

Présentation du numéro « Ce que le cinéma nous apprend de la musique », vol. 5, n° 1 (2018)

Serge Cardinal

Le cinéma est la somme de tout ce qui a été cru en musique : *ethos* musical platonicien ; *affetti* musicaux spiritualisés par la réforme tridentine ; rhétoriques des passions à la Charpentier ; *mi* bémol mineur en tant qu'expression de la terreur ; *pathos* du drame musical wagnérien et vertu cognitive du *leitmotiv* ; unité musicale de la nature retrouvée dans les résonances picturales du paysage symphonique ; pouvoir expressif du *melos* capable de porter remède aux impuissances dramatiques du corps ou de la parole, etc. La croyance en une composition musicale des bruits trouve au cinéma une ferveur renouvelée, tandis que les zélotes de la musique absolue y trouvent une occasion d'assouvir leur passion iconoclaste. Tandis que les uns se réjouissent de voir les formes musicales incarnées dans la gestique iconique et écranique des interprètes, les autres se lamentent devant la grossièreté d'un gros plan montrant les extases d'un visage inspiré par la Muse. On croit sans doute échapper à cette somme théologique quand on ironise sur le sans-gêne avec lequel une musique de film compose une suite en assemblant deux mesures d'une messe de Bach, trois couplets du *God Save the Queen* et les quatre minutes du *Losing my Religion* de R.E.M., alors qu'on a peut-être seulement montré que le cinéma est la reconnaissance de la capacité des différentes musiques à créer un seul monde, et qu'il est la célébration de leur importance dans nos vies quotidiennes.



Tout ce qui a été cru en musique ne revient pas au cinéma en tant que croyance ni même en tant que catégorie ou solution, mais sous la forme et avec la force d'un problème. C'est pourquoi le cinéma peut accompagner la recherche musicale. Une recherche qui s'intéresse non plus seulement au texte musical, mais aussi et surtout à la performance du musicien trouvera dans le démembrement visuel de l'interprète et dans la recomposition virtuelle de son intégrité l'occasion de réfléchir au montage des corps dans le jeu (Michel Chion). Celle qui, prenant le relais de la première, accorde une attention particulière au rapport de l'interprète à l'instrument, au rapport de ce corps appareillé à l'espace imaginaire qu'il crée, et au rapport de cet espace imaginaire à l'espace scénique et à l'espace musical, trouvera dans la composition visuelle des numéros à instruments rythmant les comédies musicales hollywoodiennes l'occasion de problématiser l'intermédialité inhérente à cette machinerie instrumentale (Marguerite Chabrol). La poétique de la musique trouvera dans les films de Jean-Luc Godard, et spécialement dans l'usage qu'il fait des fragments musicaux, l'occasion d'évaluer ce que l'analyse musicale peut attendre du montage et du mixage, de la transposition ou de l'arrangement (Térèse Faucon). Et cette sémiotique qui s'attache aux régimes de signification du musical, spécialement à ceux qui échappent au fonctionnalisme de structure ou à l'herméneutique des fonctions, trouvera dans les monumentalisation cinématographiques de la musique les lieux d'une écoute imaginaire transformant la musique symphonique en une mémoire iconographique capable de déplier l'anachronisme de l'image (Loig Le Bihan). La musicologie qui cherche dans le texte musical les résonances et dissonances d'une société trouvera dans les contretypes filmiques des opéras italiens des années 30 le révélateur d'un rapport ambigu des artistes lyriques masculins avec le fascisme mussolinien (Zoey M. Cochran). Et une politique de la musique trouvera dans la mise en scène et la mise en image du cinéma les moyens de déplier les dimensions technique, matérielle, corporelle, sociale, etc., inhérentes à la création, à l'interprétation et à l'écoute de la musique (Frédéric Dallaire). L'esthétique musicale sensible aux formes symboliques trouvera dans le cinéma une musique toujours en résonance avec la Nature, mais suivant un rapport visuel qui transforme l'idéal d'un ordre formel universel en un déchaînement météorologique des matières et des énergies (Vincent Deville). Et l'esthétique d'une musicalité trouvera par et dans le cinéma mille et une merveilles – boîtes de conserve, tasses de thé, machines à coudre, oiseaux empaillés, pirogues, zébus, etc. – productrices d'une écoute musicienne, d'une écoute qui « synthétise » les rapports de vitesse et de lenteur entre les corps et qui, par cela même, est capable d'entraîner le monde dans un devenir-musique (Marie Eve Loyez).

À la question : Qu'est-ce que le cinéma peut nous apprendre de la musique ? on peut donner la réponse proposée par Cary Grant : le cinéma est une symptomatologie de la musique, un regard clinique. Par adhérence à la musique, le cinéma en perçoit les éléments et les rapports, le quoi et le comment ; il se présente comme une pédagogie de la perception des impressions musicales.

ARTICLES

- Mes doigts sont-ils à moi ?**
1 Michel Chion
- Le(s) numéro(s) à instruments du film musical hollywoodien**
7 Marguerite Chabrol
- Hors chant. Arrangements godardiens pour violoncelle et cordes élargies**
33 Térésa Faucon
- Muances de l'écoute. À propos de *L'homme sans passé* d'Aki Kaurismäki**
46 Loïc Le Bihan
- Virile *Condottieri* On-screen and Emasculated Heroes on the Operatic Stage: Portraying Male Protagonists in Fascist Italy (1931-1937)**
63 Zoëy M. Cochran
- « *Just allow the space to tell us what we should be... what we should be doing* » : l'expérience cinématographique de la musique improvisée**
92 Frédéric Dallaire
- L'invention musicale face à la nature dans *Grizzly Man*, *The Wild Blue Yonder* et *La grotte des rêves perdus* de Werner Herzog**
103 Vincent Deville
- Rendre le monde à sa musique. La musique comme puissance d'émerveillement dans le cinéma de Johan van der Keuken**
121 Marie Eve Loyez

Couverture : Le professeur Noah Prætorius (Cary Grant) dirige l'orchestre de sa faculté de médecine interprétant l'*Ouverture pour une fête académique*, opus 80, de Johannes Brahms. Photogramme tiré de *People Will Talk*, réalisé par Joseph L. Mankiewicz en 1951 (© 1951 Twentieth Century Fox Film Corporation © Renewal 1979 Twentieth Century Fox Film Corporation).
Graphisme : Chloé Huvet.

Mes doigts sont-ils à moi ?

Michel Chion

Résumé

L'auteur s'attache à une série de films mettant en scène des musiciens classiques dont la carrière est traversée par leurs problèmes sentimentaux ou leurs névroses ; il s'intéresse particulièrement au mélodrame *The Seventh Veil* (Robert Compton-Bennett, 1945) dont l'action conjugue les motifs du pianiste ténébreux et de la pianiste-victime. Analysant le montage des corps des interprètes (celui de l'actrice, celui de sa doublure), il montre comment ce film dit le faux quand il fait croire par des inserts de mains d'une virtuose que c'est l'actrice qui joue du piano, et comment, en même temps, il dit le vrai par le faux quand il illustre métaphoriquement que les mains de quelqu'un ne lui appartiennent pas complètement : elles sont dressées, menées, mais aussi tentées, happées, entraînées par une autre force dont le reste du corps ne trahit rien.

Mots clés : pianiste ; main ; prise de vue ; montage ; pulsion.

Abstract

The author focuses on a series of films featuring classical musicians whose career is stressed by their emotional problems or neuroses; he is particularly interested in *The Seventh Veil* melodrama (Robert Compton-Bennett, 1945) whose action combines the types of the dark pianist and the pianist-victim. Analyzing the editing of the bodies of the performers (that of the actress, the one of her understudy), he shows how this film says the false when, using hand inserts of a virtuoso, it makes believe that the actress plays the piano, and how, at the same time, it tells the truth by the false when it illustrates metaphorically that the hands of someone do not entirely belong to him: they are erected, led, but also tempted, caught, driven by another force whose rest of the body betrays nothing.

Keywords: pianist; hand; camera angle; editing; urge.

Malgré son titre émoustillant, *The Seventh Veil* (1945), réalisé en Grande-Bretagne par Robert Compton-Bennett, n'a rien à voir avec la danse de Salomé et n'offre au spectateur aucune image de chair dénudée à découvrir, sinon le décolleté, les bras et les mains d'une belle actrice. Les voiles qu'il s'agit de lever sont mentaux. Il s'agit d'un de ces mélodrames mettant en scène des musiciens classiques dont la carrière est traversée par leurs problèmes sentimentaux ou leurs névroses, mélodrames dont la fréquence au cours des années 40, notamment dans le cinéma américain, permet de parler sinon d'une vague, au moins d'une vaguelette. Vaguelette timide dans d'autres

pays : comme exception en France, je citerais le film assez pâle d'Henri Decoin *Les Amoureux sont seuls au monde* (1948), avec Louis Jouvet jouant un compositeur tombé amoureux d'une jeune pianiste et dont l'épouse se suicide. Aux USA, les œuvres de ce genre furent bien plus nombreuses. Citons, entre autres : *Intermezzo, a Love Story* (Gregory Ratoff, 1940, avec Ingrid Bergman en pianiste et Leslie Howard en violoniste), *Song of Russia* (Gregory Ratoff à nouveau, 1944 ; ici une pianiste russe tombe amoureux d'un chef d'orchestre américain – l'action se déroule avant la guerre froide !), *Deception* (Irving Rapper, 1945, dans lequel Bette Davis interprète une pianiste amoureux d'un violoncelliste), *Humoresque* (Jean Negulesco, 1947, où John Garfield, doublé par Isaac Stern, joue du violon), *Rhapsody* (Charles Vidor, 1954 ; ici Elisabeth Taylor violoniste est partagée entre un pianiste et un violoniste), et pour clore cette liste abrégée, *I've always loved you* (Frank Borzage, 1946) portant à nouveau sur une pianiste éprise d'un chef d'orchestre. Dans ces histoires, les rôles d'artistes du clavier reviennent souvent aux actrices. Lorsque c'est un homme, sa maîtrise de l'instrument est plutôt montrée sous un jour inquiétant, voire satanique. Ainsi, dans l'adaptation par Albert Lewin du *Portrait de Dorian Gray*, d'Oscar Wilde, toujours en 1945, le jeune séducteur ténébreux Dorian (Hurd Hatfield) joue, tel un thème personnifiant sa damnation, l'extraordinaire *Prélude en ré mineur* de Chopin, celui qui se termine – et achève tout le recueil des *24 Préludes* – par un *ré* à l'extrême grave, au terme de vertigineuses plongées. Encore une fois, ici, derrière l'acteur, il y a une doublure pour l'interprétation, sinon pour les mains, dans ce cas la pianiste Lela Simone, qui travaillait à l'époque pour la MGM.

Le pianiste fou que ses mains entraînent au pire est un thème familier du roman d'horreur : une histoire écrite par le français Maurice Renard, *Les Mains d'Orlac*, a même connu plusieurs adaptations à l'écran, et inspiré indirectement le mélodrame de Robert Florey bien nommé *The Beast with Five Fingers* (1946), qui tourne autour de l'assimilation main de pianiste (un des personnages est un virtuose paralysé de la main droite) et main d'étrangleur. Dans d'autres cas, il s'agit d'un compositeur fou commettant des crimes lors de ses crises d'identité, comme avec *Hangover Square* (1945), réalisé par John Brahm. Pour terminer, sans épuiser le lecteur, cette liste destinée à montrer que la vaguelette des années 40 ressemblait presque à une vague, n'oublions pas que le film d'Alfred Hitchcock, *The Rope* (1948), fait d'un des deux jeunes dandys étrangleurs (celui joué par Farley Granger) un pianiste, dont le plaisir est de jouer le *Mouvement Perpétuel* de Poulenc, caractérisé par sa fixité de tempo inquiétante.

Précisément, l'action de *The Seventh Veil*, sur lequel nous voudrions nous attarder, conjugue les motifs du pianiste ténébreux (ici, un infirme jaloux et tyrannique, joué par James Mason) et de la pianiste-victime, qui est ici sa créature docile. Cette jeune femme, nommée Francesca Cunningham (Ann Todd), subit donc son emprise, et par amour elle se laisse former, dresser, dresser impitoyablement pour essayer de devenir la grande soliste qu'il voit en elle. Par ailleurs, il ne cesse de lui recommander de faire attention à ses mains, et le film constitue un festival de gros plans de mains, nues ou gantées, au repos ou en action. Ce sont justement ces précieuses mains que dans un moment de colère James Mason frappe avec sa canne, plongeant dans le désespoir la jeune femme, persuadée dès lors qu'elle ne pourra plus jouer de sa vie. Elle tente de mettre fin à ses jours et se jette dans les flots. Sauvée de la noyade, elle est confiée aux soins d'un curieux thérapeute, le docteur Larsen (Herbert Lom), qui lui fait revivre

ses traumatismes dans des séances d'hypnose, et lui redonne, sinon l'usage de ses mains de virtuose, du moins confiance en la vie.

Différents thèmes se croisent ici : notamment une variante du motif de Pygmalion, traité dans la pièce homonyme de George Bernard Shaw, celle-là même qui a inspiré la comédie musicale *My Fair Lady* et le film qui en a été tiré, et le thème psychanalytique fréquent à l'époque (on le trouve aussi dans *Spellbound* avec Ingrid Bergman et Gregory Peck, tourné la même année par Hitchcock).

Le film de Compton Bennett comporte plusieurs scènes de concert symphonique : dans l'une d'elles, et devant un public très chic, la pauvre Francesca, qui ne cesse de se tordre les mains quand elle ne les a pas sur le clavier, vient à bout du *Concerto pour piano et orchestre en la mineur* de Grieg, sous l'œil froid du chef d'orchestre (joué par Muir Mathieson lui-même, qui a dirigé beaucoup de musiques de film anglaises, et ici se montre devant la caméra). Le spectateur assiste à l'habituelle succession de plans où l'artiste est filmé sous différents axes avec différentes grosseurs. Tantôt Ann Todd filmée de face remue les bras tandis que ses mains sont cachées par le clavier, et l'on se doute bien qu'elle se contente de mimer le jeu. Tantôt nous la voyons de trois quarts dos parcourir le clavier, et l'on admire la synchronisation globale de ses bras sinon de ses doigts, avec ce que nous entendons ; tantôt les inserts de deux mains agiles filmées de près confirment la synchronisation – et le spectateur le plus innocent se doute bien que dans ce cas, les doigts ne sont plus les siens ; d'ailleurs, c'est Eileen Joyce qui a joué la partie de piano, appris à Ann Todd ses mouvements de bras, et prêté ses mains, fort belles d'ailleurs et fines, aux gros plans (Davis 2001, p. 120).

L'insert de ce type pourrait être considéré comme un procédé de tricherie – créant automatiquement ce que j'appellerai (l'adjectif sera expliqué plus loin) le *soupçon horizontal* du spectateur de film : cette partie du corps que je vois, isolée par le montage sur l'axe du temps, peut ne pas appartenir au personnage dont je suis l'histoire et à son interprète.

On sait d'ailleurs que l'insert a été abondamment utilisé dans le cinéma populaire, au cours des années 60-70, pour transformer en œuvres érotiques d'innocents films d'aventures. Dans les années 70, poussé par l'appréciation élogieuse qu'en faisait Jean-Pierre Bouyxou dans son livre sur le cinéma de science-fiction, j'avais vu le film d'aventures d'Antonio Margheriti *La Terreur des Kirghizes*, sans en retirer une impression précise, ni comprendre son rapport avec la SF. Deux ans plus tard, un ami de passage à Paris m'entraîne, sans que je me fasse prier, à entrer dans une salle vouée à des films qu'on n'appelait pas encore des films X, pour voir *La Vie érotique d'Ursus*. Dès le début, j'ai un étrange sentiment de « déjà vu », mais il me faut plusieurs minutes pour comprendre que je suis en train de regarder pour la deuxième fois le film de Margheriti, avec d'étranges plans rajoutés dans lesquels les personnages, ou plutôt leurs doublures-corps que le cadrage prive de tête, s'ébattent nus sous les tentes kirghizes. Dans ces scènes, l'image change de couleur, les raccords avec l'action principale sont grossiers, et personne ne peut, même à l'époque, être dupe des inserts.

C'est la même chose avec les films musicaux de la vague dont je parle : même si le raccord est beaucoup plus soigneux, le soupçon d'une doublure-main arrive immédiatement. Néanmoins, avant que n'arrivent la cassette, le DVD, les fichiers numériques, etc., où l'on peut stopper le film, le spectateur en salle accepte, dans le feu de l'action

et le défilé continu de l'œuvre, de « jouer le jeu » et d'imputer aux personnages et à son interprète cette merveilleuse virtuosité.

Ce ne fut pas toujours le cas, au cours des années 70-80, les acteurs se firent au contraire un point d'honneur de refuser les « inserts de mains », ce que l'on peut voir dans un film comme *The Competition* (1980) de Joel Oliansky, dans lequel Richard Dreyfuss et Amy Irving, concurrents dans un grand concours international, nous montrent qu'ils peuvent laisser voir leurs visages, leurs corps, leurs bras, leurs mains, dans les passages les plus difficiles, et que la synchronisation semble sans défaut. Ce n'est pas un hasard non plus si l'opposition entre la femme victime et créature, et l'homme manipulateur, a disparu : les deux concurrents sont de taille égale, et ils ont le même aplomb et la même agressivité pour gagner.

Aujourd'hui, les prouesses de la synthèse numérique créent un nouveau soupçon : on peut très bien « greffer » un bras et des mains virtuels sur un acteur filmé.

Revenons alors à ces poétiques et apparemment naïfs « inserts » de mains de virtuoses entre les plans d'un acteur. Ils disent une certaine vérité. Laquelle ? Que les mains de quelqu'un ne lui appartiennent pas complètement : elles sont dressées, menées, mais aussi tentées, happées, entraînées par une autre force dont le reste du corps ne trahit rien. Elles incarnent notamment ce que la psychanalyse appelle les pulsions partielles – ces envies d'agression, de prédation, de rapt, celles-là mêmes que le matraquage publicitaire cherche à éveiller chez nous lorsque, dans un magasin, nous nous emparons d'un produit de vaisselle ou d'un yaourt plutôt que d'un autre... Les mains sont à la fois la partie de notre corps qui est le plus visiblement douée d'habileté, mais aussi la plus sujette à nous « échapper ». Ajoutons à cela le fait que l'animal humain est latéralisé, c'est-à-dire avec une asymétrie de l'aisance manuelle, et une individualisation de chaque main qui est d'ailleurs un mystère du point de vue de l'évolution.

À ce propos, celui qui écrit ces lignes est ce qu'on appelle un « gaucher contrarié ». J'ai en effet été – c'était banal en France dans ma génération – un de ces gauchers de naissance qu'on dressait à écrire de la main droite, leur laissant l'usage de la main gauche pour toutes les autres actions quotidiennes réservées à une seule main.

Le thème du dressage digital fait inévitablement penser à une charmante comédie musicale de 1953, devenue « culte », *The 5000 Fingers of Dr T.*, qui est comme la parodie de ces mélodrames pianistiques évoqués plus haut. Réalisée par Roy Rowland, cette œuvre poétique et plaisante raconte la plongée d'un petit garçon, sous l'emprise de sa mère et d'un professeur de piano tyrannique, dans un monde de rêves où le Dr T. dirige une sorte de baignade à petits virtuoses.

Au début du film, la mère du garçonnet lui fait jouer et chanter cette chanson volontairement niaise, qui prend pour sujet les dix doigts que le pianiste met en action :

*Ten little dancing maidens, dancing all so fine!
Ten happy little fingers and they're mine all mine
They're mine, they're mine
Now isn't that just fine?
No three, not five, not seven and not nine,
But ten all dancing straight in line!
And all of them are mine, all mine.
Oh yes, they're mine, all mine!*

J'ai toujours ressenti ce que ce « *they're mine* », « ils sont à moi, ils m'obéissent », est, plutôt qu'une constatation neutre, l'expression forcée d'un déni. En réalité, nous le savons bien, ces dix doigts ne nous appartiennent pas, soit qu'ils se mettent à obéir à une partition ou à des mécanismes automatisés (fort utiles d'ailleurs dans l'usage quotidien... et dans l'écriture), soit qu'ils expriment la révolte des pulsions partielles.

À ce stade, nous ne sommes plus dans la musique « pure ». Mais c'est précisément le charme du cinéma que tout sujet qu'il traite se mette à devenir emblématique ou métaphorique. De même que le thème de l'orchestre symphonique devient presque automatiquement une parabole de la démocratie en crise et en risque de délitement (dans le *Prova d'orchestra*, 1978, de Fellini), ou bien des mérites comparés de la tyrannie et de l'autorité habile (dans *Le chef d'orchestre*, 1979, de Wajda) – de la même façon les mélodrames avec pianiste parlent toujours d'autre chose. D'ailleurs, la musique elle-même s'ouvre toujours sur autre chose, et par ailleurs cet article traite de cinéma : or un film est un cadre dont les propriétés sont de morceler dans le temps et dans l'espace et de recombinaison (même les films « en un seul plan », comme *The Rope* ou plus récemment *Victoria*, morcellent l'espace par le cadrage rectangulaire).

Le cinéma dit le faux quand il fait croire par des inserts de mains que c'est Ann Todd qui joue du piano, et en même temps, il dit le vrai par le faux quand il illustre métaphoriquement par le montage et le contraste entre le visage tendu de l'héroïne et ses mains agiles, sa division fondamentale, par son déchirement.

Une des scènes les plus troublantes de *The Seventh Veil* est celle où, pour rééduquer sa patiente, Larsen lui fait écouter en état d'hypnose un disque de la *Sonate pathétique* qu'elle a gravé jadis – sur le label *His Master's Voice*, tout un programme – et essaie de lui faire bouger ses doigts sur le clavier en se synchronisant avec son double enregistré. Or, Francesca n'arrive que maladroitement à se superposer à elle-même ; elle échappe alors à ce que j'appelle le *soupçon vertical*, celui d'une post-synchronisation (ou d'un playback) toujours pressentie par le spectateur, même quand il a affaire à ce qu'on appelle le « son direct ».

Tout comme les spectateurs des premiers films muets utilisant le montage en étaient très conscients, et avaient le soupçon horizontal en alerte – quelques années plus tard, ceux des films parlants du début étaient, à l'inverse, méfiants sur l'appartenance des voix au corps, et des corps aux instruments. Loin d'être naïfs, ils éprouaient à nu le « soupçon vertical ». Soit parce que ces films racontaient souvent des histoires de ventriloquie, de voix usurpée, de sifflement échappant au siffleur, d'homme invisible – soit parce qu'il s'agissait de dessins animés musicaux dans lesquels un Mickey à huit doigts et sa compagne Minnie jouent du piano avec un synchronisme parfait, mais rendu suspect par le principe même du dessin (*The Birthday Party*, 1930).

En 1946, peu de temps après la sortie et le succès de *The Seventh Veil*, un film américain de William Wyler, très aimé aux USA, mais peu connu des cinéphiles européens *The Best Years of Our Lives*, donne un sens poignant à la question du synchronisme pianistique. Cette œuvre de près de trois heures raconte le retour au pays de plusieurs soldats américains après la Deuxième Guerre mondiale, de ceux qui ont survécu, en tout cas : certains sont intacts, d'autres mutilés, notamment un certain Homer, joué par un amputé authentique, Harold Russell, dont les mains sont remplacées par des crochets habilement conçus pour lui permettre de se saisir d'objets

(pour s'habiller et se déshabiller, il lui faut toutefois l'aide de sa femme). Le film a l'audace de le confronter à un personnage de pianiste de bar, interprété par Hoagy Carmichael.

Ce pianiste-compositeur, auteur de chansons aussi mémorables que *Stardust*, est apparu sur les écrans dans plusieurs films, comme *To Have and Have not*, de Howard Hawks d'après Hemingway, où son personnage s'appelle Cricket et où il accompagne une Lauren Bacall de vingt ans, ou bien *The Young Man with a Horn* (1950), réalisé par Michael Curtiz, dans lequel il incarne l'ami d'un trompettiste génial joué par Kirk Douglas, et dont la vie s'inspire de celle de Bix Beiderbecke. Dans une scène marquante du film de Wyler, Hoagy propose à Homer de jouer avec ses crochets quelques notes sur le piano à ses côtés, formant avec lui un duo insolite, et qu'on pourrait juger choquant : du quatre mains, mais pour dix doigts et deux crochets. Pourquoi en effet quelqu'un qui n'a plus de mains ne pourrait-il pas s'amuser à taper sur des touches de piano ?

Là encore cependant, se glisse le soupçon vertical (simultané) : Carmichael et Russell peuvent très bien, au tournage, avoir joué en playback sur leur propre son.

Sans jeu de mots, en effet, son au cinéma = soupçon. Aujourd'hui, nous l'avons dit plus haut, avec le numérique, le soupçon change de nature et se diffuse partout. On remarque d'ailleurs que le montage, la succession rapide de plans distincts, règne de plus belle ; le soupçon horizontal continue de nous parler toujours de notre morcellement : ce que faisaient, à leur façon, les films des années 40 que nous avons évoqués.

BIBLIOGRAPHIE

Davis, Richard, *Eileen Joyce: A Portrait*, Fremantle, Fremantle Arts Centre Press, 2001.

Le(s) numéro(s) à instruments du film musical hollywoodien

Marguerite Chabrol

Résumé

Parmi ses multiples thèmes de numéros, le cinéma musical hollywoodien a attaché une importance particulière à ceux représentant des instruments et instrumentistes dans un acte de performance, au point d'en faire une attraction type, que cet article examine sous un double angle historique et esthétique. Ces numéros proviennent d'abord d'un positionnement de Hollywood par rapport à deux médias concurrents : le théâtre musical de Broadway et la radio. Ils permettent à l'industrie du cinéma de proposer un spectacle propre tout en bénéficiant de la circulation des musiciens. Ces numéros se construisent ensuite autour d'une poétique précise, relevant d'emprunts à des traditions iconographiques et d'un travail sur la musicalité visuelle. On peut ainsi mettre au jour des formes communes au-delà des styles de musique concernés : le jazz, le swing, les musiques latines ou classiques. Les numéros à instruments se présentent ainsi comme un des lieux essentiels du syncrétisme culturel pratiqué par le cinéma classique américain.

Mots clés : Hollywood ; numéros musicaux ; instrumentistes ; intermédialité ; attractions.

Abstract

The Hollywood film musical featured, among all kinds of production numbers, some presenting instruments and instrumentalists shown while performing. This became a typical attraction, which this article tackles in a historical and aesthetical perspective. These numbers can be related to Hollywood's position between two other media: the Broadway stage and the radio. The film industry thereby offers an original spectacle while benefiting from the musicians' circulation across media spaces. Aesthetically, the numbers are directed and edited following recurring principles, on the one side imitations of other iconographic traditions and on the other side the design of a of visual musicality. Common forms can be identified beyond the musical styles involved in those numbers (jazz, swing, latin or classical music). Numbers with instruments thus appear as an important part of the Hollywood cultural syncretism.

Keywords: Hollywood; musical numbers; instrumentalists; intermediality; attractions.

Parmi les fondements qu'il définit pour le genre de la comédie musicale, Alain Masson envisage, avec le corps ou l'érotisme, les « types de numéros » (Masson 1981, p. 131), pour lesquels il adopte une présentation par effectif, c'est-à-dire l'interprétation en solo, duo, etc. En effet, toute tentative de typologie des numéros « selon leur style ou leur contenu » (*ibid.*) lui apparaît comme nécessairement délicate compte tenu de l'ampleur du corpus. De son côté, Rick Altman caractérise la « sémantique » du sous-genre de la comédie musicale « spectacle » comme issue du théâtre de variétés américain (Altman 1987, p. 201). Il insiste en particulier sur le fait que le film musical de ce sous-genre emprunte en particulier au *vaudeville* trois aspects majeurs : interprètes, formats et thématiques. Si les deux auteurs n'en font pas leur préoccupation centrale, ils pointent chacun à leur manière la difficulté d'une typologie des contenus thématiques et stylistiques des numéros musicaux. Si l'exercice taxonomique peut sembler vain dans sa globalité, repérer des modèles récurrents à cette échelle et retracer les filiations entre les médias permet néanmoins d'aborder le genre sous un angle nouveau.

Ainsi, une grande partie des formes travaillées par Busby Berkeley au cinéma ont été identifiées par Martin Rubin comme des archétypes issus de pratiques scéniques, par exemple les numéros avec des éclairages au néon (« *Radium numbers* »), le recours au gigantisme, les métamorphoses, les numéros aquatiques... (Rubin 1993, p. 61). Il ne s'agit pas simplement de motifs ponctuels, mais bien de types récurrents d'attractions. Parmi celles-ci, Rubin caractérise notamment les « numéros dans lesquels les instruments de musique figurent au premier plan »¹ (*ibid.*) par l'autonomie que semblent prendre les objets et l'effacement de l'instrumentiste, absent ou parfois transformé en ombre – par exemple les célèbres pianos de « *The Words Are in My Heart* » (extrait vidéo 1) dans *Gold Diggers of 1935* (Busby Berkeley, 1935) ou « *Fascinatin' Rhythm* », le finale dirigé par Berkeley pour *Lady Be Good* (Norman Z. McLeod, 1941).



Extrait vidéo 1 : Busby Berkeley, *Gold Diggers of 1935* (1935), « *The Words Are in My Heart* » © Warner Bros.

1 « *Numbers in which musical instruments figure prominently* » (traduction personnelle).

Rubin a retracé les origines scéniques de ces attractions, citant notamment des revues comportant des instruments humains (grâce à l'usage de déguisements en pianos ou violons) et des numéros de grand ensemble, comme dans les *Ziegfeld Follies* de 1927, dont le finale du premier acte réunit un *jazz band* de *girls*, une douzaine de pianos dorés et une fanfare militaire en parade (Rubin 1993, p. 62).

Au-delà du seul style de Berkeley, et bien que les études sur la comédie musicale les mentionnent assez peu comme des moments majeurs, de nombreux numéros de films musicaux (ou des segments importants de numéros) reposent simplement sur le fait de montrer les musiciens en action avec leurs instruments, sans nécessairement recourir à une autre dominante spectaculaire : il n'y a alors d'autre enjeu que les musiciens ni en matière de performance (jouer la comédie, danser) ni sur le plan narratif. Dans une partie de ces numéros de pure musique, liés autant à l'émergence des *big bands* pendant l'ère du *swing* qu'à des traditions théâtrales, des musiciens ou ensembles célèbres interviennent, souvent dans leur propre rôle².

Le but de cet article est de définir historiquement et esthétiquement cette forme du « numéro à instruments », en tant qu'archétype spectaculaire du film musical hollywoodien, c'est-à-dire un contenu type (la représentation de musiciens en action) et ses principales déclinaisons formelles. Je soulignerai les chaînons manquants entre les objets géants à la Ziegfeld ou Berkeley et la représentation parfois plus réaliste de *big bands* qui semble *a priori* relever d'une esthétique différente, sur le plan sonore comme visuel. À travers cette définition, j'envisagerai la vogue des numéros impliquant les *big bands* (de la deuxième moitié des années 1930 à la fin de la Seconde Guerre mondiale) dans le réseau de relations intermédiaires dans lequel le cinéma – en particulier musical – est pris dès ses débuts. En effet, l'air du temps et le succès des danses de couples (*social dancing*) au début des années 1940 ne suffisent pas à expliquer l'intérêt que Hollywood a alors prêté à la représentation des musiciens : les *big bands* occupent un espace « disponible », déjà existant dans différentes traditions spectaculaires, auquel ils donnent une coloration de modernité. Mais ils ne sont pas les seuls et un dialogue s'installe aussi dans les numéros à instruments entre différents styles issus des musiques noires, latines et classiques.

Le corpus entier serait évidemment immense. Pour proposer ici quelques hypothèses, destinées à des approfondissements ultérieurs, je m'appuie sur un échantillon constitué dans le cadre d'un projet de recherche collaboratif en humanités numériques³ : dans ce corpus de 154 films musicaux contenant un peu plus de 1900 numéros (il s'agit d'environ 10 % de la production hollywoodienne entre 1929 et 1972), 44 films comportent

2 Sur les films de *big bands*, voir Chapman 2006.

3 Ces données sont issues du projet de recherche Musical mc² (Labex Arts-H2H, Paris, <http://labex-arts-h2h.univ-paris8.fr/mc2/>, 2015-2017), qui développe une plateforme numérique indexant les numéros musicaux des films à partir de certaines de leurs caractéristiques formelles. La plateforme, pour l'instant réservée au groupe de chercheurs internationaux associés au projet, sera rendue publique à l'adresse <http://mc2.labex-arts-h2h.univ-paris8.fr/>. Les données utilisées pour cet article sont amenées à évoluer et sont encore mises à jour. Cette étude s'appuie sur l'état de la base de données au 1^{er} septembre 2017 et les chiffres visent seulement ici à donner des ordres de grandeur sans prétendre être absolus.

116 numéros à instruments entre 1929 et 1954. La moitié consiste en des versions purement instrumentales (éventuellement avec une section dansée mais sans chanteur ou chanteuse). L'autre moitié, contenant au moins une section chantée, comporte une forte proportion de numéros exotiques (essentiellement latins). J'ajouterai aux données chiffrées liées à cet échantillon des commentaires sur quelques séquences d'autres films montrant les musiciens vedettes de la période comme Benny Goodman, Xavier Cugat ou le chef Leopold Stokowski.

LOGIQUES INTERMÉDIALES

Des modalités variées d'intégration aux films

L'ère du *swing*, entre la deuxième moitié des années 1930 et le début des années 1940 est comme on peut s'y attendre marquée par un pic de numéros à instruments (figure 1). L'année 1938 est assez riche avec dans l'échantillon deux films de la Twentieth Century-Fox : *Alexander's Ragtime Band* (Henry King) et *Happy Landing* (Roy Del Ruth). Mais, si le lien est indéniable, il faut aussi le relativiser légèrement en soulignant que les numéros à instruments sont présents en proportion régulière de la production globale dès 1929/1930.

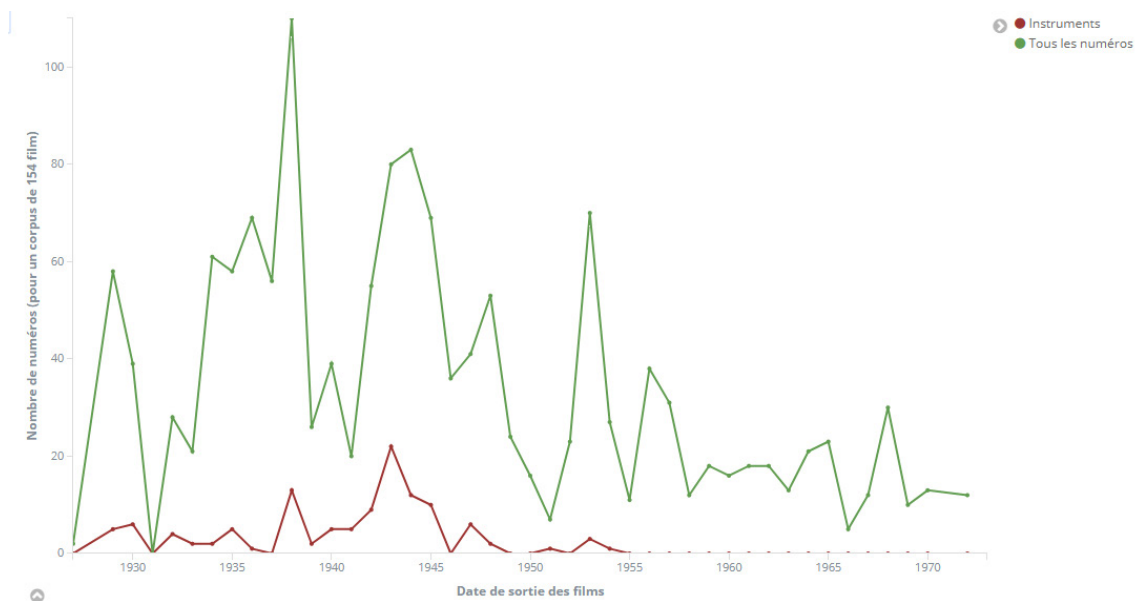


Figure 1 : Répartition chronologique des numéros à instruments dans le corpus étudié (visualisation réalisée avec Kibana/Elastic Search).

Il y a en effet une continuité entre les courts ou moyens métrages musicaux qui se développent progressivement dans les années 1920⁴, les longs métrages de revue des débuts du parlant qui intègrent des numéros centrés sur des instrumentistes dans

4 Ce corpus est analysé par Rick Altman (Altman 1999).

différentes formations (comme *King of Jazz* (John Murray Anderson, 1930)) et les numéros de *big bands*. Tous contiennent des séquences musicales courtes analogues, indépendamment du format cinématographique qui les intègre.

Dans le cas des longs métrages, certains numéros à instruments constituent des occurrences uniques dans le film, en contribuant à en diversifier les attractions. D'autres sous-genres du *musical* se structurent en revanche progressivement autour de plusieurs numéros à instruments : il peut s'agir de films dont la musique relève presque exclusivement d'un seul groupe (par exemple les *musicals* de la Fox avec l'orchestre de Glenn Miller, *Sun Valley Serenade* (H. Bruce Humberstone, 1941) et *Orchestra Wives* (Archie Mayo, 1942)) et qui déclinent alors toutes les modalités de la représentation des instrumentistes (entre l'orchestre comme toile de fond à une action dansée et un véritable numéro à instruments, en passant par des scènes de répétitions, parfois interrompues). D'autres films ont recours au schéma de la confrontation en se présentant comme un concours de style musicaux, par exemple *Bathing Beauty* (George Sidney, 1944) qui oppose le groupe latin de Xavier Cugat à l'orchestre du trompettiste Harry James, oscillant entre virtuosité concertante classique et *big band*. Enfin, certains films relatent l'ascension d'un musicien et d'un groupe fictifs et leur trajectoire depuis les petites salles jusqu'à la gloire des grands auditoriums (comme *Alexander's Ragtime Band*, ou *Strike Up the Band* [Busby Berkeley, 1940]), avant l'émergence de *biopics* de musiciens réels⁵.

Entre théâtre et radio

Cette façon d'intégrer les numéros à instruments dans des sous-genres propres au *musical* hollywoodien ne doit pas dissimuler l'importance des logiques intermédiaires. En effet, l'industrie du cinéma ne se contente pas d'inventer des récits pour justifier la présence de tel ou tel musicien. Elle joue en fait dans ces numéros sa double relation avec le théâtre et la radio.

D'une part la tradition scénique demeure, même si les numéros hollywoodiens ne s'inscrivent pas tous dans l'esthétique de l'*extravaganza* évoquée à propos de Berkeley. Le lien entre cinéma et scène musicale, n'implique pas seulement le théâtre de Broadway, mais aussi d'autres pratiques de la musique *live*, comme les variétés (de nombreux « *specialty acts* » sont des numéros d'instrumentistes sérieux ou comiques), et la musique intégrée à des programmes mixtes, combinant film de long métrage, courts métrages (*cartoons*, actualités, bandes-annonces...) et musique sur le plateau. L'une des plus célèbres salles spécialisées dans ces programmes est le Paramount Theatre de New York, construit à Times Square en 1926 pendant l'ère du jazz et contenant plus de 3000 sièges. Ce théâtre, connu notamment pour ses solos d'orgue donnés sur l'instrument local, avait surtout pour pratique d'accueillir dans la plupart des séances un groupe jouant *live* avant ou après le film. Les musiciens présents dans les films musicaux sont aussi en partie ceux que l'on peut entendre et voir en chair

5 Sur les biographies de musiciens de jazz en particulier voir Gabbard 2003.

et en os dans cette salle en particulier. Ils y tenaient des sessions de 40 minutes à une heure, un peu moins longues que le film de fiction (d'environ 1h30), mais largement aussi intenses du fait de la dimension vivante du concert⁶. La publicité met d'ailleurs ces deux composantes du spectacle quasiment à égalité (figure 2). Des années 1930 aux années 1950, le Paramount Theatre propose constamment ce type de programmation mixte, associant parfois, mais pas toujours, le concert à un film musical. Le groupe joue parfois des reprises ou un medley des morceaux du film. Il se produit plusieurs fois par jour (environ 5), dans la majeure partie des séances. En 1940, la durée des sessions musicales tend à s'allonger : par exemple Tommy Dorsey joue plus d'une heure en janvier 1941, parallèlement à la projection de *Love Thy Neighbour* (Mark Sandrich, 1940).



Figure 2. Publicité pour une séance du Paramount Theatre associant le film *The Big Broadcast of 1938* (Mitchell Leisen) avec un concert du groupe de Cab Calloway.

Ces programmations du Paramount Theatre cessent progressivement dans les années 1950 : les dernières dates de concerts mentionnées sont en 1954/1955 et c'est aussi le moment où les numéros à instruments disparaissent des films⁷. En 1954, *A Star Is Born* passe au Paramount Theatre sans programme musical conjoint, puisque le film à lui seul occupe l'intégralité d'une séance. Mais il est significatif que ses deux premiers numéros évoquent ce dialogue entre spectacle vivant et numéros à instruments cinématographiques : le premier, (« Gotta Have Me Go with You ») (extrait vidéo 2), sur scène, est filmé de façon relativement frontale pour souligner le dispositif théâtral. Le *big band* est à l'arrière-plan, en bloc, sans que la mise en scène lui accorde des plans rapprochés et en fasse une attraction à part entière. Le deuxième,

6 La durée des sessions est indiquée dans les archives du régisseur la salle (Paramount Theatre Stage Manager's Records) conservées à la New York Public Library, Collections des arts du spectacle au Lincoln Center. Toutes les informations données ici proviennent de ce fonds.

7 Même si plus généralement le film musical décline à cette époque, la figure 1 montre que sur l'échantillon de numéros musicaux analysés après 1954, il n'y a plus de numéros à instruments.

« The Man That Got Away » (extrait vidéo 3), est un véritable numéro à instruments où l'image est structurée par les lignes des cuivres ou des bois plutôt qu'elle ne renvoie à la scène. Marquant la fin d'une époque, ce film illustre à quel point les numéros à instruments sont en dialogue constant avec le spectacle vivant, par rapport auquel ils recherchent une forme de démarcation.



Extrait vidéo 2 : George Cukor, *A Star Is Born* (1954), Judy Garland dans « Gotta Have Me Go with You »
© Warner Bros.



Extrait vidéo 3 : George Cukor, *A Star Is Born* (1954), Judy Garland dans « The Man That Got Away »
© Warner Bros.

D'autre part, l'évolution des numéros à instruments dans les films fait directement écho à l'explosion de la radio comme média de masse au cours des années 1930, où les émissions de variétés prolifèrent. Beaucoup de films de cette décennie, en particulier la série des *Big Broadcast* de Paramount, s'appuient directement sur le modèle des variétés radiophoniques et il est très fréquent de voir les micros de radiodiffusion mis en évidence dans les cadrages des numéros à instruments, même quand ils ne servent pas à justifier des séquences de montage, par exemple entre le studio et des spectateurs à l'extérieur.

La radio aussi est un média du direct. Par rapport aux deux médias voisins diffusant le même type de musique, le cinéma est ainsi confronté à la perte de l'aura des musiciens. Pourtant, tous les numéros cinématographiques montrant les musiciens n'ont pas recours à des compensations spectaculaires, notamment en prenant le parti de l'artifice et des effets techniques qui marqueraient une forme de surenchère

par rapport aux caractéristiques du concert *live*. On trouve beaucoup de séquences musicales qui, loin de montrer des instruments factices, automatisés, pris dans des effets spéciaux, misent au contraire sur l'idée du « vrai », et insistent sur la simple performance des instrumentistes et la coordination des gestes et des objets. Hollywood a véritablement fait confiance à cette forme dans la mesure où, par comparaison avec chacun des médias rivaux, le cinéma donne un meilleur accès aux musiciens : par rapport à une scène comme celle du Paramount Theatre, le cinéma touche un plus vaste public dans des endroits plus diversifiés, de même que les cadrages rapprochés révèlent les instrumentistes avec une proximité inédite ; et par rapport à la radio, quant à elle plus répandue, le cinéma possède évidemment la faculté de montrer⁸. Dans les deux cas Hollywood mise en fait sur sa capacité à donner une lisibilité exceptionnelle à la musique.

Une démarcation par rapport à Broadway

La force de l'attraction que représentent les musiciens semble même les rendre plus intéressants pour l'industrie du cinéma que le théâtre musical de Broadway. Les films que j'ai pu examiner suggèrent que les numéros à instruments se sont notamment inscrits dans une stratégie de démarcation du cinéma par rapport au genre musical tel qu'il se développait parallèlement sur les scènes new-yorkaises. Si l'on regarde les sources de ces numéros, très peu proviennent en réalité du théâtre par comparaison avec l'ensemble du genre musical, qu'il s'agisse de numéros tirés du spectacle d'origine quand le film est une adaptation, ou d'une chanson empruntée à un spectacle de théâtre, indépendamment de son adaptation cinématographique (figure 3).

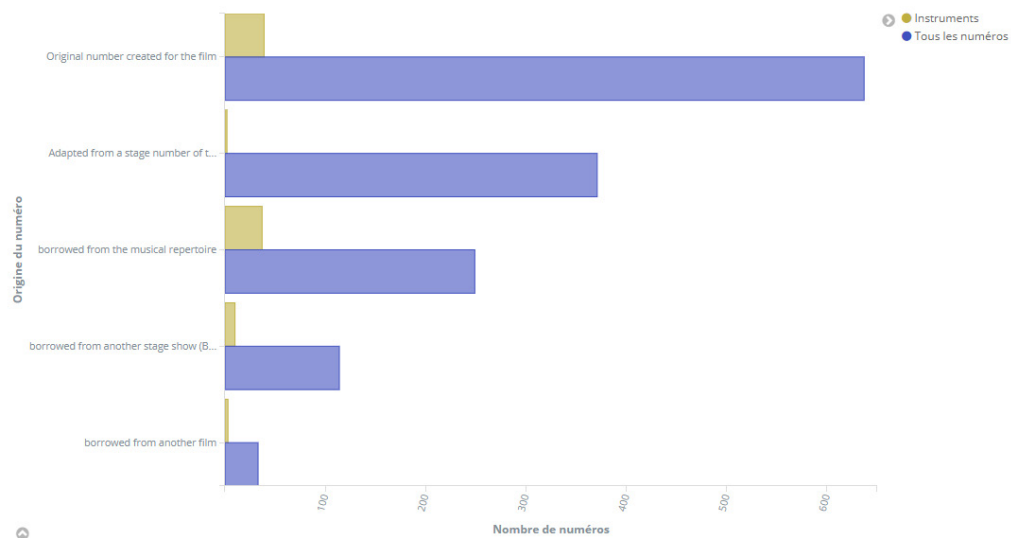


Figure 3 : Sources des numéros à instruments par rapport à l'ensemble des numéros musicaux hollywoodiens étudiés (visualisation réalisée avec Kibana/Elastic Search).

⁸ Voir Altman 1999, qui traite de la période précédente, mais expose les enjeux théoriques de l'affirmation de supériorité d'un média par rapport aux autres.

En fait, Hollywood met en concurrence Broadway et la radio dans ces numéros, en y recourant en particulier pour l'adaptation de certains spectacles. En effet, on sait que les adaptations des *musicals* théâtraux sont assez libres avant la Seconde Guerre mondiale et que beaucoup de spectacles sont alors sensiblement transformés lorsqu'ils passent à l'écran. Mais on souligne moins que cette transformation s'est notamment faite par la « greffe » de numéros à instruments sur la trame d'un spectacle scénique : *Best Foot Forward* (Busby Berkeley, 1943), tiré d'un spectacle chorégraphié par Gene Kelly qui a tenu 326 dates à Broadway en 1941, est surtout dans sa version filmique centré sur la nouveauté : la virtuosité de Harry James et son orchestre. *Du Barry Was a Lady* (Roy Del Ruth, 1943) conserve la trame de la version scénique de 1939, mais laisse de côté l'essentiel de la partition de Cole Porter – pourtant très apprécié à Hollywood. Le film mise en particulier sur deux grands numéros centrés exclusivement sur l'orchestre de Tommy Dorsey, dont le deuxième (« Katie Went to Haiti ») repose sur un anachronisme consistant à faire jouer le *big band* en costumes français du XVIII^e siècle (extrait vidéo 4). Une « fausse » adaptation comme *Strike Up the Band*, qui n'a gardé de l'ancien *musical* que la chanson-titre, mise aussi entièrement sur le concept du *big band* en mettant en scène la fascination du groupe fictif de Mickey Rooney pour l'orchestre de Paul Whiteman qui apparaît sous son nom propre.



Extrait vidéo 4 : Roy Del Ruth, *Du Barry Was a Lady* (1943),
« Katie Went to Haiti » par Tommy Dorsey et son orchestre © MGM.

Il faudrait enquêter davantage d'un point de vue historique, mais ce principe de la « greffe » musicale semble avoir opéré avant l'ère du *swing* : dans la version filmique de *The Merry Widow* (Ernst Lubitsch, 1934), l'ajout de la prestation d'un groupe gitan vient prolonger au début la chanson « Vilia » ; dans *The Cocoanuts* (Robert Florey et Joseph Santley, 1929), les versions instrumentales de « When My Dreams Come True » (avec Harpo à la clarinette puis Chico au piano) – une chanson écrite par Irving Berlin pour le film – apparaissent comme un contrepoint comique à la nécessité très hollywoodienne d'ajouter au spectacle d'origine une grande chanson romantique. En outre, le phénomène touche des répertoires musicaux variées, et notamment les musiques noires. Deux chansons « à instruments » sont ainsi ajoutées lors de l'adaptation cinématographique de *Cabin in the Sky* (Vincente Minnelli, 1943) : « Going Up », où

Duke Ellington et son groupe plongent la foule en transe (extrait vidéo 5) ; et « Shine » avec John Sublett, dont la première partie montre les instrumentistes qui l'accompagnent. En matière d'attractions, elles remplacent les numéros dansés de la troupe de Katherine Dunham à Broadway.



Extrait vidéo 5 : Vincente Minnelli, *Cabin in the Sky* (1943),
« Going Up » par Duke Ellington et son orchestre © MGM.

En plus des « greffes » permettant des substitutions d'attractions, la forme du numéro à instruments sert parfois à transformer radicalement une chanson pré-existante dans la version scénique. « Too Darn Hot » dans *Kiss Me, Kate* (George Sidney, 1953) est au cinéma la combinaison d'un numéro de simili strip-tease d'Ann Miller doublé d'un numéro à instruments que la 3D stéréoscopique met en valeur en leur donnant notamment l'aspect d'objets géants à la Berkeley : les bongos apparaissent ainsi en très grande taille au premier plan, donnant l'impression de « sortir » de l'écran (figure 4). Sur scène, il s'agissait d'un intermède lui aussi à connotation érotique, mais conçu différemment puisque la chanson exprimait le moment de détente des employés noirs du théâtre, en coulisses de la représentation principale. Dans *Du Barry Was a Lady*, déjà évoqué, l'une des rares chansons conservées dans le film, « Katie Went to Haiti », était sur scène une chanson risquée et gouailleuse d'Ethel Merman, alors que le film s'appuie plutôt sur le fait que le morceau a déjà été repris par Ray Noble et son orchestre. Ces deux exemples suggèrent que certaines chansons, en particulier celles aux paroles trop sulfureuses pour Hollywood, peuvent trouver une nouvelle énergie dans la forme du numéro à instruments. Parallèlement cette forme apparaît presque comme une « désintégration » volontaire du genre musical, qui résiste en fait assez longtemps à l'intégration narrative des numéros.



