vol. 44, octobre 2020, p.115-134.

Symonds Alexandria, « Character Building : Brit Marling », *New York Times Online* [en ligne], 16 décembre 2016, [consulté le 03 juin 2021], URL : https://www.nytimes.com/2016/12/16/t-magazine/entertainment/the-oa-brit-marling-netflix.html?_r=2

Tang Estelle, « *The OA's* Choreographer, Ryan Heffington, Explains the Show's Mysterious Movements », *Elle* [en ligne], 22 décembre 2016, [consulté le 10 juin 2021],

URL : <https://www.elle.com/culture/movies-tv/interviews/a41607/the-oa-netflix-dancing-ryan-heffington/>

Sériographie

Black Mirror, Charlie Brooker (création), Channel 4>Netflix, 2011-2019.

Euphoria, Sam Levinson (création), HBO, 2019-présent.

Lost: Les disparus [Lost], J.J. Abrams, Damon Lindelof, Jeffrey Lieber (création), ABC, 2004-2010.

Sense 8, The Wachowskis, J. Michael Straczynski (creation), Netflix, 2015-2018.

« What's going on », The Wachowskis, J. Michael Straczynski (scénario), Tom Tykwer (réalisation), *Sense 8*, The Wachowskis, J. Michael Straczynski (création), Netflix, S01E04, 2015.

Stranger Things, The Duffer Brothers (création), Netflix, 2016-présent.

« Chapitre 8 : La Bataille de Starcourt » [« Chapter Eight: The Battle of Starcourt »], The Duffer Brothers (scénario), The Duffer Brothers (réalisation), *Stranger Things*, The Duffer Brothers (création), Netflix, S03E08, 2019.

The OA, Brit Marling, Zal Batmanglij (création), Netflix, 2016-2019.

« Le Retour » [« Homecoming »], Brit Marling, Zal Batmanglij (scénario), Zal Batmanglij (réalisation), *The OA*, Brit Marling, Zal Batmanglij (création), Netflix, S01E01, 2016.

« Le Nouveau colosse » [« New Colossus »], Melanie Marnich (scénario), Zal Batmanglij (réalisation), *The OA*, Brit Marling, Zal Batmanglij (création), Netflix, S01E02, 2016.

« Le Champion » [« Champion »], Brit Marling, Dominic Orlando (scénario), Zal Batmanglij (réalisation), *The OA*, Brit Marling, Zal Batmanglij (création), Netflix, S01E03, 2016.

« Là-haut » [« Away »], Ruby Rae Spiegel (scénario), Zal Batmanglij (réalisation), *The OA*, Brit Marling, Zal Batmanglij (création), Netflix, S01E04, 2016.

« Le Paradis » [« Paradise »], Brit Marling & Zal Batmanglij (scénario) ; Zal Batmanglij (réalisation), *The OA*, Brit Marling, Zal Batmanglij (création), Netflix, S01E05, 2016.

« Les Sentiers qui bifurquent » [« Forking Paths »], Melanie Marnich (scénario), Zal Batmanglij (réalisation), *The OA*, Brit Marling, Zal Batmanglij (création), Netflix, S01E06, 2016.

« L'Empire de lumière » [« Empire of Light »], Brit Marling, Zal Batmanglij (scénario), Zal Batmanglij (réalisation), *The OA*, Brit Marling, Zal Batmanglij (création), Netflix, S01E07, 2016.

« Le Moi invisible » [« Invisible Self »], Brit Marling, Zal Batmanglij (scénario), Zal Batmanglij (réalisation), *The OA*, Brit Marling, Zal Batmanglij (création), Netflix, S01E08, 2016.

The Leftovers, Damon Lindelof, Tom Perrotta (création), HBO, 2014-2017.

Twin Peaks, Mark Frost, David Lynch (création), ABC, 1990-1991.

« Comment attraper un tueur » [« Zen, or the Skill to Catch a Killer »], Mark Frost, David Lynch (scénario), David Lynch (réalisation), *Twin Peaks*, Mark Frost, David Lynch (création), ABC, S01E03, 1990.

Filmographie

Aronofsky Daren, *The Fountain*, , États-Unis, Warner Bros./New Regency Productions , Protozoa Pictures, New Regency Productions/Muse Entertainment Enterprises/Mel's Cite du Cinema, 2006.

Batmanglij Zal, *Sound of my Voice*, États-Unis, Skyscraper Films, 2011.

Foldman Ari, *Le Congrès*, États-Unis/Luxembourg/Israël/France/Pologne/Belgique, Bridgit Folman Film Gang/Pandora Filmproduktion/Opus Film/Paul Thiltges Distributions/Entre Chien et Loup/Liverpool/Pôle Image de Liège, 2013.

Gray James, *Ad Astra*, États-Unis, New Regency Productions/Bona Film Group/CAA Media Finance/Keep Your Head/MadRiver Pictures/Plan B Entertainment/RT Features/Twentieth Century Fox, 2019.

Mackenzie David, *Perfect Sense*, Royaume-Uni/Suède/Danemark/Finlande, BBC Films/Zentropa Entertainments/Scottish Screen/Det Danske Filminstitut/Film i Väst/Screen Ireland/Sigma Films/Subotica, 2011.

Nolan Christopher, *Interstellar*, États-Unis, Paramount Pictures/Warner Bros./Legendary Pictures, 2014.

Peele Jordan, *US*, États-Unis, Monkeypaw Productions/Dentsu/Fuji Television Network/Perfect World Pictures/Universal Pictures, 2019.

Reggio Godfrey, *Koyaanisqatsi*, États-Unis, American Zoetrope/IRE Productions/Santa Fe Institute for Regional Education, 1982.

Schenkman Richard, *The Man from Earth* [Jerome Bixby's The Man from Earth], États-Unis, Falling Sky Entertainment, 2007.

Shyamalan M. Night, *Le Village* [The Village], États-Unis, Touchstone Pictures/Blinding Edge Pictures/Scott Rudin Productions, 2004.

Sia et Dianel Askill, *Chandelier*, États-Unis, 2014.

Spielberg Steven, *A.I Intelligence Artificielle* [Artificial Intelligence: A.I.], États-Unis, Warner Bros./Dreamworks Pictures/Amblin Entertainment/Stanley Kubrick Productions, 2002.

Tarkovski Andreï, *Solaris*, Union soviétique, Mosfilm, 1972.

D'autres mondes pour d'autres musiques : les dimensions sonores parallèles de *The OA* (Partie 01)

Wright Edgar, *Baby Driver*, États-Unis/Royaume-Uni, TriStar Pictures/Media Rights Capital/Working Title Films/Big Talk Productions, 2017.