

# La figure du musicien au cinéma – Partie 1.

## Introduction

Stéphan Etcharry

Université de Reims Champagne-Ardenne, CERHiC

Julie Michot

Université Littoral-Côte d'Opale, HLLI

Dès sa naissance, le cinéma s'est trouvé intimement lié à un autre art, la musique, qui, depuis que les pianistes (voire les organistes) ont quitté les salles obscures, fait bien souvent partie intégrante de la diégèse des films – en atteste par exemple le premier long-métrage « sonore » dont le héros n'est autre qu'un « chanteur de jazz », instrumentiste de surcroît (Alan Crosland, 1927). Musique de fosse et musique d'écran ont déjà fait l'objet de nombreuses études fouillées ; c'est pourquoi les dossiers des n<sup>os</sup> 15 et 16 de *Savoirs en prisme* souhaitent se concentrer plus spécifiquement sur la figure du musicien, qui peuple de multiples cinématographies.

Ce type de personnage renvoie d'emblée à des *biopics* récents en lien avec le jazz, le flamenco, la variété ou la musique pop-rock (*The Doors*, Oliver Stone, 1991 ; *Ray*, Taylor Hackford, 2005 ; *Camarón*, Jaime Chávarri, 2005 ; *La Môme*, Olivier Dahan, 2007 ; *Dalida*, téléfilm de Joyce Buñuel, 2005 et film de Lisa Azuelos, 2017 ; *Django*, Étienne Comar, 2017 ; *Bohemian Rhapsody*, Bryan Singer, 2018 ; *Rocketman*, Dexter Fletcher, 2019 ; *Elvis*, Baz Luhrmann, 2022) ou à des films, souvent plus anciens, centrés sur la vie et l'œuvre de compositeurs classiques (*La Symphonie fantastique*, Christian-Jaque, 1942 ; *Music Lovers*, Ken Russell, 1971 ; *Mahler*, Ken Russell, 1974 ; *Amadeus*, Miloš Forman, 1984 ; *Impromptu*, James Lapine, 1991 ; *Ludwig van B.*, Bernard Rose, 1994). Ces longs-métrages semblent consolider des mythes (parfois vivants) : dans des œuvres aussi fortes, la charge émotionnelle de la musique peut l'emporter sur celle de l'image et, la fiction se devant d'être plus attrayante que la banalité du



Cet article est mis à disposition selon les termes de la licence *Creative Commons* attribution / pas d'utilisation commerciale / partage dans les mêmes conditions 4.0 international. ISSN : 2260-7838. <http://savoirsenprisme.univ-reims.fr>

quotidien, la biographie filmée de musiciens illustres prend une coloration semblable à celle de leurs compositions. Comme l'écrit Simon Callow,

on peut raisonnablement s'attendre à ce que les événements décrits dans la vie de Beethoven soient beethoveniens, que ceux de Chopin soient chopiniens, et ceux de Tchaïkovski tchaïkovskiens. Mais en réalité, leur vie ne reflète que rarement leur musique. Leur existence est donc pliée, ajustée, manipulée pour obtenir l'effet désiré<sup>1</sup> (Callow, 2005 : xi).

Et que dire du *Chant du Danube* (1934), où Hitchcock propose un traitement exagérément romancé de la rivalité entre Strauss père et fils, et déforme la réalité historique au point de faire composer instantanément à son héros *Le Beau Danube bleu* dans l'atelier d'une boulangerie, inspiré qu'il est par les bruits ambiants ainsi que par les gestes mécaniques et rythmés des artisans ? Selon Deborah Cartmell et Ashley D. Polasek, c'est d'ailleurs l'éternel débat autour de la véracité du récit qui fait du *biopic* un genre souvent décrié :

Les *biopics* sont régulièrement considérés comme un art mineur ; ils seraient superficiels, stéréotypés, inauthentiques et ne respecteraient pas l'Histoire. Parmi les nombreux détracteurs du *biopic*, on trouve des critiques de cinéma, des spécialistes de littérature, des historiens, des politiciens, des journalistes, ainsi que toute personne attachée à l'idée que les portraits d'individus devraient être « fidèles » à la réalité<sup>2</sup> (Cartmell & Polasek, 2020 : 1).