Figure 4 : Ann Miller et les musiciens dans le numéro « Too Darn Hot ». Photogramme de Kiss Me, Kate (George Sidney, 1953).

RYTHMES ET ICONOGRAPHIE

D'un point de vue esthétique, les façons de filmer les numéros à instruments sont variées et le dialogue avec le théâtre et la radio n'implique pas nécessairement un déferlement d'effets. Certains numéros se présentent comme assez simples, avec peu de montage, et conservent presque le style des captations montrées parallèlement dans les actualités filmées. Mais en général, les numéros les plus développés et ceux impliquant les musiciens les plus célèbres ont une forme très élaborée, à défaut d'être systématiquement ostentatoire.

Les numéros de virtuoses jouant de manière incongrue (de la catégorie du numéro de « *specialty* ») reposent en général sur un plan fixe (ou un nombre limité de plans), insistant sur l'effet de captation et rappelant la tradition culturelle du *vaudeville* : c'est par exemple le registre fréquent des Marx Brothers pour leurs solos instrumentaux, ou du Professor Lamberti et son xylophone dans *Tonight and Every Night* (Victor Saville, 1945). D'autres scènes sont parfois filmées avec un découpage assez neutre minimisant les effets visuels pour insister sur la relation entre la foule et les musiciens et ainsi créer un sentiment de communauté, en particulier dans les numéros à visée patriotique, par exemple ceux du film *Stage Door Canteen* (Frank Borzage, 1943). Pour le numéro de Benny Goodman, « Bugle Call Rag » (extrait vidéo 6), le découpage « suit » les différents solistes, mais avec des cadrages très neutres visant à donner le sentiment d'une saisie sur le vif.

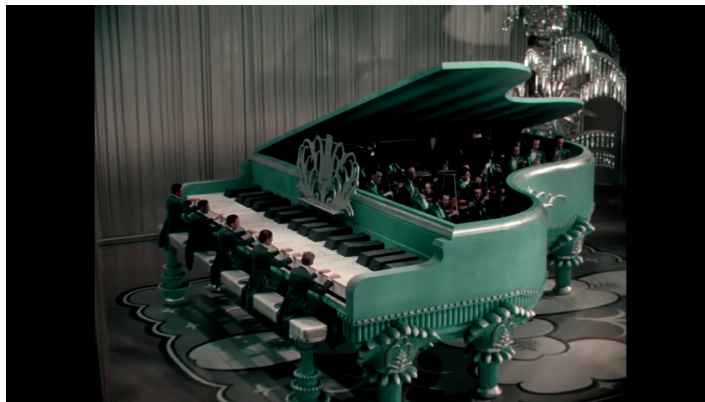


Extrait vidéo 6 : Frank Borzage, *Stage Door Canteen* (1943), « Bugle Call Rag » par Benny Goodman © Sol Lesser Productions.

Mais la plupart du temps, ces numéros font l'objet d'une réalisation très structurée, située en fait au carrefour de trois principes : la tradition scénique des instruments-objets ; le style des photographies des groupes de jazz, en particulier noirs, du début du siècle à la Harlem Renaissance ; et une recherche visuelle liée à la pratique du montage cinématographique. Si les trois n'interviennent pas dans chaque numéro, les plus complexes peuvent les combiner.

Les instruments objets

Si tous les réalisateurs n'ont pas le style expressif de Berkeley, une partie a recours ponctuellement aux instrument gigantesques ou « automatisés ». Comme « Too Darn Hot », d'autres numéros sont le lieu d'un déploiement d'effets spéciaux qui permettent d'obtenir des instruments géants d'une façon inédite par rapport au théâtre, tout en lui empruntant ses traditions. Le numéro « Rhapsody in Blue » dans *King of Jazz* (extrait vidéo 7) met d'emblée en scène un piano colossal et propose, dans sa première partie, une série de variations sur les différents rapports de taille entre musiciens et instruments. La même séquence superpose ainsi des gestes « vrais » (par exemple ceux des musiciens de l'orchestre) et des gestes absurdes mais vraisemblables (ceux des cinq petits pianistes qui se partagent le clavier du grand piano – lui-même présentant un nombre de touches irréaliste). Cette séquence mélange entièrement le vrai et le faux du geste instrumental et mise précisément sur ces décalages pour obtenir ses effets spectaculaires. Des principes décrits par Rubin (1993, p. 61), on retrouve aussi dans les films musicaux hollywoodiens l'autonomie de l'instrument et la désincarnation des musiciens : par des jeux de lumière cachant leurs visages, par des plans rapprochés isolant les instruments et les mains, et par des traitements des instruments en « série » pour les démultiplier, tous types d'effets auxquels a par exemple recours le numéro « Hora Staccato » de *Bathing Beauty* (extrait vidéo 8).



Extrait vidéo 7 : John Murray Anderson, *King of Jazz* (1930), « Rhapsody in Blue », © Universal.



*Extrait vidéo 8 : George Sidney,
Bathing Beauty (1944), « Hora Staccato »
par Harry James © MGM.*

L'inspiration des photos des premiers groupes de jazz

Les choix de composition de l'image ne s'expliquent pas seulement par le fait de donner une forme cinématographique à une figure théâtrale. Ils déclinent aussi des principes issus des traditions photographiques associées à la représentation des groupes de jazz, assez travaillée sur le plan visuel⁹. Ces photos font souvent poser les groupes en position dynamique, dans des compositions géométriques s'appuyant à la fois sur les lignes des instruments et sur des organisations circulaires autour d'une polarité centrale vers laquelle ces lignes convergent. Ces caractéristiques sont en particulier celles des groupes de jazz noirs de la Harlem Renaissance, souvent photographiés avec des effets d'ombres et des compositions d'images « chargées », principes que l'on retrouve aussi dans les tableaux de ce mouvement, par exemple ceux d'Aaron Douglas. Une photographie célèbre de Duke Ellington (figure 5)¹⁰ résume assez bien ces effets d'accumulation des musiciens, de création de rythmes visuels par les axes des instruments et de présence de musiciens sous formes d'ombres à l'arrière-plan.

9 On trouvera beaucoup de photographies de groupes de jazz des années 1910 et 1920, noirs et blancs, sur le site : <http://www.polarityrecords.com/early-jazz-bands-and-jug-bands-photo-gallery.html>, consulté le 1^{er} septembre 2017.

10 La page de Wikimedia Commons indique que la photographie provient de la première édition de l'ouvrage en 1936, mais il s'agit en fait de l'iconographie de la deuxième édition en 1943 (voir https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Maud_Cuney_Hare-136-Duke_Ellington_Orchestra.jpg et les versions en ligne des deux éditions de l'ouvrage : <http://digital.library.upenn.edu/women/cuney-hare/musicians/musicians.html>, consultés le 1^{er} septembre 2017).



Figure 5 : Photographie de Duke Ellington et son orchestre, parue dans Cuney-Hare 1943, p. 136.

Le cinéma s'empare précisément de ces caractéristiques, indépendamment de la musique concernée. Si, proportionnellement aux autres numéros hollywoodiens, il y a dans les numéros à instruments plus de musiciens « non blancs » que dans l'ensemble du corpus, la domination des blancs reste évidemment écrasante en période de ségrégation¹¹. Mais les musiciens noirs trouvent une place particulière dans ce type de numéros. Ils s'y trouvent très fréquemment filmés avec des effets rappelant le style des représentations de la Harlem Renaissance, par exemple Louis Armstrong dans le numéro fantastique « *Skeletons in the Closet* » de *Pennies from Heaven* (Norman Z. McLeod, 1936) (extrait vidéo 9), où le découpage montre un espace « impossible » puisque les positions relatives des musiciens et la lumière diégétique sont délibérément incohérents d'un plan à l'autre. Armstrong lui-même intervient alternativement en chair et en os et sous forme d'ombre presque surnaturelle (figure 6a). De même que les *big bands* blancs doivent une partie de leurs influences musicales aux groupes de jazz noirs, l'iconographie qui leur est associée dans les films, relève aussi de traditions visuelles associées à ces groupes, comme le montre par exemple le générique de *Sun Valley Serenade*, où le groupe de Glenn Miller apparaît sous forme d'ombres. Plus largement, les ombres des musiciens sont progressivement associées à des types de musiques extrêmement variés (figures 6b et 6c).



Figures 6a, 6b et 6c : Jeux d'ombres : a) Louis Armstrong dans « *Skeletons in the Closet* » (Norman Z. McLeod, *Pennies from Heaven*, 1936) ; b) Xavier Cugat dans « *Alma Llanera* » (George Sidney, *Bathing Beauty*, 1944) ; c) Frank Sinatra accompagné par les ombres des musiciens dans « *What Makes the Sunset* » (George Sidney, *Anchors Aweigh*, 1945).

11 Pour des précisions sur ces questions raciales dans le cas des musiques de jazz, voir Mouëllic 2000, p. 16-28.



Extrait vidéo 9 : Norman Z. McLeod, *Pennies from Heaven* (1935), « *Skeletons in the Closet* » par Louis Armstrong © Emanuel Cohen Productions / Columbia.

L'orchestration visuelle

La troisième grande caractéristique esthétique des numéros à instruments repose sur la synchronisation entre son et image et la manière de donner à voir la musique. D'une part on y trouve des mouvements de caméra parfois complexes, qui encerclent les instrumentistes et se superposent au rythme musical. Il peut s'agir d'un balayage général de la caméra qui apporte une intensité visuelle (parmi les exemples déjà évoqués, « *Going Up* » de Duke Ellington) ; ou de mouvements qui « ciblent » un par un les musiciens en passant de l'un à l'autre pour donner le sentiment de coïncidences entre la quête de la caméra et le surgissement d'un solo (le premier numéro de Tommy Dorsey dans *Du Barry Was a Lady*, « *I'm Getting Sentimental Over You* » en est un exemple particulièrement efficace, comme « *Heat Wave* » dans *Alexander's Ragtime Band*). D'autre part, l'autre grand modèle formel repose sur le montage dont la rythmique visuelle recouvre celle du morceau. Que le montage soit pratiqué « en direct » par le mouvement de la caméra, ou fait à la table ensuite, il s'agit toujours de chercher la coïncidence entre le défilement de l'image et l'écoute.

Le montage passant d'un pupitre à l'autre est particulièrement utilisé avec les musiques déjà orchestrées par alternance de phrases entre les différents instruments, misant sur des changements de timbres. Quand la musique possède ce type de « montage » propre, la réalisation l'illustre souvent littéralement, par exemple dans de nombreux numéros de *Strike Up the Band*. Dans « *When Day Is Done* » (extrait vidéo 10), le mixage sonore et l'image fonctionnent parfaitement ensemble : dans la transition entre trompette et saxophone, par exemple, le son est rééquilibré parallèlement à la focalisation de la caméra en inversant la hiérarchie au moment où l'image change d'instrumentiste. Le début du finale du même film adopte lui aussi ce type de découpage, avec des coupes plus nettes. Là encore, l'iconographie est indépendante du répertoire musical : la fugue de Bach dirigée par Leopold Stokowski dans *The Big Broadcast of 1937* (Mitchell Leisen, 1936) est montée exactement de la même manière, l'image donnant à voir les différentes entrées d'instruments et rendant parfaitement lisible l'écriture musicale (extrait vidéo 11).



Extrait vidéo 10 : Busby Berkeley, Strike Up the Band (1940), « When Day Is Done » par Paul Whiteman et son orchestre © MGM.



Extrait vidéo 11 : Mitchell Leisen, The Big Broadcast of 1937 (1936), version symphonique d'une fugue de Bach © Paramount.

Comme pour le montage, la composition des plans elle-même adopte un principe commun indépendant du style musical, souvent par « série », visant à faire ressortir la forme des instruments plutôt que les visages individuels des instrumentistes (figures 7a, 7b et 7c). Il y a certes des variantes (les trombones de l'orchestre de Philadelphie sont moins inclinés que ceux de Glenn Miller), mais l'effet recherché est voisin : il s'agit de faire ressortir l'harmonie précisément et la synchronisation des musiciens entre eux, qui fait partie des aspects les plus visibles de la musique, et que l'on voit rarement aussi bien sur une scène. Les numéros les plus travaillés formellement sont ainsi ceux qui abolissent l'espace, alors que la spatialisation et la position relative des instruments sont très importantes pour la musique scénique. Le cinéma préfère superposer des détails du travail d'ensemble, la coordination des gestes, dans des formes qui perdent parfois toute notion de scénographie.



Figures 7a, 7b et 7c : Variations sur les lignes de trombones : a) l'orchestre de Glenn Miller dans « People Like You and Me » (Archie Mayo, *Orchestra Wives*, 1942) ; b) l'orchestre de Cab Calloway dans « Jumpin' Jive » (Andrew L. Stone, *Stormy Weather*, 1943) ; c) l'orchestre philharmonique de Philadelphie dirigé par Leopold Stokowski (Henry Koster, *One Hundred Men and a Girl*, 1937).

SINGULARITÉS DES MUSICIENS

Une manière de filmer aussi homogène pourrait estomper la singularité des musiciens, *a fortiori* parce que prise de son et prise de vue sont réalisées séparément, et que le numéro musical n'est jamais la trace d'une performance unique mais une recomposition, en cela plus proche du disque que des médias de diffusion *live*. Si l'on regarde de près, ces numéros comportent de surcroît beaucoup de plans « trichés » ou de faux raccords : les positions relatives des instruments bougent souvent au fil du montage. La clarinette basse posée à côté des saxophonistes au début de « The Jumpin' Jive » (*Stormy Weather*) disparaît ainsi en cours de séquence (extrait vidéo 12), avant que l'espace de la scène subisse lui-même une transformation analogue. À la fin de « People Like You and Me » (*Orchestra Wives*), une caisse claire apparaît fugitivement devant les trombones (figure 7a) pour introduire un nouvel effet de cadrage (au moment d'une citation de la marche militaire « Yankee Doodle Dandy »).



Extrait vidéo 12 : Andrew L. Stone, *Stormy Weather* (1935), « Jumpin' Jive » par Cab Calloway. Extrait remonté © Twentieth Century-Fox.

Non seulement les morceaux filmés sont l'objet d'une reconstruction, mais le cinéma a aussi des conséquences sur la pratique des musiciens. Habités à s'adapter à différents espaces selon les lieux où ils se produisent, les groupes sont particulièrement amenés à ajuster leur placement dans les films. Généralement, un groupe a ses

repères, un principe de disposition propre. Les archives du régisseur du Paramount Theatre montrent que les artistes demandaient sur scène une organisation du plateau minutieuse. Chaque ensemble pouvait placer assez différemment les instruments, même les plus encombrants comme le piano : ce n'est pas le groupe qui s'adapte entièrement à la salle, mais la salle qui essaie de reproduire l'organisation demandée par les musiciens.

La comparaison des dispositions des groupes en *live* avec celle des films est tout à fait passionnante car elle montre la capacité « transformante » de Hollywood. Pour donner des conclusions définitives, il faudrait consacrer un article entier à chacun des musiciens et s'appuyer aussi sur d'autres sources, des corpus de photographies, et d'autres formes audiovisuelles comme les courts-métrages musicaux de nature plus « documentaire », par exemple les concerts filmés dans certains reportages d'actualités. Je voudrais seulement ici faire quelques observations pour amorcer ce type de recherche.

Les dispositions de groupes retenues dans les films hollywoodiens s'expliquent par un faisceau d'éléments : la souplesse de l'interprète lui-même, son image et en particulier ses caractéristiques ethniques et raciales, et le parti-pris du studio. Parmi les musiciens noirs, Louis Armstrong semble particulièrement fluide : le trompettiste lui-même a une carrière extrêmement diversifiée et une capacité à jouer dans des formations variables. Ses interventions dans *High Society* (Charles Walters, 1956) correspondent à ce dont témoignent les photographies et les informations sur un concert donné au Paramount Theatre¹² : il y a autant de dispositions que de morceaux. Seul son deuxième numéro du film reproduit un placement adopté au Paramount Theatre avec le piano à gauche et la contrebasse derrière. Il semblerait que la polyvalence d'Armstrong rende indifférente la place des musiciens qui l'accompagnent. En revanche, Duke Ellington est quant à lui extrêmement constant dans le positionnement de ses musiciens sur scène, du moins au Paramount Theatre. Il place systématiquement le piano au milieu (un Steinway qu'il exige pour l'occasion), éloigne le plus possible les percussions qui sont à côté de lui, et ses musiciens jouent avec un pupitre. Au contraire, il apparaît dans *Cabin in the Sky* (extrait vidéo 5) avec une image beaucoup plus détendue : pas de pupitres pour donner un sentiment d'improvisation, disposition confuse et modeste piano droit ouvert. Une étude plus précise des archives de tournage nous en apprendrait davantage sur les responsabilités du musicien et des producteurs dans cette décision. On peut toutefois formuler l'hypothèse selon laquelle Hollywood s'intéresse aux musiciens noirs pour la décontraction et l'énergie qu'ils représentent, ce qui demande d'effacer les signes d'une forme de rigueur et de décorum.

Du côté des groupes latins, très en vogue au début des années 1940, Xavier Cugat est certainement la vedette principale. Les cinq configurations de concerts donnés au Paramount Theatre entre 1940 et 1953 sont des variations sur un principe commun : les bois et cuivres à droite, les deux tambours cubains de part et d'autre au

12 Non daté dans les archives du régisseur.

premier rang, le marimba devant sur le côté. Cette base est déclinée dans la plupart de ses numéros cinématographiques, mais avec des variantes qui semblent liées au studio : « Chiu Chiu » (extrait vidéo 13), dans *You Were Never Lovelier* (William A. Seiter, 1942) semble le plus proche de ce que Cugat faisait en *live*, à la différence que l'on voit plus de violons à l'écran pour créer des effets de série (quatre ou cinq, au lieu des deux habituels sur scène) et que le marimba, qui est mis en valeur au théâtre par sa place à l'avant-scène, est quasiment invisible à l'écran dans les plans d'ensemble et plutôt mis en valeur par des gros plans sur le clavier. Les autres films avec Cugat s'éloignent de plus en plus de ce modèle : les percussions cubaines se multiplient et sont disposées aussi à l'arrière-plan pour créer de la profondeur et renforcer la touche exotique (dans son numéro de *Stage Door Canteen* par exemple). Il place ses choristes sur les côtés alors que sur scène ils sont devant. Bref, il semblerait que Hollywood privilégie les instruments exotiques en tant qu'objets et les rende visibles par tous les moyens possibles. Les films de sa période MGM sont l'occasion de recherches iconographiques et d'une forme de déconstruction des pratiques scéniques du groupe : démultiplication du nombre d'instrumentistes, effectif plus important, moins de plans d'ensemble et plus de détails pour abolir l'espace et laisser la place à des explorations plastiques, notamment dans l'usage de la couleur, par exemple dans « Alma Llanera » où la disposition des musiciens est en réalité impossible (extrait vidéo 14). À la fin des années 1940 à la MGM, Cugat et ses musiciens portent des tenues parfois moins clinquantes et moins exotiques dans des numéros qui défont le groupe en le transformant en une sorte de réseau abstrait (comme « Jungle Rhumba » dans *Neptune's Daughter* (Edward Buzzell, 1949).



Extrait vidéo 13 : William A. Seiter,
You Were Never Lovelier (1942),
 « Chiu Chiu » par Xavier Cugat © Columbia.



Extrait vidéo 14 : George Sidney,
Bathing Beauty (1944),
 « Alma Llanera » par Xavier Cugat © MGM.

Du côté des *big bands* blancs, on peut noter que plus ils tournent pour Hollywood, plus la nécessité de diversifier les numéros se fait sentir, avec celle de préserver leur organisation « originelle » dans certains. Les films conservent très souvent les séries d'estrades utilisées par ces groupes sur scène, notamment pour surélever le batteur au fond. L'orchestre de Glenn Miller est disposé de façon analogue à ce qu'il fait au Paramount Theatre dans certains cas, comme « In the Mood » dans *Sun Valley Serenade* en 1941, qui est son grand succès de l'année précédente. Mais le nombre de numéros assurés impose une nécessité de variation sur le plan visuel, *a fortiori* dans le film suivant, *Orchestra Wives* où l'orchestre adopte des dispositions de plus en plus fluctuantes. Quant à Benny Goodman, il fait preuve d'une certaine souplesse sur scène, ce qui a sans doute facilité la conception de numéros cinématographiques. « Paducah » dans *The Gang's All Here* (Busby Berkeley, 1943) donne une allure de spirale à une disposition proche de celles utilisées au Paramount Theatre, et tire ses effets de l'ornementation apportée par la réalisation avec ses couleurs changeantes et de mouvement de caméra qui ne révèle la scénographie globale qu'à la fin. L'ouverture très invraisemblable de *Hollywood Hotel* (Berkeley, 1938), qui montre les musiciens en parade, placés individuellement sur des capots de voitures qui roulent, permet à la suite du film – par exemple la reprise du célèbre « Sing, Sing, Sing » (extrait vidéo 15) – de revenir à des placements que le groupe a utilisés en *live*. Dans ces exemples chez Miller et Goodman, les chansons déjà connues sont filmées avec un placement du groupe proche de ses habitudes scéniques, et les variations sont introduites pour les morceaux originaux du film.



Extrait vidéo 15 : Busby Berkeley, *Hollywood Hotel* (1938), « *Sing, Sing, Sing* » © Warner Bros.

CULTURE SAVANTE ET MUSIQUES POPULAIRES : UN ESPACE DE RÉCONCILIATION ?

Si ces détails appellent autant de recherches spécifiques sur les artistes pour les comprendre plus finement, ce qui les réunit est le traitement comparable que leur réserve Hollywood qui y voit des attractions de même nature, qu'il s'agisse des *big bands*, de Cugat et des groupes exotiques ou de musique classique. La relative unité esthétique a ainsi des effets culturels. Jane Feuer a montré à quel point le *musical* cinématographique exprime une méfiance vis-à-vis des formes trop élitistes et s'est fait une spécialité de confronter cultures savante et populaire pour se moquer de la première (Feuer 1993, p. 54 et suivantes). Plusieurs numéros à instruments illustrent bien ce principe, comme les sabotages des Marx Brothers dans *A Night at the Opera* (Sam Wood, 1935) ou Gracie Allen dans un « Concerto pour index » de *Two Girls and a Sailor* (Richard Thorpe, 1944 (extrait vidéo 16)). Mais une grande partie est le lieu d'une négociation plus complexe entre la culture de masse et la culture savante.



Extrait vidéo 16 : Richard Thorpe, *Two Girls and a Sailor* (1944), « Concerto pour index » avec Gracie Allen © MGM.

Cette confrontation est mise en jeu par les numéros à instruments et l'un des arguments de promotion pour *The Big Broadcast of 1937* présente ainsi le film comme le duel au sommet du classique (Stokowski) et du *swing* (Goodman) (figure 8). Mais, d'une part, le duel ne se conclut pas nécessairement par l'échec des formes savantes ;

d'autre part, l'explicitation de la confrontation est moins importante que la mise en scène d'une forme d'œcuménisme musical et de figures traitant symboliquement les différents groupes comme des équivalents. Dans *Two Girls and a Sailor*, un plateau tournant substitue ainsi le groupe de Cugat à celui, plus classique et « blanc » de Harry James, en les présentant en parallèle sans valoriser l'un plutôt que l'autre. Il se joue dans les numéros à instruments un double mouvement de légitimation de certaines musiques contemporaines, par leur inscription dans les repères de la musique classique, et de revalorisation de cette musique classique, traitée ici de façon moins satirique que ce que Feuer souligne à propos du genre musical dans sa globalité.



Figure 8 : Publicité pour The Big Broadcast of 1937 parue dans Motion Picture Daily (29 septembre 1936, p. 3). Source : <http://mediahistoryproject.org/>.

La légitimation du jazz est un enjeu qui dépasse Hollywood. Le célèbre concert de Benny Goodman à Carnegie Hall en janvier 1938 incarne cette reconnaissance et des films sortis peu après font écho à cet événement. C'est le cas d'*Alexander's Ragtime Band*, qui se termine lui aussi à Carnegie Hall, sommet de l'ascension de l'orchestre du protagoniste qui ressemble pour les derniers numéros (en particulier « Heat Wave »), à l'hybridation d'un orchestre symphonique et d'un *big band*. Ce fantasme d'occupation des grands auditoriums symphoniques s'exprime particulièrement ensuite dans *Strike Up the Band*, où Mickey Rooney rêve des grandes salles de Chicago où il finit par diriger triomphalement un orchestre qui semble d'abord symphonique, avant d'être agrémenté, par le miracle d'un *medley*, d'une section latine et d'une fanfare militaire dans un syncrétisme musical complet.

Symétriquement, malgré la tendance pour la musique populaire à englober les formes classiques, le discrédit est loin d'être systématique dans les numéros à instruments fondés sur la musique savante. Dans *Un Américain à Paris* (Vincente Minnelli, 1951), le concerto pour piano de George Gershwin occupe une position stratégique à environ une heure du début du film – c'est par exemple la position de « Singin' in the Rain » dans le film du même titre, et celle de nombreux numéros à instruments. Dans *Best Foot Forward*, le rejet ponctuel de Beethoven pour du *boogie woogie* ne remet pas en question la nature hyper spectaculaire du morceau classique qui a précédé. Harry James incarne ailleurs l'harmonie entre les styles, jouant aussi bien des concertos pour trompette de facture classique que du *swing* destiné aux danses de couples. Et la suite du film résiste à l'absorption du classique par la culture de masse : entraîné dans une danse de couple, Harry James s'y révèle maladroit et propose alors un numéro comique, aux antipodes des prestations virtuoses qu'il livre ailleurs. Le film montre l'échec du changement de registre du musicien, suggérant moins une assimilation qu'une coexistence du savant et du populaire.

Anchors Aweigh (George Sidney, 1945) est particulièrement intéressant, à la manière de plusieurs films de guerre comme *Stage Door Canteen* ou *Thousands Cheers* (George Sidney, 1943) qui postulent une sorte d'indifférence des catégories par la structure de la revue juxtaposant des numéros hétéroclites. Le numéro latin « Jealousy » (extrait vidéo 17), chanté par la soprano Kathryn Grayson, accorde une place croissante aux instrumentistes, alors que le film pourrait tout à fait se contenter d'échanges de regards romantiques entre elle et Gene Kelly qui la contemple béatement. La dimension proprement spectaculaire dépasse l'enjeu narratif et aboutit à l'interprétation de vocalises lyriques au milieu de marimbas et claves. Plus loin dans le film, José Iturbi insère un *blues* dans un morceau de facture classique, « The Donkey Serenade », comme une citation et non une substitution, ce qui conduit à une conclusion où il apparaît moins comme un concertiste classique qu'un chef de *big band* dirigeant un ensemble symphonique.



Extrait vidéo 17 : George Sidney, *Anchors Aweigh* (1945), « Jealousy » par Kathryn Grayson © MGM.

Plusieurs figures du monde de la musique classique ont ainsi connu leur heure de gloire à Hollywood, comme le chef Leopold Stokowski qui, quelques années

avant Bernstein, s'était donné le même projet de rendre son répertoire accessible. Dans son film avec Deanna Durbin, *One Hundred Men and a Girl* (Henry Koster, 1937), le premier numéro correspond aux stéréotypes pointés par Feuer : on voit des plans de réaction sur le public associant un spectateur passionné et un autre manifestement ennuyé, endormi... Mais la fin du numéro (extrait vidéo 18) renverse cette situation en renonçant aux plans de réaction et en mettant en valeur les séries d'instruments dans une sorte de montage d'attractions conclusif qui revalorise ainsi le contenu musical. Le film entier est une comédie musicale reposant presque exclusivement sur le répertoire classique et Stokowski est traité comme une star : il bénéficie de plans isolés sur ses mains, présentées comme celles d'un instrumentiste, et surtout celles qui contrôlent la musique, la mise en scène suggérant la magie et la puissance qu'il y a à diriger une force aussi vaste que celle d'un orchestre symphonique.



Extrait vidéo 18 : Henry Koster,
One Hundred Men and a Girl (1937),
Fin du premier numéro dirigé par
Leopold Stokowski © Universal.

CONCLUSION

Si les numéros à instruments peuvent se décliner selon des modalités diverses dans le film musical hollywoodien, reflétant à eux seuls le foisonnement et la variété du genre, ils n'en constituent pas moins un archétype spectaculaire important. Au-delà des singularités, celui-ci se définit d'abord par son contenu (montrer l'acte de jouer d'un instrument), mais aussi par les trois aspects que j'ai décrits ici : il s'agit d'abord pour Hollywood de se démarquer du *musical* théâtral et de la musique radio-phonique, en mettant en avant ses formes musicales propres. Deuxièmement, les numéros présentent pour une grande partie des traits stylistiques liés à la rhétorique de l'attraction, une suspension du récit au profit d'une esthétique de la *sensation*, notamment pour faire ressentir les rythmes, les timbres¹³... Certains de ces traits sont aussi la réappropriation et la transformation par l'industrie du cinéma d'éléments empruntés à des musiques spécifiques (notamment les musiques noires) et appliqués

13 Pour un approfondissement sur la définition de l'attraction, voir Paci 2011, notamment le chapitre 3.

à d'autres répertoires. Troisièmement, les numéros à instruments sont le lieu principal du syncrétisme musical hollywoodien et d'un nivellement des catégories culturelles : il y est plus question de *la* musique dans son principe général, que de particularités stylistiques, par exemple.

Il s'agissait ici de tracer les grandes lignes de l'analyse et de proposer des perspectives de recherches futures : d'une part en défendant le principe de poursuivre l'étude du film musical en travaillant à échelle du numéro, ce qui impliquera d'entrer dans des analyses plus détaillées de chacun ; d'autre part en mettant en relief une catégorie particulière de numéros encore peu étudiée. Ainsi, les numéros à instruments, qui pourraient paraître plus faibles en contenus que les grands ballets à la *Un Américain à Paris*, n'en sont pas moins constitutifs du genre musical et révèlent l'intérêt que Hollywood a toujours cultivé pour la musique indépendamment de la danse. Ils présentent aussi des enjeux idéologiquement assez complexes, l'abstraction dominant sur le plan esthétique et les catégories culturelles y étant moins fortement définies.

La mise en avant de tels archétypes spectaculaires révèle bien la nécessité de poursuivre leur histoire intermédiaire, et de retracer le parcours de formes courtes, indépendamment de la narration et de l'unité des films : les numéros de diffusion médiatisée de la musique (*broadcasting*), les types de chant (comme la berceuse, la déploration) ou les rites de musique collective (les numéros *gospel* ou à valeur religieuse) sont autant d'autres exemples qui mériteraient une histoire propre.

FILMOGRAPHIE

- Anderson, John Murray (1930), *King of Jazz*, Universal.
- Berkeley, Busby (1935), *Gold Diggers of 1935*, Warner Bros.
- Berkeley, Busby (1938), *Hollywood Hotel*, Warner Bros.
- Berkeley, Busby (1940), *Strike Up the Band*, MGM.
- Borzage, Frank (1943), *Stage Door Canteen*, Sol Lesser Productions.
- Cukor, George (1954), *A Star Is Born*, Warner Bros.
- Del Ruth, Roy (1943), *Du Barry Was a Lady*, MGM.
- Koster, Henry (1937), *One Hundred Men and a Girl*, Universal.
- Leisen, Mitchell (1936), *The Big Broadcast of 1937*, Paramount.
- Mayo, Archie (1942), *Orchestra Wives*, Twentieth Century-Fox.
- McLeod, Norman Z. (1935), *Pennies from Heaven*, Emanuel Cohen Productions/Columbia.
- Minnelli, Vincente (1943), *Cabin in the Sky*, MGM.
- Seiter, William A. (1942), *You Were Never Lovelier*, Columbia.
- Sidney, George (1944), *Bathing Beauty*, MGM.
- Sidney, George (1945), *anchors Aweigh*, MGM.
- Sidney, George (1945), *Kiss Me, Kate*, MGM.
- Stone, Andrew L. (1935), *Stormy Weather*, Twentieth Century-Fox.
- Thorpe, Richard (1944), *Two Girls and a Sailor*, MGM.

BIBLIOGRAPHIE

- Altman, Rick (1987), *The American Film Musical*, Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press ; *La comédie musicale hollywoodienne. Les problèmes de genre au cinéma*, traduit de l'anglais par Jacques Lévy, Paris, Armand Colin, 1992.
- Altman, Rick (1999), « [De l'intermédialité au multimédia. Cinéma, médias, avènement du son](#) », *CiNéMAS. Revue d'études cinématographiques*, vol. 10, n° 1, 1999, p. 37-53.
- Chapman, James (2006), « A Short History of the Big Band Musical », dans Ian Conrich et Estella Tincknell (dir.), *Film's Musical Moments*, Edinburgh, Edinburgh University Press, p. 28-41.
- Cuney-Hare, Maud (1943), *Negro Musicians and Their Music* [1936], Washington, Associated Publishers.
- Feuer, Jane (1993), *The Hollywood Musical*, Bloomington, Indiana University Press.
- Gabbard, Krin (2003), « Biographies de jazzmen. Hollywood clichés », traduit de l'anglais par Baptiste Piégay, dans Franco La Polla (dir.), *All That Jazz. Un siècle d'accords et désaccords avec le cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, p. 65-86.
- Masson, Alain (1981), *Comédie musicale*, Paris, Stock.
- Mouëllic, Gilles (2000), *Jazz et cinéma*, Paris, Cahiers du Cinéma.
- Paci, Viva (2011), *La comédie musicale et la double vie du cinéma*, Lyon/Udine, Aléas/Forum.
- Rubin, Martin (1993), *Showstoppers. Busby Berkeley and the Tradition of Spectacle*, New York, Columbia University Press.

Hors chant. Arrangements godardiens pour violoncelle et cordes élargies

Térésa Faucon

Résumé

Dans les compositions musicales de ses films, Jean-Luc Godard nous fait entendre son écoute d'œuvres musicales, invente des arrangements avec les moyens du cinéma qui pourraient porter une double signature, Beethoven-Godard, Dvořák-Godard, comme les arrangements des musiciens Beethoven-Liszt ou Bach-Webern. Pour cette étude, nous avons choisi de nous concentrer sur les œuvres pour violoncelle, instrument pour lequel Godard semble avoir une prédilection comme pour les cordes frottées en général pour la plasticité de la matière sonore. Nous analysons l'arrangement du *Concerto pour violoncelle et orchestre en si mineur*, op. 104 d'Antonin Dvořák (1895) dans *Je vous salue, Marie* (1983) puis la conversation entre deux compositeurs et interprètes, Godard au banc montage et David Darling, avec son violoncelle à huit cordes et les œuvres originales créés pour le cinéaste.

Mots clés : Jean-Luc Godard ; musique et cinéma ; arrangement ; instrument ; violoncelle.

Abstract

In the musical compositions of his films, Jean-Luc Godard invites us to hear how he listens to musical works, invents arrangements with the means of the cinema that could bear a double signature such as Beethoven-Godard, Dvořák-Godard, as the arrangements of the musicians Beethoven-Liszt or Bach-Webern. For this study, we have chosen to focus on works for cello, instrument for which Godard seems to have a predilection as for bowed strings in general for the plasticity of the sound material. We analyze the arrangement of the *Concerto for Cello and Orchestra* in B minor, op. 104 by Antonin Dvořák (1895) in *Je vous salue, Marie* (1983), and the conversation between two composers and performers, Godard on the editing bench and David Darling, with his eight-string cello and the original works created for the filmmaker.

Keywords: Jean-Luc Godard; music and film; arrangement; instrument; cello.

Hors chant : il y a dans ce *hors* l'idée simple du retranchement, de la coupe, de la découpe, d'un instrument dont la voix serait privée de la composition à laquelle elle appartient, du lieu où elle chante et où son chant s'écoule, emporté par le flux du temps musical. Tous les fragments musicaux cités par Jean-Luc Godard sont *étrangés*¹ de leur chant natal, mais n'en sont pas moins pleinement absorbés par le tissu sonore du film qui les accueille et qui ne connaît pas de hiérarchie entre les voix, les bruits et les notes. Ses films s'écoutent comme des compositions. Si Godard résiste le plus souvent à l'idée d'écoulement, de diffusion de la musique dans le film, il témoigne d'une sensibilité extrême envers ses qualités physiques, sa forme d'onde, la puissance et la finesse d'un timbre, les qualités d'un rythme qu'il saisit comme un peintre retiendrait des formes et des couleurs sans considérer les choses, les objets. Ainsi raccordent la puissance d'un orgue et le cri d'une corneille. Ainsi se superposent le crissement des pneus d'une voiture sur la chaussée et un *glissando* de David Darling au violoncelle.

DÉCOUPER/ANALYSER

L'écoute de Godard ne nous donne presque toujours que des musiques sans cesse interrompues. Elle peut paraître impatiente, impertinente, désobéissante, peut-être parce que l'écoute a toujours rapport avec l'obéissance (Szendy 2011, p. 17-18). L'écoute de ses films « demeure dans cette béance, dans cette fragmentation sans rassemblement possible » (Mallet 2002, p. 152), même éperdument attentive. Au cinéma, cela devrait être une prescription. Le spectateur est avant tout un voyeur plus qu'un auditeur, son écoute a trop souvent été enchaînée à l'image, limitée, bornée par ses repères spatiaux et temporels, pour que la possibilité d'une écoute plus autonome ne puisse se faire que par un geste violent, la coupe. Il faut « déblayer, débarrasser ce qui s'entrepasse, mettre en échec et écarter les habitudes d'écoute, les catégories d'écoute qui prédominent à l'intérieur de la société » (Lachenmann 2000, p. 119). Pour Godard, écouter de la musique dans un film n'est possible que si « notre écoute est désarmée par sa déchirure » (Lachenmann 2000, p. 118). Ces éclats sonores sont comme « des éclats de pierre sous les gestes du tailleur », tailleur que Yann Paranthoën, auteur de documentaires radiophoniques, compare ici au monteur.

Réhabiliter l'écoute en la *désarmant*, n'est-ce pas aussi l'occasion de remettre en cause la confiance que nous avons dans nos yeux, d'en perturber le réflexe de captation, pour « se laisser surprendre par ce qui arrive, surgit comme si l'on avait plus la possibilité de le voir venir » (Mallet 2002, p. 50). Paul Claudel déclare, dans *L'Œil écoute* : « La vue est l'organe de l'approbation active, de la conquête intellectuelle, tandis que l'ouïe est celui de la réceptivité » (Claudel 1946, p. 76). Cet œil qui écoute ne ramène pas l'écoute à la vue. Il ne s'agit pas de voir avec l'oreille comme certaines recherches synesthésiques des années 1920 l'ont tenté jusqu'au synchronisme parfait – ainsi d'Oskar Fischinger dans *Studie n° 7* soumettant le jeu des formes abstraites

1 Étranger des images et des sons comme on étrange un gibier en l'éloignant ou en le détournant de sa ligne d'erre. Je dois le rappel de cet ancien verbe à Philippe Forest (Forest 1998, p. 23) qui l'a lui-même emprunté à Jean-Philippe Miraux (voir Blanchot 1998).

au tempo de la cinquième danse hongroise de Brahms ou plus tard *Fantasia* dont Disney disait : « Vous pourrez voir la musique et entendre l'image » (Culhane 1999, p. 36). Il s'agit au contraire de redonner à la vue « la fragilité, l'attention éperdue de l'écoute » (Mallet 2002, p. 49). Chez Godard, cette fragilité de la vue n'est sans doute pas sans rapport avec sa myopie. Une de ses directrices de la photographie, Caroline Champetier, a fait remarquer à quel point cette affection fonde son cinéma. Voir flou, c'est sans doute voir autrement, avec cette fragilité où les choses comme les sons semblent toujours « surgir, comme par effraction, sans lieu propre, peu situables, voire insituables, toujours imprévisibles » (Mallet 2002, p. 50). Cette fragilité de l'œil qui ne saisit pas ou se dessaisit sans cesse de ce qu'il capte est aussi lié au fait que, pour Godard, faire un plan c'est « cadrer et non encadrer » (selon un jeu de mot qu'il utilise souvent). Et il cadre souvent la lumière c'est-à-dire ce mouvement de l'éphémère, la fugacité d'une onde, un flux aussi impalpable et insaisissable qu'un son, quelque chose qui échappe à l'œil, lui qui aime tant garder – dans regarder il y a garder et même « garder deux fois » comme le dit le mari d'*Une femme mariée*². Voir et interpréter sont indissociables tout comme écouter et interpréter (Mallet dans Szendy 2000, p. 206).

Écouter/interpréter

Cette équivalence, Roland Barthes l'a définie par un autre verbe : jouer.

Il fut une époque où, les amateurs actifs étant nombreux (du moins à l'intérieur d'une certaine classe), « jouer » et « écouter » constituaient une activité peu différenciée ; puis deux rôles sont successivement apparus : d'abord celui de l'*interprète*, auquel le public bourgeois (bien qu'il sût encore lui-même jouer quelque peu : c'est toute l'histoire du piano) déléguait son jeu ; puis celui de l'amateur (passif), qui écoute de la musique sans savoir en jouer (au piano a effectivement succédé le disque) ; on sait qu'aujourd'hui la musique post-sérielle a bouleversé le rôle de l'« interprète », à qui il est demandé d'être en quelque sorte le co-auteur de la partition qu'il complète, plus qu'il ne l'« exprime » (Barthes [1971]2002, p. 914-915).

Cette analogie permettait à Barthes de conclure que « le Texte est à peu près une partition de ce nouveau genre : il sollicite du lecteur une collaboration pratique » (*ibid*). De même, le cinéaste qui cite des œuvres musicales est avant tout un interprète. Comment définir ce geste ? Quel est l'instrument de son interprétation ? Interpréter est une forme d'analyse qui passe chez Godard par la découpe. Jacques Aumont l'a déjà longuement commenté :

Déchirer le tissu musical, ce n'est pas seulement en produire des lambeaux mais éventuellement en mettre à jour la trame. Telle est la leçon essentielle du bon usage filmique des quatuors de Beethoven. La coupe, si inattendue soit elle, ne démembre pas, elle analyse (Aumont 1996, p. 269).

2 Pour prolonger la réflexion sur re-garder, voir aussi Mallet 2000, p. 50 et Nancy 2001, p. 39.

La lacération des quatuors de Beethoven dans les années 1960, et encore dans *Prénom Carmen* (1983), est par exemple une façon de faire entendre. Comme l'analysait Éric Rohmer :

Il n'y a pas de note inattendue (par exemple une altération du ton par un dièse, un bémol ou un bécarré où le compositeur joue avec l'attente de l'auditeur) pour la bonne et simple raison qu'il n'y a pas de note attendue non plus. Il ne travaille jamais contre les clichés. Quand il innove c'est du tout au tout. C'est pourquoi il déconcerte tant au premier abord, car on manque de points de repère (Rohmer 1996, p. 249).

L'analyse ne porte pas seulement sur la composition mais nous « invite à goûter la pure qualité de l'impression sonore – sa précieuse couleur – qui existe bien sûr dans les raffinements du timbre et de l'harmonie » (*ibid.*). C'est aussi pour en garder le tremblement vibratoire.

Arranger

La musique dans un film est impossible à moins de « devenir figure » (*ibid.*), c'est-à-dire de faire preuve d'une certaine voire d'une grande élasticité. *Devenir figure* correspond pour Godard à l'épiphanie de la matière sonore en métamorphose, une matière musicale étendue aux bruits et aux voix du monde. La musique n'est donc possible que composée *par* le cinéma et non *pour*, c'est-à-dire interprétée *par* le matériau cinématographique ou transposée *par* les instruments cinématographiques. Ce geste peut être nommé plus précisément *arrangement*. Selon la définition proposée par l'*Encyclopédie de la musique* de Fasquelles (1958), on appelle arrangement la « transformation d'un texte pour en rendre possible l'exécution à une autre catégorie d'instruments que ceux à l'usage desquels il avait été écrit [...]. On appelle arrangement le travail savant et de haut style semblable à celui que fit Bach (Szendy 2011, p. 53). Commentant et complétant cette définition, Peter Szendy ajoute que les arrangeurs

signent *dans* l'œuvre en n'hésitant pas à apposer leur nom à côté de celui de l'auteur. En lui accolant carrément leur patronyme par un *trait d'union* : par exemple Beethoven-Liszt (pour une version pianistique des neuf symphonies), Bach-Webern (pour une orchestration du *ricercar* de *L'Offrande musicale*), ou encore Brahms-Schoenberg, Schubert-Berio, bref toute une foule de signatures bifides (*ibid.*).

Au premier abord, Godard, aurait bien du mal à cosigner avec tous les artistes qu'il cite, y compris les musiciens. Toutefois, on peut distinguer l'arrangeur du ferrailleur en reconnaissant la possibilité de deux ou trois signatures bifides : Beethoven-Godard, Ravel-Godard, Dvořák-Godard, Darling-Godard³. Ce que l'arrangeur Godard signe, pour reprendre les termes de Peter Szendy, « c'est avant tout une écoute, son écoute d'une œuvre. Les arrangeurs sont peut-être les seuls auditeurs de l'histoire de la musique à *écrire* leurs écoutes, plutôt que de les *décrire* (comme le font

3 La première a déjà été commentée, comme je l'ai rappelé, au moins par Rohmer et Aumont, tandis que je me suis attardée sur la seconde dans l'analyse du début de *Passion* (Faucon 2007, p. 51-63).

les critiques) » (*ibid.*). Godard est sans aucun doute un des rares cinéastes à avoir *monté* ses écoutes. Écouter un film de Godard c'est « l'entendre entendre » :

La force propre à tout arrangement c'est que nous entendons double : dans cette écoute oscillante, bifide, dans cette écoute qui se laisse creuser par l'écart sans cesse traversé entre la version d'origine et sa déformation, ce que j'entends, c'est en quelque sorte que l'originalité de l'original reçoit son lieu propre depuis sa mise à l'épreuve *plastique* (*ibid.*, p. 54).

DVOŘÁK-GODARD

Des fragments du *Concerto pour violoncelle et orchestre en si mineur*, op. 104 d'Antonin Dvořák (1895) surgissent et ponctuent régulièrement le tissu sonore de *Je vous salue, Marie* (1984), suffisamment pour qu'une oreille habituée à cette œuvre entende courir la cavalcade de l'orchestre ou celle de l'instrument soliste qui l'apostrophe même quand la musique s'efface. Entraîné par l'élan du morceau, le mélomane se surprend d'ailleurs à siffler les mesures manquantes jusqu'au retour de la musique. Contrairement aux habitudes de lacération musicale de Godard, ici le *Concerto* s'élève *crescendo* et disparaît tout aussi progressivement. Les moments prélevés semblent parfois moins précis qu'à l'habitude – l'attaque d'une note ou d'un accord étant émoussée – mais invitent à entendre une conversation entre l'œuvre musicale et le film, entre leurs scénarios mêmes. Le premier mouvement musical est souvent commenté comme une lutte, un affrontement de tout l'orchestre et du soliste. Cependant, la reprise des thèmes par l'un et l'autre annonce la possibilité d'une réconciliation, de l'harmonie résolvant la tension du contrepoint. Le film, lui, isole Marie des autres personnages, ou la confronte à Gabriel ou à Joseph. L'impression se renforce que le *Concerto* se déroulerait parallèlement au film, ou *sous* le film, affleurant, disparaissant puis revenant d'une simple poussée de la tirette (*fader*). Quand Gabriel arrive au garage pour venir chercher Marie, la montée de l'orchestre est interrompue un bref instant par le crissement des pneus de sa voiture et reprend. L'identification de l'interprétation choisie par Godard (le générique ne mentionnant que le nom du compositeur) permettrait de confirmer l'intuition en écoutant simultanément le film et l'enregistrement. Mais je ne peux que formuler des hypothèses après m'être prêtée à l'exercice avec trois interprétations du *Concerto* dans un tempo particulièrement enlevé (Mstislav Rostropovich, Janos Starker, Pablo Casals), synchronisées avec le film sur l'entrée du violoncelle. Parmi les enregistrements disponibles au milieu des années 1980 que j'ai pu écouter, je pencherais pour l'une des versions de Starker qui, contrairement à Rostropovich (dans trois versions écoutées) ou encore Pierre Fournier, attaque, comme dans le film, en *staccato* – et non *legato* – l'entrée impétueuse du violoncelle⁴.

4 J'ai mis de côté Pablo Casals pour la qualité des enregistrements qui le rendrait facilement identifiable.

Attaquer

J'y reconnais ce goût pour l'attaque instrumentale que scénarise le concerto en créant un effet d'attente pendant plus de trois minutes et l'exposition des deux thèmes principaux par l'orchestre. C'est cette attaque que Godard venait de mettre en scène dans *Prénom Carmen* avec l'analogie, déjà soulignée par Aumont, entre les répétitions du quatuor Prat travaillant l'attaque de l'archet sur les cordes et l'attaque de la banque (Aumont 1996, p. 269). Ici l'attaque du violoncelle correspond à l'appel et à l'identification de Marie. Chaque insertion d'un fragment musical dans le tissu sonore du film rejoue ce geste propre à l'interprétation instrumentale. L'attaque est aussi une signature. C'est justement en écoutant l'entrée du violoncelle dans *Je vous salue, Marie* que j'ai fait l'hypothèse de Starker après reconnaissance de la pression exercée sur les cordes, de l'écrasement des crins qui donne à la vibration un toucher personnel plus ou moins *gras* ou *sec*, *léger* ou *lourd*.

Chaque déchirure du tissu musical nous sensibilise à la matière sonore, « fait entrer dans la profondeur de la musique, dans la profondeur de l'écoute » (Aumont 1996, p. 271), que les poussées musicales interrompent l'élan mélodique ou insistent sur la répétition de motifs et l'accordage entre l'orchestre et le soliste. L'avion qui décolle semble soulevé par la montée orchestrale du premier mouvement, et son vrombissement redouble le *crescendo* des instruments. L'objet sonore « crissement des pneus », déjà signalé, revêt aussi une proximité évidente avec les cordes frottées des violons s'envolant vers les aigus.

Le *Concerto* intervient de façon insistante à deux moments précis de l'histoire de Marie : l'annonciation jusqu'à la répudiation par Joseph et la réconciliation dans la chambre. Le premier mouvement *allegro* du *Concerto* suit la trame de l'annonciation dans le film, prédit l'imminence d'une rencontre. L'ouverture orchestrale est fragmentée sur le parcours de Gabriel, de l'aéroport au garage du père de Marie. Le soulèvement de l'orchestre et l'arc mélodique de la première phrase ont la puissance et la trajectoire de l'avion qui décolle et emporte Gabriel, et que Marie semble déjà entendre/voir tandis qu'elle se coiffe devant le miroir. L'annonciation est modulée en attente. Au moment de la rencontre, contrairement au *Concerto pour la main gauche* de Ravel, que Godard a *arrangé* dans *Passion* (1982) où le soliste apostrophe la puissance de l'orchestre, dont le *crescendo* est aussi associé au vol d'un avion et lui impose le silence contre toute attente, ici, après l'exposition des deux thèmes en *mi* bémol et *ré* majeur, le corps orchestral semble se déliter. Cor et bassons n'égrenent plus que quelques notes jusqu'à un accord à l'unisson, qui laisse toute la place au soliste pour son entrée flamboyante reprenant le premier thème. Entre l'appel de l'orchestre et la réplique du violoncelle, un intervalle, un accord tenu. L'intervalle a par ailleurs été très commenté dans la représentation de l'annonciation comme lieu de suspension, de tension, suture dans un espace ambigu, puisque s'y joue une « véritable *concrétion* du temps sacré, [...] nœud de plusieurs temps éloignés dans l'histoire ou même disjoints dans l'ordre ontologique » (Didi-Huberman 1990, p. 128-130). L'étonnement de Marie au passage de l'avion semble déjà jouer celui du moment de son arrivée. Ce moment de tension entre deux éléments contrastés évoque aussi les oxymores du sermon de saint Bernardin, *De triplici Christi nativitate*, cité par Daniel Arasse dans son essai consacré à *L'Annonciation italienne* :

L'Incarnation est le moment où l'éternité vient dans le temps, l'immensité dans la mesure, le Créateur dans la créature, Dieu dans l'homme, la vie dans la mort, [...] l'incorrupible dans le corruptible, l'infigurable dans la figure, l'inénarrable dans le discours, l'explicable dans la parole, l'incirconscribable dans le lieu, l'invisible dans la vision, [...], l'impalpable dans le tangible, le contenant dans le contenu. L'artisan entre dans son œuvre, la longueur dans la brièveté, la largeur dans l'étroitesse... (Saint-Bernardin dans Arasse 1999, p. 11-12).

