

# Du sang et des larmes : la musique au corps dans *Whiplash* de Damien Chazelle

Guillaume Gomot  
Université de Haute-Alsace

**RÉSUMÉ.** Comment Damien Chazelle parvient-il à construire et animer la figure du musicien qui est au centre de son film *Whiplash* (2014) ? Dans ce récit d'apprentissage et d'initiation, un jeune batteur de jazz intègre un orchestre (au sein de l'école prestigieuse où il étudie) dirigé par un professeur tyrannique, qui n'hésite pas à employer l'humiliation et la violence envers ses musiciens. Filmer les musiciens, c'est alors montrer la sauvagerie du lien didactique entre l'élève et le maître, tout en faisant éprouver au spectateur le sentiment de possession et de sacrifice qu'implique cette dévorante passion.

**MOTS-CLÉS :** abus d'autorité, batterie, direction d'orchestre, éducation musicale, jazz

## **Blood and Tears: Music in the Flesh in *Whiplash* by Damien Chazelle**

**ABSTRACT.** How does Damien Chazelle manage to build and bring to life the figure of the musician at the center of his film *Whiplash* (2014)? In this story of apprenticeship and initiation, a young jazz drummer joins a band at the prestigious school where he studies, led by a tyrannical teacher who does not hesitate to use humiliation and violence against his musicians. To film musicians is then to show the savagery of the didactic link between the student and the master, while making the spectator experience the feeling of possession and sacrifice that this devouring passion implies.

**KEYWORDS:** Abuse of Authority, Conducting, Drums, Jazz, Music Education



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>

Comment Damien Chazelle parvient-il à construire et animer la figure du musicien qui est au centre de son film *Whiplash* (2014) ? Cette question guidera les pages qui suivent, et l'on s'intéressera, en effet, à ce récit d'apprentissage et d'initiation dans lequel un jeune batteur de jazz intègre un orchestre (au sein de l'école prestigieuse où il étudie) dirigé par un professeur tyrannique, qui n'hésite pas à employer l'humiliation et la violence envers ses élèves.

Il s'agit alors, pour le cinéaste, de filmer l'enseignement de la musique et sa pratique comme l'occasion d'un incessant rapport de force, souvent brutal et cruel – cette violence explique le coup de fouet (ou coup du lapin) qui donne son titre original au film, inspiré en outre par un morceau de jazz de Hank Levy nommé *Whiplash*, qui y est mis en scène. La sauvagerie du lien didactique entre l'élève et le maître met en lumière des enjeux de domination et de dépendance pervertis et troublants.

Pour le jeune Andrew Neiman (interprété par Miles Teller, acteur et musicien), jouer de la batterie constitue par surcroît un engagement corps et âme, qui éprouve sa chair jusqu'au sang<sup>1</sup> et dans lequel il semble vouloir s'abîmer tout entier, au risque de se perdre ou de se brûler. La musique revêt ainsi le caractère d'une puissante pathologie, qui saisit le personnage principal et motive ses actions, tout en façonnant la construction narrative du film et sa poétique singulière. Le parcours sacrificiel d'Andrew associe donc la musique à une passion, à la lettre et dans tous les sens, jusqu'à son extension mystique. Dans *Whiplash*, Damien Chazelle réussit à créer avec brio, on le verra, une figure de musicien originale et complexe, qui vit son art comme une forme d'exaltation vibrante, frénétique et périlleuse à la fois.

## Un sacrifice en musique

### La douleur de l'initié

L'apprentissage de la musique passe dans le film par la mise en scène d'une relation éducative dénaturée où la destruction de l'élève par le maître apparaît, de façon terrible et absurde, comme un objectif pédagogique. L'initiation musicale constitue ainsi un chemin douloureux où la souffrance tient lieu d'alpha et d'oméga de la formation.

Pour Andrew, la peine endurée vise à égaler les grands artistes qu'il admire : c'est le cas du génial Buddy Rich, qu'idolâtre l'apprenti batteur ; son nom est cité plusieurs fois, et Andrew est aussi montré en train d'écouter, seul dans son logement d'étudiant, avec révérence et recueillement, des disques de cette star de la batterie. Pour le jeune homme, la musique est une religion, à laquelle il s'est converti de manière radicale, et qui se fonde sur un panthéon bien établi, des

<sup>1</sup> Pour reprendre de façon complète, en la détournant, la célèbre citation de Churchill à la Chambre des Communes en 1940, c'est bien « du sang, du labeur, des larmes et de la sueur » qu'exige la pratique musicale dans le film de Damien Chazelle.

dieux et des prophètes vénérés par les aspirants artistes et dont l'exemple doit les guider. Pour reprendre les mots de Raphaële Moine à propos du genre de la comédie musicale en les appliquant à *Whiplash*, la musique s'y révèle « un agent actif de la production du sens » filmique (Moine, 2015 : 58), dans la mesure où son niveau de difficulté extrême détermine le récit et le destin fictionnel d'Andrew, personnage dévoré par une ambition intense et qui fait littéralement corps avec sa batterie.