Lorsqu'il s'agit de mettre en scène des personnages de musiciens fictifs, ce n'est plus la question de la légitimité du propos qui se pose, mais plutôt celle de l'articulation entre musique diégétique et tension dramatique, de la place du musicien au sein d'une société donnée, ou de l'image que cette dernière se fait de lui. On rencontre en effet la figure du musicien chez des réalisateurs aux préoccupations aussi diverses que Carl Theodor Dreyer (*Gertrud*, 1964), Werner Fassbinder (*Lili Marleen*, 1981), Radu Mihaileanu (*Le Concert*, 2009), Satyajit Ray (*Le Salon de musique*, 1958), Carlos Saura (*JAy, Carmela!*, 1990), John Schlesinger (*Madame Sousatzka*, 1989), Martin Scorsese (*New York, New York*, 1977), Giuseppe Tornatore (*La Légende du pianiste sur l'océan*, 1998) ou François Truffaut (*Tirez sur le pianiste*, 1960). Dans *Sept ans de réflexion* (1955), Billy Wilder nous fait mesurer tout le manque de talent de son protagoniste grâce à un enregistrement du 2<sup>e</sup> *Concerto pour piano* de Rachmaninov

1 Notre traduction de : « *It is a reasonable expectation that the events depicted in the life of Beethoven should be Beethovenian, that Chopin's should be Chopinesque, Tchaikovsky's Tchaikovskian. In reality, their lives rarely reflected their music. So the lives are bent, adjusted, manipulated to achieve the desired effect.* »

2 Notre traduction de : « *Biopics are routinely dismissed as bad art, shallow, formulaic, inauthentic, and disrespectful of history. Among the biopic's many decriers are film critics, literary scholars, historians, politicians, journalists, and anyone wedded to the notion that portraits of individuals should be "true" to life.* »

qui vient contraster avec le seul morceau que Richard soit réellement capable de « jouer » : *Chopsticks* (voir Michot, 2017 : 104).

En accord avec le caractère pluridisciplinaire de la revue, ce double numéro de *Savoirs en prisme* s'est ouvert à des articles de collègues de tous horizons, sans restriction en termes d'époque, d'aire géographique ou culturelle, ou de style de musique abordé, mêlant, souvent de manière croisée, approches musicologique, historique, civilisationnelle, sociologique, esthétique, psychologique, pédagogique, etc. Les contributions de ce double numéro pourront ainsi aborder des thématiques aussi variées que :

– la figure du musicien chez un même réalisateur, comme Ingmar Bergman, par exemple, qui revient sur elle, tel un fil rouge en pointillé, dans plusieurs de ses films (*Musique dans les ténèbres*, 1948 ; *Vers la joie*, 1950 ; *Toutes ses femmes*, 1964 ; *Sonate d'automne*, 1978) ;

– le traitement d'un personnage d'instrumentiste particulier chez des metteurs en scène d'aires culturelles variées (*Le Joueur de violon*, Charles Van Damme, 1994 ; *Le Violon rouge*, François Girard, 1998 ; *L'Enfant au violon*, Chen Kaige, 2002 ; *Le Violon*, Francisco Vargas, 2005 ; *Poulet aux prunes*, Marjane Satrapi & Vincent Paronnaud, 2011 ; *Le Professeur de violon*, Sérgio Machado, 2015 ; *L'Audition*, Ina Weisse, 2019) ;

– les figures du musicien – que les auteurs s'attacheront d'ailleurs à définir au fil de ces deux numéros – communément rattachées à un genre cinématographique particulier (thriller, policier, espionnage, épouvante, romance, comédie, etc.) ;

– les liens qui se tissent entre la musique diégétique produite par un personnage de chanteur, d'instrumentiste, de chef d'orchestre, et le caractère léger ou burlesque du récit ou, au contraire, son caractère dramatique – avec tous les prolongements de la musique d'écran en musique de fosse qui peuvent en résulter (*Le Chef d'orchestre*, Andrzej Wajda, 1980 ; *La Chanteuse de pansori*, Im Kwon-taek, 1993 ; *La Leçon de piano*, Jane Campion, 1993 ; *La Pianiste*, Michael Haneke, 2001 ; *Tokyo Sonata*, Kiyoshi Kurosawa, 2008) ;