Le montage de l'arrivée de Gabriel insiste sur cette tension entre les plans devant la station essence où s'entretiennent Gabriel, le père et la sœur de Marie, et l'insert sur le visage de Marie. Ce plan correspond à l'entrée du violoncelle qui, tout en identifiant Marie par le contrepoint des voix la nommant et de son visage apparaissant, est tout à fait isolé puisque son regard vers le hors-champ ne simule pas un regard perçant les murs et répondant à l'appel de son nom. Il joue plus l'étonnement à la surprise de l'entrée du violoncelle. Un œil qui écoute, subjugué par cet effet de surgissement dans un espace musical sans horizon. Ce regard vers un espace autre mettant en scène l'écoute déclenche aussi celle du spectateur et le remobilise à chaque sortie ou entrée de l'instrument. Ce même regard est répété une troisième fois dans la séquence de la chambre avec Joseph. Marie vient s'asseoir à côté de lui sur le lit et regarde dans la même direction, comme si la musique passait hors champ. Cette fois c'est le thème mélancolique du violoncelle qui reprend celui déjà exposé par l'orchestre, et cette répétition dit bien l'accordage qui résout l'affrontement initial. Autre interprétation possible de ce regard hors champ et de la virtualité de l'échange de l'annonciation : l'insert sur Marie et l'entrée du violoncelle pourraient figurer l'annonciation par le contrepoint quand le Verbe s'incarne dans la voix du violoncelle traversant le visage de Marie, la touchant, la pénétrant. Alors, la séquence de la chambre, où le concerto revient avec le second thème plus apaisé, rejoue ce toucher par un geste de Joseph : il pose sa main sur le ventre de Marie, tandis que le violoncelle semble avoir trouvé son lieu de résonance.

Corps du violoncelle

Avec cette séquence, « comme un coup d'archet sur la mémoire » (Gracq [1980]1995, p. 666), il m'a semblé comprendre pourquoi Godard avait choisi cet instrument pour l'histoire de Marie. Il explore un autre rapport entre personnage/corps d'actrice et instrument. Après une Myriem Roussel violoniste dans *Prénom Carmen*, le personnage de Marie, composé d'un double musical, le violoncelle, entre dans une fiction organologique. Que cet instrument accompagne ce destin de femme qui passe brutalement de la virginité à la maternité tient sans doute à ce que représente cet instrument : il est absolument féminin. Sa caisse harmonique a une morphologie qui correspond à un canon de beauté (taille fine d'où s'ouvre l'éventail des hanches), et mesure depuis Stradivarius 75 cm, ce qui de la tête à la pique déployée donne environ un mètre cinquante. Sa tessiture est très proche de celle de la voix humaine. Le violoncelle serait donc le double féminin de Marie et plus précisément son devenir femme, devenir mère. Tenir un violoncelle contre soi c'est créer une zone de vibration entre son corps et l'instrument qui pourrait correspondre au volume d'un enfant que l'on porte.

Le corps du violoncelliste est dilaté par ce « membre fantôme »⁵ qui modifie son centre de gravité et dont son corps peut très précisément garder la mémoire.

L'instrument est par ailleurs très présent dans *Je vous salue, Marie* (1985). Outre le tissage des fragments de Dvořák, la séquence du générique met en exergue du film l'*andante* de la première *Sonate en sol majeur* (BMW 1027) pour violoncelle et clavecin de Bach. Dans le maillage des citations du *Concerto* de Dvořák, Godard insère aussi les premières mesures de l'*adagio* du *Concerto pour violon en mi majeur* (BWM 1042), retenant la ritournelle des violoncelles qui a par ailleurs des airs vivaldiens. Ces éclats de violoncelle traversent l'histoire de l'instrument et font émerger des influences souterraines ou connues des compositeurs, de Vivaldi à Bach et Dvořák, qui ont marqué le répertoire notamment en libérant le violoncelle de son rôle de basse continue. À ce moment, le double nom Bach-Dvořák inscrit au générique de fin prend aussi un sens : le trait d'union résume cette dualité dans l'espace de l'Annonciation très codifié par la peinture, séparation entre profane et sacré que Godard n'a cessé de brouiller dans le film. Si l'on aurait pu spontanément penser que Bach serait associé au sacré et Dvořák au profane, le violoncelle soliste accompagne l'annonciation tandis que Bach rythme les tâches ménagères répétitives – Marie repasse sur l'*adagio* du *Concerto pour violon* – ou ses tout derniers gestes : sur une cantate, Marie se met du rouge à lèvres et ouvre la bouche vers la caméra pour clore le film. Ici, l'arrangement musical à l'échelle du film confronte, monte deux pièces du répertoire du violoncelle, travaille l'articulation sacré/profane comme un changement d'idée plutôt que comme une rupture.

(Ac)corder

À partir du milieu des années 1980, l'arrangement godardien s'intéresse encore plus à la matière sonore qu'à la forme musicale, à son élasticité. Avec une prédilection pour les instruments à cordes frottées, il opère alors par glissements, résonnances, transmutations vibratoires plutôt que par coupes. Si les quatuors pour cordes de Beethoven ont été largement cités et lacérés dans les années 1960, les répétitions du quatuor Prat dans *Prénom Carmen* nous apprennent de cette compositions musicale qu'elle est une matière sonore avant que l'histoire de la musique récente ne mette sa plasticité au premier plan. Les cadrages découpant les instrumentistes inventent un corps musical hybride propre au quatuor à cordes, où les instruments échangent ou inversent leur rôle puisque leurs voix et couleurs se recouvrent partiellement. Comme l'a souligné Bernard Fournier

ce qui caractérise le quatuor à cordes, c'est essentiellement son homogénéité tant du point de vue de la sonorité que de la technique instrumentale et des modes de jeu. Lorsque les quatre instruments sont unis dans un même geste, comme dans l'enchaînement de ces longs accords du Maestoso qui ouvre l'opus 127 de Beethoven, le quatuor témoigne d'une sonorité rayonnante qu'il est le seul genre instrumental à pouvoir offrir ainsi avec une telle plénitude.

5 J'emprunte cette expression à Szendy 2002.

Si une telle homogénéité ouvre au compositeur des possibilités sonores et expressives qu'il ne trouve pas avec des instrumentaux hétérogènes, la personnalisation des quatre voix lui permet à l'inverse de simuler l'hétérogénéité, contrairement à un instrument seul comme le piano où toutes les rênes du discours sont tenues par la même main. Le quatuor n'induit pas, comme le piano, un genre « fusionné » – il n'est pas vraiment un instrument à seize cordes –, mais un genre fusionnel, c'est-à-dire portant en lui des possibilités de fusion mais aussi de dissociation (Fournier 2000, p. 16).

Citons, concernant ces effets de dissociation, un plan sur l'altiste composé en contrepoint avec le bras du violoncelliste occupant le premier plan de ses mouvements d'archet ascendant et descendant, comme un point d'ancrage dans l'image pour mieux entendre la basse harmonique par rapport au chant de l'altiste. Ajoutons que c'est aussi le quatuor à cordes qui a permis au violoncelle de s'émanciper rapidement du rôle de basse continue auquel il était cantonné à ses débuts. Ici, chaque instrument se déploie dans son registre propre mais avec des possibilités d'antagonisme comme de fusion. Le violoncelle a d'ailleurs pris une place singulière dans les films de Godard depuis la rencontre et la conversation avec David Darling en particulier, et depuis la découverte du paysage musical du label ECM en général (avec Guia Kanchelli, Ketil Bjørnstad, Arvo Pärt, Heinz Holliger, Paul Hindemith, György Kurtág, Meredith Monk)⁶. Avec *Nouvelle Vague* (1990), une nouvelle signature bifide apparaît dans les films de Godard : Darling-Godard. Les échanges entre les deux artistes invitent aussi à la lire dans l'autre sens : Godard-Darling.

GODARD-DARLING

Par son goût pour les mélanges hétérogènes et pour les expérimentations, le compositeur-instrumentiste est presque un *alter ego* du cinéaste. Dans le même concert en tant que soliste, il peut interpréter au violoncelle Bach, du *blues*, de la musique brésilienne, africaine, indienne ou encore une lente méditation vibratoire avec son violoncelle électrique. Lors de sa participation au Paul Winter Consort en 1969, il ajoutait aussi des voix d'animaux, comme Godard qui ponctue régulièrement ses films de croassements de corbeaux et d'aboiements de chien. L'un comme l'autre sont sensibles au tremblement vibratoire du tissu sonore du monde. Darling a aussi composé, en collaboration avec Manfred Eicher, des pièces pour Godard telles *No Place Nowhere* et *Two or Three Things* (1991 et 1992). Dans celles-ci, le potentiel augmenté du violoncelle électrique à huit cordes de Darling semble répondre à l'écoute

6 Rencontre provoquée par Manfred Eicher, fondateur et producteur d'ECM, qui envoya des disques à Godard. « Je les ai écoutés, puis je lui ai demandé de m'en envoyer d'autres. Sa façon de produire la musique me donnait l'impression que nous étions plus ou moins dans le même pays : lui avec ses sons, moi avec mes images. Et les musiques qu'il m'envoie me donnent des idées pour mes films. En fait, certains de ses disques m'ont inspiré un film qui s'appelle *Nouvelle Vague* et plus tard d'autres... (*Hélas pour moi* par exemple) Souvent les sons nous ont donné la sensation d'être orphelins d'images, ou exilés d'un pays d'images... c'était comme si on entendait la musique de films qui n'existaient pas. Et je me suis mis à imaginer des choses à cause de ce type de musique » (Dossier de presse, éditions CD *Histoire(s) du cinéma*, ECM, 1998).

godardienne qui transparait dans ses arrangements filmiques, écoute où la vibration, la résonance et la matière sonore l'emportent sur le motif ou la phrase musicale. Dans *Two or Three Things*, il y a quelque chose de l'ordre de l'accordage, d'une recherche de l'équilibre des sons qui s'appelleraient mutuellement comme dans la pièce de Kurtág (*Ligatura-Message to Frances-Marie. The Answered-Unanswered Question*, op. 31b) qui peut se jouer à un violoncelle et deux archets, ou deux violoncelles presque ensemble, très légèrement déphasés.

Dans *Nouvelle Vague*, l'écoute des jeux de fusion des quatuors de Beethoven se retrouve encore intensifiée dans le sextuor de Schoenberg, *La nuit transfigurée* (1899), que Godard cite à trois reprises au moins, ou dans *Trauermusik* pour soliste (alto, violoncelle ou violon) et cordes de Paul Hindemith (1936). Dans ces choix s'exprime une sensibilité extrême à la tension, au frottement (tension des cordes, frottement de l'archet) et à la vibration, c'est-à-dire à la puissance des jeux de réverbérations ou d'échos dans le mixage ou l'utilisation d'instruments électriques. L'édition sur disque de *Nouvelle Vague* invite à écouter ce tremblement vibratoire de la composition à partir d'œuvres diverses pour cordes, orgues et accordéon en donnant l'impression d'une même famille d'instruments, ou d'un instrument à la palette étendue comme déjà les huit cordes du violoncelle de Darling ou la voix dédoublée à une octave de différence entre alto et violoncelle qui ont les mêmes cordes, *do, sol, ré, la*. La dynamique d'une note déployée par le soufflet de l'accordéon est étrangement voisine de celle d'un long coup d'archet. Ou encore : le mécanisme de résonance de l'orgue semble imité par le violoncelle électrique. Entre tous les instruments, un son se présente comme la transformation d'un autre – ce que le toucher d'un interprète par son vibrato peut résumer. On entend ainsi par exemple successivement deux extraits de Darling pour violoncelle seul, des fragments de Dino Saluzzi à l'accordéon, le retour du violoncelle dans lequel se fond une voix, l'accordéon à nouveau, violoncelle et voix, violoncelle seul (*Trema* de Heinz Holliger, 1981), un extrait de la *Messe en do* de Werner Pirchner à l'orgue, puis uniquement des œuvres pour cordes, deux sonates de Hindemith pour violon et pour alto, et deux pièces de musique de chambre où l'on retrouve réunis violon, violoncelle et alto : *La nuit transfigurée* de Schoenberg et *Trauermusik* d'Hindemith. Ici encore, on peut parler d'arrangement, de mise à l'épreuve plastique d'œuvres musicales rassemblées dans un label que Godard explore comme un paysage musical, et pas seulement d'un mixage d'œuvres hétérogènes.

Arranger c'est envisager cette possibilité pour une autre catégorie d'instruments d'exécuter une pièce musicale. Or, l'instrument du cinéma est sans doute la table de montage qui coupe, fragmente, rassemble, juxtapose, répète, échantillonne, puis celle du mixage, et il faudrait préciser qu'il s'agit moins de la table de montage cinématographique qui décompose les opérations (image, son) que d'un banc de montage vidéo (qui rassemble tous les éléments pour une manipulation conjointe facilitée)⁷.

7 Ce passage de la table de montage au mélange d'images et de sons du banc vidéo rappelle la mutation du montage au mixage, selon la déclaration de Godard : « Mais il faut mixer, maintenant ; c'est pas monter qu'il faut, c'est mixer » (Godard dans Bergala, Daney et Toubiana 1982, p. 12).

Godard lui-même, dans un entretien avec Jonathan Rosenbaum au festival de Locarno au moment de l'édition des *Histoire(s) du cinéma*, affirmait que

la vidéo est plus proche de la peinture ou de la musique. Vous travaillez avec vos mains comme un musicien avec un instrument, et vous en jouer. Dans un film, vous ne pouvez pas dire que la caméra est l'instrument avec lequel vous interprétez, c'est différent⁸.

On parlera alors d'interprétation musicale avec un instrument élargi et *dématérialisé*, Godard ayant dépassé « l'immobilisation du corpus instrumental » (Boulez) et comme suivi l'évolution de la facture des instruments. En effet, depuis plusieurs années déjà

ce qui était une persistance d'un monde ancien – l'instrument de musique – semble menacé dans ses fondements, précisément par ce procès d'atomisation, de parcellisation, de réaménagement programmé des fonctions et des tâches. Dans un tel contexte, la production sonore devient l'affaire d'une ingénierie électroacoustique (Dufourt dans Szendy 1995, p. 62).

Si Godard repart d'enregistrement d'instruments physiques, ses gestes, proches de celui d'un acousticien, explorant le tremblement vibratoire et la résonance de cette matière sonore, évoquent cette *dématérialisation* (Battier dans *ibid.*, p. 43-56). « L'invention, l'innovation instrumentale commencerait donc non pas par le travail du matériau mais par une activité "symbolique" aux prises avec un environnement logiciel, avec un simulacre d'instrument » (Szendy 2000, p. 12) Mais dans cette mécanisation instrumentale, de la lutherie électronique au banc de montage, on ne peut se passer de l'interprète. L'instrument est comme une extension de l'homme à moins que ce dernier ne fonctionne comme son instrument selon la remarque de Diderot expliquant, dans l'entretien avec d'Alembert, « ce qui l'a fait quelque fois comparer les fibres de nos organes à des cordes vibrantes sensibles » (Diderot dans Szendy 2002, p. 23) et décrivant « tout ce qui se passe dans un clavecin organisé comme vous et moi » (Diderot [1769]2008, p. 50).

La corde vibrante sensible oscille, résonne longtemps encore après qu'on l'a pincée. C'est cette oscillation, cette espèce de résonance nécessaire qui tient l'objet présent, tandis que l'entendement s'occupe de la qualité qui lui convient. Mais les cordes vibrantes ont encore une autre propriété, c'est d'en faire frémir d'autres ; et c'est ainsi qu'une première idée en rappelle une seconde, ces deux-là une troisième, toutes les trois une quatrième, et ainsi de suite, sans qu'on puisse fixer la limite des idées réveillées, enchaînées, du philosophe qui médite ou qui s'écoute dans le silence et l'obscurité (Diderot dans Szendy 2002, p. 23).

Pour conclure sur cette dématérialisation ou intégration de l'instrument au corps de l'interprète, je prendrai un dernier exemple, loin de Godard mais proche du violoncelle : *Babylée 91* (William Klein, 1992). Maurice Baquet, violoncelliste humoriste, y arrange

8 Voir <https://www.jonathanrosenbaum.net/1997/04/trailer-for-godard's-histoires-du-cinema/>, consulté le 15 février 2018.

librement les *Suites* de Bach, en sautant d'une phrase à l'autre, tandis que Jean Babilée danse autour de lui. Le danseur mime les mouvements du musicien, le corps à corps avec l'instrument, le corps contre-corps avec pour intermédiaire le corps étranger de l'archet. Il rejoue l'attaque de l'archet, son amplitude, ses tressautements, ou dessine d'une arabesque ses *legatos*. Si bien que, du jeu musical, on retient une empreinte cinétique vibrant d'un corps à l'autre⁹. La danse nous apprend ici, comme le cinéma de l'arrangeur Godard, que cette écoute essentiellement vibratoire de la musique est performative et trouve à s'actualiser dans la dynamique spatiale et la résonance visuelle : le chorégraphique.

BIBLIOGRAPHIE

- Arcila, Pilar (2007), *Yann Paranthoën, Au fil du son*, 52 mn, <http://www.radiogrenouille.com/antenne/thematiques/au-fil-du-son-hommage-a-yann-paranthoen/>, consulté le 16 mars 2017.
- Arasse, Daniel (1999), *L'Annonciation italienne*, Paris, Hazan.
- Aumont, Jacques (1996), « JLG, JLG ou nuit et transfiguration », *À quoi pensent les films*, Paris, Séguier, p. 263-280.
- Barthes, Roland ([1971]2002), « De l'œuvre au texte » repris dans *Œuvres complètes*, vol. III : 1968-1971, Paris, Seuil, p. 914-915.
- Battier, Marc, « Une nouvelle géométrie des sons. Le paradoxe de la lutherie électronique », dans Peter Szendy (dir.), *Instruments, Les cahiers de l'IRCAM*, n° 7, Paris, IRCAM/Centre Georges Pompidou, p. 43-56.
- Bergala, Alain, Daney, Serge et Toubiana, Serge (1982), « Le chemin vers la parole. Propos de Jean-Luc Godard autour de *Passion* », *Cahiers du cinéma*, n° 336, p. 8-14.
- Blanchot, Maurice, *Quiétude et inquiétude de la littérature*, Nathan, Paris, 1998.
- Claudel, Paul (1946), *L'Œil écoute*, Paris, Gallimard.
- Culhane, John (1999), *Walt Disney's Fantasia*, Abradale Press.
- Diderot, Denis ([1769]2008), *Entretien entre d'Alembert et Diderot*, Paris, Flammarion.
- Didi-Huberman, Georges (1990), *Fra Angelico. Dissemblance et figuration*, Paris, Flammarion.
- Dufourt, Hugues (1995), « L'instrument philosophe. Propos recueillis par Peter Szendy », dans Peter Szendy (dir.) *Instruments, Les cahiers de l'IRCAM*, n° 7, Paris, IRCAM/Centre Georges Pompidou, p. 60-71.
- Faucou, Térésa (2007), « La nuit du cinéaste. Autour de quelques compositions de Godard et Marclay », *Cinéma 014* (automne), p. 51-63.
- Forest, Philippe (1998), « La rose dans la poussière de l'acier », *Le siècle de Godard. Guide pour les Histoire(s) du cinéma*, Art Press, hors-série (novembre), p. 13-26 ?.
- Fournier, Bernard (2000), *Histoire du quatuor à cordes*, vol. 1 : *De Haydn à Brahms*, Paris, Fayard.
- Gracq Julien ([1980]1995), *En lisant en écrivant*, repris dans *Œuvres complètes*, tome 2, Paris, Pléiade, Gallimard.
- Lachenmann, Helmut (2000), « L'écoute est désarmée – sans l'écoute », dans Peter Szendy (dir.), *L'Écoute*, Paris, IRCAM/Centre Georges Pompidou, p. 115-146.

⁹ Ce que la mise en scène et chorégraphie d'Anne Teresa de Keersmaecker pour *Così fan tutte* (2017) a exploré avec beaucoup d'assiduité.

- Mallet, Marie-Louise (2002), *La musique en respect*, Paris, Galilée.
- Mallet, Marie-Louise (2000), « Nietzsche. Énigmes de l'écoute », dans Peter Szendy (dir.), *L'Écoute*, Paris, IRCAM/Centre Georges Pompidou, p. 208-241.
- Nancy, Jean-Luc (2001), *L'évidence du film. Abbas Kiarostami*, Bruxelles, Yves Gevaert.
- Rohmer, Eric (1996), *De Mozart en Beethoven. Essai sur la notion de profondeur en musique*, Arles, Actes Sud.
- Saint Bernardin de Sienne (1950), *Pagine scelte*, Fr. Dionisio Pacetti, Milan, OFM.
- Szendy, Peter (1995), *Instruments, Les cahiers de l'IRCAM*, n° 7, Paris, IRCAM/Centre Georges Pompidou.
- Szendy, Peter (2011), *Écoute. Une histoire de nos oreilles*, Paris, Minuit.
- Szendy, Peter (2002), *Membres fantômes des corps musiciens*, Paris, Minuit.
- Szendy, Peter (dir.) (2000), *L'Écoute*, Paris, IRCAM/Centre Georges Pompidou.

Muances de l'écoute. À propos de *L'homme sans passé* d'Aki Kaurismaki

Loig Le Bihan

Résumé

Au début de *L'homme sans passé* (Kaurismaki 2002), il est un plan « musicalisé » qui peut occasionner un étrange effet qu'on dira de *monumentalisation*. Afin de qualifier l'effet au plus juste, je proposerai d'abord un balisage systématique de différentes fonctions que la musique endosse régulièrement dans ce film « musical » – nommément des fonctions épique (au sens brechtien), pathétique et éthique (aux sens aristotéliens). J'en viendrai enfin à la description de cette singulière « muance » dans mon écoute, occasionnée par ce plan monté à la toute fin d'une scène d'agression qui voit un pauvre homme, soudeur de métier, laissé pour mort. Une musique symphonique qui jusqu'ici émanait d'une petite radio portative acquiert soudainement l'ampleur d'une musique de fosse alors que l'image nous montre la lamentable dépouille négligemment recouverte de sa valise et de son masque. Donnée à entendre à pleine puissance la symphonie, alors, interfère avec l'image pour en constituer l'équivoque figurative.

Mots clés : Kaurismaki ; *L'homme sans passé* ; analyse ; écoute ; iconologie.

Abstract

In the beginning of *The Man Without a Past* (Kaurismaki 2002), a “musicalized” shot may entail a strange effect of *monumentalization*. In order to precisely describe the effect, I will first systematically delineate different functions the music consistently assumes in this “musical” movie – such as epic (in the meaning of Brecht), pathetic and ethic (in the meaning of Aristotle). I will then turn to a description of this unique “moult” in my listening, caused by this shot edited at the tail end of a scene of assault in which a man, a welder, is left for dead. A symphonic music which until now originated from a little mobile radio station gets suddenly the magnitude of an orchestra pit music while the image shows a pitiful corpse negligently covered by his suitcase and his mask. Heard at full power, the symphony, then, interferes with the image and compose its equivocal depiction.

Keywords: Kaurismaki; *The Man Without a Past*; analysis; listening; iconology.

Dans *L'homme sans passé* d'Aki Kaurismäki (2002), après un générique qui expose la situation d'un voyageur esseulé, une scène nous le montre arrivé de nuit dans une ville inconnue, s'asseyant sur le banc d'un parc, et qui finira par s'y endormir. Surgissent trois malfrats qui l'assomment. Pendant qu'ils le dépouillent, l'un d'eux trouve dans la valise de « l'homme sans passé » un masque de soudeur dont il s'affublera et une petite radio à pile qu'il allume aussitôt. Une musique symphonique en émane alors timidement et donne à la scène cette touche d'étrangeté comique qui fait l'une des marques de fabrique de l'auteur. Après avoir réuni un maigre butin, deux des trois malfrats rouent la victime de coups avant de se décider à partir. Le troisième larron dépose alors le masque sur son visage avant de jeter sur sa dépouille la valise ouverte. L'image est triviale et aurait pu le rester si la musique qui jusqu'ici semblait s'ancrer dans la scène ne prenait dans le même temps une qualité toute autre. Il se produit un événement dans l'ordre de l'écoute qui contribue à arracher ce que l'image donne à voir à sa référentialité. Par la force d'un traitement sonore qui élargit soudainement « l'espace » du plan en donnant à la musique, jusque-là « aimantée » par une petite boîte, l'ampleur d'un vaste lieu qui excède la diégèse, la symphonie de Leevi Madetoja participe pleinement à la *monumentalisation* d'un plan qui y gagne une complexité iconographique inattendue.

UNE MISE AU TOMBEAU

Il y a donc d'abord cette scène d'agression, à la fois violente et décalée. Alors qu'on voit « M », comme il est nommé au générique, au premier plan, la tête posée sur sa valise, trois personnages à la mine patibulaire arrivent dans son dos. Le plus grand se saisit d'une batte pour lui asséner un grand coup sur la nuque qui l'assomme immédiatement et le précipite face contre terre. Le plus petit, le *leader* qui a exclamé un « Bingo » de contentement, le retourne pour lui voler son portefeuille et n'en conserver que les billets qu'il contenait. La valise, ouverte, est fouillée par le troisième qui y trouvera la petite radio avant de se relever pour observer la scène à travers la vitre du masque. À la toute fin de la scène, un plan rapproché nous montre alors en plongée l'effigie de M dont le corps, maintenant recouvert de ce masque de soudeur et des parois rigides de la valise, *représente* moins un homme inanimé qu'il ne *figure* quelque chose comme un sarcophage.

Résurrections

Ce changement de modalité d'un regard qui se fait plus « iconologique » que « narratologique » affectera la réception des quelques épisodes narratifs qui suivent immédiatement cette scène d'agression. Que racontent-ils ? Après la vue plongeante sur le « sarcophage » de M, le plan suivant nous met en vision subjective à la place d'un personnage qui chemine en claudiquant dans un hall de gare à l'ambiance nocturne, peuplé de quelques figurants interloqués voire apeurés par ce qu'ils voient. Alors que la présence de la musique symphonique s'est atténuée pour laisser surgir les bruits d'ambiance qui ré-ancrent la scène dans le monde fictionnel, un plan rapproché nous montre la manche ensanglantée de M puis, revenant à une vue qui se fera « semi-subjective » (Mitry 1965), on voit le personnage de M entrer en chancelant dans le

cadre. Nous l'accompagnons alors lorsqu'il entre dans les toilettes où il s'affalera aussitôt de tout son long. Le gardien prend sa main pour constater le décès avant d'annoncer à un collègue par talkie-walkie que « nous avons un mort ». Immédiatement après cet épisode, on se retrouve dans une chambre d'hôpital. Le visage de M, filmé en plan rapproché, est recouvert de bandelettes. Inconscient, il est entouré d'une infirmière et d'un médecin qui, pessimistes, constatent que le « pouls baisse ». Alors que le médecin vient d'indiquer qu'il vaut sans doute mieux que le patient décède plutôt que de vivre comme un légume, le « Lifescape » indique la mort clinique du patient, constatée à 5h12. Le médecin parti, et alors que la musique symphonique revient doucement *crescendo*, l'infirmière remonte le drap de lit pour recouvrir le visage du mort puis quitte la pièce. Changement d'angle, nous voyons maintenant le lit d'hôpital de côté. Tout-à-coup, le gisant se redresse et se met en position assise d'un mouvement sec et mécanique. M arrache machinalement les câbles qui l'entravent. Il empoigne son pantalon, se présente devant un miroir où, constatant que son nez est complètement tordu, il le redresse. Le plan d'après, nous voici dans un port. La caméra descend pour retrouver M, étendu et inanimé sur une digue enrochée. Seule une main et le visage de l'homme sont encore couverts de bandages. Après un plan d'insert sur des cieux embrasés d'aurore, nous voyons un clochard retirer ses godasses pour dévoiler des pieds eux-mêmes bandés. Après avoir volé les bottes de M, il lui enfle négligemment ses propres godasses avant de s'en aller. Passent alors deux blondinets porteurs d'eau qui, s'arrêtant à la hauteur de M, se demandant s'il est mort et, constatant comme nous son éveil, se défont prestement de leur fardeau pour courir chercher du secours. Fermeture au noir et évanouissement de la musique symphonique. Avec la scène suivante commencera véritablement l'« odyssée » du personnage principal, recueilli par une famille de laissés pour compte.

Ce segment du film enchaîne donc, à la suite de la scène d'agression, trois épisodes narratifs distincts, dans trois lieux différents, qui brossent trois événements de même nature. Donné pour mort par trois fois, le personnage semble pourtant à chaque fois s'éveiller comme on ressuscite. Surtout, la manière dont ces différents épisodes sont esquissés est fortement suggestive sur un plan iconographique. Elle évoquera, selon la culture de chacun et selon les moments, tout autant les représentations de la Passion christique ou certains films de genre américains.

Traversée iconographique

Reprenons la recension de ces quelques épisodes pour évoquer cette traversée iconographique qu'ils nous proposent. Lorsqu'en pleine gare nous nous retrouvons projetés dans le point de vue de M, on retrouve un procédé de mise en scène qui a fait la célébrité de *La dame du lac* (*Lady in the Lake*, Robert Montgomery, 1946) et qui sera devenu *a posteriori* un procédé marqué génériquement. Plusieurs commentateurs du film ont ainsi évoqué non le film de Montgomery mais *Les passagers de la nuit* (*Dark Passage*, Delmer Daves, 1947), élaboré sur la même « trouvaille » et relevant du même genre. La convocation du film noir sera d'autant plus évidente ici que le lieu arpenté est une gare, décor couramment employé dans le genre, que l'ambiance est nocturne et que l'épisode finit dans des toilettes publiques (autre lieu préférentiel

du genre), « gardées » par un agent de gare qui semble se prendre pour un agent de police. Le plan suivant nous précipite dans un hôpital. Nulle incongruité d'emblée jusqu'au moment où – après que l'infirmière a recouvert le visage du défunt dans un geste qui relève plus d'un *habitus* religieux que de la technique infirmière – M se relève d'un bond pour s'asseoir, arrache mécaniquement ses électrodes et, face à un miroir, se remet le nez en place dans un grincement caoutchouteux. Non seulement la résurrection d'un personnage dont on a pu constater la mort clinique dans le tracé de l'EEG tient du fantastique mais la gestualité du personnage, son apparence et sa conduite – le visage entièrement bandé, les mèches de cheveux hirsutes qui en sortent, le lever mécanique, l'insensibilité manifeste d'un corps qui manque de cartilage – assimileront d'évidence ce personnage aux figures de l'« homme invisible » d'abord, à celle du monstre de Frankenstein ensuite, des personnages issus des films fantastiques à la mode « Universal »¹. Enfin, la combinaison dans l'épisode narratif « du port » d'amples mouvements de caméra dont l'un montre fugitivement les pieds du gisant au premier plan, d'un insert sur un plan de cieux « transcendants », et d'une posture très « picturale » conférée au corps évoquera sûrement l'iconographie christique à plus d'un spectateur. Au-delà du *Christ mort* de Mantegna, souvent convoqué dans les commentaires, combien de tableaux représentant le thème de la Déploration présentent-ils en effet le corps du Christ ainsi, un bras replié sur le corps, l'autre étendu et se prolongeant d'une main inerte, que parfois Marie recueille dévotement ? L'iconographie christique ici affleure très fortement et conduira sans doute le spectateur à imaginer les deux blondinets porteurs d'eau comme des figures angéliques.

Dans ce glissement d'un regard de narrataire à un regard « iconodule », la musique joue un rôle crucial. Très fortement présente sur le plan « du sarcophage » et dans les quelques images suivantes, elle s'évanouit progressivement avant de reprendre de plus belle lorsqu'une fois le décès constaté, l'infirmière arrache le scratch du tensiomètre. C'est donc sous l'empire de cette symphonie que le spectateur reçoit ces événements fantastiques et quelque peu incongrus dans le cadre d'un drame qu'on pensait réaliste. La symphonie agit en *opérant* les images, en suscitant le passage à une « existence imaginaire » de virtualités iconiques qui les accompagne². À la suite d'un tel « prélude », on aurait pu s'attendre à ce que cette même symphonie – la *Symphonie n° 3*, op. 55 de Leevi Madetoja – revienne sous la forme d'un *leitmotiv*. Or si elle fait bien retour, elle ne constituera pas du tout un *leitmotiv* privilégié à l'échelle du film. Le film se structure plutôt d'un tramage de scènes différemment « mises en musique » dont on doit dire d'abord quelques mots si l'on veut comprendre cet effet vécu de *monumentalisation*. Je chercherai ci-après, et dans un premier temps, à baliser différentes fonctions et intentions dont le film de Kaurismäki, parfois dit « musical », me semble tramé afin de mettre en évidence la singularité de cet effet de monumentalisation, effet non seulement contrastif mais paradoxal en ce qu'il ne semble lui relever d'aucun calcul efficient voire d'aucune causalité « formelle ».

1 *L'homme invisible* (*The Invisible Man*, James Whale, 1933), *Frankenstein* (James Whale, 1933) ou encore *La momie* (*The Mummy*, Karl Freund, 1932).

2 Sur cette question des différents modes d'existence (dont ceux des imaginaires et des virtuels) et du passage de l'un à l'autre, voir Souriau 2009 et Lapoujade 2017.

L'HOMME SANS PASSÉ, FILM MUSICAL

Si l'on cherche à repérer dans le film les occurrences de la symphonie de Leevi Madetoja, on pourra constater qu'une seule ligne mélodique fait retour et peut être considérée comme un *leitmotiv*. Il s'agit d'un fragment de l'*Adagio* qui se fait entendre d'abord « pleinement » et avec toute sa force engrammatique à partir du moment où l'infirmière enlève le brassard tensiomètre et jusqu'à la fin de la séquence d'exposition qui verra les « angelots » appeler leur père au chevet de M. Cette même ligne mélodique revient pour la première fois après le premier échange dialogué entre M et Irma (00:30:22-00:31:21³) et alors que celui-ci a décidé « de se reprendre en main » comme il le dit à Nieminen, le père des blondinets. Elle se fait entendre alors qu'on voit M d'abord laver ses vêtements puis sur le chemin qui le mène à l'agence pour l'emploi et lorsqu'il converse avec un clochard sorti d'une benne à ordures comme le chat d'Alice sortait de nulle part. Elle s'affaiblit dès lors qu'on voit M assis dans un box de l'agence face à une employée. Cette même ligne mélodique reviendra encore une troisième et dernière fois (01:21:00-01:21:38), lorsqu'ayant retrouvé son identité, Jaako Antero Lujanen, *also known as M*, rend visite à son ex-femme. Alors qu'il vient d'avoir une franche conversation avec le nouvel homme de son épouse, il entre à nouveau dans la maison au son de l'*Adagio*. Elle se lève. Ils s'enlacent tendrement et, sans un mot mais en opinant du chef, Jaako Antero Lujanen quitte la pièce alors que son ex-femme se rassoit, souriant timidement. La musique disparaît immédiatement après dans le vrombissement du moteur de la voiture qui démarre. On voit dans ces diverses occurrences du même fragment se manifester une fonction *indexicale* qui est usuellement celle du *leitmotiv*. Celui-ci intervient systématiquement en des moments cruciaux du récit, à chaque fois que le personnage principal prend son destin en main (il quitte l'hôpital, décide de trouver du travail, de définitivement quitter son ex-épouse) et participe d'une structure de renvoi de l'une à l'autre de ces situations. L'utilisation d'autres fragments de cette même symphonie est plus énigmatique ou, du moins, « solitaire ». Il y a d'abord le tout premier mouvement entendu, celui qui commençait timidement avec une petite radio allumée et qui prend une ampleur grandiose lors du plan sur le « sarcophage », qui provient cette fois de l'*Allegretto* final de la symphonie. Il ne sera entendu qu'une seule et unique fois et en conservera certainement sa puissance propre. Mais il est encore un autre passage de cette même symphonie qui se fait entendre. Difficile à situer dans l'ensemble de la symphonie, notamment à cause de sa brièveté, il intervient en un moment important du drame (01:13:38-01:14:00), lorsque M, qui s'est décidé à aller voir son ex-femme le lendemain et fume seul une cigarette sur le seuil de sa demeure, étreint soudainement avec passion une Irma qui s'est précipitée à sa rencontre. Mêlé à la sirène d'un bateau avertissant de son prochain départ, ce fragment exprime l'intensité pathétique du moment plus qu'il n'ouvre l'image à ses puissances imaginaires.

3 Ici et dans la suite du texte, les repères de temps correspondent au minutage du film édité en DVD par Arte vidéo.

Je viens de dire quelques mots de l'utilisation faite dans le film de la musique symphonique de Leevi Madetoja. Mais il est un registre varié de musiques comme de fonctions endossées par ces musiques dans le film que je tâcherai d'identifier en une procession ordonnée sous les espèces des fonctions *épique*, *pathétique* et *éthique*.

Fonction épique

Il y a d'abord tous ces moments, nombreux, où le film nous montre des musiciens à l'œuvre et qui auront conduit un certain nombre de commentateurs à le qualifier de « musical ». La musique y est donc très clairement « ancrée ». Pourtant, l'enregistrement et le mixage apparaissent d'emblée anti-naturalistes. La musique jouée semble plus une « musique de fosse » qu'une « musique d'écran »⁴. La relative impassibilité des personnages vis-à-vis des performances y est pour beaucoup, mais aussi et surtout le travail d'une bande-son qui donne à ces musiques une hétéronomie vis-à-vis des « lois » du monde diégétique. Recensons ces moments. C'est d'abord après 10 minutes de film, et alors que commence une scène de vie (qui évoquera les films d'Ozu à certains), qu'un très gros monsieur assis sur une chaise (qui lui semble sorti d'un film de Tati) nous est montré jouant de l'accordéon. Le morceau qu'on entendra sur toute cette scène plus pittoresque que vériste (00:11:40-00:12:49), *Kansanlaulu*, est interprété par l'accordéoniste finlandais Matti Rantanen. C'est, dès la scène suivante (00:13:03-00:15:11), le chant choral de l'armée du Salut, *Mä Ystävän Löysin*, interprété par le chœur... de l'armée du Salut accompagné du groupe Poutahaukat, un « vrai » groupe qui « officie » dans la plupart des scènes de concert du film. Pour des spectateurs finnophones, les chansons pourront à chaque fois sembler « commenter » dans leur texte même le vécu des personnages. D'après Sanna Peden, une universitaire finlandaise, les paroles de la chanson *Mä Ystävän Löysin* présagent au moins ponctuellement le devenir des personnages principaux :

*When it is M's turn to receive soup from Irma, their eye contact coincides with the choir singing the words "endless love". Although the hymn itself refers to a religious love, the phrase is quite explicitly used to foreshadow M and Irma's relationship and the film's eventual happy ending (Peden 2002)*⁵.

C'est encore, au cours d'un épisode durant lequel les musiciens du groupe répètent et qu'M les interrompt pour leur proposer d'élargir leur répertoire à des chansons profanes (00:46:33-00:47:05) : ce qu'ils accepteront de faire en changeant bientôt de registre pour un premier concert de rock nocturne (00:52:58-00:55:20) où on les entend reprendre une chanson issue de leur propre répertoire en tant que groupe réel (*Paha Vaanii* par Marko Haavisto & Poutahaukat), non sans avoir auparavant proposé une performance plus accordée aux circonstances en accompagnant les « premiers

4 Ici comme dans le reste du texte, j'emprunte à Michel Chion. On trouve en ligne un glossaire fort utile où il récapitule le vocabulaire forgé au fil de ses nombreux livres : <http://www.lampe-tempele.fr/ChionGlossaire.html>.

5 Il est à noter que les traductions proposées dans les sous-titres du film édité en DVD semblent assez éloignées de la littéralité que Peden restaure.

pas » de la responsable locale de l'armée du Salut comme chanteuse (00:49:30-00:51:17). Comme le souligne Peden, l'administratrice qui révèle ses talents n'est autre qu'une des chanteuses finlandaises les plus connues, Annikki Tähti, qui chante ici une fameuse chanson de son propre répertoire : « Petit cœur » (*Pieni Sydän*). La dernière situation de concert, enfin, sera l'occasion de conclure le film sur les paroles d'une autre chanson célèbre de la même Annikki Tähti qui, selon Peden encore, évoquera inmanquablement leur histoire nationale aux auditeurs finlandais : *Muistatko Mon Repos'n* (01:25:38-01:28:57) :

As well as providing a happy ending for Irma's and M's relationship, Do You Remember Mon Repos ? also has nationally significant meaning. The song describes the singer's longing for a park in Vyborg, a city in the region of Karelia. Parts of Karelia were ceded to the Soviet Union at the end of the Second World War, a loss that had considerable national impact (ibid.).

Dans toutes ces scènes donc, la combinaison de la dimension potentiellement « méta-textuelle » des chansons à texte (du moins pour des spectateurs finlandais ou au moins finnophones), d'un travail de mixage qui conserve à la musique sa dimension hétéronome sans essayer de la naturaliser en la spatialisant par quelque effet de réverbération (ou en jouant de ce que Michel Chion nomme des « indices sonores matérialisants » (Chion 1995, p. 189-190)⁶) et d'un jeu actoral relevant lointainement de la technique brechtienne du *gestus* (une technique démonstrative qui se traduit en l'occurrence par une étrange impassibilité des personnages d'auditeurs et une certaine stoïcité des musiciens) donne une dimension réflexive à ces scènes de concert et leur confère une fonction qu'avec Brecht on pourrait désigner comme *épique*, c'est-à-dire anti-dramatique. Dans le théâtre brechtien en effet, non seulement les musiciens sont présents sur scène en vue de produire une distanciation mais les chansons à texte sont également privilégiées pour leur contenu de sens (Kölbl 2005). Fort logiquement, la lecture « idéologique » que Peden propose du film est entièrement basée sur la description de ces seules scènes de concert.

Fonction pathétique

Si les moments de concert endossent potentiellement une fonction épique, *L'homme sans passé* n'est pas *L'opéra de quat'sous*⁷, et il est aussi et au contraire des moments où l'adjonction de musique sert la dramatisation, se faisant *pathétique*. Ainsi en est-il de ce fragment de la symphonie qui accompagne l'étreinte inquiète de M et d'Irma, ainsi en est-il encore et en particulier de l'utilisation faite des morceaux du guitariste Antero Jakoila – dont le nom sert, remarquons-le, de modèle au

6 Cette spatialisation intervient quelquefois artificiellement via l'abaissement du niveau sonore lorsque des personnages s'éloignent ostensiblement, mais apparaît plus comme le moyen de clarifier les échanges dialogués intervenant durant ces scènes que comme une concession au respect d'une pseudo-vraisemblance.

7 *Die Dreigroschenoper*, écrit et mis en scène par Bertolt Brecht et Kurt Weill en 1928, puis réalisé par Georg W. Pabst en 1931.

patronyme officiel du protagoniste – qui « colorent » pathétiquement plusieurs scènes. Cela commence dès les premières secondes du film par cette musique mélancolique qui « accompagne » le voyageur ferroviaire. Ces premières notes de musique entendues sont celles d'un morceau intitulé *Bandonéon*. On l'entend dès le générique alors que le protagoniste est montré en train de se rouler puis de s'allumer une cigarette. Elle commence dès la vingtième seconde, avec le début du plan sur M et disparaît à l'occasion d'une baisse de niveau exactement synchronisée avec le fondu au noir qui ferme les scènes du générique, lorsqu'un panoramique d'ensemble sur la ville clôt l'arrivée du personnage en ville. On retrouve une autre chanson d'Antero Jakoila lorsque Nieminen emmène M boire une bière le vendredi soir et qu'ils quittent les lieux du concert de l'armée du Salut. Mixée en arrière-plan de l'échange dialogué (00:15:25-00:17:39), cette ballade instrumentale intitulée *Serena* avec laquelle on retrouve le timbre du bandonéon, donne assez clairement son « atmosphère » à la scène.

Lorsqu'ensuite M entreprend de nettoyer à grandes eaux son nouveau lieu de vie, le container « loué » par Antilla, on entend une musique bien différente (00:23:46-00:25:10) : le morceau de rock *Motto Wasabi* chanté par le japonais Masao Onose nous fait certes retrouver la guitare mais sur un rythme bien plus enjoué, qui véhicule l'entrain du personnage. Elle s'éteindra d'elle-même lorsque le personnage s'interrompra dans son nettoyage pour faire une pause cigarette. Une autre musique pathétique intervient pour accompagner le geste « chaplinien » de M, lorsqu'entré sans le sou dans un bar, dépit de l'accueil que vient de lui réserver l'agence pour l'emploi alors qu'il était plein d'espoir, il demande une tasse d'eau chaude dans laquelle il trempera un sachet de thé déjà utilisé qu'il sort de sa poche. Sur cette scène (00:32:59-00:34:48) c'est donc une vieille complainte traditionnelle interprétée par Tapio Rautavaara, *Ala Unhoita Minua* (dont l'enregistrement de 1951 à peine « nettoyé » révèle son « âge ») qui colore cette fois l'état d'abattement du protagoniste. On réentendra d'ailleurs une autre chanson très semblable interprétée par le même Tapio Rautavaara lorsque M, libéré de prison grâce aux arguments d'un étonnant avocat, se retrouve seul accoudé à un bar, la mine défaite (01:06:50-01:09:20). Il y retrouvera ce patron « honnête », qui après avoir dévalisé la banque où se trouvait M et avoir du même coup causé bien malgré lui son emprisonnement, vient à sa rencontre pour s'excuser et lui confier la « mission » de rembourser ses anciens employés floués. Tapio Rautavaara interprète une autre chanson traditionnelle intitulée *Lokki*. Lorsqu'après le suicide du patron, M s'acquittera de sa mission en distribuant les enveloppes à chacun des employés, on entendra de nouveau un morceau instrumental d'Antero Jakoila, *Su Cara*, mélangeant guitare et bandonéon et dont un court passage, judicieusement placé sur une scène de distribution collective d'enveloppes dans une ambiance de bar presque mal famé, évoque discrètement une musique de « film de gangster » (01:10:44-01:11:36). Lorsque M se rend au domicile de sa femme, dont il a retrouvé l'adresse, c'est enfin aux accents mélodramatiques des violons du quatuor à cordes Sputnik que la discussion prend lieu. Ceux-ci jouent le morceau *Vita Vitae* dont les mélodie et rythme, là encore, sont parfaitement « accordés » à la situation narrative, accompagnant les moindres gestes et expressions des personnages. Ainsi, lorsque le nouvel homme de sa femme entre dans la pièce et que M se lève pour le saluer, le rythme du morceau se fait plus haletant. Ce morceau (01:16:28-01:19:46), que l'on

entend jusqu'à ce que les deux hommes sortent sur le perron, est sans doute le plus clairement pathétique de la série. Très peu de temps après, lors du retour de M en train, on entend à nouveau le groupe de rock japonais nostalgique du chanteur Masao Onose, le Crazy Ken Band qui interprète un morceau intitulé *Hawai No Yoru* (01:22:03-01:23:22) alors que M se fait servir... le saké qui accompagne son plat de sushis !

Fonction éthique

Cette dernière occurrence d'une musique que l'on peut dire malgré tout pathétique en ce qu'elle participe à véhiculer la tonalité affective de la situation et du personnage, indique pourtant par son caractère ironique (l'incongruité du repas de sushi servi dans un wagon-restaurant finlandais) une autre fonction jouée par la musique dans le film. En certains moments, il me semble que la musique révèle moins les sentiments et inclinations psychologiques des personnages qu'elle ne manifeste une « présence » auctoriale. Je choisirai de désigner cette autre fonction de la musique comme une fonction *éthique* pour l'opposer à la bien plus courante fonction *pathétique*, en me référant ici au couple notionnel hérité de la rhétorique aristotélicienne.

Lorsque la musique déjoue la fonction pathétique et les conventions poétiques ou lorsque l'utilisation de la musique ne cadre plus avec la vraisemblance d'un récit particulier ou les normes stylistiques et expressives du drame, l'auteur, certes « hypothétique », manifeste son intentionnalité en communiquant quelque chose de son tempérament, de sa culture, de sa « morale »⁸. Si l'on songe à l'épisode du « repas de sushi », l'ironie cocasse de la situation trahit la dimension éthique du moment, au-delà de l'effet pathétique. Après qu'on lui a amené son saké pour accompagner le plat de sushi disposé devant lui M reste un temps interdit, les baguettes en main mais encore dans leur emballage. Il les repose et sort de sa veste l'énorme cigare que lui a donné l'avocat, en fait un étui. Après avoir vérifié son contenu – un cigare – il le dépose soigneusement sur le set de table, à sa juste place entre les faïences déjà disposées puis se saisit enfin des baguettes qu'il manipulera difficilement et sans aucune dextérité. Manifestement l'auteur joue un tour au personnage confronté à la logique exacerbée d'un goût « japonisant » qui n'est vraisemblablement pas le sien et qu'il doit assumer jusqu'à la perplexité. Pour autant, et malgré cette scène, la fonction éthique endossée par la musique ne m'apparaît jamais aussi fortement que dans celles où des personnages allument un poste de radio ou un juke-box, limonaires du temps.

Cela commence évidemment avec la radio que M transportait dans sa valise et que l'un des malfrats allume. Lorsque d'abord « étriquée » (00:02:48-00:03:27), la musique symphonique de Leevi Madetoja endosse assez lisiblement cette fonction éthique dans son effet ironique. La seconde fois où la présence d'un appareil justifiera l'irruption d'une musique, c'est au lendemain du « sauvetage » de M, et pendant

8 Sur la notion d'« intentionnalité hypothétique » (en anglais « *hypothetical intention* ») caractérisée par son « immanence » et, plus largement, sur les différences entre les postures critiques « conventionnalistes » ou « intentionnalistes », voir notamment les mises au point de Robert Stecker dans la deuxième partie « Meaning », de son livre *Artworks, Definition, Meaning, Value* (Stecker 1997, p. 111-244).

que la mère prépare la soupe. Les deux blondinets manipulent une petite radio, cherchent d'abord la bonne fréquence avant de tomber sur une station qui diffuse *on air* une chanson du chanteur finlandais Markus Allan, *Valkoiset Linnut*, une ballade nostalgique accompagnée de violons et d'un accordéon (00:07:48- 00:09:03). Au son de celle-ci, on voit ensuite la famille réunie à l'intérieur du container qui leur sert de logement autour de la mère qui donne la soupe au rescapé. La musique s'évanouira pour laisser place à une discussion entre la mère et le père qui se tiendra à l'extérieur, autour d'un bidon. On ne se soucie guère plus à ce moment-là de savoir si la radio est encore allumée quelque part car le mixage a, de fait, donné un statut de musique de fosse à cette chanson qui la fait échapper aux contraintes de la vraisemblance. Le moment suivant où on allumera un appareil, c'est lorsque le personnage d'Irma, que l'on vient tout juste de rencontrer lors de la première scène de soupe populaire, rentre chez elle, range méticuleusement ses affaires avant de se coucher. Cette scène me semble particulièrement emblématique de cette fonction éthique que l'utilisation de la musique peut endosser dans le film.