L'initiation à l'exigence musicale et à la *maestria* se déroule dans le film de Damien Chazelle au cœur d'un milieu presque uniquement masculin, et elle est régulièrement associée, dans l'imaginaire du film et dans le langage des musiciens, à une perte de virginité, à travers l'emploi d'expressions insultantes qui visent à rappeler à Andrew sa jeunesse et sa naïveté : il est le plus jeune membre de l'orchestre de jazz dirigé par Terence Fletcher (joué par J. K. Simmons), et le chef l'appelle à l'occasion « puceau », dans une atmosphère de connivence virile où la violence patriarcale, la misogynie et l'homophobie s'expriment ouvertement. Il ne paraît sans doute pas envisageable pour Andrew d'oser répondre au chef d'orchestre, dont l'aura dans l'école est proprement extraordinaire. Du début à la fin du film, le personnage de Fletcher éructe des injures concernant la taille, la corpulence, le genre, la sexualité, la classe sociale, la religion, l'origine géographique ou ethnique des musiciens de son orchestre, toutes choses bien éloignées de certains stéréotypes associés aux écoles et aux universités des États-Unis, qu'on peut avoir tendance à imaginer plutôt régies par l'attention aux étudiants et le politiquement correct que par une violence verbale offensante de la part des professeurs. Il semble que le Shaffer Conservatory, cette école de musique new-yorkaise fictive (« la meilleure du pays », comme le dit Andrew) soit d'une certaine façon hors du temps et de l'espace, fermée sur elle-même, de sorte que la société états-unienne du milieu des années 2010 qui l'entoure ne l'atteint ni ne l'influence en rien. D'ailleurs, on ne sait pas toujours si les scènes de répétitions et de concerts ont lieu le jour ou la nuit, car les espaces filmés sont souvent clos et sans fenêtres, renforçant pour le spectateur l'incertitude temporelle. Si le Shaffer Conservatory de *Whiplash* est à l'écart du monde, il échappe alors logiquement à la loi commune, et c'est ce qui explique que Fletcher puisse y déverser sa haine sans être freiné, comme s'il évoluait dans une jungle où l'emporte avec sauvagerie la loi du plus fort.

### Entrer en religion

Après un écran noir ne laissant entendre que le son d'une batterie, le plan d'ouverture du film montre un couloir assez sombre dans lequel, au bout de quelques secondes d'immobilité, le regard du spectateur progresse grâce à un *travelling* avant, qui accentue la profondeur de l'image et l'impression d'entrer dans une boîte perspective étanche. On découvre Andrew au fond du couloir, qui s'exerce seul. Ce plan initial, soulignant la claustration et l'isolement du personnage principal, met d'emblée en scène la musique comme une manie, une obsession qui saisit le jeune musicien malgré qu'il en ait, et le pousse à

s'exercer de façon presque déraisonnable. Il rejoint ensuite son père (joué par Paul Reiser), à la nuit tombée, dans une salle de cinéma projetant *Du rififi chez les hommes* de Jules Dassin (1955). Cette brève séquence confirme l'importance, dans le film, des espaces fermés sans ouvertures sur l'extérieur, comme si Andrew passait sans cesse d'une boîte à une autre boîte, coupé du monde par la forclusion puissante de son désir musical impérieux. En observant sa façon de manger du pop-corn au cinéma, son père lui lance « Je ne te comprends pas » ; une telle remarque apparemment anodine peut être lue dans un sens fort : Andrew est un être littéralement incompréhensible, et la musique possède ce qu'on pourrait appeler une puissance d'étrangement, qui écarte ses adorateurs les plus zélés du monde commun et les rend souvent insondables et mystérieux. Il semble d'ailleurs que le cinéma de Damien Chazelle soit tout entier déterminé par un principe de déliaison presque tragique, d'incompréhension entre les personnages qui distend leurs liens de manière douloureuse et irrémédiable. On peut songer bien sûr aux héros séparés de *La La Land* (2016), grand film mélancolique, derrière le masque d'une comédie musicale colorée, mais aussi à Neil Armstrong sur la lune et à sa femme restée sur Terre dans *First Man* (2018, à quoi s'ajoute ici le deuil d'une petite fille du couple), ou encore aux relations difficiles des personnages de la série *The Eddy* (2020), où le jazz, la séparation et la mort s'associent à nouveau.