– le pouvoir politique de la musique (*Le Pianiste*, Roman Polanski, 2002) et l'utilisation de figures de musiciens ou de groupes, fictifs ou non, comme porte-parole de mouvements contestataires, que ce soit pour les droits des femmes (dans *L'une chante, l'autre pas*, Agnès Varda, 1977), contre les actions d'un gouvernement réel (celui de Margaret Thatcher dans *Les Virtuoses*, Mark Herman, 1996), ou d'un régime au sein duquel la liberté, notamment artistique, n'est pas garantie (l'Espagne franquiste dans *Las cosas del querer*, Jaime Chávarri, 1989 ; l'Iran contemporain dans *Les Chats persans*, Bahman Ghobadi, 2009) ;

– le statut du musicien dans la société et / ou le microcosme dans lequel il évolue, ainsi que l'imaginaire lié à sa figure (*Prova d'orchestra*, Federico Fellini, 1978) ;

– le choix des musiques proprement dites pour caractériser les musiciens portés à l'écran : versions et extraits choisis des musiques préexistantes ; représentativité de ces musiques ; arrangements, adaptations, réécritures musicales ;

dialogues et interactions entre ces musiques et d'autres musiques préexistantes, mais aussi entre musiques préexistantes et musiques originales ;

– les métissages, les transferts culturels, les *crossover* musicaux, pour souligner des confrontations ou des fusions de cultures et d'identités ;

– les problèmes de vraisemblance pouvant se poser lorsque les acteurs ne sont pas eux-mêmes musiciens, et les contraintes techniques liées à l'utilisation du doublage ou même d'une doublure (mise en abyme dans *Quién te cantará*, Carlos Vermut, 2018), ainsi que la nécessité pour certains interprètes de se former pendant plusieurs mois avant le tournage (doigtés, prise d'air, « soutien », geste instrumental, geste vocal, langage corporel, tics, mimiques, etc.) ;

– les questions d'authenticité et de rapport à l'Histoire, notamment lorsqu'un film se veut le récit fidèle de la vie d'un musicien – ou, cas particulier, lorsque le film met en scène un musicien « semi-fictif » : du faux *biopic* (*Accords et désaccords*, Woody Allen, 1999) aux éléments biographiques dissimulés sous la fiction (*Chico et Rita*, Fernando Trueba, 2010) ;

– la mise en images ou l'adaptation de romans dans lesquels la musique joue un rôle privilégié, afin d'examiner les relations et les contrastes entre la place de la musique dans le texte littéraire d'origine et dans le film.

Les dix textes de ce premier numéro s'intéressent plus particulièrement au *biopic* et couvrent des aires géographiques et des périodes variées (que ce soit par les musiciens illustres présentés dans ces films, ou par leur date de sortie et la nationalité de leurs réalisateurs). Approches esthétiques, musicologiques ou encore sociologiques, culturelles et historiques caractérisent ce premier dossier, marqué également par la diversité des styles de musique abordés. On peut aisément appliquer au cinéma la définition que donnait Pierre Bourdieu de cette « histoire de vie » et qu'il réservait aux seuls récits de l'historien et du romancier :

[...] Le sens commun, c'est-à-dire le langage ordinaire, [...] décrit la vie comme un chemin, une route, une carrière, avec ses carrefours (Hercule entre le vice et la vertu), ses embûches, voire ses embuscades (Jules Romains parle des « embuscades successives des concours et des examens »), ou comme un cheminement, c'est-à-dire un chemin que l'on fait et qui est à faire, un trajet, une course, un *cursus*, un passage, un voyage, un parcours orienté, un déplacement linéaire, unidirectionnel (la « mobilité »), comportant un commencement (« un début dans la vie »), des étapes, et une fin, au double sens, de terme et de but (« il fera son chemin » signifie il réussira, il fera une belle carrière), une fin de l'histoire. C'est accepter tacitement la philosophie de l'histoire au sens de succession d'événements historiques, *Geschichte*, qui est impliquée dans une philosophie de l'histoire au sens de récit historique, *Historie*, bref, dans une théorie du récit, récit d'historien ou de romancier, sous ce rapport indiscernables, biographie ou autobiographie notamment (Bourdieu, 1986 : 69).