Irma rentre dans son petit appartement sombre et austère, toute raidie dans sa tenue de l'armée du Salut, au son d'un accordéon (00:18:47-00:19:44) : elle dispose méticuleusement son costume sur cintre, place soigneusement un petit tapis roulé au pied de sa porte, puis se dirige vers son lit qui l'attend dans un décor au rendu pictural et regarde par la fenêtre qui inonde la pièce des blafards rayons de lune. Contre toute attente, elle adresse alors un regard de défi à la caméra qui pourra évoquer celui du personnage de Monika dans le film homonyme d'Ingmar Bergman (1953), avant d'appuyer ostensiblement sur le bouton d'une radio disposée sur la table de chevet. L'effet de contraste est saisissant lorsqu'on entend alors soudainement à plein volume les premières mesures du très *shaky* *Do the Shake* des Renegades (00:19:45-00:20:40). Au lieu de se mettre à danser ou d'entrer dans quelque état frénétique, le personnage continue comme si de rien n'était, retire lentement sa robe de chambre, la replie soigneusement avant de la jeter au pied de son lit et de s'allonger dans une posture qui fait un écho figuratif évident au portrait sculpté d'une madone trônant au-dessus de sa tête. Le cinéaste, dans l'ironie de ce choix musical, dans un effet de mise en scène très affirmé, très intentionnel dans sa ruptivité, nous dit son désaccord vis-à-vis d'une lecture stéréotypée du personnage. La musique des Renegades couvre à la suite quelques plans fixe nocturnes, de M assis au bord de l'eau, d'un vieux couple de clochards adossé à un mur, d'un autre allongé sur une grève, tous inertes.

Après cette scène – en quelque sorte une matrice – les autres moments où les personnages appuieront sur le bouton d'une radio, ou bientôt d'un juke-box, appelleront tous, me semble-t-il, le même mode de réception. Chaque fois, l'intentionnalité ironique vient donner sens à ce traitement anti-naturaliste du mixage qui refuse toute réverbération, toute mise en espace diégétique à une musique pourtant censée se diffuser dans l'air de chacun de ces décors... C'est aussi bien le cas lors de la première mise en fonction du juke-box par son installateur, qui nous permet d'entendre un blues « intemporel » de Blind Lemon Jefferson, *That Crawlin' Baby Blues* (00:26:40-00:28:07), et de suspecter que la machine est remplie de disques du même acabit, ce qui se confirmera lorsque M, après le dîner avec Irma, lance le juke-box qui joue un autre morceau fleurant bon l'*american way of life* : un *slow* intitulé

My Heart Must do the Crying des... Renegades (00:45:25-00:46:20). Et on aura ensuite la confirmation que ce juke-box est en fait une collection privée. Lorsque le soudeur M se réinvente tout-à-coup en *manager* et suggère au groupe de l'armée du Salut (en fait le groupe Poutahaukat) de venir chez lui écouter du « blues, du rythm & blues et rock'n'roll », c'est bien à mon sens l'auteur Kaurismaki qui transparaît derrière l'*alter ego*. Dans la scène suivante, les membres du groupe sont réunis autour du juke-box diffusant un morceau qui sonne comme un rock instrumental des *Shadows*. Il s'agit d'un morceau intitulé *Veto* d'Antero Jakoila (00:47:50-00:48:28). Lorsque les membres du groupe commencent timidement à battre la mesure, M affiche un grand sourire de satisfaction.

À chaque fois qu'un personnage enclenche un bouton, disais-je, le mixage manifeste un refus de naturalisme et affirme la dimension hétérogène de ces musiques enregistrées. L'invraisemblance du traitement sonore, mais aussi l'artificialité des situations, accuse l'intervention *éthique* d'un auteur qui s'affiche ainsi en amateur de « blues, rythm'n'blues et rock'n'roll » plus qu'elle ne force à la distanciation *épique* et à la réflexivité critique.

MUANCE DE L'ÉCOUTE

Le film musical de Kaurismaki, on le voit, manifeste une variété de « situations » musicales comme une variété dans leur « mise en musique » qui suggère des glissements dans l'entretien des images et des sons. Pourtant aucune des situations narratives ainsi mises en musique dont je me suis efforcé de faire le relevé n'induit le même effet de *monumentalisation* qu'on peut expérimenter à la vision du plan « du sarcophage ». Car en ce moment inaugural, mon écoute mue radicalement. La symphonie de Leevi Madetoja ne s'y monnaie pas en une fonction, ni pathétique (pas d'accroissement affectif), ni épique (pas de distanciation critique), ni éthique (pas de manifestation de l'auteur).

L'effet de mixage et le renouvellement attentionnel

Pour cerner l'effet, on peut commencer par comparer le prologue avec une scène qui, à première vue, semble fonctionner selon la même logique, je veux parler de la scène du « coucher d'Irma ». En effet le désaccord dans le choix de la musique vis-à-vis de la situation y est tout aussi puissant. Faire entendre *Do the Shake* au moment du coucher d'une « madone » qui s'allonge comme on se recueille (l'effet d'assimilation iconographique est ici claironné) est aussi incongru que de faire entendre une puissante symphonie sur l'image d'un pauvre soudeur agressé dans un parc urbain. Mais certaines différences importantes se glissent entre les deux scènes. Il y a d'abord, et avant même l'irruption de la musique, l'effet d'interpellation que provoque le regard d'Irma lancé en direction du spectateur, un procédé passé volontiers dans l'usage depuis l'époque du cinéma moderne. La geste du personnage conduit à ce que d'aucuns dénonceraient peut-être comme une « illusion intentionnelle » (Wimsatt & Beardsley 1954) en lieu et place de l'habituelle « illusion référentielle » (Riffaterre 1982). Mais la dimension éthique se confirme pourtant à mes yeux lorsque le personnage féminin prend très ostensiblement la pose sur le modèle de la madone. L'effet de mise en scène est ici bien trop lisible pour que le spectateur puisse laisser dériver son propre imaginaire.

L'identification d'une trop évidente intention iconographique empêchera l'image de *filer*. Le cliché recouvre la possibilité d'une métaphore et l'allégorisation referme son couvercle sur la possibilité d'une symbolisation.



Figures 1 et 2 : L'Homme sans passé, scène du « coucher d'Irma » (Aki Kaurismäki, 2002, 00:19:34 et 00:20:11) © Arte vidéo.



Figures 3 et 4 : L'Homme sans passé, scène de l'agression et plan du « sarcophage » (Aki Kaurismäki, 2002, 00:03:15 et 00:03:27) © Arte vidéo.

Foin de toutes ces hypothèses intentionnalistes ou fonctionnalistes avec le plan du « sarcophage ». Bien sûr l'effet de mise en scène y est également interprétable en termes d'intention, notamment à cause de la gestualité excessivement délicate du troisième larron qui, en quelque sorte, « compose » l'image avant de quitter le champ. Mais l'effet est bien moins affirmé que dans la scène du « coucher d'Irma », avec son regard à la caméra et la ruptivité de la chanson des Renegades. Dans le plan « du sarcophage », pas d'interpellation, pas de ruptivité, pas d'ironie. C'est surtout l'élargissement du spectre sonore de la musique qui produit subtilement son effet, en restaurant toute son assise et son ampleur à la musique grâce au retour des basses fréquences. C'est donc ici essentiellement l'effet de mixage de la musique qui produit un effet spectatorial singulier, grâce au « renouvellement » attentionnel qu'il induit et grâce, corrélativement, à ce qu'on pourrait nommer une *muance* de l'écoute, ou plus prosaïquement un changement de « registre » dans l'écoute. Claude Bailblé, dans une communication donnée sur la psychophysiologie de l'écoute, a pu expliquer la manière dont la focalisation de l'écoute sur tel ou tel son l'intensifiera tout en assourdissant d'autres sons, et ce quelle que soit *a priori* leur saillance perceptive respective. Il souligne aussi combien, à un niveau supérieur de traitement cognitif, ce qu'il appelle

des « opérateurs cognitifs » entrent en jeu pour traiter différemment les objets sonores selon qu'ils seront considérés comme des paroles, des bruits, de la musique⁹.

Écoute musicale et monumentalisation de l'image

On peut donc tâcher d'expliquer en termes autant psychophysiologiques que cognitifs l'effet de cet élargissement soudain du spectre sonore. La synchronisation entre le point d'entrée du plan susnommé et l'élargissement du spectre sonore bouleverse non seulement l'*intensité* mais également la *qualité* de l'écoute. Cette musique trouvait sa source dans un objet manipulé (la radio) et à ce titre relevait d'un double registre : objet musical certes, mais surtout bruit parmi les bruits (et même bruitage parmi les bruitages). Lorsque le personnage reposait la radio dans la valise, l'attention se reportait avec fluidité sur les autres bruits, ces coups portés au corps de M. Mais lorsque tout à coup l'image sonore de la musique se déploie en un lieu qui excède et même annule l'espace diégétique de la scène en masquant tout son d'ambiance, lorsque l'« espace analytique », pour le dire dans les termes de Serge Cardinal, est déconstruit par la disparition du souci de la source, lorsque la « scène diégétique » est désinvestie car, pour ainsi dire, la scène (le tabassage) *a eu lieu* et ne laisse plus derrière elle que le résidu d'une action (le tabassé), ne reste plus alors qu'un « lieu plastique sonore » sans coordonnées, intégralement saturé par la musique¹⁰. Non seulement la musique occupe alors tout le champ attentionnel de l'audition mais elle passe aussi vraisemblablement au « premier plan » dans la répartition des ressources attentionnelles entre vision et audition. Et non seulement la musique vient-elle à ce moment-là au premier plan du champ attentionnel dans l'expérience esthétique mais, d'être soudainement détachée de sa source, elle sera alors pleinement écoutée *musicalement* et non plus *causalement*.

Mais alors même que la musique à ce moment-là est très certainement écoutée « pour elle-même », un autre « désaccord » se produit immédiatement dans la continuité de l'« audio-vision » (Chion). Habituellement en effet une telle musique symphonique sous-tend des scènes ou des événements qu'on pourrait eux-mêmes qualifier métaphoriquement de « symphoniques » en ce qu'ils mobilisent bien souvent des foules de figurants ou de vastes espaces. Les scènes qui s'accompagnent de musique symphonique sont généralement des scènes grandioses ou sublimes. Or ici, l'image vue en même temps que cette musique est écoutée à quelque chose de décevant. L'imaginaire que sous-entend la musique symphonique ne peut s'accommoder d'une

9 « L'attention – mobile et vive – prend en compte les éléments dont elle a besoin pour gérer la compréhension des devenirs : elle *valorise* une position dans l'espace (augmentation de la vigilance sur un élément provisoirement calme ou silencieux), elle *hausse* la "présence" d'une source pour en examiner tous les détails (accroissement de la netteté), elle *atténue* un son auditivement gênant (diminution partielle de l'effet de masque), elle *oublie* durablement un bruit jugé peu pertinent, elle *surveille* obliquement un élément momentanément secondarisé. [...] Des *opérateurs cognitifs* (supra-auditifs) entrent alors en jeu avec leur compétence spécifique : socio-linguistique pour la parole, bruitiste pour l'environnement, musicale pour le concert » (Bailblé 2004, p. 15).

10 Sur les notions de « lieu plastique sonore », d'« espace analytique » et de « scène diégétique », voir Cardinal 1995.

image montrant un pauvre soudeur lamentablement étendu à terre et recouvert du vrac de ses affaires. L'écoute pourrait alors se faire pleinement esthétique et servir l'induction d'un « état filmique » de type hypnoïde, susciter ce que j'ai par ailleurs appelé des effets d'« accordage sensoriel »¹¹. Elle pourrait se faire technicienne, analytique, formaliste ou encore « structurelle », pour le dire du mot d'Adorno. Mais il s'avère (dans mon expérience du moins) que cette musique soudainement donnée à entendre à *pleine puissance* contribue en retour à dépouiller l'image de sa situation et de sa narration comme à constituer son équivoque figurative. Comme si la musique symphonique – si suggestive, si adaptée en cela aux « programmes » narratifs – *forçait* l'image à délivrer de l'imaginaire malgré son désinvestissement narratif. La référentialité de l'image, qui nous fait voir une valise et un masque de soudeur, ne peut satisfaire aux critères du grandiose et comme, de surcroît, la scène dont ce plan est le résidu en manquait déjà, l'imagination spectatorielle est vouée à compenser, en symbolisant ou, dans les termes de Freud, en « élaborant ». Voilà en quoi on pourrait ici parler d'une *monumentalisation* de l'image par la musique.

Parler d'une monumentalisation de l'image par l'écoute c'est en effet considérer la « valeur ajoutée » (Chion) que la musique peut apporter à l'image, en éloignant d'emblée l'idée que cette valeur ajoutée trouverait en ce cas sa motivation dans un fonctionnalisme ou un intentionnalisme. Le terme de monumentalisation emporte au moins deux sens, que je considère ici corrélativement. D'une part, en un sens second mais courant, monumentaliser c'est conférer une qualité de grandiose voire de démesure, sublimer. Mais d'autre part – et en premier lieu – monumentaliser, c'est conférer à quelque chose la qualité commémorative du monument. En faisant échec à tout « prise » narrative, fictionnelle ou allégorique, le plan ainsi monumentalisé par la musique suggère une autre voie à l'imagination spectatorielle : celle de la commémoration et de la « survivance » warburgienne, celle de l'élaboration et de la « figurabilité » freudienne.

Écoute imaginale contre écoute imaginative

Contre une écoute *imaginative* qui inférera tel répertoire iconographique spécifique rattaché par les conventions et l'habitude à telle musique, on isolera donc l'effet *imaginal*, qui interfère dans l'entretien entre une image narrativement désinvestie et une musique poétiquement déjouée. La musique certes supplémente l'image, mais elle le fait en forçant l'image à dévoiler le filigrane d'un « moment réminiscent », comme écrit Georges Didi-Huberman, laissant filer une imagination spectatorielle qui ricochera dans le désordre anachronique et anémique d'une vaste mémoire iconographique comme dans un « Atlas Mnémosyne », selon le nom donné au corpus d'images amassé et assemblé par Aby Warburg [dans sa bibliothèque](#). Citant Freud, Didi-Huberman souligne :

11 Sur l'accordage sensoriel et l'« induction » d'un état filmique hypnoïde, voir mes articles (Le Bihan 2004 et 2011).

Le moment réminiscent – que Warburg a cherché dans les images sous l'espèce du *Pathosformel* – se présente donc comme essentiellement anachronique : c'est un présent où s'agitent, où agissent les survivances. Anachronique parce qu'*intensif* et intrusif, anachronique parce que *complexe* et sédimenté. [...] C'est dire à quel point l'anachronisme du symptôme déjoue les modèles positifs de la causalité et de l'historicité. Tout se passe ici « contrairement à ce que dit l'axiome *cessante causa, cessat effectus* ». Tout se passe contrairement aux hiérarchies factuelles du grand et du petit, de l'antécédent et du conséquent, de l'important et du mineur (Didi-Huberman 2002, p. 313).

Il peut paraître étonnant qu'un plan aussi statique que ce plan rapproché sur un corps inerte puisse révéler quelque effet symptomal de « survivance », au sens warburgien du terme. En effet, pour Aby Warburg, les figures de l'art ne véhiculent la survivance de l'archaïque qu'au travers de l'hystérisation des postures corporelles, dans la tension d'un *pathos* qui agite les *formules* iconographiques : *pathosformel*. Dans l'image ici commentée, pas de corps visible, encore moins de mouvement. Et pourtant, si la musique en vient à monumentaliser l'image, sans doute fallait-il au minimum que celle-ci recèle une potentialité. Chez Freud, on le sait, l'élaboration figurale des images du rêve ne va pas sans la sélection de motifs sur le critère de leur « figurabilité ». Et ici même, sans doute, pour que la musique symphonique de Leevi Madetoja puisse contribuer au forçage figural de l'image, encore fallait-il que celle-ci recèle une certaine figurabilité. Celle-ci réside à mes yeux de manière décisive dans le motif du masque. Sa particularité – outre l'absence de toute dimension mimétique comme de toute marque symbolique (au contraire des masques rituels ou festifs) et l'extrême simplicité formelle de ses lignes (bien plus simple qu'un scaphandre) – réside dans la présence d'un vitrage aveuglé par la pénombre. Cette visière qui en quelque sorte « fait écran », accuse l'invisibilisation du visage et participe ainsi au désinvestissement narratif de ce résidu de scène. Le personnage perd jusqu'à son incarnation, et l'absence de tout signe qui permettrait de référer le masque à quelque autre identité, aussi fantastique ou mythique soit-elle, empêche tout processus allégorique, préfigure une incertitude. Le masque impose sa pleine valeur fantomale à l'image.

J'ai jusqu'ici avancé que la qualité d'écoute qui permettrait de faire lever dans l'image des survivances, au-delà de toute iconographie convenue et déterminée, pourrait être dite *imaginale*. On sait ce que le terme d'*imago* connote lorsqu'on le rapporte aussi bien à la « psychologie analytique » de Jung qu'à la zoologie. Dans le premier cas, l'*imago* désigne une sorte de représentation idéalisée et inconsciente des parents que le sujet se construit et on retrouve là un sens du terme qui renoue avec la fonction de ce que, dans le monde romain antique, on nommait les *imagines maiorum*, ces portraits d'ancêtres illustres qui peuplaient les intérieurs des demeures¹². Dans le second cas, l'*imago* désigne « la forme définitive de l'insecte adulte sexué »¹³ et la « mue imaginale » nomme la dernière mue subie pour atteindre le stade final du

12 Et dont la fonction était finalement d'ordre surmoïque, pour le dire en termes freudiens. Voir Molinier Arbo 2009.

13 Voir l'article « Imago » du portail lexical du CNRTL.

développement. Dans les deux acceptions, le terme d'*imago* désigne donc une image idéalisée. Pour peu que l'on retienne du terme *imaginal* ce qu'il connote du *fantomal* comme du *métamorphique*, on pourra mieux appréhender la qualité particulière de cette écoute qui, tout à la fois, suscite les réminiscences et excite les survivances.

Si la monumentalisation du plan « du sarcophage » par cette musique symphonique donne à l'homme sans passé une histoire de l'art (comme me le souffle Serge Cardinal), cela ne veut pas dire qu'il faudrait identifier sous ce « sarcophage » fait de bric et de broc quelque spectre reconnaissable surgi d'une iconographie antique, christique ou cinématographique, cela ne veut pas dire qu'entre la momie égyptienne, le Christ mort ou l'homme invisible il faudra choisir le « bon » ancêtre pour M, car là où une écoute imaginative supplémentera l'image en la canalisant vers tel ou tel registre iconographique déterminé, l'écoute imaginaire, elle, est le royaume des interférences imaginaires.

BIBLIOGRAPHIE

- Article « Imago » du portail lexical du CNRTL : <http://www.cnrtl.fr/definition/imago>, consulté le 07 janvier 2018.
- Bailblé, Claude (2004), « Comment l'entendez-vous ? », *Cinergon*, n° 17/18 : « Écouter/Voir », p. 7-21.
- Cardinal, Serge (1995), « Entendre le lieu, comprendre l'espace, écouter la scène », *Protée*, vol. 23, n° 3, p. 94-99, <http://www.sergecardinal.ca/pdf/entendre-le-lieu.pdf>.
- Chion, Michel, *Glossaire*, <http://www.lampe-tempete.fr/ChionGlossaire.html>, consulté le 07 janvier 2018.
- Chion, Michel (1995), « Musique de fosse, musique d'écran », *La musique au cinéma*, Paris, Fayard, p. 189-190.
- Didi-Huberman, Georges (2002), *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Minuit.
- Kölbl, Joseph (2005), « Bertolt Brecht en quête d'une musique épique », *Germanica*, n° 36, <http://journals.openedition.org/germanica/1515>, consulté 07 janvier 2018.
- Lapoujade, David (2017), *Les existences moindres*, Paris, Minuit.
- Le Bihan, Loig (2004), « Écouter l'image. L'accordage sensoriel dans quelques films de Bill Viola », *Cinergon*, n° 17/18 : « Écouter/voir », p. 95-104, <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01655350>.
- Le Bihan, Loig (2011), « L'épreuve du temps. De *Damnation* à *L'homme de Londres*, un cinéma hypnotique », *Vertigo*, n° 41 : « Ne pas mourir », dossier « Béla Tarr », p. 122-126, <https://www.cairn.info/revue-vertigo-2011-3-p-122.htm>.
- Mitry, Jean (1965), *Esthétique et psychologie du cinéma*, Paris, Éditions du Cerf.
- Molinier Arbo, Agnès (2009), « Sous le regard du Père : les *imagines maiorum* à Rome à l'époque classique », *Dialogues d'histoire ancienne*, vol. 35, n° 1, p. 83-94, http://www.persee.fr/doc/dha_0755-7256_2009_num_35_1_3094, consulté 07 janvier 2018.
- Peden, Sanna (2007), « Soup, Soap and National Reawakening. The Ambiguous Role of the Salvation Army in *Man without Past* (2002) », *Widerscreen.fi*, <http://www.widerscreen.fi/2007-2/soup-soap-and-national-reawakening-the-ambiguous-role-of-the-salvation-army-in-the-man-without-past/>, consulté 07 janvier 2018.
- Riffaterre, Michael (1982), « L'illusion référentielle », dans Gérard Genette et Tzvetan Todorov (dir.), *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, p. 91-118.

- Souriau, Etienne (1943), *Les différents modes d'existence*, Paris, PUF, 2009.
- Stecker, Robert (1997), *Artworks, Definition, Meaning, Value*, University Park, Pennsylvania, Penn State Press.
- Wimsatt William K. et Monroe C. Beardsley (1954), « L'illusion de l'intention », dans Danielle Lories, *Philosophie analytique et esthétique*, Paris, Klincksieck, 2004, p. 223-238.

Virile *Condottieri* On-screen and Emasculated Heroes on the Operatic Stage: Portraying Male Protagonists in Fascist Italy (1931-1937)

Zoey M. Cochran

Abstract

Virility was central to Italian fascist ideology and yet the operas composed and performed in Italy during the 1930s systematically subvert the virility of their heroes both dramatically and musically, revealing a more fraught relationship with fascist ideology than has been suggested until now. A comparison between operas by Gian Francesco Malipiero, Ottorino Respighi, Pietro Mascagni, Ildebrando Pizzetti, and Alfredo Casella on the one hand and films by Alessandro Blasetti, Mario Camerini, and Carmine Gallone on the other, all produced in Italy during the mid-1930s, shows that the absence of male protagonists embodying fascist ideals of virility is confined to opera. I suggest that the failure of these operas to present virile male protagonists partly stems from a confrontation between opera and film. Indeed, the emergence of sound films and cinema's privileged position within the Fascist regime forced opera to redefine itself as an art form in relationship to film.

Keywords: masculinity; fascist virility; opera and film; characterization of male protagonists; Ancient Roman subjects.

Résumé

La virilité est au cœur de l'idéologie fasciste ; pourtant, les opéras composés et représentés en Italie pendant les années 1930 subvertissent systématiquement la virilité des héros sur les plans musical et dramatique, révélant que ces opéras entretenaient une relation bien plus complexe avec l'idéologie fasciste qu'on ne l'a affirmé jusqu'à présent. Une comparaison entre les opéras de Gian Francesco Malipiero, Ottorino Respighi, Pietro Mascagni, Ildebrando Pizzetti et Alfredo Casella et les films de Alessandro Blasetti, Mario Camerini et Carmine Gallone, tous produits en Italie pendant les années 1930, démontre que cette absence de protagonistes masculins incarnant les attributs de la virilité fasciste est unique à l'opéra. J'avance que cette absence résulte, entre autres, d'une confrontation entre l'opéra et le cinéma. En effet, l'émergence des films sonores et la position privilégiée du cinéma au sein du régime fasciste porte l'opéra à se redéfinir comme médium face au cinéma.

Mots clés : masculinité ; virilité fasciste ; opéra et cinéma ; caractérisation des protagonistes masculins ; sujets tirés de l'Antiquité romaine.

“Death to tyrants! You be Duce, Bruto! Kill Sesto! Let’s get rid of kings! Death to him! Freedom! To Rome!” These words, constituting the final chorus of Ottorino Respighi and Claudio Guastalla’s *Lucrezia* (Respighi 1936, p. 117-118), can be (and have been) read as both pro- and anti-fascist, depending on which words are the focus – “You be Duce, Bruto” and “to Rome” or “death to tyrants!” and “freedom” (Flamm 2004, p. 334, Stenzl 1990, p. 105)². Though many works produced during the Fascist regime present different degrees of ambiguity – as numerous studies of cultural productions of the fascist *ventennio* have shown – this obliquity has often been ignored in the case of the operas composed and performed in Italy during the 1930s³.

Following Fiamma Nicolodi’s interpretation of the operas composed by Pietro Mascagni (*Nerone*), Ottorino Respighi (*La fiamma* and *Lucrezia*), Gian Francesco Malipiero (*La favola del figlio cambiato*, *Giulio Cesare*, and *Antonio e Cleopatra*), Ildebrando Pizzetti (*Orsèolo*), and Alfredo Casella (*Il deserto tentato*) between 1931 and 1937, musicological studies have brushed these operas aside as embarrassing expressions of fascist ideology (Nicolodi 1984 and 2004, Stenzl 1990, Waterhouse 1999)⁴. Indeed, in her seminal book *Musica e musicisti nel ventennio fascista*, Nicolodi denounces the operas for endorsing fascist ideology in their subject matter – the staging of Ancient Roman themes, for example – and in their return to “the more obsolete [operatic] models of the past” (Nicolodi 1984, p. 11-12)⁵.

In this essay, I argue that the operas discussed by Nicolodi merit closer examination: not only do they present a more fraught relationship with fascist ideology than has been hitherto suggested, but, as I will show, they also express the changing relationship between opera and film at a time when one medium increasingly encroached upon the territory of the other. During the 1930s, the dissemination of sound pictures brought music and singing onto the screen, taking away opera’s final prerogative.

1 “Morte ai tiranni! Sii duce tu, Bruto! Uccidere Sesto! E si caccino i re! Muoia! Libertà! A Roma!” All translations in the article are my own. I would like to thank Christoph Neidhöfer, whose seminar on music and politics first inspired this project, Serge Cardinal, who encouraged me to deepen my reflection on the relationship between opera and film, this journal’s reviewers for their generous comments, as well as the many others who read and commented on previous versions of this research, especially Nina Penner, for her careful editing and invaluable comments.

2 Indeed, Flamm discusses how Elsa Respighi used this final chorus to defend her husband from accusations of fascism, whereas Stenzl presents the same chorus as an example of fascist propaganda.

3 The contradictions of fascist ideology and the ambiguities and ambivalence of cultural productions under the Fascist regime have been explored in an increasing number of studies, especially in the last twenty years, by film scholars (Ben-Ghiat 2005, Landy 1986 and 1998, Reich 2002, Ricci 2008), literary scholars (Frese Witt 2001, Pickering-Iazzi 1997), art historians (Champagne 2013), and cultural historians (De Grazia 1992, Spackman 1996, Stone 1998). For an overview of the historiographical debates concerning fascism in Italy, see De Felice 1998.

4 Waterhouse explains that “Malipiero’s three operas of these years [1934-1940] are usually regarded (not without reason, though one must be careful not to underestimate them) as forming a relatively unimportant interlude in his theatrical output, in which he strayed even further from his ‘true path’ as a stage composer than he had done in the last act of *La favola del figlio cambiato*” (Waterhouse 1999, p. 191). Stenzl focuses on the Roman and imperialistic themes of the operas composed during these years (Stenzl 1990, p. 70, 120-123, 134).

5 “i modelli più obsoleti del passato.”

This period thus offers an ideal opportunity to investigate the changing relationship between opera and film, as well as the connection of both media to fascist ideology. Indeed, the 1930s saw an increase in the Fascist regime's involvement in cultural life and propaganda, accentuated by the materialization of Benito Mussolini's imperialistic ambitions, which culminated in the Italo-Ethiopian War (1935–1936). The implementation of discriminatory laws against Italian Jews (known as the "*leggi razziali*") in 1938 and the start of the Second World War the following year brought many changes to the Italian cultural landscape, creating a natural boundary to the scope of this study⁶.

Studies of the relationship between opera and film tend to focus on the influence of opera on film – how film can be operatic – (Dalle Vacche 1991, Tambling 1987) or on cinematic representations of opera (Citron 2010, Fawkes 2000, Grover-Friedlander 2005). In both cases, the focus remains on film, as though the story of the relationship between opera and cinema can only be told from the perspective of film: how film benefited from opera, how film can reveal new things about opera. Some studies consider the influence of film on opera, but they tend to focus on the musical translation of cinematic techniques⁷. This article proposes to look at the relationship between opera and film from a different perspective, by asking how opera reacted to the growing primacy of film⁸.

The changing relationship between opera and film can be gleaned through their differing treatment of male protagonists: whereas virile male protagonists can be found to varying degrees in films of the mid-1930s, the operas created and staged in Italy during the same period systematically subvert the virile hero both dramatically and musically. Virility was central to Italian fascist ideology. Preoccupied with the creation of the "new Italian man," the Fascist regime repeatedly proposed images and definitions of fascist masculinity incarnated by Mussolini himself. For this reason, the representation of virility on-screen and onstage seems to be the ideal prism through which to view both media's relationship to fascist ideology and to each other⁹. The "new Italian man" was to be healthy, fit, disciplined (morally and physically), dominant, and aggressive. I suggest that the failure of these operas to

6 Both Lorenzo Benadusi (2012, p. 296) and Ruth Ben-Ghiat (2005) note a strong shift in depictions of masculinity (which will be the focus of this article) during the Second World War.

7 In *Opera, Ideology, and Film*, for example, Jeremy Tambling likens the elements of continuity and disruption in the operas of Schoenberg and Berg to the cutting and combining of film sequences (Tambling 1987, p. 75-76). Julien Ségol also discusses the renewing aesthetic effect of cinema on opera in Germany in the interwar period (Ségol 2017).

8 The recent collection of essays *Opéra et cinéma* (Picard, Rebel, Ameille and Lécroart 2017) begins to break away from this traditional view of the opera-cinema relationship. Nevertheless, most of its essays still focus on the influence of opera on film (discussed in its first and fourth sections) and on on-screen representations of opera (the subject of its third section). Its second and final sections, exploring the interaction between opera and cinema, principally discuss recent works. My research fits into this new line of inquiry, but focuses on the effect of film on opera's development as a medium, when both were still vying for popularity.

9 Indeed, Barbara Spackman has argued that virility was the "principal node of articulation" of fascist rhetoric (Spackman 1996, p. ix). Recent studies on the importance of virility in Fascist Italy support Spackman's view (Bellassai 2005, Benadusi 2012, Ben-Ghiat 2005, Champagne 2013, Gori, 1999 and Wanrooij 2005).

present virile male protagonists partly stems from opera's struggle to define and redefine itself in relationship to film.

SOUND PICTURES, PROPAGANDA, AND THE RISE OF FILM IN THE 1930s

From the creation of the *Istituto luce* in 1924, the Fascist regime revealed a strong interest in the political potential of film¹⁰. Nevertheless, it was only in the 1930s that the regime fully exploited the power of film for the purpose of propaganda, an effort that culminated in the launch of *Cinecittà* in 1937. In the words of Italian film historian Gian Piero Brunetta, "the endeavors to turn cinema into a fascist art form were almost developed like the launch into orbit of a multi-stage rocket" (Brunetta 1991, p. 182)¹¹, with stage two reaching its peak in 1932 at the opening of the Venice Film Festival. Marla Stone also identifies a "second phase" in the patronage practices of the Fascist state starting in the early thirties (1931–1936), when "the regime intervened to shape the content and social bases of cultural institutions through a policy of incentive, patronage, and experimentation" (Stone 1998, p. 7). Cinema found itself at the frontline of this shift in state involvement¹². The regime's interest and involvement in the propagandistic potential of cinema increased in the early thirties, setting the medium apart from others. To Mussolini, film was "*l'arma più forte*" ("the strongest weapon")¹³.

The first Italian sound pictures produced in the 1930s enhanced the privileged position of film, while thrusting the medium onto opera's terrain. As Alex Marlow-Mann, Gianfranco Casadio, and Jeremy Tambling argue in their respective studies of the emergence of sound pictures, many of the first sound films revolved around opera: they portrayed opera singers, included opera arias, or, especially in Italy, represented the lives of operatic composers (Casadio 1995, p. 7, Marlow-Mann 2012, p. 81-82, Tambling 1987, p. 45-47). Although this could be interpreted as a sign of opera's popularity and as an opportunity to expose opera to a larger public, it also implied that film could do what opera could, but with a wider impact.

Indeed, a perception of opera as elitist can be gleaned in some of the films produced in Italy during the early thirties. Operatic vocality does not appear to

10 According to Gian Piero Brunetta, the *Istituto luce* was nationalized in 1925 for the dissemination of "propaganda and culture through cinematography" ("*per la propaganda e la cultura per mezzo della cinematografia*," Brunetta 1991, p. 167).

11 "*I tentativi di fascistizzazione del cinema si sviluppano quasi come la messa in orbita di un missile a più stadi.*"

12 In his article on the genre of the musical in Italy, Alex Marlow-Mann refers to "Fascism's aims for a cinematic autarchy" (Marlow-Mann 2012, p. 83). James Hay also discusses the centrality of cinema, noting that "it is important, however, to recognize that the cinema was the culture industry at the center of Italy's desire to assert and to defend through cultural policy [...] Italian ideals of the day" (Hay 1987, p. 10).

13 This phrase, attributed to Mussolini, blazoned a banner during the launch of *Cinecittà* (reproduced in Brunetta 1991, p. 217). Of course, studies have repeatedly shown that reducing the films produced during the early thirties to overt propaganda can only prove simplistic (Brunetta 1991, Hay 1987, Landy [1986] 2014, Reich 2002, Ricci 2008). At the same time, a noted increase in state support towards the film industry and in the regime's interest in cinema's propagandistic potential does set film apart from other artistic genres.

have a place in the “new order” apart from certain choral performances, such as in Carmine Gallone’s *Scipione l’Africano* (1937) or in Mario Camerini’s *Il Signor Max* (1937), where workers of the *Opera nazionale del dopolavoro* – a fascist workers’ association – perform Verdi’s “Va pensiero” (*Nabucco*, 1842), an operatic piece with a strongly politicized reception history, traditionally tied to the Risorgimento and to Verdi’s patriotism (Parker 1997, p. 20-41). In films produced in Italy during the early 1930s, choral singing predominates and popular and folk songs are represented as the ones that can unite all Italians. In Alessandro Blasetti’s *Terra madre* (1931), for example, the contrast between the corrupt city and the idyllic countryside takes on a musical form: the city folk play instrumental dance music such as jazz, fox-trot, and tango, whereas the peasants constantly sing folk songs together, as well as a choral “Ave Maria.” In Blasetti’s *1860* (1934), the events surrounding the Expedition of the Thousand are accompanied by popular songs of the Risorgimento, such as “La bella Gigogin” and “Addio mia bella addio”; singing “Fratelli d’Italia” unites Northern and Southern Italians before they leave for battle¹⁴. Opera arias, on the other hand, seem to exist only in stuffy salons, to the fictional audience’s great dismay and boredom. In Camerini’s *Ma non è una cosa seria* (1936), a singer performs an ornate aria while the other characters yawn, show signs of impatience, or hold their head in their hands in exasperation (Video Excerpt 1).



Video excerpt 1: Mario Camerini, Ma non è una cosa seria (1936), operatic performance bores audience, 13:26-13:43 © Colombo Film / Ripley's Home Video SRL [2003].

The operatic performance in *Ma non è una cosa seria* suggests that despite a wider circulation and democratization of opera during the nineteenth century, it remained an elitist art form. In his study of the dissemination of opera during the nineteenth and twentieth centuries, Robert Leydi concludes that despite a phantomatic presence of opera in the national consciousness, the opera-loving public was predominantly made up of the wealthy (Leydi 2003, p. 361). The movie audience, on the other hand, as James Hay’s research on popular film culture during the Fascist *ventennio* shows, was principally comprised of the middle and working classes (Hay 1987, p. 8).

¹⁴ Alberto Crespi discusses the use of popular songs in *1860* in his *Storia d’Italia in 15 film* (Crespi 2017).

Studies of the popularity of film and opera both reveal a shift during the thirties: Leydi presents the thirties as a turning point after which the presence of opera recedes from everyday life (Leydi 2003, p. 289 and 366), whereas Brunetta calculates that in the years 1929–1930, the income from cinema constituted 61.9% of that of all cultural and sporting events, compared to 39.4% in 1924 (Brunetta 1991, p. 162). Whether through greater state involvement in cinematic production, the advent of sound pictures, or an increase in popularity, the 1930s presented a turning point in the prominence of film, which seems to have brought with it the decline of opera, forcing opera to measure itself against the new medium that was taking its place.

CINEMATIC AND OPERATIC MASCULINITIES

Film: virile condottieri and weak lovers

Existing scholarship on male protagonists in Italian films from the 1930s distinguishes the protagonists of historical films who embody the fascist ideals of virility from those of sentimental comedies and melodramas who are portrayed as weak and effeminate but reform into the “new Italian man” at the end of the movie (Cottino-Jones 2010, Dalle Vacche 1991, Gundle 2013, Landy [1986] 2014 and 1998). I would like to propose a new categorization of male protagonists in these films that allows for a better understanding of their treatment in different cinematic genres and facilitates a comparison with opera. Rather than separating male protagonists into two categories (virile protagonists in historical films and effeminate protagonists in all other genres), I suggest dividing them into three categories, based on the following distinguishing criteria: whether or not the protagonist is a political leader (*condottiero*), whether or not he evades his duty, and whether or not he falls in love¹⁵. Distinguishing political leaders from other male protagonists allows one to differentiate the portrayal of male protagonists in historical film, drama, and comedy, as well as to reflect on the unique treatment of these characters due to their inevitable comparison with Mussolini.

With these distinctions in mind, I propose a typology of male protagonists who appear in Italian films from the beginning to mid-1930s:

1. Political leaders in historical films who do not get involved in love intrigues and do not evade their duty, but rather heroically lead their people to victory.
2. Political leaders who forget their duties after having been led astray by their love for the wrong woman, but then reform through the love of a virtuous woman who embodies the fascist ideals of femininity (appearing in dramas).
3. Lovers who are not political leaders and who shirk their manly duties out of idleness or immaturity, but then reform through the love of a virtuous woman who embodies the fascist ideals of femininity (appearing in comedies).

The distinction between the weak lovers of comedies and the political leaders of dramas, both renegades in need of reform, also operates at the level of public and

15 The last two criteria tend to go hand in hand: during this period, protagonists in the role of lovers generally evade their duty and systematically reform at the end of the film through the love of a virtuous woman.

private spheres: the virility of political leaders exists through the adoring eyes of others in public spaces, whereas the reform of the everyday hero of comedies into a “new man” happens in the domestic sphere, with his new wife as witness.

As Stephen Gundle, Margo Cottino-Jones, and Marcia Landy have shown, Vittorio De Sica’s roles in *Gli uomini che mascalzoni* (1932), *Darò un milione* (1935), *Ma non è una cosa seria* (1936), and *Il Signor Max* (1937), by Mario Camerini best exemplify the effeminate portrayal of weak renegade lovers in Italian comedies of the time (Cottino-Jones 2010, Gundle 2013, Landy [1986] 2014). This effeminate characterization reaches its extreme in *Darò un milione*, where De Sica’s character Gold wears Anna’s robe when trying to seduce her. De Sica’s characters also turn towards singing and dancing when seducing women, techniques more often associated with feminine charm. Intriguingly, the women in these films do not sing. In *Gli uomini che mascalzoni*, for example, De Sica’s character sings “Mariù” to Mariuccia, winning her over. De Sica’s enchantment of women through song may tie these comedies to opera. Unlike their operatic counterparts, however, the protagonists of these films reform their ways in the end, understanding the importance of hard work and of domestic bliss with a faithful wife and thus aligning themselves with the fascist ideals of the “new Italian man.” In contrast to films about political leaders, this reform happens in the private sphere, and is generally witnessed by the new wife and a benevolent father figure, symbolizing the reformed man’s acceptance by patriarchal society.

Traditionally, critics oppose the effeminate protagonists of comedies to the virile heroes of historical films, the embodiments of the archetypal fascist male. Separating political leaders from other male protagonists adds another layer to this contrast. In historical films, the political leader does not take part in love narratives and his virility is expressed through public acclaim and military prowess. In *1860*, Garibaldi appears as a presence that can inspire others to action. He is rarely shown on-screen and, when he is, it is at a distance. At the crucial moment, his words rouse the discouraged troops into the final battle (Video excerpt 2)¹⁶. However, instead of filming Garibaldi, Blasetti focuses on the awestruck eyes of his troops: it appears Garibaldi’s virility can best be expressed in his impact on others. In Gallone’s *Scipione l’Africano* (1937), many scenes show us the adoring eyes of the masses, inspired to action by their hero Scipione. The hero is also presented as an excellent orator, and his control of the people who express their devotion to him through choral song contributes to the projection of his strength. Both Garibaldi and Scipione present a public virility that allows the *condottieri* to lead their people to victory. Though we do see Scipione in a domestic scene with wife and child, the power of both heroes in the public sphere sublimates their activities in the private sphere. Such public virility and sublimation of the private sphere distinguishes historical film from opera, despite similarities in setting.

¹⁶ Landy describes Garibaldi in *1860* as “a mythic protagonist, but he is remote, visible only in a few long shots” (Landy 1996, p. 119).



Video excerpt 2: Alessandro Blasetti, 1860 (1933), *Garibaldi's voice rouses soldiers to battle*, 01:10:25-01:10:53
© Cines Pittaluga SA / Ripley's Home video SRL [2007].

The renegade political leaders of dramas are not discussed separately from the other two character types in the literature; yet, their treatment differs significantly from both the virile political leaders of historical films and the effete lovers of comedies. Although they evade their duties, they cannot be presented as weak in the same way as the protagonists of comedies because of their possible comparison with Mussolini in their role of *condottieri*. In *Terra madre* (Blasetti 1931), the protagonist – a landowner distracted by city-life – has forgotten his duties to the peasants who work for him. Though corrupted by city values (and city women), he has not lost his virility: he wrestles a bull and holds him by the horns with his bare hands in front of a cheering crowd and he later runs into a burning house to save a child. Though he needs to be reminded of his duties as a leader (by a virtuous woman), his masculinity remains intact and, as in the case of Scipione and Garibaldi, the camera often films the adoring gaze of the people upon him. The hero's virility is, once again, expressed and validated through public adoration.

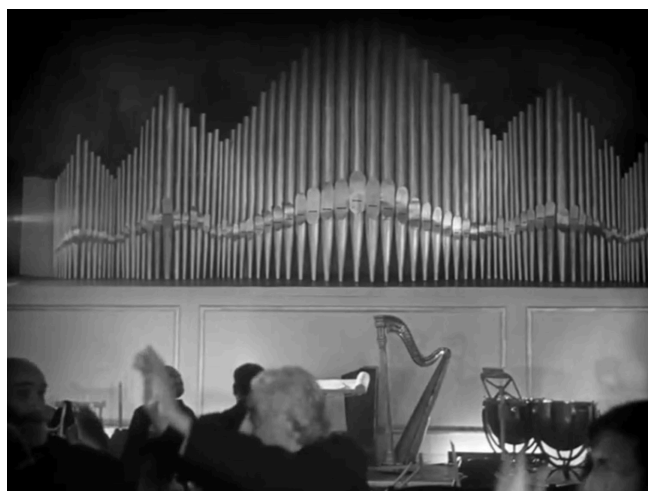
In *Resurrectio* (Blasetti 1931), the love of a *femme fatale* compromises the virility of the protagonist (this time a conductor, another *condottiere* figure): he decides to kill himself, and the shots of him with his very small gun leave little doubt as to his emasculation (Video excerpt 3). A virtuous (and very enterprising) young woman saves him and slowly pulls him out of his apathy. At the end of the movie, the protagonist's virility returns, once again in a very public manner. He first enthralls the audience with his conducting skills, and then, when a storm interrupts the concert and sends the public into a panicked frenzy, he calms them by gloriously playing a giant organ (filmed from the bottom up, a clear phallic symbol). Once again, the camera films the awestruck eyes of the audience, showing the conductor's virility in his effect on others (Video excerpt 4). "You controlled a crowd," the *femme fatale* tells him, impressed, attempting to rekindle their flame¹⁷. Unfortunately for her, the

17 "Hai controllato una folla."

conductor has reformed and can now resist the temptress thanks to his love for the virtuous young woman (referred to only as “the girl” – “*la fanciulla*”).



Video excerpt 3: Alessandro Blasetti, Resurrectio (1931), the hero's very small gun, 07:02-07:23 © Cines Pittaluga SA / Ripley's Home video SRL [2003].



Video excerpt 4: Alessandro Blasetti, Resurrectio (1931), the hero saves a crowd by playing the organ, 49:41-51:42 © Cines Pittaluga SA / Ripley's Home video SRL [2003].

Despite their need for a woman to remind them of their duties, the virility of political leaders must be expressed through public adoration, setting them apart from the male protagonists of comedies. At the same time, their momentary weakness, often characterized by their attraction to the wrong woman (a *femme fatale* in *Resurrectio*, a promiscuous city woman in *Terra madre*), distinguishes them from the heroes of historical films, and shows the possibility of vulnerability in the private sphere, even for public heroes. Considering that the protagonists of opera tend to be political leaders who reveal their private lives, one could expect them to be portrayed similarly to the renegade political leaders of dramas. This is, however, not the case: in opera, male protagonists are overwhelmingly presented as lacking virility, and they do not reform.

Opera and the uomo non-vir

Similarly to films presenting political leaders as protagonists, the operas composed during the early-to-mid thirties can be divided into two main categories: those

in which a romantic intrigue plays a central role, and those in which it does not. The operas whose plot does not revolve around romance tend to focus on past political intrigues, tying the works to the filmic genre of historical films rather than to the operatic tradition. Indeed, whereas some of Verdi's operas contain political intrigues, they never omit the often-destructive love between soprano and tenor¹⁸. Puccini's operas also tend to revolve around tragic love. By de-emphasizing love intrigues, these operas distinguish themselves from their predecessors, rendering their portrayal of historical political figures more significant in light of the inevitable parallel between fictional political leaders and Mussolini¹⁹. The operas that do revolve around love intrigues also differ from operatic conventions. Indeed, most protagonists in operas by Verdi and Puccini are portrayed as virile²⁰. When they are not, they often play opposite a strong male protagonist, typically a baritone or bass, presented as a foil for the young tenor-hero²¹. In Italian operas composed during the early-to-mid thirties by contrast, male protagonists (be they tenors or baritones) tend to be political leaders (or their youthful successors), are systematically presented as weak, effeminate, or unfit, and they remain so throughout the opera, instead of reforming as they do in film. These protagonists can be divided into two categories:

1. political leaders who avoid their duties out of cowardice and indolence
2. political leaders who are presented as weak and unfit because of old age, health issues, or their consuming desire for a woman.

18 Verdi's revised version of *Simon Boccanegra*, in which Boccanegra looms over the other characters, might be read as a previous example in which politics overshadow the love intrigue, without, however, erasing it.

19 In her rich analysis of *Il deserto tentato* (Alfredo Casella, 1937), Laura Basini argues for a parallel between the "primo aviatore" and Mussolini (Basini 2012). Nevertheless, in the work's list of characters the "Aviatori" are presented as a single entity and they often sing together, reducing the importance of the "primo aviatore" as protagonist.

20 Mario Cavaradossi (*Tosca* 1900), who bravely resists torture to protect a friend and his political beliefs, and Prince Calaf, who does not fear death and seduces Turandot (*Turandot* 1926), are examples of Puccinian virile male protagonists. Some Verdian leading tenor roles have been read as anti-heroes and as expressing a social critique (Gerhard 1998, pp. 100-105, de Van 1998, pp. 107-108 and 190-193, among others). However, their failings seem to be more linked to an excess of virility (such as Alfredo's jealousy and blindness in *La Traviata* 1853) than to the physical weakness and indolence found in the protagonists of the operas composed in Italy during the 1930s.

21 This is most common in Orientalist operas, which, as Ralph Locke describes, tend to contain a "brutal, intransigent tribal chieftain (bass or bass-baritone)," presented as virile and creating further tension for the "young tenor-hero" (Locke 1991, p. 163). A clear example of this can be found in *Carmen*, where, as Steven Huebner argues, Escamillo and José are portrayed in binary opposition, the former's virility highlighting the latter's weakness: "*Carmen* is [...] centrally about male madness, and the transformation of José into an animal – in stark contrast to Escamillo, the other leading male and a 'true-life' matador" (Huebner 1993, p. 4). Locke discusses this opposition between a young tenor-hero and brutal tribal-chieftain in Verdi's *Aida*, and shows how it can take on universal connotations. He argues for a reading of Amonasro as echoing "anti-establishment political leaders such as Garibaldi" (Locke 2005, p. 130) and of Radames as "anyone (male or female) who had believed too much in a corrupt organization, repressive regime, or manipulative, even demagogic administration" (Locke 2005, p. 133). At the same time, though he betrays his people, Radames is presented as heroic, in the sense that "we know enough about Radames to understand his motivations, sympathise with his dreams, regret his naïve trust in the governing stratum and admire his dogged honesty and his willingness to face the consequences of betraying the country he had so courageously led in battle just days before" (Locke 2005, p. 133).

The first type of political leader appears in operas that do not revolve around a romantic intrigue. In Pietro Mascagni's *Nerone* (1935, libretto by Giovanni Targioni-Tozzetti), the title character shirks his duty as a ruler by singing and drinking instead of protecting his people from foreign invasion, and appears as a coward throughout the opera²². "Il Principe" ("The Prince") – one of two male protagonists in Gian Francesco Malipiero's *La favola del figlio cambiato* (1934, libretto by Luigi Pirandello) – refuses to return home to become king after his father's death, sending the village idiot (called "Figlio di re," "King's son") in his place. He justifies his decision to his ministers by describing his fear of death: "I have already risked death ... don't you think that is enough?"²³.

Besides evading their duty, both characters appear weak or effeminate, especially in contrast with other men. *Nerone*'s first appearance onstage shows him losing a fight to an old man, and he later characterizes himself as an artist, an occupation that was considered as low in virility by fascist standards²⁴. In *La favola*, the first words pronounced by "The Prince" compare his passivity to that of a "lady, laying down, half-naked"²⁵. Malipiero's musical setting further expresses the lack of virility of "The Prince" through musical topic and rhythm: a low-register, martial-like (and thus more masculine) accompaniment for "The Ministers" (baritones) alternates with a higher-register, fluid, and chromatic accompaniment for "The Prince" (a tenor) throughout the scene (Examples 1 and 2, and Figure 1²⁶). The only times when the accompaniment transfers to a lower register for "The Prince" as well are those in which he speaks of his duty.