Dans *Whiplash*, premier long-métrage de Damien Chazelle, l'enfermement du personnage principal trouve une figuration radicale dès le début du récit. Après la salle de répétition et le cinéma, on voit Andrew s'isoler dans sa chambre universitaire, comme dans une cellule monacale. Prisonnier volontaire de sa passion, le jeune homme s'entraîne souvent jusqu'à l'épuisement, dans des séquences où la musique est filmée à la manière d'une pratique fondée sur la mutilation et la douleur. Le film emprunte alors des procédés narratifs et visuels propres aux fictions sportives, et notamment aux films sur la boxe (de la série des *Rocky* à *Million Dollar Baby* par exemple). L'entraînement maladif d'Andrew s'accompagne de multiples mortifications, et Damien Chazelle montre à plusieurs reprises, en gros plan, les mains blessées du personnage, ses plaies et ses ampoules qu'il protège avec des pansements, comme le ferait un boxeur avant de mettre ses gants. Le cinéaste filme également la colère du jeune homme, qui donne à un moment un grand coup de poing dans une caisse qu'il déchire, en hurlant des insultes, insatisfait par la qualité de son jeu, après s'être mis les mains en sang. Le rapport physique avec la batterie prend ainsi la forme d'un combat où l'idée même de percussion semble poussée à son comble : Andrew veut en quelque sorte mater son instrument personnifié, quitte à l'insulter et à le frapper s'il ne lui obéit pas. Ce n'est donc pas un hasard si le mot *struggle* est employé dans le film pour désigner le rapport d'Andrew à la pratique musicale : il se bat contre la batterie et contre lui-même pour dominer les partitions et atteindre le niveau de maîtrise qu'il s'est fixé. Le philosophe Francis Wolff confirme cette force de frappe de la musique, sur l'auditeur comme sur le musicien : elle « nous touche [...]. Littéralement la musique touche notre corps. Métaphoriquement, elle nous émeut, elle touche notre esprit » (Wolff, 2015 : 72).

Dans le film de Damien Chazelle, le contact musical se fait coup percutant, imitant le fameux coup de fouet (ou coup du lapin) qui lui donne son titre ; et c'est une grâce douloureuse qui semble distinguer le personnage principal. Il est d'ailleurs intéressant de remarquer que l'acteur qui joue Andrew, Miles Teller, porte sur le visage des cicatrices réelles, à la suite d'un accident, que le cinéaste fait voir plusieurs fois de façon nette dans le film. Ce détail authentique accentue la puissance symbolique des mortifications musicales que s'inflige le personnage : l'adolescent ingénu est marqué par ces stigmates, son visage pur et juvénile a pourtant déjà quelque chose de détruit.

Lors d'une session de batterie où Fletcher met à l'épreuve Andrew et deux autres musiciens pour choisir le futur batteur de son orchestre de jazz, le chef ne cesse de demander aux trois étudiants d'aller plus vite (« *faster!* »). Après des heures d'audition, en plein milieu de la nuit, Andrew est finalement choisi et les trois batteurs finissent épuisés et en nage, attestant alors que la musique est un complet sacrifice. L'hypervitesse que requiert le rythme du jazz poussé ici à son paroxysme pourrait faire de Fletcher un parangon du modernisme tel que Tristan Garcia le définit dans *La Vie intense* : il « est la plus puissante des drogues de l'esprit : il promet une surexcitation inimaginable de toute notre humanité arrachée à la banalité » (Garcia, 2016 : 124). Comme un dangereux dépassement de toutes les limites humaines, l'idéal musical de Fletcher se révèle destructeur<sup>2</sup>.

Face à son instrument, le musicien ne peut pas faire illusion ; la batterie l'oblige à un don de soi absolu, et ce mouvement oblatif semble dévoiler une vérité de l'âme et du corps en action. L'engagement physique est tel que la musique fait ici écho à des pratiques chorégraphiques ou sportives qui impliquent une sublimation des facultés corporelles ; comme le rappelle d'ailleurs Jankélévitch, la musique « agit sur l'homme, sur le système nerveux de l'homme et même sur ses fonctions vitales » (Jankélévitch, 1983 : 25).

Il n'est ainsi pas étonnant que le sang et la sueur parcourent le film de bout en bout ; le destin d'Andrew est, dans une certaine mesure, celui d'un martyr, et la fiction suit son difficile chemin de croix et ses pénibles stations vers l'accomplissement musical. Son accident dans une voiture de location juste avant un concert parachève l'imaginaire du calvaire qui empreint le film : Andrew est percuté par un camion qui retourne sa voiture et le commotionne. Plutôt que d'aller à l'hôpital, il se précipite, ensanglanté et en courant, vers la salle de concert où on l'attend<sup>3</sup>. Le voir jouer ensuite, tandis que du sang coule sur ses vêtements, son visage et sa batterie, ne peut que faire sourdre l'imaginaire christique et celui des saints martyrs, Andrew s'immolant sur l'autel de la foi musicale et vivant jusqu'à son terme dangereux une passion hautement polysémique.

2 Le jazz, genre musical proprement états-unien, pourrait d'ailleurs faire songer (dans la façon radicale et finalement délétère dont Fletcher le conçoit dans le film) à certains excès socioéconomiques du capitalisme d'outre-Atlantique. À l'économie de l'accélération et à l'idéologie du succès fulgurant correspondrait l'insatiable désir de vitesse de Fletcher : il s'agit d'aller toujours « *faster!* », quelles qu'en soient les conséquences.

3 Un hasard étrange a voulu que le cinéaste soit lui aussi victime d'un accident de voiture pendant le tournage de *Whiplash* et qu'il reprenne immédiatement le travail malgré les recommandations médicales.