L'une des principales questions qui sous-tend cette thématique du *biopic* reste commune à l'ensemble des œuvres appartenant à cette catégorie filmique, qu'elles portent sur des musiciens, des artistes en général, des figures emblématiques de l'Histoire, des sportifs, sur des femmes et des hommes politiques, ou sur tout autre type de personnage. La question de la fidélité au parcours biographique du personnage porté à l'écran – mais aussi aux contextes historique, sociologique, ou psychologique – semble représenter le mètre étalon à partir duquel le réalisateur ou la réalisatrice bâtit son œuvre artistique, selon qu'il ou elle décide de faire pencher la balance du côté du réalisme et de l'académisme du « film de genre » ou de celui des libertés plus ou moins importantes prises par rapport au paradigme biographique dans le « film d'auteur », débouchant sur une lecture plus personnelle et créative :

Méfiant à l'égard du culte des idoles, certains réalisateurs contemporains privilégient effectivement les croisements et les schémas poreux, refusant de se soumettre au format hollywoodien. En cherchant à revitaliser la *praxis* des portraits à l'écran, le *biopic* continue néanmoins à entretenir une relation particulièrement complexe avec les images, fixes et filmées. Il s'hybride au contact d'autres genres, mieux établis (tels que le mélodrame, le western, la comédie musicale, le film de gangster, etc.), et en réinvente la linéarité historique (Letort & Tuhkunen, 2016).

Michel Chion nuance cependant les choses en s'appuyant sur l'exemple précis des « biographies frénétiques réalisées par Ken Russel » :

Malgré leurs simplifications, elles prennent souvent avec l'histoire moins de libertés qu'on ne croit : Tchaïkovski fut bien cet homme tourmenté et dépressif que nous dépeint *Music Lovers* (1971) et Mahler, dans le film du même nom (1974), cet artiste égocentrique et volontaire. Surtout, ces œuvres ont créé une image moins sucrée, moins ridicule et plus engagée du compositeur, tout comme avec le Wagner à la fois impressionnant et antipathique que composa Trevor Howard pour le *Ludwig* (1973) de Visconti (Chion, 2019 : 275).

La musique peut avoir, au sein du *biopic*, des fonctions extrêmement variées : elle peut aussi bien être intégrée à la bande originale, représenter un travail en cours, illustrer une séquence de rêverie, ou encore prendre la forme d'une œuvre terminée faisant l'objet d'une représentation ; parfois, elle sert à renforcer ou clarifier le statut émotionnel d'un personnage ; enfin, elle peut constituer un pur divertissement (Cheshire, 2015 : 22). Le cas précis du *biopic* de musicien apporte donc une dimension spécifique à ce genre cinématographique car il met nécessairement la musique au centre de son propos, quoi qu'en pensent les réalisateurs qui se rangent du côté d'un Martin Scorsese avouant que

« sans la musique, [il] serai[t] perdu » (Scorsese, 1995 : 14), ou ceux, au contraire, tel Robert Bresson (malgré quelques incursions musicales dans plusieurs de ses films, plus sobres cependant que certaines de ses collègues, mais qu'il a ensuite pratiquement supprimées, à partir des années 1950), qui se rallie à la bannière du journaliste Jacques Drillon « Contre la musique de film » (Drillon, 1995 : 118) – éternel débat de l'histoire du cinéma. Michel Chion souligne lui aussi que « la différence profonde, cependant, qui existe avec les films consacrés à des peintres ou des écrivains, que ceux-ci soient historiques ou fictifs, c'est que la musique, [dans le cas d'un *biopic*], assure une double fonction, puisqu'elle est à la fois sujet et moyen, héroïne et utilité » (Chion, 2019 : 272-273). Elle est en effet l'émanation, l'expression même du musicien, que ce dernier soit créateur, compositeur, interprète, pédagogue. Comment pourrait-on donc se passer de sa présence à l'image pour décrire ou, plus subtilement, évoquer ce type particulier de personnage ? Ainsi la musique doit-elle être interrogée – précisément ici – à la lumière de la narration filmique à laquelle elle se voit intrinsèquement liée, participant, à des degrés divers, de sa propre dramaturgie. Le musicologue Bertrand Porot précise par exemple, à propos de *Tous les matins du monde* (Alain Corneau, 1991) – sans que le film soit véritablement un *biopic*, mais qui aborde cependant certaines « tranches de vie » de deux musiciens de la deuxième moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, Marin Marais et Sainte-Colombe –, qu'il s'agit « à la fois d'une présence sonore, historique et esthétique de la musique, se déployant à plusieurs niveaux qui fonctionnent en interaction » (Porot, 2019 : 172).