22 When discussing the impending attack on Rome by Gauls and Britons, Atte tells *Nerone* "And what do you do, *Nerone*? What steps do you take towards your impending ruin? You drink! You sing and drink..." ("*E tu, Nerone, che fai? Come provvedi alla ruina che ti sovrasta? Bevi! Canti e bevi...*") (Mascagni 1934, p. 43). Furthermore, *Nerone*'s cowardice is mentioned nine times in the opera (Mascagni 1934, p. 12, 46, 47, 65, 159, 164, 187, 199, and 207).

23 "*Ho rischiato, signori Ministri, di morire anche qua. Non vi pare che possa bastare?*" (Malipiero 1953, p. 201-202).

24 According to Sandro Bellassai, intellectuals and artists were considered by the Fascist regime as lacking in virility. He writes "intellectualism was a pathology of masculinity [:] it was precisely an 'intelligence without virility'" (Bellassai 2005, p. 321).

25 His ministers tell him "Your Majesty! You should understand...Yes, understand...understand that this indolence..." to which he responds "...of a lady laying down, half naked..." ("*Ecco, già, Maestà, Maestà! Dovrebbe capire...Ecco, capire...capire che questa indolenza...*" "...di dama sdraiata seminuda...") (Malipiero 1953, p. 128).

26 As you can see, the *Ministri* are always accompanied by a low register (bass clef only), whereas the *Principe* is generally accompanied by a higher register (indicated as bass and treble in the table and shown in bold). The only exceptions (italicized in the table) to the *Principe*'s accompaniment are when he talks of his duty: he then takes on the same low register as his ministers).

Pesante

3

5 1° Ministro (facendosi coraggio)

Vo-stra Al-tez-za, (ma già pos-sia-mo qua-si di-re Vo-stra Mae-stà...)

Example 1: Gian Francesco Malipiero, *La favola del figlio cambiato* (1933), opening of the fourth quadro, low register and martial rhythms associated with the Prince's ministers, mes. 1-6, p. 127 © Casa Ricordi [1953].

Il Principe

1° Ministro

6

...di da-ma sdra-ja-ta se-mi-nu-da...

[ca]-pi-re che que-sta in-do-len-za...

Example 2: Gian Francesco Malipiero, *La favola del figlio cambiato* (1933), change of register and texture for the Prince's entrance, mes. 9-13, p. 128 © Casa Ricordi [1953].

mm.	Character	Topic	Register
1-4	Instrumental		Bass clef only
5-9	Ministri	Prince's duty (critique of indolence)	Bass clef only
10-19	Principe	The enjoyment of his indolence	Bass and Treble
20-24	<i>Principe</i>	Thinking of his <i>duty</i> , but wants to find a way to leave it for later	<i>Bass clef only</i>
25-52	Principe	Wants to enjoy nature	Bass and Treble
53-57	Ministri	Prince's duty ("il fardello dei re...")	Bass clef only
58-62	Principe	Wants to avoid the weight of duty ("Senza peso!")	Bass and Treble
63-68	<i>Principe</i>	Reference to a soldier's bag ("tascapane") and to finding a young woman (fulfilling his manly <i>duty</i>)	<i>Bass clef only</i>
69-77	Principe	Imagines his return home, explains that there is nothing to do (indolence)	Bass and Treble
78-79	Ministri	Remind him of his father	Bass clef only
80-89	<i>Principe</i>	Thinks of his father	<i>Bass clef only</i>
90-91	Principe	Imitates his father ("in falsetto, nasale")	Bass and Treble
92-96	<i>Principe</i>	Thinks of his father	<i>Bass clef only</i>
97-98	<u>Ministri</u>	Surprised by the prince's words	<u>Bass and Treble</u>
99-104	Principe	Does not recognize himself (when he was speaking of his father)	Bass and Treble
105-106	Principe	Happiness and freedom	Treble clef only
107-108	Principe	"Ah! To lose one's head" ("Ah! perdere la testa")	Bass and Treble
109-111	Principe	"The song of a caged bird" ("Canto di merlo in gabbia")	Treble clef only
112-115	Principe	Says silly things ("Dio che ci vuole, dente che duole e tutti dietro uno scudo")	Bass and Treble
115-119	<i>Principe</i>	Impact of society (<i>duty</i>): everyone hides, pretends to be someone else	<i>Bass clef only</i>
120-122	Principe	Imagines his ministers smiling, imagines them free from social duty	Bass and Treble
123-125	<i>Principe</i>	Social role (<i>duty</i>): his ministers might not even know themselves how they feel	<i>Bass clef only</i>
126-136	Principe	Nature ("acqua bambina, acqua vecchia del mare"). Then breaks into laughter and exits.	Bass and Treble
Once Principe is gone, there is no more register alternation and the Ministri are no longer accompanied by bass clef only.			

Figure 1: Register alternation in the accompaniment of prince and his ministers in the fourth quadro of Gian Francesco Malipiero, *La favola del figlio cambiato* (1933) © Casa Ricordi [1953].

Could these protagonists be interpreted as counter-examples, as embodiments of values excoriated by the Fascist regime? Portraying Nerone as a virile hero would indeed have been problematic (given that he was considered a ruthless tyrant), and his weakness could be interpreted as justifying his death and the rebellion of his people against him²⁷. Furthermore, "The Prince," described as foreign, "perhaps English," "sick," "pale as wax, with blond hair," sent to the Riviera to heal, and revealing a delight for nature and preoccupation with fashion, could be interpreted as a critique of the bourgeoisie²⁸. Nevertheless, these operas do not present an alternative model of masculinity embodied by a protagonist who can bring a new political order and vanquish weak idle cowards²⁹. In *Nerone*, the female characters appear stronger than

27 Indeed, Maria Wyke notes that "the Neronian narrative was a wholly inappropriate paradigm for aspirations of the Fascist regime" (Wyke 1997, p. 129).

28 "L'ho visto io. Com'era? Malato. Ah sì? Malato? Un visino di cera...capelli biondi...Inglese? Non so di che paese. L'hanno mandato alla nostra riviera..." (Malipiero 1953, p. 94-95). Bellassai, describes the fascist view of the bourgeois as characterized by a "veritable deficit of masculinity" (Bellassai 2005, p. 324).

29 In his study of fascist theatre, Pietro Cavallo notes that one of the most widespread plot-types in

the men. Indeed, Atte and Egloge are the only characters of the opera who do not fear Nerone. In *La favola del figlio cambiato*, “The King’s Son,” who is mocked by all and expresses himself as a child might, using “g”s instead of “r”s (“*pottaghmi co quetta coghona e quetta gheghina a mmio ghegno, sedeghe su xxrhono*”) for example, takes the place of “The Prince” as ruler.³⁰ Although most operas composed during the early-and-mid thirties portray rulers who neglect their duty for a number of reasons (old age, sickness, love), the cowardly political leaders in *Nerone* and *La favola del figlio cambiato* appear to have been too much for the time. Significantly, these are the only two operas that met with a hostile reception and problems with censorship³¹.

Though *Nerone* and *La favola* present extreme cases of unfit rulers, all the operas composed in Italy during this period portray weak political leaders onstage. Some are weak due to ill health or old age, as in the case of Marco Orsèolo, “Inquisitor of the State and head of the Council of Ten” (“*Inquisitore di Stato e capo dei Dieci*”) in Ildebrando Pizzetti’s *Orsèolo*, and, perhaps more significantly, of Caesar himself in Malipiero’s opera *Giulio Cesare* (1935), dedicated to Mussolini. Based on Shakespeare’s portrayal of Caesar in *Julius Caesar*, Malipiero’s Cesare is deaf in one ear and has an epileptic seizure, which another character vividly describes. Malipiero could have easily cut these lines. Instead, he brings them out with a sparse accompaniment texture that facilitates the understanding of the words (Examples 3 and 4 and Audio excerpts 1 and 2). This portrayal of Caesar goes against fascist discourse on the Roman hero, as Caesar was often compared to Mussolini: in his biography of Caesar, the journalist Umberto Silvagni refuted the notion that Caesar was epileptic, stating that his qualities were those of the “healthy and vigorous” (Silvagni 1930, p. 352)³². Malipiero’s portrayal of Caesar leaves us once again searching for an example of male virility on the operatic stage³³.

spoken theatre was that of the opposition between two protagonists, a fascist and a socialist or a fascist and a bourgeois, in which the non-fascist character (associated with darkness and sickness) ends up “converting” to fascism (associated with light and strength) (1990, pp. 47-87). The description of the two boys at the beginning of the opera seems to set up this opposition between two characters, the first associated with light and strength (fascist) and the other with darkness and sickness (non-fascist): “Like a sun, he was healthy and plump, full of life; and the other instead, wan, with a mangled little head like that of a sickly bird, that was repugnant to look at and touch” (“*Come un sole, quello bello in carne, tutto vivo; e questo invece patito patito, un capino straziato d’uccellino malato, che faceva ribrezzo a vedere e a toccare*”). Nevertheless, this does not last and the child associated with fascism appears to grow into the sickly prince (Malipiero 1953, p. 44-45).

30 “*pottaghmi co quetta coghona e quetta gheghina a mmio ghegno, sedeghe su xxrhono*” should read “*portarmi con questa corona e questa regina a mio regno, sedere su trono,*” a phrase that also presents an error in syntax (Malipiero 1953, p. 105-106).

31 Based on the revisions Malipiero made to the opera following its cancellation, Fiamma Nicolodi has suggested that Mussolini took offense to the opera because the second *quadro* took place in a brothel (1984, pp. 221-229). On the scandal caused by *La favola*, see (Frese Witt 1993 and Waterhouse 1999, pp. 181-190). Pestalozza read the cancellation of the opera in support of his theory of Malipiero’s antifascist leanings (2004). For critical responses to *Nerone*, see (Mallach 2002, p. 269-288 and Nicolodi 2004).

32 “*sano e vigoroso.*” Silvagni compares Caesar to Mussolini later in the biography (Silvagni 1930, p. 326-327).

33 Much has been written on Mussolini’s appropriation of the figure of Caesar and on the complex reception of Shakespeare’s *Julius Caesar* during the Fascist regime. Maria Wyke explains this complexity:

Example 3 is a musical score excerpt from Gian Francesco Malipiero's *Giulio Cesare* (1936), specifically measures 346-347. The score is for a full orchestra and includes vocal parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. in Sib.), Bassoon (Fag.), Horns in F (Corni in F), and the vocal line for Caesar (Cesare). The vocal line features the lyrics: "Di - co quel-lo che si do-vreb-be te - me - re, ma non quel-lo che te - mo. Pas-sa al-la mia de-stra, so - no sor-do da que-st'o-rec-chio, e". The orchestration is sparse, with many instruments (Fl., Ob., Cl., Fag., V.I., V.II, Viole, V.Celli, C.Bassi) having rests or playing sustained notes. The vocal line is marked with a fermata and a 'p' (piano) dynamic. The score is numbered 345 at the top.

Example 3: Gian Francesco Malipiero, *Giulio Cesare* (1936), sparse accompaniment texture when Caesar mentions his deafness (m. 346-347), m. 344-347, p. 32 © Casa Ricordi.

Audio excerpt 1: Gian Francesco Malipiero, *Giulio Cesare* (1956), *Caesar's deafness*, CD 1, track 5, 01:34-01:50, recorded performance by the RAI Symphony Orchestra and Chorus conducted by Nino Sanzogno © Great Opera Performances [2006]. [Listen](#).

Example 4 is a musical score excerpt from Gian Francesco Malipiero's *Giulio Cesare* (1936), specifically measures 410-413. The score is for a full orchestra and includes vocal parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. in Sib.), Bassoon (Fag.), Trombone II (Tromboni II), III & Euphonium (III e B. Tuba), Cassa (G. Cassa), Tamburo militare (Tamburo militare), Casca, and Cassio. The vocal line for Casca features the lyrics: "È ca - du - to, e a - ve - va la schiu-ma al - la boc - ca ed e - ra sen - za vo - ce". The orchestration is sparse, with many instruments (Fl., Ob., Cl., Fag., Tromboni II, III e B. Tuba, G. Cassa, Tamburo militare) having rests or playing sustained notes. The vocal line is marked with a fermata and a 'p' (piano) dynamic. The score is numbered 410 at the top.

Example 4: Gian Francesco Malipiero, *Giulio Cesare* (1936), sparse accompaniment texture when Casca describes Caesar's epileptic seizure, m. 410-413, p. 38 © Casa Ricordi.

"Shakespeare's *Julius Caesar* was dangerous in its apparent depiction of [...] the possibility of subversion and the mortality of a dictator," but, in order to avoid such dangers, "ambiguities could be elided, Caesar exalted, Brutus denigrated, and Antony allocated no sinister intent" (Wyke 1999, p. 173). On the portrayal of Caesar in fascist theatre, see Dunnett 2006 and Nelis 2007.

Audio excerpt 2: Gian Francesco Malipiero, *Giulio Cesare* (1956), *Caesar's epileptic seizure*, CD 1, track 6, 03:14-03:35, recorded performance by the RAI Symphony Orchestra and Chorus conducted by Nino Sanzogno © Great Opera Performances [2006]. [Listen](#).

The consuming desire for a woman (often a *femme fatale*) also instigates operatic political leaders to stray from their duty, a weakness they share with the protagonists of dramas. In *Lucrezia* (1937), Ottorino Respighi and librettist Claudio Guastalla push the effeminacy caused by the inappropriate desire for a woman to the extreme: a female voice speaks for Tarquinio, the “son of a king,” to express his desire for Lucrezia. The opera contains a narrator figure, “La Voce,” sung by a mezzo-soprano. Though she generally refers to the characters in the third person, on two occasions this female voice switches to the first person: in both cases she speaks for Tarquinio³⁴.

In *La fiamma* (1934) by Ottorino Respighi and librettist Claudio Guastalla and *Antonio e Cleopatra* (1937) by Gian Francesco Malipiero, an Oriental temptress – the Byzantine witch Silvana in *La fiamma* and the Egyptian queen Cleopatra in *Antonio e Cleopatra* – seduces and dominates a political leader, leading him to neglect his duties. Both libretti, based on plays – *The Witch* (1908) by Hans Wiers-Jenssen and Shakespeare's *Antony and Cleopatra* (1606?) – change the plot in order to emphasize the woman's power and the man's submission. Whereas Shakespeare's play stages the political conflict between Antony, Octavius Caesar, and Pompey, who all three aspire to control Rome, Malipiero excludes this conflict from the plot. Without a political justification for his actions, Antony appears as an idle man who has forgotten his mission and love of war, thus losing his virility. This lack of virility also appears in his vocal lines, which gradually include what John Waterhouse calls the “overtly ‘exotic’ augmented seconds” associated with Cleopatra (Waterhouse 1999, p. 198).

In *La fiamma*, the Oriental temptress Silvana controls two men: her husband Basilio, exarch of Ravenna, and his son, Donello. Whereas the domination of a weak tenor by an exotic *femme fatale* can be tied to the tradition of Orientalist nineteenth-century operas, her subjugation of the baritone – in this case, the political leader – breaks with both the tradition of Orientalist operas and the cinematic portrayal of political leaders. Basilio's weakness also moves away from the opera's source-play. In the play, Absolon (Basilio) loves Anne (Silvana) of his own free will, whereas Silvana's mother bewitches him into love in Claudio Guastalla's libretto. Respighi also represents Basilio's weakness musically. The exarch's first appearance, accompanied by brass instruments playing held accentuated chords in a slow tempo, presents him with all the majesty and virility of his office. This passage is followed by a section in which the orchestra plays a motif associated with horseback riding (Examples 5 and 6 and Audio excerpts 3 and 4). When Basilio describes the way Silvana's mother mesmerized him, his musical style changes completely, becoming melismatic, a characteristic of Silvana's own vocal lines in the opera (Examples 7

34 “I, that am the son of a king” (“*Io, che son figlio di re*”) (Respighi 1936, p. 33); “in an hour...I will have you, wondrous prey that are worth a kingdom!” (“*Fra un'ora...Io ti tengo, superba preda che vale un regno!*”) (Respighi 1936, p. 53).

and 8 and Audio excerpts 5 and 6). Basilio's integration of Silvana's melismatic style, leading to the breakdown of his virile horseback-riding motif, characterizes him as a weak man, dominated by Silvana and her mother.

Example 5: Ottorino Respighi, *La fiamma* (1933), *Basilio's entrance*, n° 87, mes. 1-6, p. 142
© Casa Ricordi [2000].

Audio excerpt 3: Ottorino Respighi, *La fiamma* (1955), *Basilio's entrance*, CD 1, track 10, 00:00-00:21, recorded performance by the RAI Symphony Orchestra and Chorus conducted by Francesco Molinari-Pradelli © Allegro Corporation / Opera d'Oro [2006]. [Listen](#).

Example 6: Ottorino Respighi, *La fiamma* (1933), *horseback-riding motif*, n° 88, mes. 1-6, p. 143
© Casa Ricordi [2000].

Audio excerpt 4: Ottorino Respighi, *La fiamma* (1955), *horseback-riding motif*, CD 1, track 10, 00:51-01:09, recorded performance by the RAI Symphony Orchestra and Chorus conducted by Francesco Molinari-Pradelli © Allegro Corporation / Opera d'Oro [2006]. [Listen](#).

Silvana

bu - io e m'av - ven - - - to an -

sio - - sa di spa - zio, di spa-zio e di

f con slancio *più f* *dim.* *calmando*

Example 7: Ottorino Respighi, *La fiamma* (1933), Silvana's melismatic vocal lines, n° 16, mes. 8-11, p. 25 © Casa Ricordi [2000].

Audio excerpt 5: Ottorino Respighi, *La fiamma* (1955), Silvana's melismatic vocal lines, CD 1, track 03, 01:21-01:39, recorded performance by the RAI Symphony Orchestra and Chorus conducted by Francesco Molinari-Pradelli © Allegro Corporation / Opera d'Oro [2006]. [Listen](#).

Basilio

[misterio] - sa ar - de - va ne - gli oc - chi di dia-man-te:

e - ra la sua vo - - ce ge - li - da

p *p*

Example 8: Ottorino Respighi, *La fiamma* (1933), Basilio's style becomes melismatic when he refers to Silvana's mother, n° 96, mes. 6-13, p. 157 © Casa Ricordi [2000].

Audio excerpt 6: Ottorino Respighi, *La fiamma* (1955), Basilio's style becomes melismatic when he refers to Silvana's mother, CD 1, track 12, 00:04-00:22, recorded performance by the RAI Symphony Orchestra and Chorus conducted by Francesco Molinari-Pradelli © Allegro Corporation / Opera d'Oro [2006]. [Listen](#).

At a time when virile political leaders dominated the silver screen, the leaders in Italian operas systematically appeared weak and unfit to rule. This is surprising at a time that saw a greater control over the arts by the Fascist regime and Mussolini's

growing imperial ambitions. Could these weak rulers represent an old order, in need of replacement by a new (fascist) one? In this light, these operas could be read as justifying the Fascist regime. This might explain why the only operas for whom the ruler's lack of virility hindered the work's reception are *Nerone* and *La favola del figlio cambiato*. In both operas, cowardice constituted the protagonists' sole excuse for neglecting their duties, with no other model of masculinity available, no new order apparent. If the operas produced during the 1930s were indeed meant to justify the regime, they would have needed to offer virile replacements for their unfit political leaders. Many of the operas composed during the period present younger male protagonists in line to replace the older and unfit rulers; nevertheless, their virility remains problematic or ambiguous at best.

The musical virility of young successors

In *La fiamma*, Basilio's son Donello is the only other male protagonist. He cannot be interpreted as a virile successor because Silvana dominates him too: she seduces him and her melismatic vocal style enters his lines just as it did his father's. Though Donello repudiates Silvana at the end of the opera, Basilio's mother Eudossia is the one who stands up to her and instigates her punishment. Donello's actions and musical lines are always dictated by women, first by Silvana, then Eudossia. In *Lucrezia* (1937), Giunio Bruto appears to be the evil Tarquinio's replacement and successor, with the final chorus (quoted at the beginning of this article) containing cries of "You be Duce, Bruto!" (Respighi 1936, p. 117). Nevertheless, in the first part of the opera Bruto is the laughing stock of the other male characters: they refer to him as "oh so foolish," tell him that he "does not count," and say "when you want to laugh, look at Giunio [Bruto]" (*ibid.*, p. 9-26)³⁵.

Malipiero composed *Antonio e Cleopatra* shortly before the important celebrations of the bi-millennium of Augustus in 1937–1938 (planned since the early 1930s), making the character of Ottaviano (the future Caesar Augustus) the ideal choice for an example of Roman virility in contrast with Antonio. Curiously, Malipiero mutes Ottaviano throughout the opera. Others speak for him or to him, and he sings only four lines. For his first appearance, in Act II, the stage directions indicate that Antonio is answering Ottaviano, though we do not hear Ottaviano's question, and his first sung intervention is "in a low voice to Antonio" (Malipiero 1937, p. 106-107)³⁶. In the final act of the opera, two messengers speak for him, but he does not sing again. In *1860*, Garibaldi rarely speaks and appears on-screen very little, often at a distance. Nevertheless, his words are the ones that rouse his people to battle, and his virility emerges in the adoring eyes of his followers. Malipiero's muting of Ottaviano may well be a similar attempt to represent him at a reverential distance. In the opera's final scene, trumpet blasts in a martial-like rhythm accompany Ottaviano's arrival

35 "stoltissimo Bruto," "Brutissimo, tieni, tu che non conti..." "E quando vuoi ridere, guarda Giunio..."

36 "sottovoce ad Antonio."

(Example 9). This conventional expression of virility could replace the shots of the adoring eyes of the people. In the musical postlude following Cleopatra's death, this martial motif sounds once again but Cleopatra's augmented second follows it abruptly, ending the opera and giving the Egyptian queen the final word: musically, she wins over Ottaviano, rendering even his musical expression of virility ambiguous and ineffective (Example 10).

Alquanto più mosso
(squilli di trombe, acclamazioni, Dolabella corre a incontrare Cesare)

2120

Example 9: Gian Francesco Malipiero, *Antonio e Cleopatra* (1938), *Ottaviano's entrance*, mes. 2120-2123, p. 211 © Sugarmusic S.p.A. / Edizioni Suvini Zerboni.

2180

5

(cala la tela)

Example 10: Gian Francesco Malipiero, *Antonio e Cleopatra* (1938), *end of the opera*, Cleopatra has the last word, mes. 2177-2183, p. 217 © Sugarmusic S.p.A. / Edizioni Suvini Zerboni.

Orsèolo presents another example of a muted young successor. In the opera, the political leader is Marco Orsèolo, "Inquisitor of the State and head of the Council of Ten." His son Marino, accused of kidnapping Rinieri's sister, flees the city, dishonouring his family name. At the end of the opera, we discover that he enrolled in the army under a false name and died while protecting his country. Marino only

sings at the beginning of the opera, but in the final act he overshadows the other male protagonists: a processional chorus sings “*il gran Te Deum*” in his honor for most of the scene, breaking into cries of “*Gloria a Marino Orsèolo!*” Having died while protecting his country, Marino regains the manhood he had lost by kidnapping a young woman and then fleeing. These expressions of public and choral adoration are reminiscent of those in contemporary film. But in opera it appears as though male characters can only be shown as virile in death or *in absentia*.

In *Giulio Cesare*, Caesar dominates the opera musically, overshadowing the other male protagonists despite his old age and frail health. A heroic motif associated with Caesar opens the opera and sounds when he is about to come onstage and when other characters talk about him (Example 11 and Audio excerpt 7). Surprisingly, the full motif never accompanies Caesar. Though his successor Ottaviano (Augustus) appears at the end of the opera, the heroic motif continues to refer to Caesar rather than to him, casting ambiguity on the virility and legitimacy of Caesar’s successor (Figure 2). Furthermore, as shown in Figure 2, once Ottaviano appears, the full motif is not played again until the end of the opera. As in the case of Ottaviano in *Antonio e Cleopatra*, this musical expression of conventional manhood could be interpreted as an operatic expression of public virility. In *Giulio Cesare* the motif appears to be associated with Caesar’s spirit, or with Caesar the public figure, but not with Caesar the man. Whereas the private dimension of political leaders does not stop them from public expressions of virility in dramas, in opera, the private dimension of the protagonists seems to preclude virility: public virility, instrumental or choral, can only be expressed in the protagonist’s absence.



Example 11: Gian Francesco Malipiero, *Giulio Cesare* (1936), heroic motif associated with Caesar, mes. 1-3, p. 1
© Casa Ricordi.

Audio excerpt 7: Gian Francesco Malipiero, *Giulio Cesare* (1956), Caesar’s heroic motif, CD 1, Track 1, 00:00-00:05, recorded performance by the RAI Symphony Orchestra and Chorus conducted by Francesco Molinari-Pradelli © Great Opera Performances [2006]. [Listen](#).

mm.	Character	Instruments	Text	Motif
1-4	Instrumental	Horns and trumpets	No	Whole
5-6	Instrumental	Horns	No	First half
8-10	Instrumental	Trombones	No	Whole
14-15	Instrumental	Trumpets	No	Second half
20	Instrumental	Horns	No	Second half
22	Instrumental	Fl., Ob., Cla.	No	Second half
23-24	Instrumental	Fl., Ob., Cla.	No	First half
29-30	Instrumental	Fagotto, Violoncello, Celli Bassi	No	First half
34	Instrumental	Viol. I and II	No	First half
38-40	Instrumental	Horns and trumpets	No	Whole
62-63	Instrumental	Fl and Viol. I	No	First half
64-65	Instrumental	Ob, Cl and Viol. I and II	No	Second half
92-95	Instrumental	Trombone, bass tuba	No	Whole
95-96	Instrumental	Ob. and Cl.	(curtain rises)	First half
174-177	Instrumental	Horn	(Passa il corteo di Cesare)	Whole
191-194	Instrumental	Fag., Horn, B. Tuba, V. Celli, C. Bassi	No	Whole (modified)
271-273	Chorus, Bruto	Horns, trumpets	“ Magni Ceasaris ” “Che significano queste grida” (fanfare - acclamations)	Whole
287-290	Chorus	Horns, trumpets	(more acclamations) “ave!”	Whole
308	Bruto	Fag., Horns	“ Cesare ritorna”	First half
316-320	Instrumental	Horns, trumpets	No	Whole (modified)
352-354	Instrumental	Ob, Cla	(They leave)	Whole
476-478	Bruto	Ob, Cla	“Ma l’abuso della forza è inevitabile quando la pietà si divide dal potere” (speaking of Caesar)	Whole (modified)
662-664	Bruto, Ligario	Ob, Cla	“tutti gli uomini malati” “ma non ne faremo ammalare dei sani?” “Sì, noi lo dobbiamo” (discussing plot to murder Caesar)	Whole
672-674	Instrumental	Viol. I and II	(They leave)	First half
675-678	Instrumental	Trombones, B. Tuba	(Curtain falls)	Whole
706-711	Instrumental (op. Act II)	Viol. I	No	Whole (modified, very quick, repetition of second half)
752-755	Instrumental	Trumpets	No	Whole (repetition of second half)
843	<i>Cesare</i>	Tromba (con sordina)	“ Cesare uscirà”	<i>First half</i>
928	(<i>Cesare</i>)	Viole	(pause – between two of Caesar ’s lines: “Ho avuto torto di farmi attendere così” and “miei buoni amici, venite qui”)	<i>First half</i>
959-962	Instrumental	Horns	No	Whole
962-964	Instrumental	Trumpets	No	Whole
964-967	Instrumental	Trombones, B. Tuba	No	Whole
991-993	Metello	Fag.	“potentissimo Cesare . Metello Cimber depone ai piedi del tuo tribunale il suo umile core”	Whole
1117-1119	Antonio	Viol. I	“più nobile sangue dell’universo” (speaking of Caesar)	First half (repeated)
1120-1123	Bruto	Trumpet (con sordina)	“Antonio, noi non vogliamo la vostra morte.”	First half
1200-1203	Antonio	Violoncello	“del più nobile uomo che mai abbia vissuto nel corso dei tempi” (Caesar)	Whole
1406	Chorus	Trumpet (con sordina)	“leggete il testamento!” (of Caesar)	First half
1415-1418	Chorus	Horns	“Il testamento di Cesare !”	Whole

1440-1442	Antonio	Ob., Cla.	"Quel giorno egli [Caesar] aveva vinto i Lusitani"	Whole
1485	(Chorus-Antonio)	Horns	between Chorus' "andiamo" and Antonio's "fermatevi"	First Half
1501-1502	Antonio	Ob., Cla.	" Cesare . Quando verrà l'uguale?"	Whole
1690-1692	Instrumental	Ob., Cla.	(curtain rises: m. 1695)	Whole
1708-1709; 1711-1716	Antonio	Flute, then Ott. and Ob.	"Comprendo il loro pensiero [dei cospiratori] e so perché lo fanno. Essi vorrebbero essere altrove ma scendono verso di noi aizzati dalla paura, e sperando che la spavalderia faccia credere in un coraggio che non hanno"	First half (repeated and modified)
1737-1738	Bruto	Ott.	"Non è vero compatriotta?" (to <i>Ottaviano</i>)	First half
1778	(<i>Ottaviano</i>)	Horns and trumpets	Between two phrases ("esige un sudore più vermiglio" and "Ecco sguaino la spada")	<i>First half</i>
1848-1855	Chorus	Fl., Ob., Cla., Viol. II (then Viol. I)	"Alla battaglia! Venite tutti arditamente! Su trombe su in alto squillate!"	First half (repeated)
1902-1904	Bruto	Viol. I and II, then Violoncello	"e volta [Cesare] le nostre spade contro i nostri petti"	Second half (repeated and modified)
1950-1951	Bruto	Ob., Cla.	"della mia spada ch'io possa gettarmi sulla lama" (after mentioning "lo spettro di Cesare ")	First half
1958-1959	Bruto	Trumpet	"un uomo che mi sia rimasto fedele!"	First half
2043-2045	Instrumental	Horns and Trumpets	No – Ends the opera	Whole
2044-2048	Instrumental	Trombones and B. Tuba	No – Ends the opera	Whole

Figure 2: *Appearances of Caesar's heroic motif in Gian Francesco Malipiero, Giulio Cesare (1936)*
© Casa Ricordi.

THE EMASCULATION OF OPERA'S MALE PROTAGONISTS: A RESPONSE TO THE RISE OF FILM?

My analysis of the portrayal of male protagonists in operas composed during the 1930s suggests that whether they represent political leaders or their youthful successors none embodies the fascist ideal of virility. Because this portrayal differs both from contemporary film and from operatic tradition more generally, a question remains: why? Viewing this tendency as a subversive gesture against the regime would be difficult to sustain because it would not be possible to pin anti-fascist leanings on all the opera composers of the period, as Fiamma Nicolodi's rich archival research has shown (1984). Rather, this section will explore how this curious treatment of male protagonists may be a response to the contemporary rise of film. As I have argued, the 1930s saw a fundamental shift in the balance of power between opera and cinema: film was privileged by the Fascist regime, saw a strong increase in popularity, and with the advent of sound pictures could do everything opera could. I suggest that this transition forced opera to redefine itself in relation to film.

Indeed, opera found itself sitting uncomfortably between operatic traditions and new generic distinctions brought on by cinema: its staging of historical figures tied it to historical films, but its conventional plots, focusing on love stories, linked it to

dramas and light sentimental comedies³⁷. A confrontation with film may have forced opera into a generic conundrum: because Italian operas conventionally presented romantic or melodramatic plots in a historical setting, the separation of these two elements (historical subjects and romantic plots) in film left opera caught between two stools, and could explain why a number of the operas composed during this period avoid romantic plots. Furthermore, operas revolving around a romantic intrigue tend to portray a weak male lover (a tenor) dominated by a *femme fatale* or a strong father figure. The presence of a weak lover ties operatic protagonists to the weak lovers of on-screen comedies (who also sing), as incarnated by De Sica. Nevertheless, this created a problem because of the inevitable parallel between fictional political leaders and Mussolini, especially in the cases where these unfit leaders are not used to justify a new political order brought on by a strong successor.

Dramas would then seem to be the ideal generic cinematic model for opera under Fascism, seeing as they show both the public and private spheres of political leaders without questioning the leader's public virility. The attempts to communicate the protagonists' public virility instrumentally could be opera's translation of the cinematic technique of expressing the hero's virility through the adoring eyes of others. However, not only does this instrumental virility exist solely in the protagonist's absence, but it also fails, as in the case of *Antonio e Cleopatra*, where Cleopatra's motif takes over after Ottaviano's – ending the opera –, or breaks down, as in the case of Basilio's horseback-riding motif in *La fiamma*. In *Nerone*, Mascagni's attempt at a choral virility contributed to the opera's negative critical reception (Mallach 2002, p. 274).

Though opera may have tried to represent public virility instrumentally, operatic tradition could not allow the medium to model itself entirely on the cinematic genre of dramas. In Italian opera, male protagonists rarely reform, allowing for the plot's tragic ending, a norm that developed during the nineteenth century. The conventional need for a tragic ending (generally avoided in films produced during the same period) may have taken precedence over other elements, leaving opera positioned between operatic conventions, the generic distinctions of cinema, and fascist ideology. At the same time, the operas composed during the early-to-mid thirties broke with certain operatic conventions in a way that seems to go against fascist ideology. Though the political leader and weak lover can coincide in opera, operas traditionally present a virile bass or baritone to counterbalance the weakness of the tenor. Nevertheless, the baritones in the operas composed during the early-to-mid thirties are as weak as the tenors. If we think about this change in the context of the rise of film, however, these operatic political leaders could be viewed as a symbol of opera as a medium,

37 Scholarly literature on films of the early thirties tends to focus more on film directors – especially Alessandro Blasetti and Mario Camerini – (Brunetta 1991, p. 191-203; Celli and Cottino-Jones 2007, p. 19-38) or actors (Gundle 2013 and Landy 2008) than on generic distinctions, though some authors create their own distinctions (Hay 1987) or discuss ways in which the films of the period circumvent them (Landy 2000). The only genres that appear clearly defined are those of the historical film and of comedy, though Camerini's films are also sometimes referred to as “white telephone films” or romantic comedies (Landy [1986] 2014, p. ix).

suddenly faced with the risk of appearing weak and unfit in comparison to film. Indeed, its protagonists are portrayed as old, unfit, and weak, to be replaced by new youthful successors whose musical expression of virility seems inspired by that used in film.

Another element of operatic tradition that seems to distinguish the medium from film is its fundamental misogyny³⁸. Of course, films from the period present virtuous and devoted women who remind men of the importance of family life and *femmes fatales*, temptresses who lead them astray, in accordance with fascist ideals of femininity³⁹. At the same time, the virtuous women of comedies and dramas, in their role as saviours of the male protagonists and agents of their reform, are strong and opinionated, especially in dramas. In opera, the women remain in their conventional operatic roles: exotic temptresses (Silvana and Cleopatra) are punished, mothers (Eudossia and La Madre) are guided by a strong love for their sons, and virtuous wives protect their husbands (Porzia and Calpurnia) or die in the attempt (Lucrezia). Perhaps because opera was not amenable to representing women as stronger, its creators had to weaken its male protagonists in response to the greater strength of women in film.

The thirties were also a period characterized by a general crisis of masculinity, partially caused by the new roles and aspirations of women. Film and opera seem to react to this crisis in opposite ways. In film (both comedies and dramas), female protagonists are modern working-women, who have the strength to stand up to men, acting as disciplinary agents that lead renegade men on the path of fulfilling their patriarchal duty. In opera, the only women to have an effect on the male characters are evil *femmes fatales*, who have to pay for their power with their life. The mother-figures in these operas may resemble the disciplinary agents of film, but in *La favola del figlio cambiato* “The Mother” uses this power to convince “The Prince” to evade his duty, and in *La fiamma*, Eudossia’s power is no match for the witchcraft of Silvana, and her son Basilio dies.

In response to the guiding question of this issue, “what can film teach us about music?”, I hope to have shown that the comparison between opera and film at a time of transition in the relationship between the two media allows us to reflect on the workings of each medium and on its changing political role. The comparison with film also reveals that these operas are far from direct and crystallized expressions of fascist rhetoric, struggling as they do with the fascist ideal of masculinity. At the same time, looking at which operatic traditions could be broken (virile baritones)

38 This has been widely shown in numerous analyses of operas from the genre’s inception until the twentieth century; however, the first studies to bring attention to this question are Catherine Clément’s seminal *Opera and the Undoing of Women* (1988) and Susan McClary’s analyses in *Feminine Endings* (1991).

39 The character of Sofonisba in *Scipione l’africano* has been viewed as an archetypal *femme fatale*, but each of the movies discussed portrays a woman who seduces (or tries to seduce) the protagonist and distracts him from his duties, opposed to a devoted and virtuous young woman who then leads him back on the right track. For a discussion of the portrayal of women in Italian film under Fascism, see Cottino-Jones 2010, p. 37-52.

and which are maintained (weak tenors, tragic endings, misogynistic representations of women) allows us to think about what constitute the core components of opera and what could be done away with. One cannot help but wonder whether the male protagonists of opera are not the only ones to suffer from emasculation, but whether the emasculation extends to opera itself.

BIBLIOGRAPHY

Scores

- Casella, Alfredo (1937), *Il deserto tentato*, vocal score, Milan, Ricordi.
 Malipiero, Gian Francesco ([1933]1953), *La favola del figlio cambiato*, vocal score, Milan, Ricordi.
 Malipiero, Gian Francesco (1936), *Giulio Cesare*, orchestral score, Milan, Ricordi.
 Malipiero, Gian Francesco (1938), *Antonio e Cleopatra*, vocal score, Milan, Edizioni Suvini Zerboni.
 Mascagni, Pietro (1934), *Nerone*, vocal score, Rome, G. P. Mignani.
 Pizzetti, Ildebrando (1935), *Orsèolo*, vocal score, Milan, Ricordi.
 Respighi, Ottorino ([1933]2000), *La fiamma*, vocal score, Milan, Ricordi.
 Respighi, Ottorino (1936), *Lucrezia*, vocal score, Milan, Ricordi.

Films

- Blasetti, Alessandro ([1931]2003), *Resurrectio*, with Lya Franca, Daniele Crespi, and Olga Capri, DVD, Rome, Cines Pittaluga SA, Ripley's Home Video Srl, 05397.
 Blasetti, Alessandro ([1931]2008), *Terra madre*, with Sandro Salvini, Leda Gloria, Isa Pola, and Carlo Ninchi, DVD, Replic Milano, in collaboration with the Cineteca di Bologna, Ripley's Home Video Srl, 05547.
 Blasetti, Alessandro ([1933]2007), *1860*, with Giuseppe Gulino, Aida Bellia, Gianfranco Giachetti, and Mario Ferrari, DVD, Rome, Cines Pittaluga SA, Ripley's Home Video Srl, 04567.
 Camerini, Mario ([1932]2003), *Gli uomini, che mascalzoni*, with Vittorio de Sica, Lia Franca, and Cesare Zoppetti, DVD, Rome, Cines Pittaluga SA, Ripley's Home Video Srl, 03767.
 Camerini, Mario ([1935]2003), *Darò un milione*, with Vittorio de Sica, Assia Noris, and Luigi Almirante, DVD, Rome (Cines), Novella film, Ripley's Home Video Srl, 03797.
 Camerini, Mario ([1936]2003), *Ma non è una cosa seria*, with Vittorio de Sica, Elisa Cegani, and Assia Noris, DVD, Rome (Cinecittà), Colombo Film, Ripley's Home Video Srl, 03807.
 Camerini, Mario ([1937]2003), *Il Signor Max*, with Vittorio de Sica, Assia Noris, and Rubi Dalma, DVD, Rome (Cines), Astra film, Ripley's Home Video Srl, 03787.
 Gallone, Carmine ([1937]1993), *Scipione l'Africano*, with Memo Benassi, Isa Miranda, and Annibale Ninchi, VHS, Milan, Eagle Pictures, Fox Video Italia, 2000415.

Secondary literature

- Ameille, Aude, Pascal Lécroart, Timothée Picard and Emmanuel Reibel (eds.) (2017), *Opéra et cinéma*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes.
 Basini, Laura (2012), "Alfredo Casella and the Rhetoric of Colonialism," *Cambridge Opera Journal*, vol. 24, n° 2, p.127-157.

- Bellassai, Sandro (2005), "The Masculine Mystique. Antimodernism and Virility in Fascist Italy," *Journal of Modern Italian Studies*, vol. 10, n° 3, p. 314-335.
- Benadusi, Lorenzo (2012), *The Enemy of the New Man. Homosexuality in Fascist Italy*, Madison, University of Wisconsin Press.
- Ben-Ghiat, Ruth (2005), "Unmaking the Fascist Man. Masculinity, Film and the Transition from Dictatorship," *Journal of Modern Italian Studies*, vol. 10, n° 3, p. 336-365.
- Brunetta, Gian Piero (1991), *Cent'anni di cinema italiano*, Rome and Bari, Laterza.
- Casadio, Gianfranco (1995), *Opera e cinema. La musica lirica nel cinema italiano dall'avvento del sonoro ad oggi*, Ravenna, Longo Editore.
- Cavallo, Pietro (1990), *Immaginario e rappresentazione. Il teatro fascista di propaganda*, Rome, Bonacci Editore.
- Celli, Carlo and Marga Cottino-Jones (2007), *A New Guide to Italian Cinema*, New York, Palgrave Macmillan.
- Champagne, John (2013), *Aesthetic Modernism and Masculinity in Fascist Italy*, New York, Routledge.
- Citron, Marcia (2010), *When Opera Meets Film*, Cambridge, New York, Cambridge University Press.
- Clément, Catherine (1988), *Opera, or, The Undoing of Women*. Translated by Betsy Wing, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Cottino-Jones, Marga (2010), *Women, Desire, and Power in Italian Cinema*, New York, Palgrave Macmillan.
- Crespi, Alberto (2017), *Storia d'Italia in 15 film*, Rome and Bari, Laterza.
- Dalle Vacche, Angela (1991), *The Body in the Mirror. Shapes of History in Italian Cinema*, Princeton, Princeton University Press.
- De Felice, Renzo (1998), *Il Fascismo. Le interpretazioni dei contemporanei e degli storici*, Rome-Bari, Laterza.
- De Grazia, Victoria (1992), *How Fascism Ruled Women. Italy, 1922-1945*, Berkeley, University of California Press.
- De Van, Gilles (1998), *Verdi's Theater. Creating Drama Through Music*, translated by Gilda Roberts, Chicago, University of Chicago Press.
- Dunnett, Jane (2006), "The Rhetoric of *Romanità*. Representations of Caesar in Fascist Theatre," in Maria Wyke (ed.), *Julius Caesar in Western Culture*, Malden, MA and Oxford, Blackwell Publishing, p. 244-268.
- Fawkes, Richard (2000), *Opera on Film*, London, Duckworth.
- Flamm, Christoph (2004), "'Tu, Ottorino, scandisci il passo delle nostre legioni'. Respighi's 'Römische Trilogie' als musikalisches Symbol des italienischen Faschismus?," in Roberto Illiano (ed.), *Italian Music During the Fascist Period*, Cremona, Brepols, p. 331-370.
- Frese Witt, Mary Ann (1993), "Fascist Discourse and Pirandellian Theater," in Jody McAuliffe (ed.), *Plays, Movies, and Critics*, Durham N.C., Duke University Press, p. 73-102.
- Frese Witt, Mary Ann (2001), *The Search for Modern Tragedy. Aesthetic Fascism in Italy and France*, New York, Cornell University Press.
- Gerhard, Anselm (1998), *The Urbanization of Opera. Music Theater in Paris in the Nineteenth Century*, translated by Mary Whittall, Chicago, University of Chicago Press.
- Gori, Gigliola (1999), "Model of Masculinity. Mussolini, the 'New Italian' of the Fascist Era," *The International Journal of the History of Sport*, vol. 16, n° 4, p. 27-61.
- Grover-Friedlander, Michal (2005), *Vocal Apparitions. The Attraction of Cinema to Opera*, Princeton, Princeton University Press.
- Gundle, Stephen (2013), *Mussolini's Dream Factory. Film Stardom in Fascist Italy*, New York and Oxford, Berghahn Books.

- Hay, James (1987), *Popular Film Culture in Fascist Italy*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press.
- Huebner, Steven (1993), "Carmen as *corrida de toros*," *Journal of Musicological Research*, vol. 13, p. 3-30.
- Landy, Marcia (1996), *Cinematic Uses of the Past*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Landy, Marcia (1998), *The Folklore of Consensus. Theatricality in the Italian Cinema, 1930-1943*, Albany, State University of New York Press.
- Landy, Marcia (2000), *Italian Film*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Landy, Marcia (2008), *Stardom Italian Style. Screen Performance and Personality in Italian Cinema*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press.
- Landy, Marcia ([1986]2014), *Fascism in Film. The Italian Commercial Cinema, 1931-1943*, Princeton, Princeton University Press.
- Leydi, Robert (2003), "The Dissemination and Popularization of Opera," in Lorenzo Bianconi and Giorgio Pestelli (eds.), *Opera in Theory and Practice, Image and Myth*, Chicago, University of Chicago Press, p. 287-376.
- Locke, Ralph P. (1991), "Constructing the Oriental 'Other'. Saint-Saëns's *Samson et Dalila*," *Cambridge Opera Journal*, vol. 3, n° 3, p. 261-302.
- Locke, Ralph P. (2005), "Beyond the Exotic: How 'Eastern' is Aida?," *Cambridge Opera Journal*, vol. 17, n° 2, p. 105-139.
- Mallach, Alan (2002), *Pietro Mascagni and his Operas*, Boston, Northeastern University Press.
- Marlow-Mann, Alex (2012), "Italy," in Corey K. Creekmur and Linda Y. Mokdad (eds.), *The International Film Musical*, Edinburgh, Edinburgh University Press, p. 80-91.
- McClary, Susan ([1991]2002), *Feminine Endings. Music, Gender, and Sexuality*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Nelis, Jan (2007), "Constructing Fascist Identity: Benito Mussolini and the Myth of 'Romanità'," *The Classical World*, vol. 100, n° 4, p. 391-415.
- Nicolodi, Fiamma (1984), *Musica e musicisti nel ventennio fascista*, Fiesole, Discanto Edizioni.
- Nicolodi, Fiamma (2004), "Aspetti di politica culturale nel ventennio fascista," in Roberto Illiano (ed), *Italian Music During the Fascist Period*, Cremona, Brepols, p. 97-122.
- Parker, Roger (1997), *Leonora's Last Act. Essays in Verdian Discourse*, Princeton, Princeton University Press.
- Pestalozza, Luigi (2004), "Malipiero: oltre la forma. Gli anni della *Favola del figlio cambiato*," in Roberto Illiano (ed), *Italian Music During the Fascist Period*, Cremona, Brepols, p. 401-427.
- Pickering-Iazzi, Robin (1997), *Politics of the Visible. Writing Women, Culture, and Fascism*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Reich, Jacqueline (2002), "Mussolini at the Movies. Fascism, Film, and Culture," in Piero Garofalo and Jacqueline Reich (eds.), *Re-viewing Fascism. Italian Cinema, 1922-1943*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, p. 3-29.
- Ricci, Steven (2008), *Cinema and Fascism. Italian Film and Society, 1922-1943*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press.
- Sékol, Julien (2017), "Opéra et film dans l'Allemagne de l'entre-deux-guerres. Pour une nouvelle poétique du spectaculaire," in Aude Ameille, Pascal Lécroart, Timothée Picard and Emmanuel Reibel (eds.), *Opéra et cinéma*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, p. 85-98.
- Silvagni, Umberto (1930), *Giulio Cesare*, Turin, Fratelli Bocca Editori.
- Spackman, Barbara (1996), *Fascist Virilities. Rhetoric, Ideology, and Social Fantasy in Italy*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996.

- Stenzl, Jürg (1990), *Von Giacomo Puccini zu Luigi Nono. Italienische Musik 1922-1952: Faschismus-Resistenz-Republik*, Buren, Fritts Knuf.
- Stone, Marla Susan (1998), *The Patron State. Culture and Politics in Fascist Italy*, Princeton, Princeton University Press.
- Tambling, Jeremy (1987), *Opera, Ideology and Film*, Manchester, Manchester University Press.
- Wanrooij, Bruno (2005), "Italian Masculinities," *Journal of Modern Italian Studies*, vol. 10, n° 3, p. 277-280.
- Waterhouse, John C. G. (1999), *Gian Francesco Malipiero. The Life, Times and Music of a Wayward Genius*, Amsterdam, Harwood Academic Publishers.
- Wiers-Jenssen, Hans ([1908]1926), *The Witch*, translated by John Masefield, New York, Brentano's.
- Wyke, Maria (1997), *Projecting the Past. Ancient Rome, Cinema, and History*, New York and London, Routledge.
- Wyke, Maria (1999), "Sawdust Caesar. Mussolini, Julius Caesar, and the Drama of Dictatorship," in Michael Biddiss and Maria Wyke (eds.), *The Uses and Abuses of Antiquity*, Bern, Peter Lang, p. 167-186.

« *Just allow the space to tell us what we should be... what we should be doing* » : l'expérience cinématographique de la musique improvisée

Frédéric Dallaire

Résumé

Cet article explore l'hypothèse suivante : *le cinéma peut nous faire voir et entendre la dimension éthique et politique de l'improvisation musicale*. Il décrit concrètement les éléments de cette politique de l'improvisation en analysant plusieurs séquences du film *Step Across the Border* (1990) de Nicolas Humbert et Werner Penzel. Il étudie deux principes relationnels qui structurent la pratique de l'improvisation musicale et cinématographique explorée dans le film. L'*implication* (intégration du créateur dans l'espace sonore) et la *résonance* (transformation mutuelle du son, du contexte, de l'auditeur) modifient la dynamique du tournage et soulignent le potentiel musical des espaces quotidiens (la rue, le café, la mer, l'usine). De plus, le montage cinématographique a un pouvoir de mise en relation, il crée un espace de résonance qui brouille les frontières entre les musiciens (Fred Frith et ses amis), les cinéastes et les spectateurs. Cette « expérimentation de nouvelles formes sociales de création » (Saladin 2014, p. 205) produit une expérience cinématographique libre et singulière : dans ce film, la musique est un phénomène pluriel qui peut déplacer notre regard, notre écoute, et ainsi interroger nos manières d'interagir avec les autres.

Mots clés : improvisation ; cinéma ; éthique ; politique ; Fred Frith ; Nicolas Humbert ; Werner Penzel ; *Step Across the Border*.

Abstract

This article explores the following hypothesis: *cinema can make us see and hear the ethical and political dimension of musical improvisation*. It concretely describes the elements of this politics of improvisation by analyzing several sequences of the film *Step Across the Border* (1990) by Nicolas Humbert and Werner Penzel. It studies two relational principles that structure the practice of musical and cinematic improvisation explored in the film. *Involvement* (the integration of the creator in the sound space) and *resonance* (the mutual transformation of sound, of the context, of the listener) modify the dynamics of the film's shoot and underline the musical potential of every day spaces (the street, the café, the sea, the factory). Furthermore, the relational power of editing creates a resonant space that blurs the borders between the musicians (Fred Frith and his friends), the film-makers and the spectators. This "experimentation of

new social forms of creation” (Saladin 2014, 205) produces a free and singular cinematic experience: in this film, music appears as a plural phenomenon that can shift our gaze, our listening, and thus interrogate our ways of interacting with others.

Keywords: improvisation; cinema; ethics; politics; Fred Frith; Nicolas Humbert; Werner Penzel; *Step Across the Border*.