*Whiplash* développe par ailleurs ce qu'on pourrait appeler une poétique des fluides associée à la musique. En effet, de nombreux gros plans de sang, de larmes, de sueur, de salive ou d'eau (qui coule notamment par condensation des cuivres et des bois) scandent le film et font correspondre ces épanchements liquides à la pratique musicale, véritable sacerdoce sollicitant chaque fibre du corps, remuant l'esprit et la chair du musicien qui se trouvent ainsi exprimés, à la lettre et dans tous les sens, et produisent ces liquides variés qui apparaissent à l'écran. On entend même fuser lors d'une répétition l'insulte misogynne « *milt of cunt* » (littéralement et vulgairement « bave de clito » ou « laitance de chatte »), qui contribue aussi à orienter la mise en scène de la musique vers une dimension corporelle et sexuée, évoquée ici de façon grossière et insultante. Rien d'éthéré ni d'abstrait dans le jazz de *Whiplash* : la musique y revêt une puissance d'incarnation qui en fait un cri du corps, situé sur la vaste gamme sonore et émotionnelle allant de la blessure à l'orgasme, et lancé parallèlement à ce « cri suprême de l'âme montée à son paroxysme », pour reprendre les mots de Baudelaire dans sa lettre à Wagner, définissant le pouvoir expressif de la musique (Baudelaire, 1968 : 265).

On pourrait dès lors songer, parmi les sources vives qui irriguent *Whiplash*, au cinéma de Scorsese, où le sang, la musique et la violence accompagnent souvent le destin douloureux des personnages, au sein d'une filmographie qui prend sous certains aspects la forme d'une martyrologie. Comme l'écrit Gilles Mouëllic dans *Jazz et cinéma*, l'auteur de *New York, New York* « transforme le rapport de la caméra à la musique, cherche la pulsation, le *swing* de la rythmique rageuse des *boppers* » (Mouëllic, 2000 : 62), et la mise en scène nerveuse de Damien Chazelle n'oublie pas cette leçon de cinéma. Mais elle ne semble pas oublier non plus *The Big Shave* (1967), ce court-métrage de Scorsese où un jeune homme, en se rasant, se scarifie et finit par s'égorger. Selon Jean-Baptiste Thoret, ce film fondateur du Nouvel Hollywood constitue « un manifeste esthétique et politique radical qui contient les prémisses de l'œuvre scorsesienne (autodestruction, violence graphique, claustrophobie) » (Thoret, 2006 : 7). Les violences que s'inflige Andrew dans *Whiplash*, son initiation brutale dans un univers viril, tout comme le visage lacéré de cicatrices de l'acteur Miles Teller qui lui donne chair, façonnent alors une forme contemporaine de la matrice filmique inventée par le cinéaste de *Raging Bull*.

Au milieu du film, une rupture profonde, comme un point nodal, marque une césure nette dans le récit : Andrew décide soudain de se séparer de sa petite amie Nicole (Melissa Benoist), car il imagine qu'elle l'empêchera d'atteindre son but et de devenir un grand batteur. Le sacrifice de l'amour, qui détournerait le musicien de sa passion, parachève le portrait d'Andrew en moine solitaire consacré uniquement à sa batterie. Mais cette entrée en religion radicale est une impasse : Andrew va échouer au sein de l'orchestre de Fletcher et abandonner la musique, avant d'y revenir brillamment dans la dernière partie du film. Cette expérience de l'abandon, de la rupture et de la mort symbolique lui permettra finalement de renaître sur un plan musical et personnel, au stade ultime de son initiation.

## Une histoire de violence

### Soumission et grandeur

Le premier plan du film, déjà évoqué, se fonde sur un *travelling* avant qui, depuis un couloir, progresse vers Andrew en train de s'entraîner. On comprend à la fin du *travelling* que ce mouvement de caméra n'est en réalité pas neutre mais que le spectateur accompagne ici le regard du professeur et chef d'orchestre vedette de l'académie, Terence Fletcher, qui avance discrètement vers Andrew. Un tel effet de basculement énonciatif (le point de vue qu'on croit d'abord objectif et désincarné se révèle en fait subjectif) crée un léger effet de surprise quand on découvre Fletcher, et associe le spectateur au personnage d'Andrew, qui n'a pas vu arriver ce maître d'emblée menaçant et imprévisible. Dans les minutes qui suivent, la manipulation est déjà à l'œuvre : le chef demande à Andrew de jouer, mais quitte la pièce sans le prévenir et revient pour prendre sa veste, qu'il a sans doute laissée volontairement.

Quelque temps plus tard, Andrew va observer en cachette, derrière une porte vitrée, Fletcher et son orchestre en train de répéter. Quand le chef se retourne et le voit, Andrew recule, par réflexe, et le film tout entier va construire alors sa mise en scène sur la puissance du regard des deux personnages et sur ce conflit visuel qui permet de figurer leurs rapports troubles, jusqu'au dernier plan du film, où Fletcher semble se soumettre *in extremis* en acquiesçant au génie musical d'Andrew. Cette sorte de guerre des yeux (bleus pour Fletcher, marron pour Andrew) peut être rapprochée de l'utilisation des gros plans dans *Whiplash* : les inserts, qui mettent en exergue certains détails, sont le signe d'un regard incisif qui tranche dans le réel pour y prélever des objets saillants. C'est l'œil aiguisé du cinéaste qui agit ainsi, mais c'est parfois aussi celui de Fletcher ou d'Andrew qui souligne un élément marquant, ce qui permet de faire alterner régulièrement le regard extérieur et le point de vue subjectif.