D'aucuns – réalisateurs, compositeurs, critiques ou musicologues – se montrent parfois très réservés, voire suspicieux, face à ce traitement de « la musique comme sujet ». Le musicologue Alain Poirier résume par exemple, avec une grande sévérité, les principaux griefs qu'il a contre l'utilisation de la musique qui est généralement faite dans les *biopics* :

Le genre particulier du film où la musique est directement impliquée en tant que sujet, concernant la biographie d'un interprète ou d'un compositeur, repose en général sur un pot-pourri d'extraits déjà connus, inaugurant une forme de *best of* avant la lettre, et dans lequel l'intervention de la musique semble ne justifier que le thème du film, la musique étant la plupart du temps reléguée au second rang au profit de la biographie romancée relevant des récits pour kiosque de gare. Peu importe, dira-t-on, si la fiction cinématographique l'emporte sur les critères historiques, du moment que le récit filmique est convaincant. Encore faut-il qu'il le soit... (Poirier, 2003 : 768-769).

Et le musicologue de souligner quelques ratés, selon lui, de l'intervention de la musique dans des films biographiques comme *Un grand amour de Beethoven* (Abel Gance, 1936) ou *La Symphonie fantastique* (Christian-Jaque, 1942). De son côté, Michel Chion précise :

Bien sûr, il y a pour un musicien quelque motif d'agacement au fait que dans plus d'un film mettant en scène des compositeurs, des improvisateurs, des instrumentistes, des chanteurs et des chefs d'orchestre, ces sujets apparaissent comme un support pour une métaphore quelconque : de la création, du pouvoir (dans les films dont le héros est un chef d'orchestre), des rapports entre les êtres, de l'amour (dans les mélodrames musicaux), etc., mais là encore, ce n'est pas le privilège de la musique (Chion, 2019 : 272).

On peut en tout cas supposer que la musique d'écran (ou diégétique) joue dans ces *biopics* un rôle central dans la mesure où elle suit le musicien dans la concrétisation de ses propres activités artistiques, que celles-ci se produisent dans la sphère privée – voire intime – ou publique (concert, performance, récital). Ainsi, par exemple, « la musique reste dans l'écran » (Chion, 2019 : 273) dans *Chronique d'Anna-Magdalena Bach* (Jean-Marie Straub & Danièle Huillet, 1968) ou *Prova d'orchestra* (Federico Fellini, 1978). Et Robert Bresson d'abonder en ce sens, de façon catégorique : « Pas de musique d'accompagnement, de soutien ou de renfort. Pas de musique du tout, sauf, bien entendu, la musique jouée par des instruments visibles » (Bresson, 1988 : 27). Mais les problématiques touchant à la musique de fosse (cette « musique d'accompagnement » dont parle Bresson) n'en restent pas moins pertinentes lorsque le réalisateur souhaite donner à entendre l'intériorité ou la pensée d'un personnage, lorsqu'il pénètre dans le cerveau d'un compositeur pour tenter de suivre les différentes étapes du processus d'élaboration d'une œuvre, afin de percer les arcanes de la création artistique (*La Symphonie fantastique*, Christian-Jaque, 1942 ; *Amadeus*, Miloš Forman, 1984), ou encore lorsque la musique d'écran se transforme en musique de fosse quand sont données à voir les pensées d'un chef d'orchestre qui s'imagine assassiner sa femme, enflammé par les compositions de Rossini, Wagner et Tchaïkovski qu'il est en train de diriger (*Unfaithfully Yours*, Preston Sturges, 1948). Au-delà de toutes ces musiques préexistantes (celles qui concernent directement la production de la figure du musicien portée à l'écran ou le répertoire des œuvres qu'il interprète), il conviendra de se pencher aussi sur les musiques originales composées en contrepoint de ces extraits d'œuvres du répertoire patrimonial, ainsi que sur le dialogue qu'entretiennent ces deux types de sources sonores et les articulations qui tentent de les souder au sein d'un même film. Enfin, en écho avec le rôle social du musicien, il peut être intéressant pour un réalisateur de déplacer aussi parfois son regard du côté du récepteur, c'est-à-dire du public ou d'un auditeur pris dans sa singularité, pour se placer en position d'écoute et de perception du musicien et de sa production artistique.