Pour comprendre l'improvisateur, il faut le rattraper, naviguer de concert avec lui, devenir son contemporain (de Raymond 1980, p. 13).

Assis dans un train en mouvement, le musicien Fred Frith décrit les effets que ses improvisations provoquent chez certains spectateurs :

There's something you can do in cultural terms that would make people react in a different way. Finding in themselves what they didn't know about. Because the kind of concerts that we do [...] when it works, it's because it strikes a chord inside. [...] People have to look at themselves in relationship with the society that they're in. And there aren't many things that make people do that. Most of the time, people don't even think about it (Humbert et Penzel 2003a).

Le film *Step Across the Border* (1989) met en scène ce processus de transformation des corps et de transmission de l'écoute. Pour ce faire, le musicien Frith et les réalisateurs Humbert et Penzel utilisent deux *types de relations* structurant la pratique de l'improvisation : *l'implication* (intégration du créateur dans l'espace sonore) et *la résonance* (transformation mutuelle du son, du contexte, de l'auditeur). Ces principes relationnels orientent notre expérience cinématographique de la musique improvisée. Dans ce film, la musique est beaucoup plus qu'un ensemble de notes ; elle peut s'incarner dans une posture (le musicien jouant accroupi dans le corridor, le caméraman à bout de bras dans le métro), un échange (entre les mouettes et le violon, les flâneurs et la guitare), une rencontre (entre les paysages défilant et les motifs de saxophone), un geste (frapper l'assiette de porcelaine ou le microphone), un dialogue (entre les cinéastes et le musicien). Le film présente la musique *et* ses espaces de diffusion (l'appartement, le café, la rue, la mer, le train) : habituellement loin de la scène, Fred Frith investit un *espace d'improvisation* composé d'individus, d'objets, de gestes et de sons.

The improviser is involved in the formative activity, but knows that s/he is only one of the factors acting upon the sound. We make no predictions of the resulting vortex structures, and are part of the whole event – not outside it. (Body surfing in sound) (Denley 1992, p. 26).

Cette composante impersonnelle redistribue les frontières (« *step across the border* ») du processus de création musicale et cinématographique : « l'ouverture au monde sonore et l'expérimentation de nouvelles formes sociales de création requi[èrent] l'abandon de la primauté accordé à l'individu sur le collectif » (Saladin 2014, p. 205). Les artisans du film s'inscrivent dans un processus d'échange, de transformation

réciroque¹. En offrant à la musique un espace visuel de résonance, *Step Across the Border* souligne l'importance des éléments non sonores dans la pratique de l'improvisation (les regards, le contexte matériel, la disposition des musiciens dans l'espace, la place des auditeurs, les interactions sociales). *Et c'est alors que la musique, aidée par le cinéma, acquiert un pouvoir politique de reconfiguration de la perception et des actions* (« *People have to look at themselves in relationship with the society that they're in* »).

Cet article explorera l'hypothèse suivante : *le cinéma peut nous faire voir et entendre la dimension éthique et politique de l'improvisation musicale*. Nous décrirons concrètement les éléments de cette politique de l'improvisation ; nous verrons comment *l'implication* et la *résonance* modifient l'écoute de la musique, la dynamique du tournage cinématographique, les liens entre les pratiques artistiques et sociales, les interactions entre les musiciens, les cinéastes, les auditeurs et les citoyens.

L'IMPLICATION : DU GESTE INDIVIDUEL AU MOUVEMENT COLLECTIF

Perché sur un rocher en bordure de la mer, le musicien Fred Frith improvise avec les mouettes ; il s'insère dans cette masse sonore composée de courts bruits aigus, de cris mezzo-graves, du ressac des vagues et du souffle du vent. Le grain de frottement du violon se confond avec le cri des mouettes et le sifflement du vent. Frith reprend, répète, imite la progression sonore du paysage avec lequel il interagit. Ainsi, l'environnement sonore et visuel *enveloppe* le musicien : le corps de Frith est traversé par les mouvements erratiques des mouettes et dynamisé par les fluctuations sonores. Le manteau du musicien se confond avec la texture des rochers alors que le bruit des vagues donne une amplitude aux mouvements de l'archet. Cette performance audiovisuelle nécessite une « implication totale » de l'improvisateur (Bailey 1992, p. 142). Les cadrages (plan d'ensemble, corps décentrés) décomposent la performance (mouvement des yeux, du bras, des oiseaux, des vagues), alors que le montage de ces éléments recompose un *espace d'improvisation* : le musicien, le son, les mouettes, la mer, les rochers sont « interreliés » et « inséparables » (Denley 1992, p. 25)².

Les gestes et la posture du musicien (regards, sourire, balancement du corps, spasmes des bras) assurent l'expressivité du moment, ils tracent un parcours d'écoute qui donne un sens à cette situation insolite (les mouettes-musiciennes, le violon-paysage, le corps-minéralisé).

1 « *Step Across the Border* n'est pas le portrait d'un musicien ! Ce qui s'est passé, c'est qu'avec Fred, nous avons une façon d'appréhender les images et les sons qui ressemble à son approche du son. [...] Nous avons travaillé avec Fred à la façon d'un trio : il donnait quelque chose, nous donnions quelque chose, et nous avons concocté une soupe de cette marmite ! » (Humbert dans Legast et Poret 2005, p. 113).

2 L'importance des conditions matérielles de création de la musique explique la réticence de plusieurs improvisateurs envers l'enregistrement de leur performance (Bailey 1992, Cardew 1971). L'enregistrement arrache le son de son contexte original, et ne présente alors qu'une partie de la « musique », alors privée de plusieurs paramètres (visuels, tactiles, sociaux, etc.) qui ont agité sur la progression du flux sonore : « *the natural context provides a score which the players are unconsciously interpreting in their playing. Not a score that is explicitly articulated in the music and hence of no further interest to the listener as is generally the case in traditional music, but one that coexists inseparably with the music, standing side by side with it and sustaining it.* » (Cardew 1971, p. 5).

As an improviser, I want to focus on being here, in this moment, in this place, with these people, and seeing what happens, what has happened, what will happen. Another moment with other people will neither have the same focus, nor the same meaning (Frith dans Chan 2007, p. 3).

L'espace, les gens, les événements appellent une *attention* et une *signification* singulières. Le musicien improvisateur doit à chaque fois modifier ses gestes pour répondre à cette configuration. Par exemple, *Step Across the Border* nous présente les différentes formes que peut prendre l'action de supporter (d'accompagner) un autre instrumentiste : dans un appartement, le violoniste Frith soutient le jeu percussif du saxophoniste Hodgkinson en effectuant un mélange de *pizzicati* et de coups d'archet vifs et rapides ; lors d'un concert en duo à New York (The Kitchen), le guitariste Frith supporte la ligne mélodique et consonante du saxophoniste John Zorn en produisant de longues masses sonores dissonantes. L'action de soutenir change de forme, mais également de sens : l'exploration rythmique de l'archet et des cordes et les cliquetis des clés du saxophone produisent un frémissement commun, une synergie ; la guitare désaccordée transforme progressivement notre écoute de la mélodie, misant sur un effet de commentaire, de tension harmonique. Selon le contexte, l'action de soutenir permet d'amplifier un effet synergique (la provenance des sons devenant indistincte) ou de faire cohabiter deux motifs contrastés (un musicien déséquilibre l'ensemble). En somme, l'implication se rejoue selon le contexte ; elle est une manière d'entrer en contact avec son environnement et de composer avec les dimensions imprévisible et involontaire de la collaboration musicale.

La méthode de tournage de Humbert et Penzel s'inspire de cette démarche musicale.

The film team [was a] band. Much as musicians communicate via the music, our work, too, was realized within a very small and flexible team of equals. What mattered was exchange. And movement. Sometimes we started filming in the middle of the night, responding to a new idea that had arisen only minutes before (Humbert et Penzel 2003a, livret du DVD).

Ressentir l'échange entre le milieu et les créateurs, répondre au contexte en modifiant le mouvement de la caméra, le cadrage ou la sonorité de la guitare, voilà une manière de se positionner au « milieu d'un moment »³ ; l'implication est en ce sens une façon de participer à l'évolution des événements et des idées. *Cette démarche collaborative produit une dépersonnalisation du geste créateur*. Créer à plusieurs – Humbert s'occupe de l'équipement sonore et Penzel de la caméra – incite les cinéastes à développer une éthique de travail qui inscrit les gestes individuels dans un mouvement collectif.

Nous sommes deux personnes très différentes, notamment du point de vue de nos énergies. Mais à nous deux, nous créons un espace qui n'est ni le sien ni le mien. Je ne dis pas que c'est notre espace, c'est seulement un espace dans lequel tout arrive. Quand nous travaillons ensemble, nous créons un certain type d'attention, de concentration, une émotion si vous voulez, qui n'est ni la sienne ni la mienne. C'est un cadeau qui nous est donné de pouvoir faire ça. Vous pouvez le vouloir,

3 Ces cinéastes suisse-allemands ont réalisé un film sur le nomadisme intitulé *Middle of the Moment* (1995). Cette expression tisse un lien entre la consistance temporelle d'un moment et sa dimension spatiale (l'enveloppement du corps dans son environnement).

mais il y a tant de choses complètement irrationnelles qui se passent alors, qu'il ne sert à rien de dire : je veux que ça arrive ! Ça arrive, c'est tout (Penzel dans Legast et Poret 2005, p. 119-120).

Les volontés individuelles, le contrôle des événements, les rapports de pouvoir s'inscrivent dans un contexte musical élargi, un milieu composé de relations techniques, esthétiques, matérielles, sociales, politiques, etc. Concrètement, le film présente la coexistence de ces différentes dimensions en conservant les traces de la présence des appareils et des cinéastes : nous entendons le parasitage produit par la surmodulation ainsi que les efforts de Nicolas Humbert pour diminuer la force du son ; Werner Penzel modifie la quantité de lumière en ouvrant le diaphragme de la caméra ; la caméra se cogne sur les portes du train. Ces traces du travail effectué lors du tournage brouillent les frontières entre la performance musicale et la performance cinématographique (le bruit du moteur de la caméra et la présence des cinéastes (pas et frottements) rencontrent les sons de guitare), entre l'art et la vie quotidienne (un enfant examine attentivement la caméra, manipule l'appareil comme un jouet et laisse la trace de ses doigts sur la lentille).

L'équipe de tournage réagit aux « résistances du réel » (de Raymond 1980, p. 22) non pas pour en pacifier les effets, mais pour en éprouver les tensions : Fred Frith ne se souvient plus de la mélodie, Humbert et Penzel doivent reprendre une prise, le musicien Arto Lindsay exprime vigoureusement son égarement, son sentiment de vacuité. L'implication est une « méthode de travail » (Bailey 1992, p. 142) qui n'offre pas de garantie de réussite : l'erreur, l'échec, la déception ne sont pas gommés, ils font partie de l'expérience de l'improvisation proposée par le film. Le montage des images et des sons (avec ses rythmes, ses ruptures, ses bifurcations) nous montre comment l'efficacité de cette méthode de travail doit à chaque fois être vérifiée, raffinée, transformée. Ainsi, les séquences de répétition (à New York, en Italie) ou de discussions (dans le train, dans l'escalier) présentent autant les ratages (phrases incomplètes, désaccords) que les fulgurances de l'improvisation (le visage de Zeena Parkins, le jeu corporel de Frith). Paradoxalement, c'est à travers le montage – cette pratique de composition qui nécessite plusieurs essais et erreurs – que les réalisateurs prétendent produire une « improvisation sur celluloïd de 90 minutes » (le sous-titre du film est « *a 90 minutes celluloïd improvisation* »). Dans ce contexte, il ne faudrait pas considérer l'improvisation et la composition comme des postures idéologiques, des pratiques concurrentes qui appellent le créateur à choisir son camp. À l'instar du nageur qui dispose son corps afin de composer avec les mouvements de la vague (« *body surfing in sound* »), Frith, Humbert et Penzel acceptent les tensions, les mouvements opposés, la fragilité des moments de création à plusieurs. En somme, l'implication désigne une pratique *in situ* dans laquelle chaque geste individuel (qu'il soit de l'ordre de l'improvisation ou du montage cinématographique) s'inscrit dans un mouvement collectif incertain.

LA RÉSONANCE : LE MONTAGE DES VIBRATIONS

En agencant des fragments de réalité, le cinéma joue le rôle de révélateur des relations (musicales, humaines). Il tisse des liens, appelle un oubli de soi, et redéfinit

ainsi les rapports entre les créateurs et la matière sonore⁴. Le montage du film met en *résonance* les doigts, la guitare, la rumeur urbaine, les voix, le visage, la foule, le vent : les idées de collectivité, d'égalité, d'empathie, d'écoute, de liberté se matérialisent *dans* les sons, *dans* les corps.

For the improviser, the physicality of producing sound (the hardware) is not a separate activity from the thoughts, emotions and ideas in music (the software). In the act of creation, there is a constant loop between the hierarchy of factors involved in the process. My lungs, lips, fingers, voice box and their working together with the potentials of sound are dialoguing with other levels which I might call mind and perception. The thoughts and decisions are sustained and modified by my physical potentials and vice versa (Denley 1992 , p. 26).

La résonance permet un échange entre le concret et l'abstrait (Mouëllic 2011, p. 188), entre les gestes et les discours, entre les sons et les idées⁵.

La séquence de discussion au restaurant asiatique révèle la dimension éthique de ce processus de co-vibration. Assis dans une tente en toile, Frith décrit à Humbert son processus créatif. Filmées de l'extérieur, nous voyons la silhouette des protagonistes ainsi que l'ombre de la vapeur d'eau provenant d'un chaudron. Le son du passage des voitures interfère avec la réflexion de Frith :

We were talking earlier [quasi-inaudible] about Tarkovsky and he has a very good quotation in his book about the function of art being a function of communication, of communion between, directly between an artist in this case and the community.

Nous voyons alors le cuisinier apprêter la viande avec ses mains puis avec un couteau. Il dépose les morceaux dans un chaudron duquel s'échappe une vapeur épaisse. Nous entendons le bruit de ces manipulations ainsi que le bruit de la cuisson. Frith parle en même temps que cette préparation :

I think it's really, in a way, very important to the way that I work. I tasted the other kind of work and it's very boring for me. I mean, travelling in a bus and going to a hotel and being dumped to a hall where you do a sound check and taking back to a hotel, then you're going to do your gig and you're taken away from the people who heard you and back to the hotel again. That's very antiseptic all this kind of life.

La vapeur brouille la silhouette d'Humbert et parfois celle de Frith.

I value very much the contact with local people who are organizing the gig and find what their condition alike and what the music in this area is like. And I also like the contact with the audience directly. Especially if you're an improviser – I think it goes for any kind of musician-

4 « Pour signifier le monde, il faut se sentir impliqué dans ce que l'on découpe à travers le viseur. Cette attitude exige de la concentration, de la sensibilité, un sens de la géométrie. C'est par une économie de moyens et surtout un oubli de soi-même que l'on arrive à la simplicité d'expression » (Cartier-Bresson 2000, p. 5, nous soulignons).

5 « Where reason requires separation and autonomy, resonance entails, adjacency, sympathy, and the collapse of the boundary between perceiver and perceived » (Erlmann 2010, p. 10). Voilà un autre exemple du processus de redéfinition des frontières.

but especially if you're an improviser, you need [changement de plan : le cuisinier ébouillante la viande] to have feedback. [Humbert acquiesce : Yeah!] You can't exist in a vacuum. I mean self-expression is not [Humbert acquiesce : Yeah!] what this is about. There is a good quotation which I wanted to read in this context which I wrote down in my diary. [Frith se penche pour chercher son journal dans son sac, la grande proximité avec le microphone sur son manteau fait surmoduler le son, puis, le microphone tombe, nous entendons beaucoup le frottement du papier sur le sac, la voix, elle, est peu audible] Which is very close to the way that I think about music.

Nicolas Humbert manipule le microphone et le replace sur le manteau de Frith. Après plusieurs bruits de frottement et d'impulsion, la voix reprend sa clarté. Frith cite le photographe Henri Cartier-Bresson : « La photographie est une façon de crier, de se libérer, non pas de prouver ni d'affirmer sa propre originalité. C'est une façon de vivre. »

Le cinéaste Humbert fait un film *avec* Frith, il est dans le cadre, il est un élément de ce qu'il construit, il supervise la prise de son *et* il écoute le musicien. L'environnement présenté dans cette séquence oriente l'écoute de la voix : le passage des voitures, le cuisinier, la vapeur, la tente donnent un ancrage, un contexte matériel à la parole de Frith. La mise en scène cinématographique de cette conversation, qui associe la voix et la vapeur, les gestes du cinéaste et ceux du cuisinier, souligne *une éthique de la création, c'est-à-dire une façon singulière de partager avec autrui son expérience de la musique improvisée*. Pour comprendre la dynamique musicale d'une région, Frith (et Penzel) ont besoin de côtoyer les gens, d'interagir avec eux, de sortir de leur chambre d'hôtel pour s'imprégner de l'univers dans lequel ils auront à improviser⁶. Ce travail de terrain n'est pas le véhicule d'une expression personnelle, d'une originalité, mais bien *le reflet d'une interaction entre l'artiste et la communauté*.

Le montage cinématographique a donc un pouvoir de mise en relation, il crée un espace de résonance qui permet de sentir les vibrations communes, de relier différents états de la musique : Frith discute avec le guitariste René Lussier d'une partition, il lui joue des accords à la guitare ; le batteur Kevin Norton, le saxophoniste Jean Derome et le claviériste Bob Ostertag pratiquent un motif rythmique ; Frith improvise suivant l'ombre des mouvements de tête de Lussier à la basse. etc. La musique se fredonne, elle se décrit, elle se décompose, elle s'enregistre... Nous assistons à « ce moment particulier où l'on s'affranchit des partitions et où l'on commence à inventer la musique dans un rapport collectif où l'implication individuelle finit par créer l'identité d'un groupe »⁷. Le groupe développe un « son », c'est-à-dire que les apports individuels interagissent et définissent une manière collective d'aborder le rythme, l'harmonie et le timbre. Le montage cinématographique présente les différents moments de ce processus

6 « C'est encore ainsi que je conçois l'approche du cinéma direct; il faut pouvoir participer à ce que font les gens si l'on veut que les gens que l'on filme participent au film » (Groulx 1975, p. 6).

7 Cette citation provient de la présentation du quatuor Cosa Brava (Frith est membre du groupe) sur le site <http://www.inclinaisons.com/artistes/index.php?ref=fred-frith-6&id=129>, consulté le 20 février 2018.

de construction identitaire ; la musique nous apparaît alors comme un assemblage d'éléments collectifs et matériels qui évolue au fil des interactions. Le film offre en somme une *fixation dynamique* du processus musical ; il devient une mémoire des moments de création tout en favorisant de nouveaux parcours sonores, de nouvelles écoutes.

Cette vibration commune prend tout son sens lorsque le film intègre le spectateur dans cet espace d'improvisation. Dès que les cinéastes organisent la rencontre entre des états transitoires et incertains (pluie, vent, vapeur, défilement) et les improvisations de Frith, ils créent des séquences où les images et la musique entretiennent des relations incertaines et changeantes. Le spectateur découvre alors le caractère modulable des interactions audio-visuelles. À chaque écoute, des éléments sonores différents entrent en relation avec des composantes visuelles. Par exemple, l'improvisation de Frith et Zorn progresse sur des images de défilement : la caméra est dans un train, dans une voiture sur un pont, on voit également le passage d'un camion, des autos dans la brume, d'un tramway. La caméra s'attarde au miroitement de l'eau, à la fumée sortant d'un trou dans la chaussée. Elle capte également des formes floues à travers une fenêtre brouillée par le ruissèlement de la pluie. La mise en relation de ces phénomènes complexes à la progression imprévisible crée momentanément des figures : l'amplification de l'accord de guitare suit la densification de la fumée, le silence souligne le passage du camion, la note insistante du saxophone est supportée par le miroitement, la vitesse de défilement accentue le point d'orgue, etc. Ainsi, les cadrages, la durée des plans et la raréfaction des éléments musicaux créent un *espace d'improvisation* pour le spectateur. Ce dernier peut modifier à chaque écoute sa perspective puisque les composantes de l'image n'ont pas une hiérarchisation interne forte⁸. Le spectateur perçoit les éléments de la scène comme l'improvisateur écoute la masse sonore.

À tout moment, je peux me concentrer sur une chose unique, et brusquement m'en dégager, percevoir la multitude des choses existantes, les prendre à nouveau pour une seule chose, dans un mouvement incessant de transformation : l'improvisation fait réellement voyager dans ces transformations incessantes d'un paramètre par l'autre. Elle devient réellement créatrice de musique quand on a accepté ce court-circuitage du contrôle abstrait, quand on a accepté de vivre l'espace choisi : points, contrepoints, déplacements de figures (petits thèmes, cellules rythmiques), masses et vitesses (interdépendance des attaques, malléabilité des effets de résonance, de paraphrase, de répétition), choix des lignes possibles (Levaillant 1980, p. 193).

Les parcours d'écoute de la musique improvisée orientent le regard cinématographique. L'entretien des qualités structurelles des sons et des images atmosphériques produit des figures éphémères. Le spectateur contribue à cette exploration des rapports audiovisuels, *il fait partie du complexe de résonance*. « Avec l'improvisation, notre rapport à la faculté d'expression ne peut plus être un rapport de simple interprétation, ni la contemplation se déployer sans participation » (Bethune 2009, p. 7). C'est au fil de

8 Le phénomène ici étudié provient de notre expérience personnelle. En voulant analyser cette séquence, nous nous sommes rendu compte que les points de synchronisation et les figures audiovisuelles se déplaçaient à chaque écoute.

ces échanges que se tisse une communauté improbable, éphémère, qui diffère selon le contexte et les participants.

La musique qui émane de l'improvisation collective est une musique qui prend corps *entre* les musiciens, mais aussi entre les musiciens et le public, c'est-à-dire *entre* les corps des individus réunis, dans *l'entre* de leur écoute. L'improvisation libre serait ainsi collective au sens où, marquée par cet *entre*, elle crée, forme et dispose, à partir de la multiplicité agissante, un espace en mouvement, mais néanmoins commun, où se déploie une musique qui lui est immanente (Saladin 2014, p. 226).

La musicalité audiovisuelle de ces séquences impressionnistes appelle en somme des gestes musiciens, cinématographiques, citoyens : le cinéma nous aide à improviser notre relation au film comme on construit notre position dans le monde, grâce à des actions situées et à un *rapport empirique* à la création du son, à la construction du sens, à l'édification d'un espace commun⁹...

LA CRÉATION COLLABORATIVE : UNE ÉTHIQUE DE L'IMPROVISATION AUDIOVISUELLE

Debout au milieu d'une immense usine réverbérante, Fred Frith souligne l'importance structurante du lieu pour les improvisations à venir :

We are in an incredible space. It already suggested many things that [can] be played. And rather than be anymore of [conception], just allow the space to tell us what we should be... what we should be doing (Riedelsheimer 2006, bonus du DVD).

À l'instar de l'usine, l'espace audiovisuel présenté par le film appelle une manière d'être et d'agir. Les relations d'implication et de résonance produisent des mouvements d'ouverture et d'espacement qui vont à la fois du sujet vers le monde sonore et du monde sonore vers le sujet. *Ces échanges réciproques rendent possible la construction d'espaces d'improvisation qui sont des lieux d'expérimentation sonore et communautaire.* En suivant le processus de création (montage de différentes versions d'une pièce), en montrant les gestes musicaux (la préparation des guitares, les détournements du violon ou des objets quotidiens) et en faisant entendre les réflexions des musiciens et des artisans du film, *Step Across the Border* entrelace les dimensions esthétique et éthique de l'expérience musicale et cinématographique. Ainsi se trace une *conception performative de l'art* qui, loin de nous éloigner de la réalité, nous aide à développer un *cadre d'action*.

When you [improvise] with other people, then all kinds of social aspects come into play, and mostly the qualities that make a good improviser are not dissimilar to the ones that I appreciate in my friends: being a good listener, sensitivity to your social surroundings, being there when you're needed but knowing how to step back too, knowing when to be supportive, when to be assertive, when your opinion is valuable, when to just go along with something, when to insist! Patience. Tolerance. Openness (Frith dans Chan 2007, p. 2).

9 « [There is] a natural correspondence between improvisation and empiricism. Learning improvisation is a practical matter: there is no exclusively theoretical side to improvisation. Appreciating and understanding how improvisation works is achieved through the failures and successes involved in attempting to do it » (Bailey 1992, p. 8).

Ces gestes improvisés (être présent, se retirer, supporter, affirmer, insister, s'impliquer, résonner) constituent à la fois une manière de faire du cinéma, de vivre la musique et de fraterniser. Ils permettent « d'intensifier le tissu musical » (Bailey 1992, p. 9) et de rejouer la dynamique de l'improvisation dans les situations de la vie ordinaire. La *création collaborative* mise en scène dans le film « enjoint le sujet improvisant à se réaliser [...] non pas à travers l'affirmation d'une subjectivité triomphante, mais dans le jeu de la relation empathique qu'il tisse avec le collectif présent et la situation sonore dans son ensemble » (Saladin 2014, p. 371).

De l'intervention du cinéaste Jonas Mekas (« tout mouvement peut influencer, de proche en proche, l'état du monde », Humbert et Penzel 2003a) aux réflexions du photographe Robert Frank (« il faut apprendre à accepter les secousses, à aimer les bifurcations, à ne plus les combattre », *ibid.*) en passant par les citations de Tarkovski (sur la communion et la communauté) ou de Cartier-Bresson (sur la dimension impersonnelle de l'art), le film brouille les frontières entre les pratiques artistiques et sociales, faisant de la musique un phénomène pluriel qui peut déplacer notre regard, notre écoute, et ainsi interroger nos manières d'interagir avec les autres. *Ce que le cinéma nous apprend de la musique, c'est sa puissance politique de constitution (d'une communauté, d'une éthique, d'une écoute). Avec la musique improvisée, il s'agit de devenir contemporain (grâce au cinéma)*¹⁰.

BIBLIOGRAPHIE

- Agamben, Giorgio (2008), *Qu'est-ce que le contemporain ?*, Paris, Payot/Rivages.
- Bailey, Derek (1992), *Improvisation. Its nature and practice in music*, New York, DaCapo.
- Béthune, Christian (2009), « L'improvisation comme processus d'individuation », *Critical Studies in Improvisation*, vol. 5, n° 1, <http://www.criticalimprov.com/article/viewArticle/991/1640>, consulté le 22 septembre 2017.
- Cardew, Cornelius (1971), « Towards an Ethic of Improvisation », dans *Treatise Handbook*, London, C.F. Peters, p. xvii-xxi.
- Cardew, Cornelius (2006), *Cornelius Cardew. A Reader*, édité par Eddie Prevost, Harlow, Essex, Copula.
- Cartier-Bresson, Henri (2000), *Vocation reporter*, Paris, Giletta Nice.

10 Pour le philosophe Giorgio Agamben, le contemporain est une façon de faire tenir ensemble différentes temporalités dans le moment présent, d'établir un rapport critique avec son époque. « La contemporanéité est [...] une singulière relation avec son propre temps, auquel on adhère tout en prenant ces distances; elle est très précisément *la relation au temps qui adhère à lui par le déphasage et l'anachronisme* » (Agamben 2008, p. 11). Fred Frith exprime bien le sens que nous voudrions donner à l'expression « devenir contemporain » : « *the audience experiences the action in the present, but for me it's always the past [...]. Seeing the film allows me to shed this past like a skin. Far from feeling constricted or defined, I am somehow liberated into my own present. I didn't expect this...* » (Humbert et Penzel 2003a, livret du DVD). Il nous semble que le montage cinématographique permet de souligner cet état très singulier de l'improvisation où l'on ressent dans les sons une multiplicité de voix, d'histoires, d'expériences, d'écoutes. Le montage des fragments souligne le caractère local, partiel, incomplet des mouvements collectifs. Devenir contemporain signifierait alors : « adapter une pratique historiquement datée à un nouveau contexte », « vérifier l'efficacité d'une méthode en acceptant ses ratages autant que ses fulgurances », « partager un espace incertain ».

- Chan, Charity (2007), « An Interview with Fred Frith. The Teaching of Contemporary Improvisation », *Critical Studies in Improvisation*, vol. 3, n° 2, <http://www.criticalimprov.com/article/view/293/617>, consulté le 22 septembre 2017.
- Denley, Jim (1992), « Improvisation. The Entanglement of Awareness and Physicality », *Sounds Australian*, n° 32, p. 25-28.
- de Raymond, Jean-François (1980), *L'improvisation. Contribution à la philosophie de l'action*, Paris, Vrin.
- Erlmann, Veit (2010), *Reason and Resonance. A History of Modern Aurality*. Brooklin, Zone Book.
- Groulx, Gilles (1975), « Propos sur la scénarisation », Montréal, Collège Montmorency-Cinémathèque québécoise, http://www.nouvellesvues.ulaval.ca/fileadmin/nouvelles_vues/fichiers/Numero6/Groulx1.pdf, consulté le 2 février 2018.
- Legast, Laura et Porret, Marthe (2005), « Entretien avec Nicolas Humbert et Werner Penzel », *Décadres*, n° 6 (automne), p. 112-121.
- Levaillant, Denis (1980), *L'improvisation musicale. Essai sur la puissance du jeu*, Paris, J.-C. Lattès.
- Humbert, Nicolas et Werner Penzel ([1990]2003a), *Step Across the Border. A ninety minutes celluloid improvisation*, Winter and Winter, DVD, 915 001-7.
- Humbert, Nicolas et Werner Penzel ([1995]2003b), *Middle of the Moment. Ciné-poème*, Winter and Winter, DVD, 915 001-7.
- Mouëllic, Gilles (2011), *Improviser le cinéma*, Liège, Yellow Now.
- Riedelsheimer, Thomas ([2004]2006), *Touch the Sound. A Sound Journey with Evelyn Glennie*, Docurama, DVD, B01EW0RF9M.
- Saladin, Matthieu (2014), *Esthétique de l'improvisation libre. Expérimentation musicale et politique*, Dijon, Les presses du réel.

L'invention musicale face à la nature dans *Grizzly Man*, *The Wild Blue Yonder* et *La grotte des rêves perdus* de Werner Herzog

Vincent Deville

Résumé

Quand le cinéaste allemand Werner Herzog réalise ou produit trois documentaires sur la création et l'enregistrement de la musique de trois de ses films entre 2005 et 2011, il effectue un double geste de révélation et d'incarnation : les notes nous deviennent visibles à travers le corps des musiciens. Ce faisant, Herzog nous délivre son art poétique : les formes musicales répondent à la nature, si présente dans ses films ; la nature est envisagée comme un instrument d'accord tandis que la musique devient une puissance d'*estrangement*, de désaccord de nos perceptions ; et en nous donnant accès aussi bien à un infigurable – l'être moral – qu'au corps matériel fait de chair et d'os, la musique nous ouvre la voie qui mène au cœur du monde.

Mots clés : Herzog ; *Grizzly Man* ; nature ; *mimèsis* ; incarnation.

Abstract

When German filmmaker Werner Herzog directs or produces three documentaries on the creation and recording of the music of three of his films between 2005 and 2011, he performs a double gesture of revelation and incarnation: the notes become visible through the body of the musicians. In doing so, Herzog reveals his poetic art: musical forms respond to nature, so present in his films; nature is seen as an instrument of harmony while music becomes a power of *estrangement*, getting our perceptions out of tune; and by giving us access to both the infigurable – the moral being – and the material body made of flesh and bone, the music opens a path to the heart of the world.

Keywords: Herzog; *Grizzly Man*; nature; *mimesis*; incarnation.

I said to myself: "Why shouldn't I try at least once in my life to transform everything into music, every action, every word into music." I have worked in a similar way, to a certain degree, in my films, transforming an image that is physically there into something more intensified, into something elevated or stylized (Herzog [1985] 2014a, p. 97).

« *A VERY MUSICAL PERSON* »

Le cinéaste allemand Werner Herzog, s'il s'est toujours défendu d'être un érudit ou un savant, n'en est pas moins un amateur éclairé. Ainsi son rapport à la musique, éclectique et marqué d'une insatiable curiosité, qui traverse et nourrit l'ensemble de sa filmographie. On y trouve en effet, dans le désordre et selon la plus grande liberté d'agencements :

- des musiques traditionnelles et populaires, glanées au hasard des tournages au quatre coins du monde, comme un duo de lyre crétoise et de bouzouki dans *Derniers mots* (1968) ; des *folk songs* de Leonard Cohen dans *Fata Morgana* (1971) ; du didgeridoo dans *Le pays où rêvent les fourmis vertes* (1984) ; des chants diphoniques mongols dans *Les cloches des profondeurs* (1993) ;
- des *tubes* classiques, du *Canon* de Pachelbel au *Concerto pour piano n° 3* de Beethoven, de *Peer Gynt* de Grieg au *Deuxième trio pour piano, violon et violoncelle* de Schubert, et Wagner de manière récurrente¹ ;
- des compositeurs moins connus du grand public et à la production singulière, comme le compositeur italien de la Renaissance Carlo Gesualdo, à qui Herzog consacre un portrait fantasque : *Gesualdo, mort à cinq voix* (1995) ;
- des morceaux joués en direct par les protagonistes des films, et que l'on pourrait qualifier de musique brute comme l'on parle d'art brut : Bruno S. en pianiste dissonant dans *L'énigme de Kaspar Hauser* (1974) ou en homme-orchestre dans *La ballade de Bruno* (1977), film dans lequel on rencontrera également deux proxénètes aux allures barbares vandaliser un piano, ou encore une poule pianiste et un canard percussionniste ;
- des collaborations fortes avec des compositeurs : Florian Fricke *alias* Popol Vuh – *Aguirre, la colère de Dieu* (1972) ; *La grande extase du sculpteur sur bois Steiner* (1974) ; *Cœur de verre* (1976) ; *Nosferatu, fantôme de la nuit* (1979) ; *Fitzcarraldo* (1982) ; *Gasherbrum, la montagne lumineuse* (1985) ; *Cobra Verde* (1987) – ou plus récemment [le violoncelliste expérimentateur Ernst Reijseger](#) – *The White Diamond* (2004) ; *The Wild Blue Yonder* (2005) ; *Dans l'œil d'un tueur* (2009) ; *La grotte des rêves perdus* (2010) ; *Salt and Fire* (2016).

Ce qui frappe, lorsqu'on passe d'un film à l'autre au sein de cette vaste filmographie rassemblant 68 projets (en 2017), tous types de production et de format confondus, c'est la plasticité avec laquelle les musiques migrent d'un univers à un autre, se retrouvent de film en film, ne restant jamais cantonnées à un espace supposé d'origine, et contribuant ainsi à renforcer l'idée d'un grand œuvre herzogien.

1 Sur l'utilisation de Wagner dans les films de Herzog, voir Guido 2013.

Bien qu'il déclare avoir échoué à apprendre à jouer de la flûte avec sa mère, et être l'un des rares metteurs en scène d'opéra² à ne pas savoir lire la musique, Herzog se définit lui-même comme une « personne très musicale³ » (Herzog 2014b, p. 304). Pour autant, on peut se demander s'il n'a pas de réelles velléités de musicien, comme peuvent le suggérer trois documentaires qui décrivent la production de musiques originales pour trois de ses films :

- *In the Edges, The Grizzly Man Sessions* (2005) pour la musique de *Grizzly Man* (2005), dont les sous-titres en ouverture annoncent un film « with Richard Thompson and Werner Herzog », contribuant à placer à un même niveau le musicien, compositeur et leader du groupe constitué pour l'occasion, et le cinéaste, ce que confirmera un plan à la fin du film, les cadrant ensembles, comme s'ils étaient tous deux compositeurs de la musique. Le film, réalisé par Erik Nelson, n'est ni signé ni produit par Herzog, il est cependant monté par Joe Bini, son monteur attitré depuis *Petit Dieter doit voler* (1997).
- Le titre *Requiem in Space. Werner and Ernst Make Music* (2005) insiste littéralement sur le fait que Werner Herzog et le violoncelliste Ernst Reijseger forment un duo de musiciens pour créer la musique de *The Wild Blue Yonder* (2005). Le générique ne crédite pas de réalisateur, mais un directeur du montage, Nicolas McClintock ; André et Nicholas Singer à la production ; et le film est coproduit par la société Werner Herzog Filmproduktion.
- *Ode to the Dawn of Man* (2011) pour la musique de *La grotte des rêves perdus* est cette fois réalisé par Herzog, qui assure lui-même l'image et le son, ayant improvisé ce tournage au débotté, à l'aide d'une petite caméra non professionnelle prêtée par une personne présente au moment de l'enregistrement, et qui lui permet de se tenir au plus près d'Ernst Reijseger, là encore comme d'égal à égal au cœur du processus de création⁴.

Comme cette déclaration lyrique le suggère : « *I can thank God on my knees that cinema is probably the closest to music that you can find. Cinema is not related that much to literature, it is not that much related to other art forms like painting. It's very very close to music* » (Herzog 2005a), il y a fort à parier qu'Herzog ait en effet trouvé dans le cinéma un dérivatif à la musique, et qu'il ait conduit sa carrière de cinéaste avec l'esprit d'un musicien. Il parle d'ailleurs très tôt de ses prédispositions musicales exprimées à travers le cinéma :

Je suis très ébranlé, très agité par la musique, presque autant que par les films. Parfois, la véritable qualité d'une image ne peut être appréhendée que par la musique. Un exemple serait le travelling sur les dunes de sable dans *Fata Morgana*. Après l'avoir

2 Herzog a en effet mis en scène une douzaine d'opéras, montés sur des scènes internationales entre 1986 et 2013.

3 « *I'm a very musical person* ».

4 Filmé lors des deux journées d'enregistrement, en juillet 2010 dans une église protestante de Harlem, Hollande, le film sera achevé en avril 2011.

regardé plusieurs fois à la Moviola, je me suis rendu compte d'un seul coup que c'était un paysage féminin. J'ai alors accompagné ces paysages par un chœur de femmes extrait de *La Messe du couronnement* de Mozart et les spectateurs ont pu alors en saisir la qualité féminine avec beaucoup de netteté (Herzog 1975, p. 12).

Chez Herzog, musiques et images sont intimement liées entre elles, ainsi qu'au processus de création lui-même. Dans *Requiem in Space*, le cinéaste déclare : « Cela peut paraître curieux, mais pour *The Wild Blue Yonder*, et parfois pour d'autres films, j'avais de la musique en tête, et la totalité du film, pas seulement la musique » (Herzog 2005b).

Dès lors, ne faudrait-il pas envisager les documentaires sur la fabrication de la musique des films de Werner Herzog comme de véritables *making of* des films eux-mêmes ? Ces objets filmiques impurs, réalisés sans grands moyens, *a priori* annexes et à destination de bonus DVD, tout en nous donnant à mieux comprendre et à entendre la musique des films, ne nous donnent-ils pas aussi à mieux saisir les enjeux des films pour lesquels ces musiques ont été conçues ? Est-ce par ailleurs un hasard si ces trois *making of* concernent des musiques qui reposent en partie sur de l'improvisation et si le sujet des trois films touche à la question métaphysique de la place de l'homme dans la nature ? Nous verrons en effet que par sa puissance de révélation d'un infigurable et par sa puissance de figuration de l'être moral, la musique chez Herzog concerne tout d'abord la mimésis. Pour découvrir ensuite une nature entendue comme instrument d'accord d'une part, puis une musique conçue comme puissance d'*estrangement* d'autre part. Et pour comprendre enfin comment, par-delà la mort, à travers les questions de création et d'incarnation, la musique est une condition essentielle d'accès au corps.

IMITATIONS DE LA NATURE

Pour la musique de *Grizzly Man*, Herzog met en place un processus de création original. Il réunit dans un studio d'enregistrement, deux jours de décembre 2004, cinq musiciens⁵ qui n'ont jamais joué ensemble et qui vont se livrer à une série d'improvisations, sous le regard et l'écoute du cinéaste. Dans *In the Edges*, Herzog déclare qu'il a une idée très précise de ce qu'il veut et qu'il sait identifier les moments musicaux qui lui conviennent. Ainsi, après avoir demandé aux musiciens de reprendre leur introduction, parce qu'il n'a pas « reconnu » la première phrase musicale, il dit de Richard Thompson : « *I think he just got it* » (Herzog 2005a), comme si Herzog cherchait à capturer *quelque chose* et qu'il avait dans un second temps reconnu cette chose. Sa recherche semble concerner une dimension brute (*raw*), qui se révèle assez rapidement dans les propos de Herzog consister à retrouver dans la musique la part sauvage de la nature, omniprésente dans *Grizzly Man* : « *I need the raw soul of you. Because what we have in the film has such a raw quality. The music has to be of the same quality* » (*ibid.*).

5 Richard Thompson, Danielle DeGruttola, John Hanes, Jim O'Rourke, Damon Smith, auxquels il faut ajouter le producteur Henri Kaiser.

Ce que corrobore le guitariste Richard Thompson, en quête d'une musique qui n'arrondirait pas ses angles, et qui donnera son titre au documentaire :

If you repeat music too often, if you rub the edges of music, you really take away the music itself, the music is in the edges, it's in the rough place. If you smooth it over, there's really nothing left, you would have lots of notes left but there is no music. So it's always a striving to keep something alive, something fresh, something that adds a vitality to it (ibid.).

Il y aurait donc deux types de musique, une musique rugueuse, dure (*rough*) ou encore brute, crue (*raw*), opposée à une musique assouplie, polie⁶. Pour Richard Thompson, radical sur la question, il y aurait en fait tout bonnement une musique qui serait de la musique et une autre qui n'en serait pas. Ce que l'on comprend alors, c'est l'affinité profonde entre cette conception d'une musique brute et la sauvagerie de la nature, telle que Herzog veut la démontrer dans le film, en opposition à une vision édulcorée, « à la Disney », telle qu'un Timothy Treadwell, le personnage central de *Grizzly Man*, pourtant lui-même largement confronté dans ses expéditions aux conditions rudes de la vie en pleine nature, a pu les véhiculer auprès de son public. Herzog parle également d'une musique qui doit d'emblée faire autorité, donnant à sentir que nous sommes, comme Timothy Treadwell dans le film, face à la loi de la nature (« *This is the law of the Earth* »). En somme, Herzog parle ici d'une musique dotée de qualités mimétiques, comme lorsqu'il insiste auprès des musiciens : « Avec le bruit du vent, et les interférences dans le micro de Treadwell, le film a un aspect réaliste qu'il faut conserver. La musique doit être du même acabit » (*ibid.*).

Dans son ouvrage *La nature et la musique*, Emmanuel Reibel revient sur la nature comme source d'inspiration majeure pour les artistes, expliquant que l'homme a toujours renchéri sur les manifestations sonores de la nature, par exemple lorsqu'il souffle dans des roseaux taillés, percute des peaux et carapaces ou taille des arbres pour construire des instruments : « À défaut de pouvoir facilement imiter la nature, la musique souhaite souvent lui faire écho, afin d'entrer en résonance avec elle » (Reibel 2016, p. 9-10). On touche là à une dimension anthropologique, au besoin inné de l'homme de faire de la musique, de fabriquer des instruments avec ce qui lui tombe sous la main, morceaux de bois, d'os (les flûtes dans *La grotte des rêves perdus*) ou de plastique selon les époques, ainsi que Werner Herzog en fait l'expérience sur le tournage de *Fitzcarraldo* :

Quelqu'un a joué de la flûte dans le camp, cette nuit, dans un silence de mort. J'ai fini par me lever, à minuit, et j'ai vu un des aides de cuisine jouant avec le tube en plastique d'un conduit d'eau, qu'il avait percé. La nuit était si exceptionnellement calme que je l'ai sévèrement rabroué et que je me suis relevé plus tard dans la nuit pour m'assurer que le fleuve était toujours là (Herzog 2008a, p. 289).

6 Dans le même esprit, s'inspirant de Claude Lévi-Strauss (Lévi-Strauss 1964), le critique de cinéma Serge Daney travaillera l'opposition cru/cuit (Daney 1981) afin de revendiquer et valoriser un cinéma du cru (Jean Renoir, Robert Bresson, Jean-Luc Godard...) au détriment d'un cinéma du cuit (Bertrand Tavernier, Claude Berri...).

Reibel poursuit en évoquant les incantations qui cherchent à conjurer les forces du vent, du feu, de la pluie :

Par les mystères de la musique, il serait possible de communier avec la nature, voire d'agir sur elle. [...] Si Orphée est devenu le modèle mythique de tous les poètes et musiciens, c'est parce que la nature lui obéit : accompagné à la lyre, son chant était capable, dit-on, de dompter les animaux les plus sauvages, de retenir le cours des ruisseaux, de commander aux éléments, voire de triompher de la mort (Reibel 2016, p. 10-13).

C'est là une description de Timothy Treadwell et du programme qu'on le voit accomplir dans *Grizzly Man* : dompter les ours de sa voix enfantine, éraillée et haut perchée ; modifier le cours des ruisseaux pour libérer le passage des saumons ; improviser, de rage, un chant de la pluie blasphématoire pour faire enfin pleuvoir ; réaliser un film voué à lui survivre.

Herzog donne dans *In the Edges* une description de la musique de *Grizzly Man*, qui serait selon lui simplement composée d'« un motif récurrent du début à la fin du film, et un moment décisif au milieu » (Herzog 2005a). Quel est ce moment précis, que Herzog n'explicite pas, et qu'il nous revient donc d'identifier ? La musique du film, emmenée par la guitare de Richard Thompson, développe globalement des thèmes d'harmonie entre Treadwell et la nature, positifs, majestueux. Une première étape introduit une réserve : ce sont les notes sombres qui apparaissent dans la partition, jouées au violoncelle et non plus à la guitare, qui descendent dans le grave au fur et à mesure que Treadwell descend une pente et entre dans l'eau pour se baigner avec un ours, alors que la voix *over* nous explique que Treadwell a franchi une barrière de plus de 7000 années, qui séparait les hommes des ours sauvages. Une seconde étape vient accomplir le moment décisif. D'une part, elle se produit à l'exact centre du film, comme le suggère Herzog (« au milieu »), juste après la séquence où le cinéaste écoute au casque les derniers instants de Treadwell. D'autre part, la nature et la fonction même de la musique ont radicalement changé. Le violoncelle a encore gagné en graves, par l'adjonction d'une contrebasse, les deux instruments cherchant l'un et l'autre, très mimétiquement, à redoubler la lutte et les grognements des ours en train de se battre. La musique reproduit littéralement un phénomène naturel, brut, sans plus s'encombrer de règles musicales savantes. De l'ouverture mélodique au moment proprement mimétique, le monde a été transformé en musique, la musique en monde : musique et nature deviennent indiscernables.

La scène qui suit le combat des ours travaille une forte opposition au moins à deux titres : visuellement, on est passé de la fange, où luttaien les ours, à la pureté blanche et bleutée des glaciers ; musicalement, nous sommes revenus à la *lead guitar* de Thompson, qui pose à nouveau l'autorité de la nature. Or, c'est bien encore d'un moment mimétique dont il s'agit là, tandis que Herzog décrit le glacier crevassé comme une métaphore de l'âme fissurée de Treadwell. Une légère pause dans la voix *over* et un mixage qui augmente le volume après que Herzog a prononcé la sentence : « Il me semble que ce paysage bouleversé est une métaphore de son âme » ne laisse aucun doute : les vibrations et distorsions des cordes de la guitare électrique ne sont pas moins une métaphore de la fêlure psychologique de Treadwell. Herzog avait déjà tenté un tel rapprochement dans *Gasherbrum, la montagne lumineuse* (1985), filmant en panoramique

les crêtes escarpées et dentelées d'une chaîne de montagne, s'interrogeant en voix *over* sur les exploits extrêmes de l'alpiniste Reinhold Messner. C'est là aussi au moment même où dans ce film il prononce la phrase : « Ces monts et ces sommets ne sont-ils pas une qualité enfouie au plus profond de nous ? », que sur la bande-son se déclenchent les nappes vocales de Popol Vuh. Cette association entre panoramique, voix *over* et musique donne à celle-ci une qualité introspective, une puissance de révélation d'un infigurable, en esquissant le portrait moral d'un être. Face aux paysages, face à la musique, Herzog se pose en artiste visionnaire, au sens de personne douée d'une vision, qui prévoit ses images et ses musiques, mais qui sait aussi les reconnaître quand il est en leur présence : tel paysage, telle ligne mélodique qui proprement rencontrera ou non son projet artistique. Nous pouvons nous-mêmes reconnaître dans ce rapport à la création la dimension platonicienne de reconnaissance comme réminiscence⁷, qui postule une immortalité de l'âme, laquelle aurait appris antérieurement ce qui est reconnu, ressouvenu dans sa forme incarnée ici et maintenant.

Si nous repensons maintenant à Herzog auprès de ses musiciens, les guidant sur le chemin de la création, jusqu'à identifier et reconnaître ce qu'il cherche, nous sommes bien en présence d'une réminiscence platonicienne, qui donne accès ici à la nature première qui nous a échappé, comme le suggère le philosophe Hans Blumenberg :

une certaine présence du toujours-déjà-là s'introduit subrepticement dans ce qu'il [l'homme] a créé, *comme s'il s'agissait* là d'un produit de la simple nature. [...] dans la marge de manœuvre investie par la création libre, se cristallisent subrepticement des structures dans lesquelles on peut reconnaître, sous une forme qui lui confère une force de conviction nouvelle, l'archaïsme, l'être-depuis-toujours d'un fond originel de la nature (Blumenberg [1981] 2010, p. 88-89).

La « création libre », voilà bien un terme pour désigner l'approche artistique de Werner Herzog : laisser les sujets de films venir à lui ; s'adapter à tous types de production et de format selon les lieux et les époques ; faire appel à des musiciens improvisateurs et créer des combinaisons musicales inédites ; créer des conditions de production qui ouvrent la création à la contingence. Ce que Blumenberg résumera ainsi, citant Paul Klee : « Voilà en fin de compte ce qui était en jeu, "l'essentialisation du contingent" » (*ibid.*).

LA NATURE COMME INSTRUMENT D'ACCORD

Dans *Grizzly Man*, Herzog manifeste son admiration à l'égard de Treadwell quand celui-ci laisse sa caméra tourner et qu'il enregistre l'arrivée soudaine dans le plan d'un renard et d'un renardeau. Herzog, louant la magie inexplicable du cinéma, déclare en voix *over* : « Il a enregistré des moments d'improvisation fantastiques » (Herzog 2005c). Allant même jusqu'à en faire un modèle de production à revendiquer : « Il a réalisé des images telles que les équipes de studio, avec leurs règles syndicales, ne

7 Je tiens à remercier Serge Cardinal pour m'avoir mis sur cette piste dès l'origine de ce projet de texte.

pourront jamais en réaliser » (*ibid.*)⁸. Ce qui n'étonne pas, de la part de Herzog qui a toujours aimé déclarer que faire des films n'était pas un travail, et ceci à propos d'un Treadwell qui préférerait à l'*American Way of Life* le mode de vie franciscain d'un apôtre de la nature. Cette conception du cinéma basée sur la contingence comme force de proposition pour la mise en scène peut faire écho à la conception de la nature du philosophe et poète Novalis :

Pour comprendre la Nature, on doit la laisser, intérieurement, se former selon sa propre logique, se développer en toute son intégrité. On doit, dans cette entreprise, ne se laisser déterminer que par le grand désir, la divine aspiration vers ces êtres qui nous ressemblent, et par les conditions qui nous sont nécessaires pour les entendre ; car la Nature tout entière ne se peut concevoir et comprendre que comme *instrument d'accord* et moyen d'intelligence, entre eux, pour des êtres doués de raison (Novalis [1802] 1975, p. 59, nous soulignons).