Pendant sa première séance de travail avec Fletcher, Andrew est témoin des intimidations du chef et de sa violence verbale à l'égard des musiciens. Il ne sait pas encore qu'il va en être lui-même victime dans les minutes qui suivent. Pendant une pause, Fletcher feint de mettre Andrew en confiance avec des paroles encourageantes, en l'incitant à se faire plaisir et à lâcher prise en jouant, mais son bras tendu et appuyé sur le mur à côté du jeune homme constitue une menace physique implicite qui contredit son discours et annonce le piège qu'il s'apprête à lui tendre. Plus tard dans le film, Fletcher interrompt une répétition pour pleurer la mort d'un ancien élève, Sean Casey, censément disparu dans un accident de voiture : on apprend ensuite qu'il s'est en fait suicidé par pendaison, broyé psychologiquement par le maître. Après qu'Andrew a quitté l'académie, son père lui fait rencontrer une juriste qui pointe le « comportement extrême » de Fletcher et la « détresse émotionnelle » qu'il génère, et le despote vénéré finira par être renvoyé.

Si Andrew subit si longtemps, comme nombre de ses camarades, les brimades de Fletcher, c'est sans doute à cause de l'ambition féroce qui le meut. Sur ce plan, le scénario de *Whiplash* propose une énigme irrésolue et intéressante : lors d'un concert, les partitions du batteur attitré, dont Andrew a la charge comme remplaçant, disparaissent soudain et, comme il connaît par cœur les morceaux au programme, Andrew prend la place du batteur principal. Le mystère des partitions disparues n'est jamais résolu (une fourberie de Fletcher ? un coup bas de l'apprenti musicien ?) et renforce l'intérêt du spectateur pour Andrew, que l'obsession musicale rend parfois opaque et étrange. Son nom de famille est d'ailleurs Neiman, qui rime fortement avec l'allemand *Niemand* : contre le déterminisme onomastique, il refuse justement de n'être personne et veut devenir quelqu'un, un grand parmi les grands, comme il le dit à Nicole, et quand Fletcher le choisit, un sourire discret mais intense anime son visage<sup>4</sup>. La pratique musicale et l'organisation de l'orchestre apparaissent alors comme les métaphores de la société états-unienne et du capitalisme qui la fonde : la compétition, la concurrence et le culte de la réussite trouvent dans la vie des jeunes musiciens du conservatoire une expression épurée et intense. Les places sont chères, les vainqueurs rares et, sans ambition, on n'arrive à rien, comme semble le penser Andrew. Lors d'un repas de famille, la tante d'Andrew souligne la réussite académique et sportive de ses fils, et le jeune batteur fait preuve d'arrogance en méprisant d'un ton persifleur ses deux cousins (on voit alors resurgir de vieilles rancunes entre ces adolescents) et en valorisant ses succès musicaux, avant que son père ne le remette à sa place. On pourrait au passage considérer l'accident de voiture d'Andrew comme une punition de son *hubris* et de sa colère déraisonnable, le récit semblant dès lors porter un regard moral sur le personnage, dont les mauvaises passions finissent par être châtiées. Dans son ouvrage *Hollywood et le rêve américain*, Anne-Marie Bidaud analyse notamment la glorification de l'individualisme mise en scène dans de nombreuses œuvres hollywoodiennes à travers la figure du *self-made-man*, particulièrement dans les *success stories* que proposent maints films de gangsters et comédies musicales. La scène mystérieuse des partitions disparues dans *Whiplash* confère justement au personnage d'Andrew une noirceur potentielle qui rappelle, *mutatis mutandis*, les dangereux talents des gangsters de cinéma : « ambition, sens de l'initiative, esprit de compétition. Ils ne font que pousser à l'extrême une logique de réussite, sans se préoccuper de considérations légales ou morales » (Bidaud, 1994 : 141). L'ambition d'Andrew l'a-t-elle incité à commettre cette faute ? Cette question sans réponse donne au film une profondeur herméneutique qui en renforce l'intérêt.

4 On peut noter que les films de Damien Chazelle mettent souvent en scène un désir fou de réussite dans un milieu où règne une forte concurrence (les acteurs et actrices à Hollywood, les clubs de jazz à Los Angeles ou Paris, la conquête spatiale) ; il s'agit d'être le meilleur, le premier, d'aller le plus haut et le plus loin possible, jusqu'à la lune ! En poussant à son comble la logique états-unienne de la réussite, le cinéaste interroge cette valeur quasi sacrée et ses dangers.