Ce sont tous ces aspects qu'étudient, en croisant leurs approches et leurs regards, les auteurs de ce premier numéro, pour tenter de répondre, en quelque sorte, à une question qui se pose invariablement à chacune et à chacun d'eux : en quoi la vie de tous ces musiciens se fait-elle le miroir réfléchissant de leur musique – celle qu'ils créent ou celle qu'ils interprètent ?

Xavier Bittar propose une étude conjointe de deux films de fiction centrés sur Antonio Vivaldi : *Vivaldi, un prince à Venise* (Jean-Louis Guillermou, 2007) et *Vivaldi, The Red Priest* (Liana Marabini, 2009). Ces œuvres, qui pourraient donner l'illusion de *biopics*, prennent des libertés avec la vie du compositeur baroque italien, offrant de lui une image stéréotypée et romantique qui s'inscrit en porte-à-faux avec sa réalité biographique et musicale. D'ailleurs, les compositions de Vivaldi sont, dans ces films, surtout illustratives, et une telle approche rappelle toute la difficulté de porter l'esprit baroque à l'écran, ainsi que tous les débats autour de la façon dont il convient d'interpréter les partitions de Vivaldi aujourd'hui.

*Lettre d'une inconnue* (Max Ophüls, 1948), *Le Bal des adieux* (Charles Vidor & George Cukor, 1960) et *Lisztomania* (Ken Russell, 1975) sont les trois films sur lesquels s'appuie principalement Will Kitchen pour étudier les représentations culturelles variées du virtuose – en l'occurrence, celles du pianiste et compositeur hongrois Franz Liszt. L'auteur démontre que la figure du musicien « exceptionnel », synonyme de transgression, n'est pas seulement un concept propre à l'Europe du XIX<sup>e</sup> siècle, donc à l'ère romantique, et qu'elle garde toute sa place au sein de la culture moderne. Et les *biopics* de compositeurs ne constituent qu'un pan du discours audiovisuel permettant de perpétuer des schémas culturels de virtuosité.

L'étude de Virginia Sánchez Rodríguez porte sur le film *Jutrzenka. Un invierno en Mallorca* (1969) de Jaime Camino. Au-delà de considérations touchant directement au *biopic* (question de la fidélité aux sources historiques et littéraires, caractérisation du compositeur et du pianiste, notamment lors de son séjour à Majorque, aux Baléares, entre 1838 et 1839), examinant encore les musiques retenues dans la bande-son pour brosser un certain portrait de Chopin, l'auteure invite à une recontextualisation socioculturelle bien plus large. Elle interroge en effet la présence de l'œuvre du Polonais dans l'Espagne franquiste, plus précisément durant la période du « *desarrollismo* » (1959-1975).

Dans son film *Taking Sides* (2001), adaptation de la pièce de Ronald Harwood, le cinéaste hongrois István Szabó met en scène l'instruction du procès en dénazification du chef d'orchestre allemand Wilhelm Furtwängler. Jean Du Verger étudie les allers et retours constants entre fiction et réalité historique en interrogeant notamment le sens du travail intertextuel mis en œuvre par le biais de citations diverses (textuelles, visuelles, musicales) pour recréer cette instruction à charge de l'artiste allemand. Harwood et Szabó posent notamment la question de la responsabilité morale du musicien qui décide de continuer à diriger et à interpréter de la musique durant cette période critique de l'histoire.