C'est la grande aspiration de Treadwell vers les animaux sauvages, de Herzog vers Treadwell, ou encore de Herzog vers des musiciens aux origines des plus variées⁹. Dans les collaborations musicales inédites qu'il provoque, il s'agira alors pour les musiciens aux styles et parcours hétérogènes de déceler une forme d'accord selon le principe niché au cœur des films : trouver une forme de cohésion et d'harmonie en envisageant la nature comme instrument d'accord primordial, pour reproduire et produire *in fine* quelque chose de sa force, de sa rudesse, de sa brutalité.

Dans les procédés de création qu'il met en œuvre, Herzog retrouve une conception de la nature créatrice, ainsi que l'expose Marcel Conche : « Pourquoi la Nature ne pourrait-elle varier ses méthodes, ses procédés, ses trouvailles, ses gestes, comme un artiste ? » (Conche 2001, p. 6). Dans sa grande attention aux phénomènes naturels, on sent chez Herzog non seulement une volonté mais une capacité et une affinité à intégrer dans l'œuvre ce qui se présente à lui et qu'il sait reconnaître. Ainsi, sur le tournage de *Fitzcarraldo* : « Je me suis réveillé à trois heures du matin, hier ; la lune éclairait une brume blême sur les pentes. Il m'a semblé évident que je devais filmer ce moment insaisissable. » (Herzog 2008a, p. 313). C'est la même logique qui préside au tournage du *Cuirassé Potemkine* (1925). Alors que des brumes se lèvent, Eisenstein dira qu'elles s'accordent à l'émotion des funérailles et s'invitent dans le film. Le cinéaste multiplie le vocabulaire musical pour parler de la conception du film, et finira par nommer ce passage, une fois monté, la « symphonie des brouillards¹⁰ ».

8 Herzog poursuit sur ce registre dans un entretien : « *The film shows these wonderful moments, and I want to give him the space and the credit, as a fellow filmmaker that all of us can only envy. Even if I gave you \$50 million of Hollywood money, you could never achieve what he did with a little video camera. And I believe the best of the best is in this film* » (Herzog [2005] 2014a, p. 155-159).

9 Pour *The Wild Blue Yonder*, Herzog réunit le chanteur sénégalais de langue wolof Mola Sylla, les chanteurs polyphoniques sardes du groupe Tenore e Cuncordu de Orosei, sous la houlette du violoncelliste hollandais Ernst Reijseger.

10 « Il faut assez de rigueur pour savoir exactement la qualité de la sonorité qu'on désire donner et assez d'indépendance pour accueillir les possibilités qui se présentent à l'improvisiste et qui sont susceptibles de créer cette sonorité. [...] Le hasard oblige à des solutions tranchantes. La clé musicale devant rester la même,

En filigrane, ce dont il est question pour Eisenstein ou Herzog, c'est de maintenir de la vie dans le film, de garder le film vivant : « Vous vivez votre vie et vous restez ouvert aux occasions et à tout ce que vous voyez. [...] Je reste ouvert, je change, je vis et la vie reste dans mes films » (Herzog 2008b, p. 52). Herzog explique à ce propos que lorsqu'il s'est fait aider par des étudiants pour dérusher la centaine d'heures tournées par Treadwell, il a dû intervenir pour que ses jeunes collaborateurs conservent des plans qu'ils jugeaient inutiles : par exemple des plans d'herbes agitées par le vent lorsque Treadwell est sorti du cadre. Pour insister sur ce moment de vie qui a intégré son film, Herzog accumule plusieurs procédés : laisser durer ce plan vide en le sauvant de la poubelle du montage ; ajouter un bruit de vent mais non direct, puisque les pas de Treadwell qui fait retour dans le plan sont inaudibles, donnant toute sa place à la seule nature, totalement indifférente à l'humain ; cette indifférence voire discordance de la nature est redoublée par une musique dissonante exécutée aux cordes ; et, si cela n'était pas suffisant dans la forme, Herzog le formule explicitement en voix *over* : « Les images développent parfois leur propre vie, leur propre éclat mystérieux » (Herzog 2005c).

LA MUSIQUE COMME PUISSANCE D'ESTRANGEMENT

Une transition, dans *Grizzly Man*, lie le moment où Jewel parle de sa relation à Timothy en termes d'âme sœur (*kindred spirit*) et une séquence où l'on voit Timothy et la renarde Spirit dans une relation de grande complicité, en forme d'accord. On assiste à l'un des moments les plus touchants du film, dont l'émotion n'est pas étrangère à la musique. Timothy commence à parler au renard, de sa voix douce mais aussi perchée, enfantine. Des plans édeniques montrent Spirit dans des paysages de nature fabuleuse (paysage marin ensoleillé, graminées dans le vent, traversée d'une rivière...). La musique se développe en un duo guitare-piano, mais un piano qui pourrait faire penser à un jouet, au son fluet, fragile, désaccordé. Le documentaire sur la musique nous révèle que pour ce passage [Jim O'Rourke joue sur un piano préparé](#), travaillant minutieusement à désaccorder l'instrument, à lui donner de nouvelles vibrations. Cette musique renvoie alors au paradis perdu d'une enfance, celle de Timothy, fissurée, blessée, elle-même désaccordée. Et quand Timothy, au bord des larmes, lance un message désespéré pour que les hommes cessent de tuer et torturer les renards, il évoque leur douceur tout en caressant Spirit. La musique prend en charge cette douceur, qui est aussi douce-amère.

C'est bien sûr une des fonctions de l'agencement entre des images et des notes que de créer autre chose que de l'accord ou de l'empathie : de la distance. « Pour *Aguirre* la musique fut composée spécialement : je voulais un chœur qui soit hors de ce monde, comme, lorsque j'étais enfant, je pensais, me promenant la nuit, que les étoiles chantaient » (Herzog 1975, p. 12).

l'accident entre alors dans la chair du film selon une loi imprescriptible. [...] la sonorité émotionnelle s'est accordée parfaitement à la conception initiale de la scène funèbre et voici que les brouillards inattendus pénétraient au cœur même du projet » (Eisenstein [1945] 1952, p. 18-29).

À des années d'écart, Herzog, s'interrogeant sur la dénomination adéquate pour la musique de *The Wild Blue Yonder*, poursuit la métaphore d'une musique extra-terrestre, qui dépasse les limites de notre univers : « Symphonie visuelle, Oratorio dans l'espace, *Requiem For The Outer Fringes of Space*... Je ne sais pas quel nom lui donner, mais cela a davantage à voir avec une forme musicale qu'une forme cinématographique. » La musique interroge les images comme un regard extérieur et distant posé sur l'humanité, à la manière du regard extra-terrestre posé par Brad Dourif dans *The Wild Blue Yonder* qui, avec *Fata Morgana* et *Lessons of Darkness*, s'inscrit dans un même projet : voir notre monde comme le ferait un individu arrivant de l'espace, qui ne connaîtrait rien de notre civilisation (Prager 2007, p. 118). Soit exactement le principe de l'*estrangement* théorisé par Viktor Chklovski et repris comme méthode historique par Carlo Ginzburg.

D'emblée, l'argument premier du concept d'*estrangement* résonne assez bien chez Herzog avec la quête de visions, qui passe chez lui par une opposition entre *facts and truth*, soit la construction d'une vérité extatique qui ne se résume pas à l'addition de faits comptables :

La fin de l'art est de nous procurer une sensation de la chose, mais une sensation qui soit une vision, et non pas seulement une reconnaissance. Pour parvenir à ce résultat, l'art utilise deux procédés : l'*estrangement* des choses et la complication des formes, par laquelle il cherche à rendre la perception plus ardue et à en prolonger la durée. En art, la perception est une fin en soi et doit être amplifiée. L'art est le moyen de voir quelque chose devenir ; ce qui a réellement été n'a aucune importance (Ginzburg [1998] 2001, p. 16).

Pour Ginzburg, procéder selon la méthode de l'*estrangement* pour voir le monde tel qu'il est *vraiment*, consiste encore à se défaire des postulats qui semblaient évidents pour envisager les phénomènes comme s'ils étaient dénués de sens, comme des devinettes. C'est-à-dire adopter une attitude naïve à l'égard du monde : « Comprendre moins, être ingénu, rester stupéfait sont des réactions qui peuvent nous aider à voir davantage, à saisir une réalité plus profonde, plus naturelle » (*ibid.*, p. 26). En ce sens, un certain nombre de personnages herzogiens « naïfs » pratiquent la technique de l'*estrangement*, sans le savoir. Mais ce sont aussi beaucoup les musiques singulières placées par Herzog sur ses images qui contribuent à l'*estrangement* de celles-ci et à déplacer la perception que nous en avons. Dans la célèbre scène de *Signes de vie* où Stroszek découvre la vallée aux mille moulins à vent, c'est bien au jeu des devinettes sonores que nous invite Herzog, plaçant sur la bande son des applaudissements ralentis mixés au chant des anges, ces bruits du vent dans les fils électriques.

Avant même sa collaboration avec Florian Fricke (qui apparaît cependant en pianiste dans le film, pour révéler à Stroszek le caractère fondamentalement méchant de la musique de Chopin), Herzog a dès son premier long métrage l'intuition d'une expérimentation sonore et musicale qui donne accès à d'autres dimensions, comme il le dira à propos du travail ultérieur de Florian Fricke :

Florian never failed to create music that has forever given us an entrée into otherwise inaccessible dimensions. [...] Florian's compositions add dimensions to a film that we never knew existed and enable us to shift our perception; they make visible what would otherwise

remain mysterious and forever hidden in my films, and also what lies buried in our souls (Herzog 2014b, p. 302-303).

Cette puissance d'*estrangement* de la musique, sa capacité à désaccorder nos perceptions les plus solidement ancrées, Herzog la met en scène dans son hommage au compositeur Gesualdo, *Mort à cinq voix*, en faisant intervenir deux musiciens et historiens de la musique qui entretiennent chacun un rapport singulier à l'œuvre de Gesualdo et à la musique en général. Tandis que le musicologue anglais est du côté d'une approche historique, objective et chronologique de la vie du compositeur, racontée sereinement dans un intérieur calme, livres anciens et notes manuscrites à l'appui, signes du sérieux et de la scientificité d'une approche rationnelle, le musicologue américain, lui, est placé par Herzog en extérieur, sur fond de fête médiévale agitée et bruyante, racontant de manière exaltée et subjective sa découverte de l'œuvre de Gesualdo, une musique difficile qu'il faut affronter et conquérir (tandis que dans son dos détalent des chevaliers lancés sur leur monture), une musique qui nécessite de prendre des risques (comme il semble en prendre lui-même, placé si près des cavaliers au galop qui le frôlent). On pourrait presque dire que Herzog oppose ici deux rapports à la musique, l'un désincarné, l'autre très incarné. Comme le remarque Brad Prager, c'est l'ensemble de ce film qui est structuré sur un déséquilibre et un désaccord, opposant des moments de performance musicale stable à des aventures rhapsodiques et imaginaires :

Viewed in this way, the film can be read as homage to late Mannerist madrigal composition, with its alternating tonal homophonic voicing and chromatic, polyphonic rampages. Death for Five Voices, in other words, is structured in a way closer to musical form than it is to a filmic or literary narrative: an episodic, bitty and sectional structure, moreover, akin to that of Gesualdo's late madrigals (Rogers 2012, p. 204).

Et tout comme pour Timothy Treadwell la musique se fait plus sombre et dissonante à mesure que sa mort approche et que Herzog nous révèle les fissures profondes de son être, les madrigaux de Gesualdo se font eux aussi plus sombres et difficiles tandis que la folie et la mort gagnent le personnage.

PAR-DELÀ LA MORT : CRÉATION ET INCARNATION

Alité à la suite d'un attentat sur sa personne, Kaspar Hauser expose sa vision d'une foule gravissant une montagne : « Il y avait beaucoup de brouillard. Je ne voyais pas clairement. Et en haut il y avait la Mort » (Herzog 1974). Le *Canon* de Pachelbel accompagne majestueusement cette vision, qui se poursuit en réintégrant Kaspar pensif dans la nature. À la fin de cette séquence, comme le jeune Mozart exposé à la foire des curiosités entrevu plus tôt dans le film, Kaspar semble chercher un trou noir au fond d'une cuve remplie d'eau. Alors qu'il brouille la surface de l'eau avec sa main, faisant ainsi disparaître le reflet de son visage, les bruits de nature, d'oiseaux et de mouches vrombissantes s'intensifient. On retrouve Kaspar à l'intérieur devant son piano, s'exerçant laborieusement, buttant toujours sur les rythmes et les notes. Et là encore, juste avant de retrouver Kaspar atteint d'une blessure qui lui sera fatale, la musique est recouverte par le chant des oiseaux à la faveur d'un raccord sur le jardin. Musique, mort et nature intimement liées, la nature agissant comme chant qui reprend

ses droits sur la musique savante des hommes. Et comme le montre Marcel Conche, si la nature est du côté de la vie, elle est tout autant du côté de la mort :

« Il n'est rien de sûr, dit Critias, sinon que mourir est le lot de celui qui est né ». Est-ce la seule chose toute à fait certaine ? Peut-être pas. Mais il n'est rien de plus certain. Or, l'évidence de la mort est évidence de la Nature : car la Nature est insistante en nous par la mort. [...] Dire que l'étude de la Nature porte « sur la génération et la destruction » des êtres, c'est dire qu'elle a pour objet, pour tout ce qui est, la venue à être et la cessation d'être : la vie et la mort. Penser la Nature comme *phusis*, c'est, suivant l'étymologie, penser la Source génératrice, l'origine et la naissance, la croissance ; mais c'est aussi penser le déclin et la mort. L'évidence de la Nature et l'évidence de la mort ne sont qu'une seule et même évidence (Conche 2001, p. 12).

Comme nous venons de le voir avec Kaspar, pour Werner Herzog, la représentation de la Nature et de la mort ne sont qu'un seul et même problème figuratif, aux implications musicales fortes. C'est ainsi une même question que posent *Gesualdo*, *Grizzly Man*, *The Wild Blue Yonder* ou *La Grotte des rêves perdus* : comment figurer l'humain, comment figurer le corps mort, comment figurer le premier ou le dernier des hommes ? Comment figurer dans des portraits *in absentia* le corps de Timothy déchiqueté par un ours, celui de Gesualdo introuvable et pourtant partout présent dans le film, ou encore celui de l'être humain disparu d'une planète moribonde ? En se confrontant au problème de l'incarnation.

Très tôt dans l'œuvre, dès les premiers courts et le premier long métrage, la musique ouvre littéralement sur le corps. Ce à quoi la musique donne accès, on pourrait dire que c'est le corps. Dans *Derniers mots*, une série de témoins évoque un personnage récalcitrant, un joueur de lyre qui vit en marge sur une île. Alors que son retour parmi la société est évoqué, un raccord fait apparaître un joueur de lyre, accompagné d'un joueur de bouzouki, emporté dans un duo d'improvisation animé. Comme si après les nombreuses paroles à son propos, il apparaissait là magiquement sous nos yeux, tel une vision incarnée. Dans *Signes de vie*, tourné au même moment, Herzog organise une autre apparition : Strozeck parcourt les rues, une musique au piano se fait de plus en plus présente, on pense d'abord que c'est une musique mentale qui monte en lui, ainsi que donnent à le penser des plans de plus en plus rapprochés sur son visage, jusqu'à ce qu'il entrouvre une porte qui révèle un pianiste, qui n'est autre que Florian Fricke répétant une pièce virtuose. Là aussi, il s'agit pleinement de l'apparition d'un corps incarné : chemise ouverte qui donne à voir la peau sous le vêtement ; et détail qui a son importance, Florian Fricke a déposé ses bottes de militaire à côté du piano, il joue pieds nus.

On peut dire que c'est aussi ce que produisent les trois documentaires musicaux placés en regard des films, ils incarnent la musique dans le corps des musiciens. Alors que Herzog révèle les coulisses de la création, comme il aime souvent à le faire dans ses films¹¹, il traite la présentation de Ernst Reijseger dans *Ode to the Dawn of Man* comme une réincarnation christique : un plan dans l'église où a été enregistrée la

11 Voir *La transformation du monde en musique* (1996), sur les coulisses du Festival de Bayreuth.

musique cadre le Christ en croix et ses deux vitraux latéraux symétriques ; alors que musique et voix se déclenchent, la caméra descend pour arriver à Ernst Reijseger – la musique s'est faite corps. Pour être un peu dialectique, Herzog insiste cependant aussi sur l'immatérialité de la musique, comme le signifient un plan d'oscilloscope montrant les courbes sonores, ou un panoramique remontant vers l'orgue dont émane une musique, mais dont on ne voit rien de tangible. Un autre plan débute sur le Christ en croix, et c'est cette fois un panoramique horizontal qui va permettre de révéler l'organiste demeuré dissimulé jusqu'ici derrière son instrument, établissant un lien sensible entre présence immatérielle du Christ et son incarnation dans la musique à travers le corps du musicien. Pour aller au bout de la démonstration, Herzog prolonge le panoramique jusqu'à Ernst Reijseger, en duo avec l'organiste et cette fois au même niveau que lui au balcon de l'église. On découvre alors un Reijseger jouant pieds nus¹² ! Cette mise au jour, cette révélation des pieds ne peut qu'en évoquer une autre, funèbre cette fois : les pieds nus de Kaspar qui dépassent d'un linge blanc à la morgue avant son autopsie, et qui viennent tout simplement signifier après la séquence de vision dans le désert, la mort du personnage. Pour boucler la boucle, les pieds de Kaspar entrent eux-mêmes dans une circulation iconologique avec ceux dépassant du linceul dans *La lamentation sur le Christ mort* de Mantegna.

La première partie de *The Wild Blue Yonder*, intitulée *Requiem For A Dying Planet*¹³, présente en seulement six plans, sur les notes de l'air « *Dank sei dir, Herr* » de Händel, un constat très explicite : deux plans sous-marins dans les fonds bleus de l'océan ; deux plans de présentation d'une remontée d'un plongeur immobilisé dans un scaphandrier, tel un *Ecce homo* ; et deux plans qui montrent l'un une jambe, l'autre le torse du scaphandre – disloqué et vidé de sa substance humaine. Soit une foudroyante histoire de l'humanité en six plans, des origines sous-marine au passage sur terre incarnée dans un corps, qui finit démembré et évanoui.

Si Gesualdo semble introuvable dans le portait que Herzog lui consacre, c'est qu'il est partout, au gré d'un véritable parcours figuratif : dans les récits faits de lui, factuels ou inventés ; dans sa musique qui est jouée ; mais aussi de manière extensive, comme pour *Derniers mots*, qui entretient le doute sur l'adéquation entre le récit et le corps proposé. Après que le musicologue « factuel » nous a présenté les dernières années de la vie de Gesualdo, pour finir par nous annoncer sa mort, on enchaîne sur la même personne dirigeant un madrigal, pour passer ensuite à un mouvement de caméra qui décrit une sculpture de *mater dolorosa*¹⁴ : un Christ mort gisant, ses proches autour de

12 Herzog dit dans le film que c'est lui qui lui a conseillé et demandé de jouer pieds nus. L'hypothèse la plus probable, au regard du jeu des (ré)incarnations chez Herzog, consiste à penser que le cinéaste cherche à retrouver un peu de la présence de Florian chez Ernst, tout comme il fait allusion dans *Grizzly Man* à une ressemblance entre Treadwell et Klaus Kinski.

13 C'est à la fois le titre du premier acte de *The Wild Blue Yonder* et de l'album de Ernst Reijseger : *Requiem For A Dying Planet. Sounds For Two Films By Werner Herzog: The Wild Blue Yonder, The White Diamond* (Reijseger 2006).

14 Pour *Leçon de ténèbres*, Herzog utilise sur des plans aériens de Bagdad un passage du *Peer Gynt* de Grieg, qui donne une forte tonalité mélancolique et grave à la scène, et prend tout son sens dans la suivante : les images télévisuelles des bombardements nocturnes de la capitale irakienne. Le passage en question s'intitule « La mort d'Åase », un *andante doloroso*.

lui, dont la Vierge Marie éplorée. La mort de Gesualdo est donc figurée rien moins que par la mort du Christ ! Tous les plans qui suivent prolongent cette invention figurative : Gesualdo est maintenant un enfant transformé en ange aux allures d'Icare à l'occasion d'une fête votive ; son inverse diabolique ; un mannequin de joute ; et *in fine* un jeune homme. Pour retrouver Gesualdo, à partir d'une peinture montrée en début de film, et littéralement l'incarner dans le temps présent, Herzog recourt à l'une de ses stratégies actorales favorites : solliciter un jeune homme, ici en costume médiéval ; lui donner une ligne de texte à jouer avec un téléphone portable, afin d'accentuer les anachronismes et les circulations temporelles ; s'approcher de lui en gros plan de manière à ce qu'il ne puisse pas échapper à la caméra ; le déstabiliser une fois son rôle joué (Herzog déclare lui avoir fait d'étranges grimaces) ; et laisser tourner la caméra pour enregistrer ce moment de surprise et de latence. Le départ d'un madrigal de Gesualdo, apposé à même ce visage sur lequel éclate une étincelle de vérité, achève d'incarner le compositeur de la Renaissance dans ce corps contemporain, enfin retrouvé au terme d'une odyssée figurative. Traversant le temps, dépassant la mort, Gesualdo est bien vivant et réincarné au temps présent.

Comme Pasolini et son Matthieu, comme Rossellini et son Francesco, Herzog cherche le corps qui pourra incarner le mythe. Pour *Grizzly Man*, Herzog rassemble dans un avion puis sur le lieu de la mort de Treadwell trois de ses proches, que nous avons vu témoigner jusqu'ici séparément – déjà le remembrement d'une dispersion. Une musique de Richard Thompson et de son groupe éphémère se déclenche. Or la ligne mélodique de la guitare rappelle lointainement une chanson : *Death Is Not the End* de Bob Dylan. Et ainsi, quand Jewel, l'ex-compagne de Timothy, au moment de la dispersion des cendres, déclare à propos de Timothy : « Tu as réussi à vivre ici à jamais », résonnent les paroles de Dylan : « *Oh, the tree of life is growing / Where the spirit never dies* ». Les plans aériens qui suivent ne font que confirmer la non-mort de Treadwell, passé par une sorte de palingénésie, une renaissance de la nature, dans les moindres fragments du parc national de Katmai. Le film accomplit l'un des rêves de Timothy, fuir la civilisation humaine et faire corps avec la nature¹⁵.

En conclusion du film, après s'être approché au plus près de la mort de Timothy en montrant les toutes dernières séquences qu'il a filmées, on revoit le personnage bien vivant et heureux marchant sous le soleil en compagnie de ses amis renards, une véritable vision du paradis sur terre. Un raccord sur le cockpit de l'avion nous fait directement passer au ciel. Le pilote et ami de Timothy chante par-dessus la chanson de clôture du film, une reprise d'un standard country : « Coyotes » de Bob McDill, interprétée par Don Edwards. Une chanson qui tombe à point, puisqu'elle parle du vieil Ouest disparu sous l'asphalte, l'acier et les puits de pétrole, et d'un cow-boy qui fuit cette civilisation galopante pour vivre avec les derniers animaux sauvages, eux

15 Tout comme en rêvait également le naturaliste John Muir : « Nous sommes dans la montagne, et la montagne est en nous, dans chacun de nos nerfs, pénétrant par chacun de nos pores, et notre corps, alors, devient transparent comme du verre à la beauté qui l'environne, comme s'il en était devenu une partie, vibrant avec l'air et les arbres, les courants et les rochers, dans les vagues du soleil – une partie de la nature, non plus vieille ou jeune, saine ou malade, mais immortelle » (Muir dans *Le Bris* [1992] 2009, p. 8-9).

aussi menacés. Quand le pilote complète l'un des termes de la chanson, « *And the lion is gone / And the red wolf is gone* » par « *And Treadwell is gone...* », il accomplit le mythe en faisant entrer Treadwell dans la culture populaire. Si l'on va maintenant au bout des paroles de la chanson, celle-ci raconte qu'un jour le cow-boy finit par disparaître, personne ne retrouve sa trace, mais le soir qui suit, on a entendu chanter un coyote de plus¹⁶. En poussant la logique de réincarnation plus loin encore, Herzog va même suggérer que s'il a reconnu quelque chose de lui-même chez Treadwell, c'est peut-être qu'une part de Treadwell est aussi en Herzog. La preuve, les choix musicaux que fait Herzog pour la création de *Grizzly Man*, d'après lui, Treadwell les aurait fait aussi : « C'est un grand cinéaste, je me suis demandé quel genre de musique il aurait choisi. Je pense qu'il se serait retrouvé dans ce studio avec Richard Thompson, avec toi et avec tous les autres » (Herzog 2005a). Aussi farfelue qu'elle apparaisse, cette hypothèse est encore renforcée, juste après cette déclaration, par un raccord entre un plan sur Herzog et un plan sur Timothy.

Ode to the Dawn of Man, enfin, constitue un précieux *addendum* à *La grotte des rêves perdus*. Tandis que *La grotte des rêves perdus* s'interroge sur le berceau de l'humanité et sur la naissance de l'homme comme artiste, de l'homme comme créateur¹⁷, le documentaire sur la création de sa musique, après avoir travaillé l'incarnation de la musique dans le corps du musicien, développe un parallèle entre musique, création et procréation. Herzog intègre à son film plusieurs scènes qui montrent le très jeune enfant de Reijseger et sa femme. D'abord dans une sorte de dialogue musical entre le père au violoncelle et les réactions de l'enfant, puis avec sa mère au piano, les petites mains posées sur les grandes. Le film s'est ouvert et se referme sur une bible luthérienne, elle-même ouverte puis refermée par Werner Herzog en personne. Une musique, un film et un enfant sont nés, comme l'aube d'une humanité nouvelle.

AU CŒUR DU MONDE

Les quatre pages de *L'Image-mouvement* que Gilles Deleuze consacre à Herzog restent sans doute aujourd'hui les plus fines et justes si l'on veut atteindre le cœur de l'œuvre (Deleuze 1983, p. 250-253). On y trouve notamment l'idée, à partir de l'analyse de *Fitzcarraldo*, d'un opéra de la nature, ou de la nature comme opéra. Dans *La grotte des rêves perdus*, Herzog fait ce commentaire sur des images de Vallon Pont d'Arc, le site des gorges de l'Ardèche où se situe la grotte :

16 « *He disappeared without even a word / But that night as the moon crossed the mountain / One more coyote was heard* ».

17 Et comment ne pas penser ici à Georges Bataille : « Autrefois, la véritable naissance de l'art, l'époque à laquelle il avait pris le sens d'une éclosion miraculeuse de l'être humain, semblait beaucoup plus proche de nous. L'on parlait de miracle grec et c'était à partir de la Grèce que l'homme nous paraissait pleinement notre semblable. J'ai voulu souligner le fait que le moment de l'histoire le plus exactement miraculeux, le moment décisif, devait être reculé bien plus haut. Ce qui différencia l'homme de la bête a pris en effet pour nous la forme spectaculaire d'un miracle, mais ce n'est pas tellement du miracle grec que nous devrions désormais parler que du miracle de Lascaux » (Bataille [1955] 1979, p. 9).

Il y a une aura mélodramatique dans ce paysage, qui pourrait être tout droit sorti d'un opéra de Wagner ou d'une peinture du Romantisme allemand. Est-ce là notre lien avec eux ? La mise en scène (*staging*) de ce paysage en tant qu'événement opératique n'appartient pas uniquement aux Romantiques. Les hommes de l'âge de pierre ont pu avoir un même sentiment de paysage intérieur (Herzog 2010).

Quand la musique imite le paysage et la nature, elle parviendrait donc à nous livrer un portrait intime de l'homme : il suffit d'écouter Chopin pour comprendre qu'il était méchant ; ou d'écouter la partition de Richard Thompson pour ressentir dans notre chair les fissures psychologiques de Treadwell.

Comme Marcel Conche établissait que Nature et mort ne formaient qu'une seule et même évidence, c'est l'opéra et la mort qui sont tout autant intimement liés. Ce dont on peut avoir le sentiment à l'aune de tous les films de Herzog, qui déploie d'innombrables visions de la mort, et que son auteur [confirme lui-même](#) : « *Opera's greatest theme – that's what I'm calling it, anyway – is death. It defines the outermost limit of what is even conceivable. Doesn't that link opera and cinema ?* » (Herzog [1993] 2014a, p. 123). Le plus grand opéra, c'est-à-dire la plus grande œuvre, c'est la mort. Qui est aussi une question essentielle pour la représentation et pour le cinéma. En matière de structure, de forme, un film comme *Grizzly Man* pourrait dès lors être envisagé comme une succession d'airs, de récitatifs, à une ou plusieurs voix, alternant moments musicaux intimistes ou symphoniques, figures statiques ou en mouvement sur la scène de la nature, soit un film-opéra habité par la question de la mort et des limites de sa représentation.

L'énigme de Kaspar Hauser s'ouvre et se termine sur un air de Tamino extrait de *La flûte enchantée* de Mozart. En ouverture, le rythme des rames d'une barque naviguant sur un lac s'agence parfaitement à celui de l'orchestre et de la voix du ténor qui s'élève, s'émerveillant à la découverte du portrait de Pamina : « Ce portrait est un ravissement / comme nul n'en vit jamais de pareil ! / Je le sens, devant cette image divine, / mon cœur connaît une émotion nouvelle. » Le naturaliste John Muir s'émerveillait devant les beautés de la nature comme chant et langage, source d'une pareille émotion, qui touche au cœur et en cela donne accès au cœur du monde :

Aussi longtemps que je vivrai, j'entendrai les chutes d'eau, le chant des oiseaux et du vent, j'apprendrai le langage des roches, le grondement des orages et des avalanches. Je me lierai aux glaciers et aux fleurs sauvages, et je resterai aussi près que possible du cœur du monde (Muir dans Le Bris [1992] 2009, p. 11-12).

Werner Herzog, à l'écoute des volcans comme de nos fréquences émotionnelles intimes, se fait cinéaste-sismographe de notre expérience musicale du monde¹⁸.

Transformer le monde en musique, c'est s'interroger sur la Nature musicienne et sur l'homme qui s'efforce à son tour, comme en réponse, d'être musicien, jusque dans la dissonance. Kaspar l'exprime à sa manière, désespéré : « La musique se ressent fort dans ma poitrine ! Pourquoi ne joue-t-on pas du piano comme on respire¹⁹ ? »

18 Je partage cette idée, dans le cinéma de Herzog, du paysage comme électrocardiogramme ou relevé sismographique, avec Ames 2012.

19 « *Die Musik fühlt mir stark in der Brust ! Warum kann man das Klavier nicht spielen sowie das Atmen ?* ».

Or, quand il joue une valse de Mozart et qu'elle sonne comme le piano préparé de Jim O'Rourke, c'est sans doute à ce moment-là qu'il est au plus proche du cœur du monde. Face au modèle civilisationnel qu'on lui présente comme seul à imiter et à singer – la haute société dans sa plus grande facticité est associée à un quatuor à cordes –, Kaspar oppose son jeu de piano déstructuré, qu'il finira par interrompre, suffoquant, laissant planer un silence éloquent. Le film commençait sur cet *incipit* : « N'entendez-vous pas ces cris effroyables tout alentour, que communément on appelle le silence ?²⁰ ». Dans *La grotte des rêves perdus*, le chercheur Jean Clottes invitait lui aussi à sonder la profondeur abyssale du silence : « Écoutons le silence de la grotte, et peut-être entendrons nous le battement de nos cœurs » (Herzog 2010).

BIBLIOGRAPHIE

- Ames, Eric (2012), *Ferocious Reality. Documentary according to Werner Herzog*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2012.
- Bataille, Georges ([1955] 1979), *Lascaux ou la naissance de l'art*, dans *Œuvres complètes*, vol. IX, Paris, Gallimard.
- Blumenberg, Hans ([1981] 2010), *L'imitation de la nature et autres essais esthétiques*, traduit de l'allemand par Isabelle Kalinowski et Marc de Launay, Paris, Hermann Éditeurs.
- Büchner, Georg ([1835] 2014), *Lenz*, traduit de l'allemand par Henri-Alexis Baatsch, Paris, Christian Bourgois éditeur.
- Conche, Marcel (2001), *Présence de la nature*, Paris, PUF.
- Daney, Serge (1981), « Le cru et le cuit », *Cahiers du cinéma*, n° 323-324 (mai), p. 10-14.
- Deleuze, Gilles (1983), *Cinéma 1. L'Image-mouvement*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- Eisenstein, Sergueï M. ([1945] 1952), « Naissance d'un film », *Cahiers du cinéma*, n° 11 (avril), p. 18-29.
- Ginzburg, Carlo ([1998] 2001), *À distance. Neuf essais sur le point de vue en histoire*, traduit de l'italien par Pierre-Antoine Fabre, Paris, Gallimard.
- Guido, Laurent (2013), « Dans les "abysses du temps". Échos wagnériens dans l'œuvre documentaire de Werner Herzog », *Décadrages*, n° 25 (automne), p. 37-60.
- Herzog, Werner (1974), *Kaspar Hauser*, Allemagne, 110 min.
- Herzog, Werner (1975), « Entretien avec Werner Herzog par Michel Ciment », *Positif*, n° 169 (mai), p. 6-15.
- Herzog, Werner (2005a), *In the Edges. The Grizzly Man Sessions*, bonus du DVD *Grizzly Man*, Metropolitan Vidéo.
- Herzog, Werner (2005b), *Requiem in Space. Werner and Ernst Make Music*, bonus du DVD *The Wild Blue Yonder*, Soda Pictures.
- Herzog, Werner (2005c), *Grizzly Man*, États-Unis, 104 min.
- Herzog, Werner (2008a), *Conquête de l'inutile*, Nantes, Capricci.

20 « N'entendez vous donc rien ? N'entendez-vous donc pas cette voix épouvantable qui hurle de tout l'horizon et qu'on appelle d'ordinaire le silence ? » (Büchner [1835] 2014, p. 71).

- Herzog, Werner (2008b), *Manuel de survie. Entretien avec Hervé Aubron et Emmanuel Burdeau*, Nantes, Capricci.
- Herzog, Werner ([1985] 2014a), « David Knaus and Beat Presser. Discussion with Werner Herzog on Staging His First Opera », dans Eric Ames (éd.), *Werner Herzog. Interviews*, Jackson, University Press of Mississippi, p. 92-105.
- Herzog, Werner ([1993] 2014a), « Alexander Schwarz. Interview with Werner Herzog on *Lessons of Darkness* », dans Eric Ames (éd.), *Werner Herzog. Interviews*, Jackson, University Press of Mississippi, p. 109-130.
- Herzog, Werner ([2005] 2014a), « Cynthia Fuchs. A More Athletic Approach : An Interview with Werner Herzog on *Grizzly Man* », dans Eric Ames (éd.), *Werner Herzog. Interviews*, Jackson, University Press of Mississippi, p. 155-159.
- Herzog, Werner (2010), *La grotte des rêves perdus*, France/Allemagne, 90 min.
- Herzog, Werner (2014b), *A Guide to the Perplexed. Conversations with Paul Cronin*, London, Faber & Faber.
- Le Bris, Michel ([1992] 2009), « Le chant du monde », préface à John Muir, *Voyages en Alaska (1913-1914)*, traduit de l'anglais par Jean-Yves Prate et Michel Le Bris, Paris, Payot/Voyageurs.
- Lévi-Strauss, Claude (1964), *Mythologiques I. Le Cru et le Cuit*, Paris, Plon.
- Novalis ([1802] 1975), *Les disciples à Saïs*, dans *Œuvres complètes I*, traduit de l'allemand par Armand Guerne, Paris, Gallimard.
- Prager, Brad (2007), *The Cinema of Werner Herzog. Aesthetic Ecstasy and Truth*, London/New York, Wallflower.
- Rogers, Holly (2012), « Death for Five Voices. Gesualdo's "Poetic truth" », dans Brad Prager (dir.), *A Companion to Werner Herzog*, Oxford, Wiley-Blackwell, p. 187-207.
- Reibel, Emmanuel (2016), *La nature et la musique*, Paris, Fayard.
- Reijseger, Ernst (2006), *Requiem For A Dying Planet. Sounds For Two Films By Werner Herzog: The Wild Blue Yonder, The White Diamond*, Winter & Winter, 910127.

Rendre le monde à sa musique. La musique comme puissance d'émerveillement dans le cinéma de Johan van der Keuken

Marie Eve Loyez

Résumé

Dans les films de Johan van der Keuken, la musique est tendue entre impulsion et catastrophe : toujours en puissance dans le monde, la musique ne s'actualise pas sans épuiser l'image de ce monde. Par cette tension, le cinéma de van der Keuken nous apprend que la musique peut être au principe d'une redéfinition de la merveille entendue non pas comme objet d'un regard médusant, mais comme production d'une écoute musicienne, corps vibratoire saisi dans son devenir, qui emporte avec lui le monde dans son devenir-musique venant s'y recharger. Cette invention de la musique au cinéma comme puissance d'émerveillement fait de l'œuvre de van der Keuken le lieu d'une actualisation, à même l'image audio-visuelle et contre les forces réductrices et normalisantes qui la travaillent, d'impératifs éthiques et politiques sur le mode de l'interprétation musicale.

Mots clés : Johan van der Keuken ; musique ; corps ; merveille ; politique.

Abstract

The music in Johan van der Keuken's films hangs between impetus and catastrophe: always on the verge of coming into the world, music does not emerge without exhausting the visibility of this world. Through this tension, van der Keuken's cinema tells us that music allows us to redefine the notion of wonders, understood not as objects petrified under Medusa's gaze, but as assemblages that produce a musical hearing. In this understanding, wonders are vibratory bodies captured in the process of their becoming, a process through which the world's becoming-music gets carried on and re-energized. Van der Keuken's films invent a cinematic musical practice that reveals and realizes its potential to evoke wonder, proposing a concrete answer to ethical and political imperatives through the audio-visual image yet against the reductive and normalizing forces at work in it.

Keywords: Johan van der Keuken; music; body; wonder; political.

Une tête d'enfant aveugle s'enlève en plan rapproché sur la fenêtre borgne d'un téléviseur éteint. À l'objet muet, inerte, dont la surface laiteuse occupe les deux tiers du plan, l'enfant posté en marge vole la vedette en prenant sur lui la retranscription de l'événement : une course automobile. De trois quarts, les yeux baissés, légèrement penché en avant, il vrombit dans un microphone, fait jouer ses lèvres, va racler le fond de sa gorge, fait rouler sa langue sur son palais, l'envoie buter contre ses dents – puis il y met les doigts, agace ses lèvres sonnantes, tapote le bout du micro tout en y collant franchement sa bouche hurlante, l'ouvre grand, frôle l'engloutissement – mais déjà tout le corps s'en mêle, par d'amples gestes des bras qui empoignent l'objet à deux mains pour tracer vers ses lèvres toujours vrombissantes, sa langue toujours crissante, des courbes d'approche et d'éloignement – on le croirait à bout de souffle mais non, le micro épuisé est venu se ranger sous une boîte de conserve vide dans laquelle l'enfant s'enfonce à mi-joues pour mieux hurler, râler, racler, grincer, emportant sa déflagration sur une ligne de variation continue de timbres, de résonances, de vibrations, de volumes, d'intensités, imitant à merveille les courbes de vitesse de mille et un bolides lancés plein gaz sur un circuit – ça freine, ça patine, ça dérape, ça accélère, ça s'emballe, un poumon pétarade, une voix se motorise, des dents s'arrachent l'asphalte. Le montage filmique n'est pas en reste qui suit l'affaire en sautant d'échelle à intervalles de plus en plus brefs, tâchant d'emboîter les vitesses, les fulgurances, les improvisations, les désynchronisations – plan rapproché, gros plan, plan large et ainsi de suite, changement d'axe soudain pour prendre pleine face les jeux de bras dans toute leur assurance, gros plan sur la boîte qui avale l'enfant qui avale la boîte, décadre discret sur l'oreille tandis que langue et micro s'agitent de plus belle dans le coin inférieur gauche... (*Herman Slobbe, l'enfant aveugle 2 (1966), extrait vidéo 1*).



Extrait vidéo 1 : Johan van der Keuken, Herman Slobbe, l'enfant aveugle 2 (1966), Herman rejoue la course automobile, 18:10-19:20 © Arte France Développement, Idéale Audience International, Pieter van Huystee Film, 2007.

Qu'est-ce qui s'est passé ? Herman, quatorze ans, aveugle de naissance, s'est laissé traîner de mauvais gré à une course automobile, et le film lui met dans les mains la chance d'en faire son événement : la création d'une pièce vocale originale, qui a ceci pour nous de saisissant qu'elle met en jeu, d'un même tenant et durant tout le temps de son exécution, la musique à la fois dans son impulsion et dans sa catastrophe – *comme* impulsion, *comme* catastrophe. Deux temps de la musique que nous interrogerons tout au long du texte

dans leur capacité à rendre quelque chose d'un tempo saisi à même le monde, suivant des modalités de composition audio-visuelle qui vont traquant, révélant, exploitant, épuisant, rechargeant les puissances de la musique. Car pour Herman, celle-ci est une question qu'il ne cesse de poser, en reniant sa version pulmonaire d'*Hello Dolly* que l'on entend pourtant dès le générique d'ouverture du film ; en s'improvisant à tout bout de champ critique (sévère) des derniers tubes à la mode ou animateur radio pour les plantes vertes du salon ; en fendant de son harmonica cadence et harmonie pour y faire déborder par le milieu une matière sonore proliférante. Mais lorsqu'il s'abouche avec un microphone et une boîte en fer-blanc pour rejouer sur un mode musical une course automobile, il produit une réponse triple qui relance aussitôt, chez van der Keuken, une triple question que nous tâcherons de relayer pour en déplier les implications : la musique est *en* puissance – comment capter et rendre perceptible la musique à l'œuvre dans l'existence ? La musique est *une* puissance – que peut la musique pour le cinéma documentaire ? La musique est une puissance paradoxale dont le mode d'effectuation est d'épuisement – en quoi l'épuisement peut-il s'agencer en un protocole d'expérimentation audio-visuelle d'un problème de cinéma documentaire que l'on pourrait formuler dans les termes de *Vers le sud* (1981) : « toucher le réel » ?

« ENTENDRE L'ARBRE¹ » : LA MUSIQUE EN PUISSANCE

Que la musique soit toujours en puissance, la tâche pourrait bien revenir au cinéma de le montrer. Prenez un petit gars mal embouché, emmenez-le de force au Grand Prix, et il vous en extirpe une composition inouïe en machinant sa voix avec ce qu'il a sous la main : ses doigts, ses lèvres, une tête de micro, la gueule béante d'une vieille conserve. La musique n'avait jamais cessé d'être en devenir, l'enfant dans toute sa candeur n'a pas cru qu'il fût nécessaire de se saisir d'instruments complexes ni de noircir une partition pour donner l'impulsion à son actualisation. En revanche, il aura fallu être là pour le filmer, mettre le micro sur son chemin, saisir en image autant qu'en son tous ces gestes de bras et de gorge qui s'arrachent un chant de culasses et de virages à partir de sensations fortes et de trois bouts de ficelle. Prodigieuse performance que celle de ce corps curieusement appareillé dont le film met au jour l'écoute proprement musicienne, seule à même de produire une imitation qui excède son modèle sans le trahir ! Car c'est ainsi que peut s'entendre la musicalisation de l'événement par Herman : la révélation, par la mise en série des tenseurs et des tensions (changements de timbres, exploration des modalités vibratoires de la langue, des lèvres, des dents, avec ou sans les doigts, recherche de toute une gamme de résonances et de volumes par des variations de posture ou l'invention d'une combinatoire de membres et d'objets...), des différences sonores perçues dans leurs moindres nuances pendant la course et que la créativité de l'enfant démultiplie à plaisir. Sans doute fallait-il encore toute la dextérité d'un montage pour montrer, moins

1 Dans *L'enfant aveugle* (1964), une jeune fille s'indigne de l'injustice des voyants qui considèrent les aveugles comme déficients alors qu'eux-mêmes sont incapables « d'entendre l'arbre ».

l'efficace ébouriffante de l'imitation des bolides², que la manière dont la composition sonore finit par s'autonomiser de sa source d'inspiration pour gagner une puissance rythmique, corporelle, vibratoire, détachée de tout référent extérieur ; mais aussi pour recomposer une trajectoire expérimentale qui part d'un essai de voix seule modulant des accents à la Louis Armstrong, passe par l'instrument harmonica et ses potentiels de déstructuration, pour en arriver enfin à l'invention propre d'une instrumentation de la voix, improvisant ses amplificateurs et modulateurs d'effets, créant un complexe voix/doigts/bouche/boîte/micro/langue/oreille/genoux traversé d'une ligne de course vociférante et d'une mauvaise humeur *jazzée* d'adolescent, qui remodèle les profondeurs de gorge d'Armstrong et reconfigure les manipulations familières au joueur d'harmonica, les retourne, les adapte, les développe, les métamorphose au contact d'objets qui, détournés eux aussi, mal tenus malmenés, deviennent tout autre chose – caisse de résonance, boîte de Pandore. Car à la limite, ce déferlement emporte dans son sillage jusqu'au joyeux concours d'insultes morbides (« Pustules ! cancer ! typhus ! tuberculose ! choléra ! peste ! ...*let's go* ! ») auquel Herman se livre avec ses amis scouts, et qui finit par sonner comme un autre mouvement – catastrophique s'il en est : une joyeuse décharge, digne des envolées cathartiques d'un Capitaine Haddock, de tous les maux du monde ! – d'une existence dont le moindre geste est en instance de musique.

On ne pensera pas que la musique ne sait plus chanter, dans un monde devenu mécanique ou atomique, mais plutôt qu'un immense coefficient de variation affecte et entraîne toutes les parties phatiques, aphasiques, linguistiques, poétiques, instrumentales, musicales d'un même agencement sonore – « un simple hurlement parcourant tous les degrés » (Th. Mann) (Deleuze et Guattari 1980, p. 122).

Impulsion, catastrophe : chez van der Keuken, la musique se rappelle à nous non comme système complexe, comme technique ou comme virtuosité, mais comme un tenseur qui s'épuise à faire claquer ses limites, à (se) tendre vers tout ce qu'il n'est pas encore, mais toujours déjà en puissance, à (se) tendre vers ce qu'il n'est déjà presque plus, mais ne demande qu'à être rechargé ou saisi dans son épuisement même. Ainsi de ces innombrables passages, au long de la filmographie, où la musique est une course de relais de voix qui s'abîment dans la psalmodie (*Vacances prolongées* (2000), extrait vidéo 2), la monodie grinçante de deux tasses entrechoquées (*ibid.*, extrait vidéo 3), l'essoufflement mélancolique d'un saxophone qui se perd dans un flou de barges sur l'Amstel (*ibid.*), l'éraîlement d'un rire scandant des poèmes de deuil (*Bert Schierbeek, la porte* (1973), extrait vidéo 4), les gargouillements intestinaux d'un bombardon (*Cuivres débridés, à la rencontre du swing* (1993), extrait vidéo 5), une brise andine s'élevant d'une flûte dans un appartement d'Amsterdam (*Amsterdam Global Village* (1998), extrait vidéo 6)...

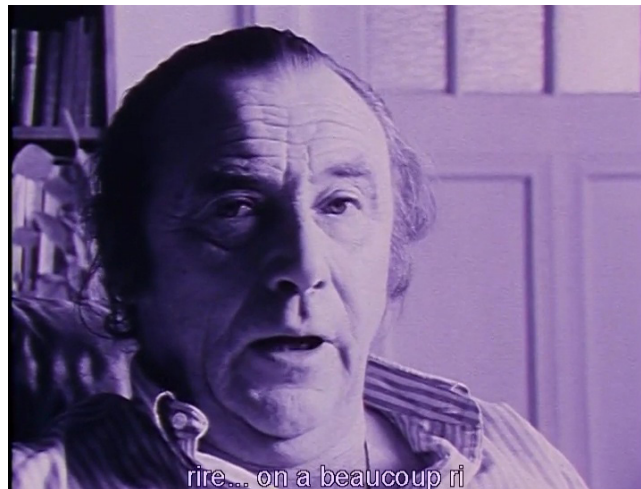
2 Van der Keuken fait d'abord alterner des plans sur Herman assistant à la course avec des plans des voitures lancées sur le circuit, qu'il mixe subrepticement avec la recreation sonore du garçon – provoquant alors la surprise chez le spectateur lorsqu'arrive la série de plans décrite plus haut, qui révèle la machination de la bande sonore de la course et fait prendre la mesure du talent d'Herman.



Extrait vidéo 2 : Johan van der Keuken, Vacances prolongées (2000), Continuum des ablutions à la récitation d'un moine bouddhiste, 21:30-22:45 © Arte France Développement, Idéale Audience International, Pieter van Huystee Film, 2007.



Extrait vidéo 3 : Johan van der Keuken, Vacances prolongées, Tremblement de tasses, 00:00-01:14 © Arte France Développement, Idéale Audience International, Pieter van Huystee Film, 2007.



Extrait vidéo 4 : Johan van der Keuken, Bert Schierbeek, la porte (1973), Le rire du poète, 04:04-05:09 © Arte France Développement, Idéale Audience International, Pieter van Huystee Film, 2007.

Extrait vidéo 5 : Johan van der Keuken, Cuivres débridés, à la rencontre du swing (1993), Si bien qu'on ne sait plus qui du filmeur, qui du bombardon..., 37:40-38:37 © Arte France Développement, Idéale Audience International, Pieter van Huystee Film, 2006.



Extrait vidéo 6 : Johan van der Keuken, Amsterdam Global Village (1998), Roberto, de la banlieue d'Amsterdam, fait souffler la brise sur les Andes, 44:30-45:47 © Arte France Développement, Idéale Audience International, Pieter van Huystee Film, 2006.

Le cinéma serait du reste d'autant plus voué à rejouer et rendre perceptible la musicalité de l'être ou de l'événement qu'il est, selon les mots d'Alain Badiou, l'art du contemporain, c'est-à-dire le seul qui compose littéralement avec « l'imagerie contemporaine » (Badiou 2010, p. 370) – *a fortiori*, ajouterions-nous, le cinéma documentaire :

Le matériau est commun à tous les films, donc tout le monde peut venir, tout le monde s'y reconnaîtra. Le cinéma peut reproduire le bruit du monde ; il peut aussi inventer un nouveau silence. Il peut reproduire notre agitation ; il peut inventer de nouvelles formes d'immobilité. [...] Mais, au départ, les matériaux sont les mêmes, et c'est la raison pour laquelle des millions de gens peuvent juger un film comme étant contemporain de leur existence, alors qu'ils ne le peuvent pour les autres arts qu'avec une longue éducation (*ibid.*).

En cette qualité d'« art de masse » (*ibid.*, p. 331), « le cinéma retient de la musique [...] une certaine dialectique du visible et de l'audible, donc le charme du son lorsqu'il est placé dans l'existence. » (*ibid.*, p. 336). Il nous semble que le cinéma de van der Keuken, par sa pratique serrée du tissage audio-visuel, se rend particulièrement propice au surgissement d'une musicalité repérée à même le monde – le « contemporain » –, « comme une musique sans musique, une musique sans technique musicale, une musique

empruntée puis redonnée à l'existence » (*ibid.*). Si l'improvisation sonore d'Herman est d'abord entendue montée sur les images de la course, c'est peut-être pour que s'opère dans l'après-coup de la surprise la mise en évidence d'une musicalité de fait, dépassant la composante strictement acoustique, des folles ellipses comme des décrochages incontrôlés des bolides. Le film nous pousse, par un apprentissage expérimental de l'écoute, à saisir l'événement comme musique.