## Tyrannie et cruauté

On découvre dès le premier quart d'heure de *Whiplash* le comportement tyrannique du professeur et chef d'orchestre, qui semble choisir ses élèves et musiciens non seulement pour les mettre à l'épreuve mais aussi peut-être pour les briser. Selon des modalités perverses, la musique est donc filmée comme une élection, dépendant du bon vouloir du dieu Fletcher. Les premières réussites musicales et amoureuses d'Andrew (intégrer l'orchestre, inviter Nicole à sortir avec lui) dessinent sur le plan narratif un cercle vertueux et heureux qui sera vite rompu, et qui ne se reconstituera, pour ce qui concerne la musique, qu'à la fin du film, lors du solo mémorable d'Andrew : le récit traditionnel d'une réussite artistique emprunte ici des voies périlleuses qui contribuent bien sûr à en renforcer la valeur, comme c'est le cas de nombreux films hollywoodiens mettant en scène des parcours d'artistes selon une ligne sinueuse faite de hauts et de bas. On peut noter au passage que Damien Chazelle a conçu *Whiplash* à partir de son court-métrage du même nom en développant dans le scénario une hybridité générique qui ouvre, par-delà le récit du film musical, différentes pistes narratives : la *success story* contrariée, le *biopic*, le western et ses duels, le film de guerre, le film sportif ou de concours, la romance sadomasochiste ou encore le film à suspense. Cette métamorphose des genres au sein du film lui donne dans une certaine mesure un caractère postmoderne, qui trouve notamment sa source dans le Nouvel Hollywood, que Jean-Baptiste Thoret définit (à partir de *The Big Shave* de Scorsese, déjà évoqué) par « la conflagration des genres (par contamination, circulation des effets, échange des motifs, déplacement des codes) et leur défiguration critique » (Thoret, 2006 : 7).

La construction du personnage de Fletcher, pour lequel J. K. Simmons a obtenu l'Oscar du meilleur acteur dans un second rôle, en fait à la fois un opposant et un adjuvant au trajet difficile mais réussi d'Andrew. Quand on le voit entrer pour la première fois dans la salle de répétition, on a l'impression de découvrir un instructeur de l'armée, et l'on comprend que le jazz sera filmé comme un sport de combat : tous les musiciens se taisent instantanément, puis se lèvent en se mettant quasiment au garde-à-vous. Le chef de guerre, chauve et à la physionomie impassible, porte un costume et un *tee-shirt* noirs qui constituent son uniforme tout au long du film. Ce personnage, caractérisé de façon nette et agressive dès son apparition, peut faire penser à l'instructeur délirant du *Full Metal Jacket* de Kubrick (1987), comme le confirme la violence qu'il fait subir à Andrew lors de la première session d'orchestre à laquelle participe le jeune homme. Après l'avoir flatté au début du morceau répété, Fletcher lui reproche de ne pas respecter le tempo, le déstabilise, puis s'acharne en lui demandant s'il a conscience d'aller trop vite ou trop lentement (« *Are you rushing or dragging?* »). Il finit par jeter une chaise dans la direction d'Andrew et par le gifler à plusieurs reprises, sans que personne ne réagisse ni ne conteste ses gestes, comme si l'ambition musicale justifiait l'humiliation et la torture publiques. Pour le spectateur, l'orchestre de Fletcher semble alors s'organiser comme un monde totalitaire, une sorte de cauchemar dystopique et angoissant où les apprentis musiciens seraient

les proies de leur maître, à l'inverse de ces nouveaux *big bands* apparus dans les années soixante-dix, dans lesquels l'organisation et la disposition des musiciens sont devenues beaucoup plus libres et décontractées. Franck Bergerot remarque ainsi que, dans ce type d'orchestre, « comme pour souligner le fonctionnement démocratique de la formation, les instrumentistes jouaient le plus souvent debout, dans un même alignement en arc de cercle, ou regroupés en sous-ensembles qui remettaient en question les traditionnelles fonctions orchestrales du *big band* » (Bergerot, 2015 : 216). Au contraire, de façon réactionnaire, Fletcher impose une dictature violente à ses musiciens-soldats, parfaitement alignés, et qui baissent les yeux lorsqu'il apparaît.

Pendant les premières répétitions, le chef pousse Andrew à pleurer et le force à reconnaître sa colère (« *I'm upset!* »), après avoir dénigré la famille du jeune homme, décrivant son père comme un raté et soulignant l'absence de mère dans cette famille monoparentale. Le plaisir que semble prendre Fletcher à violenter ses musiciens, et notamment Andrew, pourrait être mu par une charge érotique, voire pédérastique, du maître vis-à-vis de ses jeunes élèves, mais cette hypothèse n'est jamais clairement développée par le scénario, qui conserve leur mystère aux motivations féroces des personnages, profondément enfouies dans les abîmes de leur psyché.

Pendant le concert où Andrew se retrouve en sang, après son accident de voiture, le morceau est interrompu car le jeune homme n'est plus capable de continuer. Le chef lui dit qu'il est fini, en s'avançant vers la batterie, et la rage d'Andrew est alors irréprensible : il se jette sur Fletcher, le fait tomber au sol et l'insulte en le menaçant de mort, avant d'être expulsé *manu militari* de la salle de concert et exclu du Shaffer Conservatory. L'éducation musicale est ici filmée comme un rapport de domination sauvage, où des pulsions de mort et de destruction sont à l'œuvre. Au moment où Andrew se fait extirper de la scène, dans le dernier plan de cette séquence, la caméra de Damien Chazelle effectue un recadrage et un changement du point de netteté, qui laisse découvrir au spectateur une cymbale encore vibrante et maculée des gouttes du sang d'Andrew, comme si ces artistes de jazz n'étaient en réalité que de grands fauves cruels et avides de carnages.