Enrique Encabo propose une étude comparative de trois *biopics* d'époques, de nationalités et d'esthétiques différentes ayant pour sujet Caroline Otero, l'artiste et courtisane, icône de la Belle Époque : le mélodrame français *La Belle Otero* de Richard Pottier (1954) – avec l'actrice mexicaine María Félix dans le rôle-titre – et deux séries télévisées toutes deux intitulées *La Bella Otero*, l'une

italienne, de José María Sánchez (1984), l'autre espagnole, de Jordi Frades (2008). Encabo se pose notamment les questions de fidélité à la biographie et à la psychologie du personnage. Quant aux musiques utilisées dans chacune de ces productions, elles permettent de renforcer la caractérisation de cette figure emblématique.

Pierre Degott s'intéresse aux productions cinématographiques illustrant la vie artistique des chanteuses d'opéra Maria Malibran, Marjorie Lawrence et Maria Callas, dans *La Malibran* de Sacha Guitry (1944), *Interrupted Melody* de Curtis Bernhardt (1955) et *Callas Forever* de Franco Zeffirelli (2002). L'auteur met au centre de son propos « le traitement de la voix chantée dans les différents processus d'aliénation et de transformation traversés par les cantatrices ». Dans sa conclusion, il présente *Eika Katappa* (1969) et *Der Tod der Maria Malibran* (1972) de Werner Schroeter comme emblématiques d'« une exploration du traitement par le cinéma de la voix opératique ».

En consacrant son étude à *Bessie* de Dee Rees (2015), Christelle Ringuet examine les mécanismes de déconstruction d'un mythe – celui de « l'impératrice du blues » Bessie Smith. Les choix musicaux de la réalisatrice, mais aussi sa façon d'aborder les questions de genre et notamment la bisexualité de Bessie Smith, mettent en lumière la personnalité de la chanteuse et musicienne noire américaine, la présentant comme une femme en avance sur son temps. Ces analyses permettent d'interroger le genre filmique du *biopic* de manière plus générale, également grâce à des comparaisons avec deux autres longs-métrages récents – *Ma Rainey's Black Bottom* (George Wolfe, 2020) et *Tina* (Brian Gibson, 1993).

Céline Bintein se penche sur les trois *biopics* musicaux de Todd Haynes – *Superstar: The Karen Carpenter Story* (1987), *Velvet Goldmine* (1998) et *I'm Not There* (2007). Partant de l'hypothèse que « la figure du musicien chez Todd Haynes relève [...] de l'infigurable », elle examine les différentes façons dont le réalisateur dépasse les apparences pour donner à voir au-delà de la figure publique ou mythique d'un tel personnage, reconstruisant ainsi des identités complexes et mouvantes. Céline Bintein montre que, dans ces trois films, la voix et la musique prennent le pas sur le corps pour incarner la figure du musicien ; les artistes représentés à l'écran, par leur aspect transgressif, font écho à l'œuvre tout entière de Haynes.

Yvelin Ducotey interroge quant à lui le genre du *biopic* musical au prisme du film *Last Days* de Gus Van Sant (2005) qui met en scène la figure de Blake, avatar filmique de l'icône *grunge* Kurt Cobain, durant les derniers jours de sa brève existence. Rappelant les codes inhérents à ce genre cinématographique qui s'est institutionnalisé – notamment au cours de l'âge d'or hollywoodien (1930-1950) –, l'auteur s'attache à souligner les écarts (ou « variations ») qu'opère le réalisateur pour s'éloigner d'une conception purement académique (« film de genre ») et proposer plutôt une « œuvre poétique sur l'aliénation et l'isolement » de cette figure de musicien (« film d'auteur »).

Enfin, Jérôme Rossi se penche sur le film biographique de Dexter Fletcher, *Rocketman* (2019), portant sur les débuts d'Elton John dans les années 1970. Le réalisateur privilégie ici l'intériorité psychologique de la *pop-star* britan-

nique. Les chansons originales d'Elton John et la musique originale composée pour le film par Matthew Margeson jouent un rôle clé dans le double processus de distanciation et d'immersion dans la psyché du chanteur. Après un examen des différents modes d'intégration des chansons dans le film, Rossi étudie, dans une perspective musicologique, le phénomène de distanciation « par réinterprétations vocales », « par réarrangements » et « par une musique originale contemplative ».