Cuivres débridés, à la rencontre du swing propose de ce point de vue une ouverture magistrale. C'est une rumeur qui nous arrive en premier, précédant les images, précédant même le générique³, comme toute rumeur toujours précède tout ce qui arrive, précède le monde – ou le fait naître ? Une rumeur matinale fait naître dans sa brume d'oiseaux, de voix et de cloches des images avant même les images : on imagine un matin de montagne, d'herbe et d'eau pure, de pâturages en altitude. Apparaît alors un paysage en devenir : au lointain d'un pâle contre-jour, une petite silhouette chargée d'on ne sait quel fardeau dévale par la droite à petits pas sautillants le flanc sec, maigrement buissonneux d'une montagne qui fend dans sa diagonale l'écran de brume en arrière-plan, d'où peinent à transpercer les courbes encore sommeillantes d'une vallée. Une coupe reprend le personnage un peu plus bas, en pied et de profil, traversant le cadre de droite à gauche ; une autre le laisse pour aller l'attendre à l'étage inférieur où il surgit bientôt toujours par la droite, avançant au pas de l'habitude, ne laissant plus de doute sur ce qu'il porte sur le dos : une machine à coudre ; la caméra le prend maintenant de trois quarts en plongée légère, couvrant doucement sa descente devenue plus prudente sur un raidillon, le suivant de dos lorsqu'il la dépasse, élargissant le cadre pour mieux saisir, tandis qu'il poursuit sa route, les lignes dynamiques des contreforts de la montagne, celles de la vallée vers laquelle il tend. Tout au long de son trajet, nous avons pu voir autour la brume lentement se dissiper, dévoiler peu à peu le champ d'intensités des verts, des jaunes, des ondulations de cultures en terrasses. Peu à peu, une autre rumeur s'est superposée à la première, celle d'un vacarme encore lointain de cuivres et de percussions, qui enfle sur le dernier plan d'extérieur où l'on voit notre homme pénétrer dans un bâtiment de terre crue – pour atteindre son plein volume à l'intérieur, où deux femmes manipulent des machines à coudre d'où semblent provenir, non seulement les roulements des manivelles et le martèlement des aiguilles mécaniques, mais l'ensemble de la musique. L'impression persiste alors que la caméra s'arrête en plan large sur ces agencements corps-machines dont les mouvements fluides et énergiques génèrent, de fait, une rythmique invitant au développement, et plus encore lorsqu'un gros plan sur les mains et l'aiguille affairées accuse la synchronisation de ce fond de basse avec le déchaînement de cuivres qui envahit l'espace. Un plan en plongée sur les femmes aux machines se déploie alors en travelling ascendant et nous emporte vers l'étage supérieur, où toute une troupe de musiciens de tous âges tape et souffle dans toutes sortes d'instruments de cuivre et de peau tendue, dans un mélange ahurissant de contrôle et d'affolements. Mais ce

3 Celui-ci situe l'action au Népal.

n'est que lorsque la caméra se dirige vers la fenêtre pour capter le geste de l'un des pavillons qui semble se charger à lui seul de faire rejaillir toute la musique au dehors, ce n'est que lorsque la caméra accompagne au dehors la musique se déversant sur la montagne qui semble alors faire serpenter ses terrasses et résonner ses couleurs de concert, que l'on peut saisir où est la musique dans cette séquence. La musique n'est pas – n'est pas *seulement* – l'ensemble de sons produits par les musiciens à l'étage du bâtiment de terre crue. La musique est, au sein de la relation audio-visuelle, le tenseur de l'image, celui qui l'épuise de l'intérieur pour en faire ressortir toutes les lignes de crête et les lignes d'horizon, les ombres dansantes, la cambrure de ses layons ; pour rendre perceptible, dans la résonance de ses impulsions – une cloche s'agite, une voix s'élève, une pente se dévale, une manivelle se tourne, deux cymbales se percutent – et de ses catastrophes – la cloche s'immobilise, une toux emporte la voix, une main se fatigue, une vibration se perd dans le tracé d'un sillon –, l'événement avec lequel elle tend à se confondre, car c'est elle qui le recompose sur le champ de force de ses intensités. *Qu'est-ce qui s'est passé ?* Une rumeur matinale fendue de diagonales herbeuses a dévalé une montagne en l'emportant sur le dos d'une machine à coudre, s'est enflée de brume pour mieux la dissiper en faisant ondoyer les rizières, est entrée dans une ronde de mains et de manivelles, s'est ramifiée pour traverser mille trachées métalliques, avant de se ramasser toute pour expirer à nouveau sur la montagne en ridant ses flancs : « une musique [a été] empruntée puis redonnée à l'existence » (*ibid.*).



Extrait vidéo 7 : Johan van der Keuken, Cuivres débridés, à la rencontre du swing, « Une musique empruntée puis redonnée à l'existence », 00:00-03:50 © Arte France Développement, Idéale Audience International, Pieter van Huystee Film, 2006.

TOUCHER L'OISEAU : LA MUSIQUE COMME PUISSANCE

Aussi le cinéma nous montrant que la musique est en puissance, nous apprend-t-il du même élan qu'elle est elle-même une puissance. Car épuiser l'image en la travaillant de l'intérieur, c'est-à-dire depuis la relation audio-visuelle dont elle traverse toutes les composantes, équivaut non pas à détruire l'image ou la porter à son point d'abolition, mais, comme nous avons tenté de le décrire, à la mettre en tension, c'est-à-dire la

forcer à rendre tout son potentiel. C'est à ce titre que la musique nous semble jouer un rôle essentiel pour un cinéaste qui s'efforce de « toucher le réel », *a fortiori* lorsqu'il pense et le réel et l'image « en termes énergétiques » :

Je n'envisage pas la réalité comme quelque chose qui puisse être fixé sur la pellicule mais plutôt comme un champ (en termes énergétiques). C'est peut-être vague. Ce que je veux dire c'est que l'image filmée, telle que j'essaie de la faire, résulte plutôt d'une collision entre le champ du réel et l'énergie que je mets à l'explorer (Van der Keuken 1998, p. 14).

À la fin de *Vers le sud*, au terme d'un voyage qui l'a mené d'Amsterdam au Caire en passant par plusieurs régions de France et d'Italie, van der Keuken repère une façade d'échoppe dont un pan de mur est couvert d'un motif géométrique peint en trompe-l'œil. Il zoome lentement jusqu'à ce que l'image se confonde totalement avec la peinture et fait ce constat : « De retour dans la ville, je me dis : c'est difficile, de toucher le réel. » À ces mots, sa main entre dans le champ et va effleurer le mur peint (extrait vidéo 8).



Extrait vidéo 8 : Johan van der Keuken, *Vers le sud* (1981), « C'est difficile, de toucher le réel », 02:20:32-02:21:28 © Arte France Développement, Idéale Audience International, Pieter van Huystee Film, 2007.

La force de ce passage tient dans sa littéralité, d'autant plus frappante qu'elle trouve en 1981 la formule d'un problème soulevé quinze ans auparavant par et dans la seule image, à l'occasion de l'expérience liminaire des films sur les enfants aveugles, problème sans cesse relancé ensuite d'un film à l'autre. Dans une séquence de *L'enfant aveugle*, le réel en question est un oiseau. Or, celui-ci passe sans doute quelque part entre le modèle empaillé aux plumes défraîchies, raide sur son socle, sur lequel une fillette non-voyante promène consciencieusement la main sans s'émouvoir (s'arrêtant sur la bille de verre dont la dureté, la fixité et la froideur font si mal sentir ce que peut être un œil) ; et la petite masse vivante, chaude et soyeuse, informe, prenant mille formes tant elle s'agite et se défait, se déploie soudain dans un frottement par le côté, le cœur battant d'affolement dans les mains de la petite fille qui rit d'aise de sentir une aile éventer sa joue et de pouvoir enfin *toucher l'oiseau*. Toucher l'image, fût-elle emplumée et en trois dimensions, n'est rien moins que toucher le réel – c'est que

l'on n'est pas sorti d'un système d'apprentissage fondé sur la toute-puissance de la représentation et du langage, et sur le principe de leur coïncidence. Toucher un oiseau empaillé, puis le mot en braille correspondant, équivaut à l'expérience du petit écolier bien-voyant à qui l'on apprend à réciter le plus vite possible le mot « oiseau » sur l'image d'un pigeon dans *La leçon de lecture* (1973). Or, ce dernier film s'emploie vigoureusement à défaire cette méthode au moyen d'un montage audio-visuel impliquant la célèbre pièce électronique *Popcorn* composée par Gershon Kingsley en 1968, qui joue de l'inquiétude subtile d'un thème répétitif, à la fois par des lignes de basse jouant le rôle de variables aléatoires, et par le simple mais génial effet de suggestion du titre qui insinue dans la régularité du tempo les sautes imprévisibles de grains de maïs éclatant sur le feu. La musique entraîne alors l'image dans son rythme effréné jusqu'à lui faire rebattre ses propres cartes : le montage calquant initialement les associations pédagogiques mots-illustrations et la monotonie de la récitation, semble perdre le contrôle sous l'effet d'une musique extra-diégétique qui creuse progressivement son chemin dans l'image, images et sons s'emportant mutuellement dans un emballement partagé, jusqu'à créer de nouvelles associations et revitaliser – débrider – le rythme proprement musical en latence dans la récitation. *Qu'est-ce qui s'est passé ?* Une musique artificielle, hétérogène au film tel qu'il fut tourné, a été « placé[e] dans l'existence » (Badiou 2010, p. 336), au travers d'un montage audio-visuel organisant tous ses éléments sonores (extra-diégétiques et diégétiques ; bruits, musique, voix...) et visuels sur un même plan intensif ; emportant dans son sillon la récitation monotone d'associations régulières entre mots et images, elle en a épuisé l'arbitraire et rechargé le potentiel poétique, mettant en branle le système éducatif hollandais. La musique portait en elle cette puissance ; l'image en l'accueillant l'a non seulement actualisée, mais rechargée elle aussi en un geste réciproque, en lui conférant une portée politique que seul le contexte du film, et le montage « actif, agressif » (Van der Keuken 1998, p. 14) de van der Keuken pouvaient générer. « Toucher le réel » a bien ici la puissance d'une commotion, suivant une terminologie familière au cinéaste qui reconnaît la « force de frappe de la caméra » (*ibid.*, p. 184).

Mais revenons à la séquence de l'oiseau dans *L'enfant aveugle*, qui permet de saisir combien l'effort continu de van der Keuken pour faire tendre l'image vers un toucher doit s'entendre de la façon la plus littérale. Le problème du cinéaste n'est pas ici de toucher l'oiseau, mais de toucher « toucher-l'oiseau », autrement dit de reproduire – de faire faire au spectateur au travers de l'image audio-visuelle – l'expérience sensible d'une jeune aveugle tenant entre ses mains un oiseau. C'est encore la musique qui nous semble le vecteur essentiel de la transposition d'un tact qui devient un tact de l'écoute. Lorsque l'on passe du plan sur la fillette parcourant la surface de l'animal empaillé, à ceux où elle embrasse et caresse l'animal vivant, s'élève une valse mélancolique très simple jouée au piano, avec une application un peu poussive et quelques hésitations : celles-ci ramènent sur le plan sonore les mains du pianiste, qui se rappellent à nous dans la matérialité et la gestualité de leur toucher par les tâtonnements qui brisent tout élan d'abstraction de la musique – ou plutôt de l'écoute, car c'est un certain type d'écoute qui s'attache à sublimer la musique, feignant d'oublier qu'elle a un corps. En l'occurrence, la petite valse se retrouvant prise dans la relation audio-visuelle

compose si bien avec l'image que le toucher délicat, incertain, trébuchant du pianiste vient comme affleurer dans les mains tendres, timides, légèrement inquiètes de la fillette⁴ (extrait vidéo 9). Les ratés et les reprises, la persévérance et l'émotion de l'interprétation s'entendront mieux encore lorsque la petite valse sera remontée sur un plus long passage lors de la sortie de deux autres jeunes filles, livrées à elles-mêmes avec leur seule canne blanche et leurs petits escarpins sur un trottoir plein d'embûches. L'analyse de la scène de l'oiseau est indissociable de cette écoute répétée du morceau de musique à différents moments du film, qui renforce, dans ses petits degrés de différence et par une forme d'impact rétrospectif, notre perception de la fragilité de chacun d'eux (extrait vidéo 10). Manipulation émue et un peu gauche d'un animal épeuré ; exécution maladroite et expressive d'une mélodie mélancolique : ce qui se joue dans cette combinaison où chacun (valse, fillette, oiseau, caméra, auditeur-spectateur) gagne un corps, est l'interprétation de l'image par la musique – celle-ci ne glissant pas sur la surface de l'image comme la main restée de marbre d'une fillette sur la représentation empaillée d'un oiseau, mais passant juste dessous la peau de l'image pour y faire monter le musical, comme la caresse d'une fillette, insinuant sa joie de peur mêlée par la pression de ses doigts sous l'échappée d'une aile, fait saillir le petit cœur battant d'une colombe. Dans le cinéma de van der Keuken, la musique est bel et bien « ce corps qui bat »⁵.



Extrait vidéo 9 : Johan van der Keuken, *L'enfant aveugle* (1964), *Toucher l'oiseau*, 07:23-08:04
© Arte France Développement, Idéale Audience International, Pieter van Huystee Film, 2007.

4 On retrouve un procédé similaire dans *Herman Slobbe, l'enfant aveugle 2*, lorsque *Le matin des Noirs* d'Archie Shepp emboîte le pas des scouts non-voyants en prêtant à leur marche à la fois volontaire et accidentée – impulsions, catastrophes –, en léger contretemps comme si venait se loger dans l'infime intervalle le temps nécessaire à l'interprétation, les errements tortueux, les achoppements, les déraillements du saxophone – ses essoufflements, mais aussi sa manière de tenir dans l'exténuation, ses sursauts et ressauts d'après les chutes – tandis qu'il fait composer ses méandres avec la constance et la brillance du vibraphone, scansion régulière, surface étale qui aide à sortir de l'ornière, aplanissement d'un terrain dont le saxophone retrace les embûches, trébuchent les aveugles ils gardent belle allure, *scouts toujours* (extrait vidéo 11).

5 « Dans les *Kreisleriana* de Schumann, je n'entends à vrai dire aucune note, aucun thème, aucun dessin, aucune grammaire, aucun sens, rien de ce qui permettrait de reconstituer quelque structure intelligible de l'oeuvre. Non, ce que j'entends, ce sont des coups : j'entends ce qui bat dans le corps, ce qui bat le corps, ou mieux : ce corps qui bat » (Barthes 1975, p. 217).



Extrait vidéo 10 : Johan van der Keuken, L'enfant aveugle, Deux jeunes filles aveugles apprennent à se repérer sur un territoire qui les exclut de fait, 19:35-20:51 © Arte France Développement, Idéale Audience International, Pieter van Huystee Film, 2007.



Extrait vidéo 11 : Johan van der Keuken, Herman Slobbe, l'enfant aveugle 2, Scouts toujours, 12:00-13:05 © Arte France Développement, Idéale Audience International, Pieter van Huystee Film, 2007.

DANSER L'ÉLÉPHANT : LES PUISSANCES ÉTHIQUES ET POLITIQUES DE LA MUSIQUE

Ce modelage, dans la relation audio-visuelle, d'un tact de l'écoute ébauché sur une préhension du monde par les aveugles qui relève d'une forme d'interprétation musicale (entendre l'arbre, toucher l'oiseau, vocaliser une course automobile), nous paraît faire lever chez van der Keuken une gestualité propre répondant à une méfiance douloureuse à l'égard de l'image, dont il respecte et entend bien par ailleurs exprimer le formidable potentiel. L'idée d'épuisement ne nous semble pas étrangère à la démarche documentaire, qu'elle rencontre précisément dans son désir d'exhaustivité, lui-même impliqué dans la tendance d'une culture foncièrement visuelle à tout mettre en image, et qui pourrait trouver une formulation possible dans une série de procédures ou de mots d'ordre – parcourir le monde, le couvrir, en tenir le compte, le répertorier, le

classifier, le décalquer, le comparer, l'élucider... avec tout ce que cela peut entraîner de mises en boîte et en vitrine, de clichés mortifères, de têtes réduites et de têtes coupées. Autrement dit, à cette double injonction *a priori* contradictoire : d'un côté, reconnaître dans l'image une voie d'accès à une expérience du réel, de l'autre, traquer sans relâche les dictats sociaux, idéologiques, politiques dont l'image est un véhicule privilégié, le cinéaste répond par une cinématographie de la cécité volontaire, où il n'est pas question de fermer les yeux ni de renoncer à l'image, bien au contraire, mais de s'ouvrir à un type d'écoute enseigné par l'expérience perceptive des aveugles. Il s'agit alors de provoquer un double phénomène de dépense et de compensation des composantes visuelles de l'image cinématographique, une sorte de redistribution de ses forces contraignantes et de ses forces libératoires. La tension de l'image par la musique – épuisant le cliché (dans toute sa servilité complaisante à l'égard du pouvoir et de ses normes), et repotentialisant d'autant la *part maudite* (tout ce que le pouvoir normalisant juge indigne de montrer, et renvoie constamment dans les marges de l'indécence, de la barbarie ou de l'anormalité) – en révèle, en accuse, en renverse les enjeux éthiques et politiques. C'est jouer, en somme, l'exhaustion de l'image comme processus illimité, comme ouvroir d'interprétation potentielle, contre l'exhaustivité comme achèvement ou comme point final ; et à travers elles, la mise en rayonnement de la singularité de l'événement contre la définition bornée d'une généralité de l'être. Six ou sept éléphants suffiront à nous en convaincre. Comment restituer l'émerveillement suscité chez le voyageur par le surgissement d'une colonne d'éléphants au milieu de la rue sans sacrifier à l'exotisme, sans négliger de montrer dans le même temps comment une telle procession s'intègre dans le quotidien d'une ville indienne ? Comment agencer la conjonction des points de vue ou des expériences – celle du cinéaste et des spectateurs occidentaux d'un côté, de l'autre celle de la population locale dont le film prétend « toucher le réel » – pour rendre dans toute sa complexité un événement qui est, dans le même temps et sous toutes ses faces, à la fois surprise et habitude, rupture et continuité, à la fois d'une beauté à couper le souffle et pris dans la trame érodée des travaux et des jours ? Dans cette séquence de *L'œil au-dessus du puits* (1988, extrait vidéo 12), van der Keuken choisit de faire composer un cadrage et une musique qui tout à la fois préparent une scène, dramatisent une apparition, et rendent un sentiment de familiarité. Ainsi, un plan large pris en plongée depuis un avant-toit sur l'activité diffuse de la rue qui se fend pour laisser une zone de passage, s'institue comme cadre et comme fond, anticipe ou appelle l'arrivée des éléphants par le coin supérieur droit. La musique indienne qui joue sur des sons tenus et des silences, un tempo lent soudain accéléré, une respiration suspendue dans les vibrations d'un sitar, fraye le chemin aux lourdes bêtes qui se balanceront de leur démarche nonchalante, à la fois élégante et pesante, scandée comme par une horloge massive par leur trompe en balancier. Par ce double geste de composition, un événement vient d'être signalé et son aura magnifiée. Pour autant, parce que le cinéaste a choisi de monter de tels plans urbains foisonnants plus tôt dans le film, et surtout parce que la musique a déjà été entendue plusieurs fois, épuisant son propre effet d'exotisme, celui des éléphants

se trouve désamorcé⁶ : l'événement est dans le même temps rendu à l'évidence de son surgissement dans un tel contexte. Il faut encore relever, dans l'impulsion donnée par la musique extra-diégétique, la composition proprement musicale des plans par un cadrage qui à la fois souligne la beauté exceptionnelle de la scène en en faisant ressortir les jeux de roues et de hanches, les ondulations réciproques, les perspectives contrariées, les chassés-croisés de chair et de taule (dans le premier plan, le flot des piétons, puis celui des cyclistes, la colonne enfin des voiturettes à trois roues, toutes identiques, tracent leurs diagonales parallèles en contrepoint de celle des pachydermes ; dans le second, celle-ci s'est brisée à angle droit, les animaux sont comme emportés à contre-courant d'un méandre impétueux d'autobus à hue et à dia entre blocages et échappées, frottements de cuir gris contre un tollé de jaune et de rouge) *et* intègre, par cette même sensibilité à la musicalité chorégraphiant un espace-temps, elle-même mêlée aux sons diégétiques – klaxons, interpellations, moteurs, sonnettes de vélo – comme ramassés dans le corps vibratoire de la musique, le défilé des éléphants en constante harmonisation avec le reste, et non comme élément perturbateur. Lorsque surgissent les bêtes, la musique a l'air d'être venue à leur rencontre par la gauche, dans le sens de déroulement de la pellicule : depuis le début du film, c'est vers eux qu'elle avançait, apparaissant ponctuellement dans un plan ou une séquence, s'y rechargeant, la quittant bientôt, comme si le cinéaste allait chaque fois s'assurer de sa progression vers le point de rencontre attendu. Ainsi la musique charrie tout un archipel de fragments de cette région qu'elle traverse en image, de moments qu'elle emporte dans son sillage, comme les éléphants portent chacun une part – réelle ou fantasmée, réelle *et* fantasmée – de l'Inde sur leur dos – leur rencontre faisant cristalliser l'événement-Kerala dans un plan toujours déjà épuisé, et par là même inépuisable.



*Extrait vidéo 12 : Johan van der Keuken,
L'œil au-dessus du puits (1988),
Entrent les éléphants, 01:01:10-01:02:14 ©
Arte France Développement, Idéale Audience
International, Pieter van Huystee Film, 2006.*

6 Voici comment van der Keuken décrit son travail sur cette séquence : « Nosh était totalement fascinée par les éléphants qu'on trouve aux endroits les plus inattendus. Nous étions dans un marché et une douzaine de ces bêtes venaient pesamment en se balançant. Or ce n'étaient pas les éléphants d'un temple mais ceux d'un cirque et on les conduisait par cette rue chaque matin à dix heures. Le lendemain nous nous sommes postés sur un avant-toit pour les filmer. J'ai bien aimé filmer l'activité de la rue où rien de particulier ne se passe et où peu à peu un éléphant se glisse dans le cadre. Magnifique ! mais en même temps je pensais : Où vais-je mettre ça ? » Je savais que ce serait tard dans le film sinon ce ne serait qu'une image exotique. Quand le spectateur est déjà en contact avec l'univers du film, cela devient possible. Différer certaines choses est une manière d'aller contre l'exotisme » (Van der Keuken 1998, p. 174).

Si « toucher le réel » revient à demander à la musique comment toucher « toucher-l'oiseau », comment toucher « danser-l'éléphant », alors le cinéma nous apprend que la musique est ce qui fait du réel une question, en mettant l'image à la question. Qu'est-ce qu'un oiseau ? *Un* oiseau valse, perché sur les doigts d'un pianiste, *entre* une forme morte bourrée de paille et un cœur ailé battant sous les petites mains d'une aveugle. Qu'est-ce qu'un éléphant ? *Six ou sept* éléphants passent, funambulant sur une corde de sitar, *entre* l'imagerie pittoresque d'une Inde de carte postale, et la vision sacrée recouvrant le gagne-pain quotidien, l'apparition animale qui remue l'animal dans le filmeur hollandais comme dans le cycliste indien, la surprise qui, même répétée chaque jour à la même heure, peut rincer d'un peu d'eau pure l'œil le plus aguerri comme la mémoire la plus colonisatrice. « D'ailleurs, si vous avez remarqué sur un magnétophone, il y a d'abord une tête d'effacement, puis une tête d'enregistrement et enfin une tête de lecture » (Paranthoën 2002, p. 37). Le montage musico-visuel pratiqué par van der Keuken nous semble rendre compte d'un trajet de la musique dans l'image similaire à celui que décrit Yann Paranthoën dans le très bel ouvrage où il relate son expérience de « tailleur de son » : s'efforçant de procéder à l'effacement d'un savoir préexistant fondé principalement sur une représentation visuelle surdéterminée par les discours dominants, la musique du film se fait enregistrement de la musique perçue dans l'existence et, elle-même ainsi taillée par sa rencontre avec l'événement, se taille un chemin dans le vif de l'image pour en produire chaque fois une lecture vivifiante. C'est penser la musique comme une anti-mémoire – cette dernière officiant toujours comme bras droit du pouvoir – d'autant plus lorsque celle-ci s'épuise en faisant claquer les limites du système tonal, de l'harmonie ou du langage, et se saborde comme structure de mémorisation. Ainsi, dans *L'œil au-dessus du puits*, la répétition du fragment de musique indienne que nous avons évoqué, participant chaque fois d'un agencement différent, produit ses propres différences. Elle ne joue pas le rôle de refrain, de motif mémorable et structurant, mais celui d'agent d'un processus interne d'ébranlement de l'image. « Le musicien peut dire par excellence : “Je hais la mémoire, je hais le souvenir”, et cela parce qu'il affirme la puissance du devenir » (Deleuze et Guattari 1980, p. 363). La représentation, dans la relation audio-visuelle, cesse d'être une collection de *memorabilia* épinglés une fois pour toutes dans un album de voyages – l'oiseau empaillé, l'éléphant sur la carte postale ; elle défait les discours visuels étalant le réel comme un éventail de modalités du plus au moins d'adéquation à une norme, pour rendre l'événement comme une expérience musicale, diffuse, complexe, irréductible « au » réel entendu comme essence – une expérience qui substitue à l'image comme réponse aux mots d'ordre du pouvoir, l'image comme question assénée à celui-ci. La musique bande alors de toute sa puissance la charge éthique et politique de l'image lorsque la question devient : un aveugle a-t-il un corps ? La scène de mise en voix de la course automobile par le jeune Herman provoque littéralement une mise en jeu des normes politico-sociales de la représentation, où la musique opère comme puissant agent de déformation. Loin de chercher à forcer le visage ou le corps de l'enfant aveugle à entrer dans le moule de la *forma*, la belle forme définie par les critères de l'homme blanc athlétique et symétrique, à la mécanique impeccable et au maintien bienséant, van der Keuken en accuse, par le tact de son écoute audio-visuelle, l'aspect

monstrueux, la bouche gargantuesque, le gosier vrombissant⁷, les yeux laiteux, le visage mur blanc-trou blanc qui inquiète en gros plan le visage « *mur blanc-trou noir* » (*ibid.*, p. 205)⁸ dans lequel l'Occident complaisamment se mire. Un enfant aveugle pousse le hurlement qui affole tout le monde ? Van der Keuken nous apprend qu'au cinéma, la musique peut devenir cette « violence du regard » (Van der Keuken 1998, p. 12) revendiquée par le cinéaste, qui crève les visages que la norme colle comme autant de masques sur la tête d'un aveugle, qui fait – œil pour œil, poing pour poing – d'un enfant aveugle un événement singulier rapportable à aucun tableau de classification, une tête d'effacement gueulant plein gaz dans une boîte pour faire voler en éclats de voix toute définition. Un enfant aveugle, étranger à tout souci concernant son image, à toute contrainte sociale d'auto-surveillance de ses gestes et de ses traits, balance son corps d'avant en arrière comme un « débile mental⁹ » ? Van der Keuken, en captant la prouesse vocale, le génie improvisateur de bouts de ficelle, la « puissance du devenir » (Deleuze et Guattari 1980, p. 363) de la musique ainsi expérimentée, remet en jeu les postures clichés de l'autisme pour en faire l'expérience du corps musicien, bien loin des exigences de bonne tenue qui vident les salles de concert de certains de leurs plus grands interprètes, et réduisent ces derniers à des phénomènes de foire. Aussi bien, l'écoute s'emporte elle-même dans l'épuisement de ses clichés comme de ses limites, par le jeu de la relation audio-visuelle : on n'ironise pas sur quelque chose sans s'ironiser soi-même. Ainsi, le *bien entendre* a tôt fait d'être aussi dictatorial que le *bien voir*, comme le montre *Le nouvel âge glaciaire* (1974) où une famille de malentendants finit, elle aussi, par être réduite à une bande de « demeurés ». Si selon la norme linguistique entendre, c'est comprendre, alors le malentendant comprend mal, le sourd ne comprend rien. Mais un sourd est-il pour autant incapable de produire de la musique ? S'il machine un bouche-doigts-micro, n'en sortira-t-il pas une course automobile ? S'il expire dans une flûte, ne fera-t-il pas naître et mourir le vent dans les Andes ?

TENIR LE PASSAGE : LE CHANT DES MERVEILLES

À propos de l'usage si particulier de la voix *off* qu'il relève dans les films d'Alexandre Sokourov, Stéphane Breton dit du cinéaste qu'il

donne une légère réverbération à sa voix pour lui faire habiter un lieu que devra rejoindre le spectateur, le lieu de l'âme, pour le dire ainsi, puisque l'âme du violon, c'est la pièce qui fait résonner ensemble la table et le dos (Breton 2010, p. 64).

C'est en ce sens que nous pouvons dire que la musique, épuisant l'image, la tordant, l'essorant, lui fait rendre l'âme des choses – non pas en un sens spirituel, comme une

7 On retrouve une telle figure dans le bombardon de *Cuivres débridés*, à la rencontre du swing.

8 Le chapitre 7 « Année zéro – visagité » (Deleuze et Guattari 1980, p. 205-234) déplie le concept de visagité en faisant du visage, « système *mur blanc-trou noir* » (*ibid.*, p. 205), le signifiant sur lequel repose la sémiotique de « l'Homme blanc moyen » et du capitalisme.

9 Au début du film, Herman raconte que c'est le premier diagnostic que l'on a fait de son comportement lorsqu'il était tout jeune – notamment parce qu'il faisait des bruits.

essence détachée de la substance du corps, renvoyant au ciel des Idées auxquelles seules l'oreille absolue et la musique comme expression parfaite donneraient accès. Le cinéma de van der Keuken nous montre et nous fait entendre une musique en souffrance de corps qui la prennent en charge et auxquels elle se recharge, cherchant en eux le résonateur capable de leur faire rendre gorge, de restituer « entre la table et le dos » leur propre musique interne qui emporte à son tour dans son épuisement les représentations et discours qui en obstruaient l'expression. Alors se compose une chaîne de corps prenant chacun à son tour le relais de la musique, une ligne de merveillance où les corps se constituent en merveilles, comme dans une séquence magnifique de *Vacances prolongées* filmée au Burkina Faso, aux abords puis au fil de l'eau, au confluent du Niger et du Bani.

C'est une large piste de terre dénudée traversant un paysage rythmé ça et là de quelques arbres et de maisons basses. En bordure, un grand panneau se dresse, scandant son message public : « Prudence. Lutte contre le SIDA ». La caméra y accroche son regard, joue de cette structure statique comme d'un principe dynamique qui, tantôt en avant, tantôt en arrière-plan, dirigerait les entrées et sorties des figures qui animent l'ensemble en retour : au loin, saisie de profil, passe une mobylette suivie de trois ou quatre piétons, petites silhouettes progressant au centre de l'image, comme sous le niveau du panneau masquant l'horizon ; de plus près, en buste, deux femmes à pied vêtues de tissus colorés, dont l'une porte un récipient sur la tête – on suit leur avancée de gauche à droite, de trois quarts, pour déboucher de nouveau sur le panneau, à l'arrière cette fois, de l'autre côté de la route ; en file, des hommes montés sur des ânes sont repris sous le même angle que la mobylette, le haut de leur crâne rasant le dessous du panneau qu'ils semblent franchir comme une porte, parcourant l'image de droite à gauche. Alors, on abandonne le panneau pour aller derrière un autre petit groupe à dos d'âne, même allure, variation de couleurs, démarche marquée par l'enfilade des arbres de part et d'autre de la piste, comme l'est, dans le plan suivant, celle de cette personne élancée qui va portant sur la tête de grandes paillasses. Le décor change ; arrivent nonchalamment, de face, les dromadaires. Suivent plusieurs plans tâchant d'emboîter les mouvements de divers groupes de porteurs – de sacs de toile, de faisceaux de longues, longues tiges de paille, de plats en fer-blanc – nouvelle variation de tissus bariolés – se rendant manifestement au marché. Depuis le début de la séquence, une musique africaine extra-diégétique mariait son tempo soutenu et ses voix chaudes, ses tonalités pleines d'allant, aux ocres et aux verts roussis du paysage, à la montée soudaine d'un pleur d'enfant qui se fondait alors dans la modulation du chant, au pelage brun ou blanc des bêtes, les percussions se faufilant entre les foulées des ânes, suivant en léger décalage leur allure cadencée, au pas, au petit trot. Le rythme régulier accusait le jeu des lignes horizontales, verticales, diagonales de l'image, la mélodie des cordes improvisait avec les teintes multicolores des vêtements. À ce moment-là, comme de nouveau les dromadaires, montés de bédouins, passent en caravane en dessinant une courbe qu'accompagne un geste fluide de la caméra, tout ce complexe musical s'est tendu et se ramasse dans l'extinction de sa composante extra-diégétique pour se recomposer sur cette courbe en voix de fond, basse des sabots, cliquetis des harnais. À quelques plans de là, après une scène de marché formant une sorte d'intermezzo où le brouhaha des palabres,

des négociations et des bêlements a pris le relais chaotique de la musique ; puis un trajet en voiture terminé en catastrophe par une panne – mouvements suspendus, sons raréfiés, temps perdu –, la séquence semble se rouvrir depuis le milieu du fleuve où van der Keuken filme, debout sur une pirogue. Nouvelle impulsion : un piroguier lance à la ronde, pour la caméra, pour lui-même et pour le monde, son bras qui tourne en l'air en scandant une musique à mi-chemin du chant et de la respiration. La caméra le laisse alors s'éloigner pour s'arrimer au ballet que forme le chassé-croisé d'autres pirogues, regardant l'une filer tandis que la chanson reprend hors-champ, s'attachant un moment à l'autre, remplie de femmes qui joyeusement se mettent à taper des mains, danser, chanter et rire pour divertir le filmeur : la musique a repris du corps et de la voix et peut déboucher sur une brève intervention de van der Keuken en voix *off*, évoquant son rapport au « fleuve humain ». Le temps semble s'étirer tandis que le soleil descend plus bas sur les embarcations, qui glissent plus lentement, donnant à la séquence un infléchissement mélancolique ténu. Les voix se sont de nouveau presque tues pour prendre les inflexions de la rumeur du fleuve, clapotements, effort des rames. Au fuselé des pirogues répond alors le ruban d'un troupeau de zébus qui fendent le fleuve en serpentant, ne laissant émerger que les cornes, la bosse et le bout du museau. Un zoom nous rapproche de la tête des bêtes et l'on entend le fleuve respirer de leur gros souffle de naseaux, la caméra tâche de suivre leur nage au plus près, et c'est bientôt le moment où elles touchent enfin la rive, remontent comme une nappe de lait qui déborde du feu ou une langue de lave éruptée d'un volcan : ils sont soudain toute une légion à émerger de l'eau et l'on s'étonne de voir ces grands corps surgir comme si la matière vivante doublait, triplait, naissait de l'agitation des flots – on a l'impression d'une cosmogonie qui se rejoue lentement, avec une majesté tranquille. *Qu'est-ce qui s'est passé ?* Le corps ondulant des zébus, relayant la musique passée d'abord par la marche à pied ou à dos d'âne entre les pattes du grand panneau, le défilé des couleurs, le déhanché des porteurs, la course aux longues jambes des dromadaires, puis le brouhaha du marché, l'extinction du moteur, puis le chant de bras du piroguier, les rires et battements de mains des femmes, les accents émus du filmeur, les variations d'intensité de la lumière, le relâchement fatigué des rames ; ce corps monstrueux fait de cent bêtes à cornes s'est épuisé dans l'eau, soufflant, haletant, labourant le fleuve, jouant du fleuve qui s'est mis à résonner lui-même de la musique impétueuse des bêtes, comme gros d'une nouvelle origine du monde, jusqu'à dégorger cette prolifération catastrophique de corps vibrant d'une seconde naissance (extrait vidéo 13)¹⁰.

10 Compte tenu de la longueur de la scène décrite, nous n'en donnons que deux fragments dans l'extrait.

*Extrait vidéo 13 : Johan van der Keuken,
Vacances prolongées, Chanteur improvisé,
pirogues, zébus : le petit monde du fleuve
se relaie pour en faire lever la rumeur,
01:15:04-01:18:55 © Arte France
Développement, Idéale Audience
International, Pieter van Huystee Film, 2007.*



Chaque corps de cette longue chaîne musicale est devenu merveille d'avoir été saisi s'appareillant, comme Herman avec sa boîte de conserve – qui avec une pirogue, qui avec le fleuve, qui avec un dromadaire, qui avec une étoffe rose vif, qui avec un plat en fer-blanc en équilibre sur la tête, donnant à la cambrure de sa nuque une intensité comparable à celle d'une note tenue par un saxophone à bout de souffle, comme on l'entendra à la toute fin du film – pour se faire entendre comme variation continue d'un thème comme tel insaisissable. Les merveilles sont, à la Renaissance, ces objets hétéroclites, insolites, naturels ou fabriqués, collectionnés et montrés pour la fascination qu'ils provoquent, que celle-ci dénote l'admiration ou l'horreur : deux faces indissociables des *mirabilia* qui se caractérisent notamment par l'hybridation et la monstruosité. Le cinéma de van der Keuken retravaille musicalement cette notion de merveille à même les corps en les faisant déborder des représentations dans lesquelles ils sont cantonnés, comme nous l'avons vu avec l'enfant aveugle, comme nous le voyons encore dans cette séquence où les corps viennent au monde comme perçus pour la première fois, réinterprétés dans leur libre interprétation du milieu dans lequel ils évoluent, emboîtant le tempo d'une certaine région du monde vibrant de la rencontre de deux fleuves. En cela, la séquence s'oppose aux précédentes qui réactivent *a contrario* certains processus historiques d'emprisonnement dans des discours colonialistes et racistes : les corps noirs comme chair à canon en temps de guerre dans le système colonial (scène des griots se remémorant autour du feu les violences de l'armée française), ou comme systématiquement suspects de délinquance (scène des enfants sommés de dire leur prénom en gros plan contre un mur comme lors d'une interpellation policière ; leur visage barbouillé de terre et morveux ne fait qu'ajouter une couche sale à l'imagerie douteuse que fait émaner le dispositif filmique). Mais même ces plans-là génèrent leurs propres fissures par où laisser fuir les corps : ce que capte van der Keuken dans la scène nocturne des griots, c'est, en-deçà du contenu des histoires, le chant qui se compose dans l'agencement des exclamations des auditeurs ponctuant régulièrement les propos du diseur, et du crépitement – visuel autant que sonore – des flammes ; tandis que les plans frontaux, agressifs, des enfants sont montés avec ceux de femmes aux pilons, dont le vif martèlement mêlé au cliquetis des coquillages décorant leurs tresses entraînés dans la scansion de leurs bras semble ouvrir des craquelures dans le mur contre lequel sont acculés les

enfants, comme autant de brèches par lesquelles se couler. Ainsi, alors même que les représentations stigmatisantes sont mises au jour, la merveille perd son caractère figé de créature épinglée, tout en produisant, par la puissance inouïe de l'affleurement musical, sa radicale singularité.

La musique comme puissance d'émerveillement serait peut-être, au fond, l'ultime question posée à l'existence, celle du passage – de la vie à la mort et du néant à la vie – telle que van der Keuken la formule dans *Les vacances du cinéaste* (1974) à l'occasion de la mort de son ami Ben Webster qu'il met en perspective avec la vie débordante de sa femme et de ses enfants, elle-même confrontée à la maladie du vieil homme chez qui ils passent leurs vacances, et à l'agonie du monde rural. Dans *Amsterdam Global Village*, un petit morceau de flûte andine faisait surgir un bébé comme par magie, ainsi que le décrit le cinéaste :

Dans l'appartement de Roberto, le Bolivien d'*Amsterdam Global Village*, nous avons regardé des films vidéo sur son pays. J'avais alors remarqué le côté très propre, néerlandais, de l'appartement, et tous les objets qui signalaient l'arrivée d'un bébé ; ainsi que quelques éléments qui étaient à lui – la flûte indienne accrochée au mur, par exemple. Je me suis dit qu'il fallait créer une ellipse, et faire arriver le bébé directement dans cet univers. J'ai eu la chance de pouvoir tourner quasiment le même plan de la petite baignoire, avec la même lumière de rêve, mais avec le bébé soudainement présent. C'est une figure de construction propre à la grande tradition du cinéma de fiction, dont j'entrevois la possibilité pendant le tournage. J'étais content de pouvoir poser le film dans cette tradition, et de réussir cette transition des objets à un nouvel être vivant (Van der Keuken 1998, p. 20-21).



Extrait vidéo 14 : Johan van der Keuken, Amsterdam Global Village (1998), Un bébé naît soudain d'un petit air de flûte, 11:20-12:25 © Arte France Développement, Idéale Audience International, Pieter van Huystee Flm, 2006.

Une fois de plus, l'air de musique bolivienne a épuisé la tendance des images à réduire chaque membre du couple à ses clichés – la figurine de lama ou la flûte à plumes poussant Roberto dans ses retranchements d'immigré bolivien, l'appartement tout net et bien rangé renvoyant son épouse à la bonne ménagère hollandaise – rabattant les stéréotypes l'un sur l'autre, désamorçant la charge sociale explosive qui guettait le bébé dès avant sa naissance : portée par la musique dans la « lumière de rêve », la « transition des objets à un nouvel être vivant » a pu s'effectuer au détriment des premiers, jetés avec l'eau du bain, tandis que le bébé passait au monde non comme la somme

des clichés boliviens et hollandais, mais comme le passage lui-même, l'événement-naissance vagissant – la musique merveilleuse comme « puissance du devenir ». Mais c'est dans la séquence finale du dernier film que le cinéaste rend audible le plus inaudible. Tout au long de ses « vacances prolongées », van der Keuken, condamné par la maladie, parcourant le monde à bout de souffle dans un ultime effort pour étirer le sursis, passe et repasse en d'interminables travellings sur les paysages, dépliant la peau du monde pour lui faire expirer sa musique sous-jacente. Il cherche à faire lever, dans le déroulé d'une large piste de terre se liquéfiant en « fleuve humain », comme dans les brumes flottant entre les pics de l'Himalaya, le chant de sa mourance. Au terme du film de sa course, le corps mourant est merveille pour avoir joué musicalement le temps qui lui reste à souffler, à souffrir, à passer, à repasser, s'épuisant à se saisir comme tel, c'est-à-dire se tenant dans le passage entre la vie et la mort, lieu de la merveille s'il en est par son caractère monstrueux, à double face : celle de l'arrêt de mort, qui met un terme au mouvement et demeure inaccessible au sentir ; celle de sa contre-effectuation, reprise créatrice sur le mode de l'interprétation musicale, qui cherche les frottements de l'impulsion pour embrasser la catastrophe. Alors seulement peut-être, « toucher le réel », c'est faire tenir le passage, et celui-ci tient dans la rencontre de l'épuisement répété des souffles d'un saxophone et du *glissando* incessant des barges sur l'Amstel, à la tombée du jour toujours recommencée (extrait vidéo 15).



Extrait vidéo 15 : Johan van der Keuken, *Vacances prolongées, Derniers feux du jour sur l'Amstel*, des barges se retirent, un saxophone s'éteint, 02:15:00-02:17:23 © Arte France Développement, Idéale Audience International, Pieter van Huystee Film, 2007.

BIBLIOGRAPHIE

- Badiou, Alain (2010), *Cinéma*, Paris, Nova éditions.
- Barthes, Roland (1975), « Rasch », dans Julia Kristeva, Jean-Claude Milner, Nicolas Ruwet (dir.), *Langue, discours, société : pour Emile Benveniste*, Paris, Éditions du Seuil, p. 217-228.
- Breton, Stéphane (2010), « Documentaire, l'échange de regards. Entretien avec Stéphane Breton », *Esprit*, n° 8, p. 62-77.

- Deleuze, Gilles et Félix Guattari (1980), *Mille plateaux : capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Minuit.
- Paranthoën, Yann (2002), *Propos d'un tailleur de son*, Arles, Phonurgia nova éditions.
- Van der Keuken, Johan (1998), *Aventures d'un regard : films, photos, textes*, Paris, Cahiers du cinéma.
- Van der Keuken, Johan (2006-2008), *Johan van der Keuken, édition intégrale*, vol. 1-5, Paris, Arte France Développement, Idéale Audience International, Pieter van Huystee Film.

Les auteurs

SERGE CARDINAL

Serge Cardinal est Professeur de cinéma à l'Université de Montréal où il codirige un laboratoire de recherche-crédation explorant les dimensions sonores et musicales des arts médiatiques – www.creationsonore.ca. Il est membre de l'Observatoire interdisciplinaire de création et de recherche en musique. Il a consacré plusieurs articles aux rapports du son et de la musique à l'image en mouvement – parmi lesquels « Glenn Gould, interprète audio-visuel. Studio de télévision et dédoublement de la performativité musicale », dans V. Paci et S. Boisvert (dir.), *Une télévision allumée. Les arts dans le noir et blanc du tube cathodique* (PUV, 2018). Il a notamment codirigé « Remixer / Remixing » (*Intermédialités*, n° 23, 2014) et « Musiques aux limites de l'image / Images at the Limits of Music » (*Circuit*, vol. 26, n° 3, 2016). Son dernier livre, *Profondeurs de l'écoute et espaces du son. Cinéma, radio, musique*, vient de paraître aux Presses Universitaires de Strasbourg.

MARGUERITE CHABROL

Marguerite Chabrol est Professeure en études cinématographiques à l'Université Paris 8. Elle a écrit *De Broadway à Hollywood* (CNRS Éditions, 2016). Elle a notamment co-dirigé avec Tiphaine Karsenti *Théâtre et cinéma. Le croisement des imaginaires* (Presses universitaires de Rennes, 2013) ; avec Laurent Guido une édition critique de Jane Feuer en français : *Mythologies du film musical* (Les presses du réel, 2016) ; et avec Pierre-Olivier Toulza le double ouvrage *Stars et solistes du musical hollywoodien / Star Turns in Hollywood Musicals* (Les presses du réel 2017).

MICHEL CHION

Michel Chion est compositeur de musiques concrètes (Grand Prix du Disque 1978 pour son *Requiem*), réalisateur d'œuvres audiovisuelles et de films (Prix Jean-Vigo pour le court-métrage *Eponine*, 1984 ; Prix Ville de Locarno et Coup de Cœur 2015 de l'Académie Charles Cros pour sa liturgie-vidéo *La messe de Terre*), auteur d'essais et d'ouvrages (Prix du Meilleur Livre de Cinéma 1995 pour *La musique au cinéma*, TLA-Award 2009 pour *Film, A Sound Art*, traduit en anglais par Claudia Gorbman) et chercheur indépendant sur le son et la perception, reconnu et traduit dans de nombreux pays).

ZOEY M. COCHRAN

Zoey M. Cochran poursuit ses études doctorales à l'Université McGill, où elle analyse les enjeux politiques des *drammi per musica* créés dans les régions d'Italie qui se

trouvaient sous domination autrichienne pendant la première moitié du XVIII^e siècle. Plus largement, elle s'intéresse à la relation entre l'opéra italien, l'histoire linguistique et culturelle de l'Italie et l'identité italienne. Elle a présenté sa recherche sur des sujets allant du madrigal aux opéras fascistes italiens dans des colloques internationaux et sa recherche sur l'emploi du toscan dans l'opéra comique napolitain lui a valu le prix Proctor (2012). Passionnée par la diction lyrique italienne, elle l'enseigne à l'Université de Montréal et au Conservatoire de Musique et d'Art Dramatique du Québec.

FRÉDÉRIC DALLAIRE

Frédéric Dallaire réalise un projet de recherche-crédation postdoctoral sur les pratiques collectives d'écoute (UQAM). Co-directeur du laboratoire « La création sonore : cinéma, arts médiatiques, arts du son », il a enseigné la pratique du son, de la vidéo et du montage, le cinéma expérimental et la philosophie du cinéma (UdeM). Il réalise des vidéogrammes, des œuvres sonores et des projets musicaux, dont *Dynamique de la pénombre* (avec Félix Dufour-Laperrière, 2012) et *Le souffle court* (avec Chantal Dumas, 2017). Il termine la rédaction de son premier livre : *La création sonore au cinéma. Pensée et pratique du mixage*.

VINCENT DEVILLE

Vincent Deville est Maître de conférences en Histoire et Esthétique du cinéma à l'Université Paul-Valéry-Montpellier 3, où il co-dirige depuis 2014 le Master 2 Métiers de la production et co-anime un groupe de recherche sur l'analyse filmique. Il a publié *Les formes du montage dans le cinéma d'avant-garde* (Presses universitaires de Rennes, 2014), et contribué à divers ouvrages collectifs, dont le *Dictionnaire de la pensée du cinéma* (dir. A. de Baecque et P. Chevallier). Ses recherches actuelles portent sur la contribution des formes du montage à l'écriture de l'Histoire, sur les représentations de la nature au cinéma et sur l'œuvre de Werner Herzog.

TÉRÉSA FAUCON

Térèse Faucon est Maître de conférences HDR à l'Université Sorbonne-Nouvelle Paris 3 depuis 2007. Ses recherches portent sur l'esthétique et la théorie du cinéma et des images contemporaines, l'histoire des formes (entre autres, le montage), les rapports danse/cinéma et les cinémas indiens. Publication d'articles dans les revues *Art Press*, *Quotidien de l'art*, *Vertigo*, *Cinémathèque*, *Cinéma*, 1895. Publication d'ouvrages : *JMW Turner* (coécrit avec Damien Sausset Flammarion, 2004) ; *Penser et expérimenter le montage* (PSN, 2009) ; *Théorie du montage. Énergie, forces, fluides* (Armand Colin, 2013, 2^{ème} édition 2017) ; *Gestes contemporains du montage. Entre médium et performance* (Naima, 2017).

LOIG LE BIHAN

Loig Le Bihan est Maître de conférences en études cinématographiques à l'Université Paul Valéry-Montpellier 3 et co-responsable du groupe de recherche « Analyse » au sein de l'Equipe d'Accueil RIRRA 21 (EA4209). Il enseigne les méthodes de l'analyse

filmique et sa recherche porte non seulement sur ces méthodes mais également sur les modalités de la réception spectatorielle des films. Il a publié en 2017 *Shining au miroir. Surinterprétations* (Aix en Provence, éd. Rouge profond, coll. « Raccords »).

MARIE EVE LOYEZ

Marie Eve Loyez, professeur agrégé de Lettres classiques, effectue sa deuxième année de doctorat en études cinématographiques en cotutelle à l'Université Paris-Nanterre et à l'Université de Montréal, sous la direction de Mmes Barbara Le Maître et Michèle Garneau. Ses recherches portent sur le cinéma de Johan van der Keuken, qu'elle étudie en relation avec les chambres des merveilles et les cabinets de curiosités. Elle tâche ainsi de dégager les traits esthétiques et, partant, les enjeux épistémologiques, éthiques, politiques, de l'articulation entre une démarche documentaire et certaines pratiques spécifiques de collectionnisme, dans leur forme première comme dans leurs héritages ou leurs survivances.