Après avoir quitté sa formation de batteur, Andrew retrouve par hasard, dans un petit club de jazz, son ancien chef d'orchestre, invité à jouer du piano. Découvrant son nom sur l'affiche à l'extérieur du club, il entre pour l'écouter, et une brève conversation permet à Fletcher de justifier son attitude despotique : il prétend vouloir ainsi pousser ses musiciens au-delà de ce qu'on attend d'eux habituellement, en évoquant la violence de Jo Jones à l'encontre du jeune Charlie Parker, qui aurait constitué une révélation, un choc salvateur autorisant l'épanouissement du génie de Bird. Fletcher invite ensuite Andrew à reprendre la musique et à participer à un concert avec son nouvel orchestre, devant un public de recruteurs professionnels importants. Le jeune homme accepte, mais c'est en fait un piège et une vengeance du chef rancunier qui modifie à l'improvisiste le programme du concert pour mettre Andrew en difficulté avec un morceau inconnu. Cette ultime humiliation publique semble fonctionner : le jeune

musicien quitte sa batterie et rejoint son père dans les coulisses, qui lui propose de rentrer à la maison.

### Le combat final

Mais un retournement de situation, sous forme de *twist* musical, vient contredire l'échec de cette fin décevante. En quelques secondes, Andrew change d'avis, retourne sur scène, reprend ses baguettes comme une arme qu'on tirerait d'un fourreau et se place derrière sa batterie comme à un poste de commande. Fletcher s'adresse alors au public pour introduire la suite du concert et Andrew lui coupe la parole en commençant à jouer, de son propre chef, le morceau *Caravan*, en indiquant aux autres musiciens de le suivre. Cette prise de pouvoir soudaine et imprévue, aux yeux de tous, retire *de facto* son autorité à Fletcher, contraint pour la première fois de suivre un musicien, et rappelle également, dans l'histoire du jazz, le rôle capital pris par le *drummer* à partir des années quarante. « Le batteur dynamise la carrure rythmique par des accentuations aussi inspirées qu'inattendues », écrit à ce propos Gilles Mouëllic (2000 : 131) ; c'est précisément cette ligne originale que suit Andrew lors du surprenant solo qui parachève le film.

Damien Chazelle introduit cette séquence par un enchaînement de trois plans brefs et successifs, dans le même axe de prise de vue mais avec une échelle de plus en plus réduite : au rythme du jazz, le regard se focalise en trois temps sur le personnage d'Andrew, que la mise en scène valorise et figure en véritable héros de la scène, nimbée d'une lumière dorée qui rehausse l'exploit du jeune homme en le filmant en gloire. Ces trois plans raccordés dans le même axe sont à comparer, par antithèse, avec le *travelling* initial du film, sombre et menaçant. En effet, ce n'est plus le regard de Fletcher rôdant et avançant lentement vers sa proie timide que le film nous montre, mais bien au contraire la prise d'autonomie radicale d'Andrew, qui dénoue les rets de la servitude volontaire en s'affranchissant de son maître, comme nous le fait bien ressentir le montage vif et syncopé de la fin du film, fidèle à la rythmique jazz, initié par ces trois plans-blasons abrupts et instantanés, qui confèrent à Andrew une souveraineté nouvelle. Fletcher vient ensuite le menacer, mais rien n'y fait : le jeune homme lui répond par un coup de cymbale qui le touche quasiment. La musique remplace ici les paroles et la batterie devient une arme d'expression et d'émancipation qui se substitue, telle une repartie artistique, à la violence physique<sup>5</sup>.

La mise en scène du combat final entre les deux personnages fait appel à des ressources formelles très variées : à un moment de la séquence, Damien Chazelle remplace ainsi l'alternance des champs et des contrechamps par des mouvements panoramiques ultrarapides entre Andrew et Fletcher, pour montrer

5 La romancière Régine Detambel narre dans sa nouvelle *Le Duel* un combat acharné et presque à mort entre deux guitaristes, qui rappelle la violence de *Whiplash*. Elle y décrit également le génie du jeu de Paganini, dans des lignes qui peuvent faire songer à l'exploit final d'Andrew : « L'incroyable extensibilité de ses mains lui permettait de plaquer des accords à quatre voix et de jouer simultanément dans différents registres. On croyait à des puissances miraculeuses. Il ne le niait pas » (Detambel, 1998 : 14).

concrètement la tension entre les personnages et la difficulté à savoir vraiment qui dirige qui. Les panoramiques sont tellement vifs que l'espace entre eux apparaît flou, soulignant le trouble de la situation. Lorsqu'Andrew décide, à la fin du morceau *Caravan*, de se lancer dans une improvisation en solo, le noir se fait à l'image pendant quelques secondes pour signifier qu'il s'agit d'un moment pivot du film, qui redistribue les cartes du récit en annulant ce qui précède, comme si ce solo allait, pour le dire en osant un jeu de mots, à la fois *rebooter* et *rebouter* le film ainsi qu'Andrew : devenu un homme neuf, il renaît en quelque sorte à lui-même, non pas en sortant tout sanglant de sa voiture accidentée comme un fragile nouveau-né, mais en pratiquant son art sur scène avec une maîtrise exceptionnelle, sous l'œil de son père qui l'observe depuis les coulisses. Le basculement passe par une image soudain noire, mais aussi par une suppression du son diégétique et de la musique durant quelques instants ; on entend alors un effet de souffle continu ou de bourdonnement, et cette modification perceptive suggère au spectateur une expérience intérieure, comme si Andrew était entré en lui-même pour trouver la force de cette rébellion libératrice.