## Œuvres citées et à consulter

- BOURDIEU, Pierre, « L'illusion biographique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 62-63, juin 1986, p. 69-72, DOI : [10.3406/arss.1986.2317](https://doi.org/10.3406/arss.1986.2317)
- BRESSON, Robert, *Notes sur le cinématographe* [1975], Paris, Gallimard, 1988.
- BROWN, Tom, VIDAL, Belén (dir.), *The Biopic in Contemporary Film Culture*, New York & Abingdon, Routledge, 2014, DOI : [10.4324/9780203384572](https://doi.org/10.4324/9780203384572)
- CALLOW, Simon, « Foreword », in TIBBETTS, John C. (dir.), *Composers in the Movies: Studies in Musical Biography*, New Haven & London, Yale University Press, 2005, p. ix-xii.
- CARTMELL, Deborah, POLASEK, Ashley D. (dir.), « Introduction », in *A Companion to the Biopic*, Hoboken (NJ), Wiley Blackwell, 2020, p. 1-10.
- CHESHIRE, Ellen, *Bio-Pics: A Life in Pictures*, New York & Chichester, West Sussex, Wallflower Press, « Short Cuts » Series, 2015.
- CHION, Michel, *La Musique au cinéma* [1995], Paris, Fayard, coll. « Les chemins de la musique », 2019 (2<sup>e</sup> éd. revue et augmentée).
- CUSTEN, George F., *Bio/Pics, How Hollywood Constructed Public History*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1992.
- DRILLON, Jacques, « Contre la musique de film », *Cahiers du cinéma*, numéro spécial « Musiques au cinéma », hors-série, 1995, p. 118-119.
- EPSTEIN, William H., PALMER, Robert Barton, *Invented Lives, Invented Communities*, Albany, State University of New York Press, 2016.
- LETORT, Delphine, TUHKUNEN, Taïna, « “Inspiré d'une vie” : le genre biopic en question », *Revue LISA/LISA e-journal*, vol. XIV, n° 2, 2016, DOI : [10.4000/lisa.8949](https://doi.org/10.4000/lisa.8949)
- MICHOT, Julie, *Billy Wilder et la musique d'écran : filmer l'invisible*, Reims, Éditions et Presses Universitaires de Reims, coll. « Studia Remensia », 2017.
- MIKLITSCH, Robert, « Film (Noir) à Clef: *Jailhouse Rock*, *A Hard Day's Night*, and the “Jukebox” Biopic », in CARTMELL, Deborah, POLASEK, Ashley D. (dir.), *A Companion to the Biopic*, Hoboken (NJ), Wiley Blackwell, 2020, p. 353-373.
- MOINE, Raphaëlle, *Vies héroïques : biopics masculins, biopics féminins*, Paris, Vrin, 2017.
- POIRIER, Alain, « Les fonctions de la musique au cinéma », in NATTIEZ, Jean-Jacques (dir.), *Musiques : une encyclopédie pour le XXI<sup>e</sup> siècle*, Arles / Paris, Actes Sud / Cité de la musique, 2003, vol. 1 « Musiques du XX<sup>e</sup> siècle », p. 750-776.
- POROT, Bertrand, « *Tous les matins du monde* : la leçon de musique baroque d'Alain Corneau », in ETCHARRY, Stéphan, ROSSI, Jérôme (dir.), *Du concert à l'écran : la musique classique au cinéma*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « PUR-Cinéma », 2019, p. 170-197.

- SCORSESE, Martin, « Sans la musique, je serais perdu », traduit de l'anglais par Serge Grünberg, *Cahiers du cinéma*, numéro spécial « Musiques au cinéma », hors-série, 1995, p. 14-17.
- TIBBETTS, John C., *Composers in the Movies: Studies in Musical Biography*, New Haven & London, Yale University Press, 2005.
- TUHKUNEN, Taïna, « Le *biopic* : entre historiographie et *praxis* hagiographique », in BENAOUA, Lebdaï & LETORT, Delphine (dir.), *Auto/biographies historiques dans les arts*, Angers, Éditions Mare & Martin, coll. « Res Anglophonia », 2017, p. 97-108.

## Avertissement

Les films sont cités dans leurs titres originaux, sauf lorsque la version française du titre est plus connue ou lorsqu'elle diffère notablement du titre original (ex. *Les Virtuoses* pour *Brassed Off*). Les dates indiquées sont les dates de sortie des films dans leurs versions originales.