S'affranchissant de son maître oppresseur, l'élève emprunte alors les voies risquées de l'improvisation, à la manière du bien nommé *free jazz*, dans lequel « improviser devient un geste de vie et de mort », pour reprendre les mots de Philippe Carles et Jean-Louis Comolli dans l'ouvrage collectif *All That Jazz* (La Polla, 2003 : 27). Son existence entière semble se jouer alors, devant un public expert, comme s'il avançait sur le bord d'un précipice dans lequel il pourrait chuter à tout moment.

La séquence finale de *Whiplash* tient donc lieu d'exploit héroïque et de morceau de bravoure, pour le personnage principal comme pour le cinéaste, en concentrant et en résolvant tous les enjeux du film, en moins d'un quart d'heure et en musique. Damien Chazelle semble galvanisé comme Andrew, et sa mise en scène démultiplie les solutions esthétiques relatives à l'art de filmer la musique, au même rythme que la prestation géniale du personnage. Les mouvements de caméra, les choix variés d'axes et de valeurs de plans ainsi que le montage saccadé démontrent une maîtrise ostentatoire (que d'aucuns peuvent juger tape-à-l'œil) qui vise sans doute à prouver son talent au spectateur, comme le fait Andrew avec le public de la salle de concert (et qui rappelle encore l'exubérance baroque du style de Scorsese). Il semble ainsi que le film ait été tout entier construit de façon géométrique et musicale pour parvenir à cette séquence brillante. La domination de la batterie sur l'orchestre y met en lumière la force primitive des percussions et Andrew paraît en transe, comme dans une scène de possession qui constituerait aussi le duel final du film. Obligeant Fletcher à suivre ses indications (« *I cue you* »), on le voit presque pour la première fois éprouver un plaisir complet en jouant. Sa souveraineté, ou son *empowerment*, pour le dire avec un mot anglais qui fait florès, est totale et Fletcher le comprend : il replace une cymbale pendant son solo, le conseille et l'encourage, enfin, jusqu'à lui permettre d'atteindre une sorte de degré zéro de la batterie (une suite de simples percussions sur une caisse, jouées *diminuendo*), qui précède une ultime explosion sonore. Andrew mène alors la musique et l'orchestre,

il a maîtrisé seul Fletcher dont il a gagné le respect et l'admiration : le chef rend les armes, joyeusement défait, et les regards en gros plans qu'ils échangent dans les dernières secondes du film viennent sceller la victoire glorieuse du batteur.

## Conclusion

Si cette séquence d'épiphanie heureuse permet au cinéaste de clore son récit sur une note positive, il n'en est cependant pas moins vrai que la mise en scène des musiciens dans *Whiplash* obéit à une logique principalement fondée sur l'inquiétude et le malaise. La passion musicale prend ainsi possession du personnage d'Andrew et régit de façon despotique toute sa vie, avec une puissance presque fatale ou à tout le moins dangereuse, comme le montre bien Damien Chazelle. Comme une pathologie aux symptômes douloureux, la fièvre de la musique fait éprouver une ardeur unique et sublime, mais elle laisse de cruels stigmates, et le film peut aussi être considéré comme une enquête tératologique sur l'art musical, et sur ces monstres du jazz que sont tout autant Andrew que Fletcher, à la recherche d'un idéal artistique tellement élevé qu'il ne semble pas être de ce monde et qu'il autorise à tout détruire pour tenter de l'atteindre.

## Œuvres citées

- BAUDELAIRE, Charles, « Lettre à Wagner du 17 février » (1861), *L'Art romantique*, Paris, GF-Flammarion, 1968.
- BERGEROT, Franck, *Le Jazz dans tous ses états*, Paris, Larousse, 2015.
- BIDAUD, Anne-Marie, *Hollywood et le rêve américain. Cinéma et idéologie aux États-Unis*, Paris, Masson, 1994.
- CARLES, Philippe, COMOLLI, Jean-Louis, « L'œil contrôle, le corps écoute (filmer le *free*) », in LA POLLA, Franco (dir.), *All That Jazz. Un siècle d'accords et de désaccords avec le cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, Festival International du Film de Locarno, 2003, p. 27-35.
- DETAMBEL, Régine, « Le Duel », in Id., *Solos*, Paris, Gallimard, « Page blanche », 1998, p. 13-18.
- GARCIA, Tristan, *La Vie intense. Une obsession moderne*, Paris, Autrement, 2016.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *La Musique et l'ineffable*, Paris, Seuil, 1983.
- MOINE, Raphaëlle, *Les Genres au cinéma*, Paris, Armand Colin, 2015.
- MOUËLLIC, Gilles, *Jazz et cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 2000.
- THORET, Jean-Baptiste, *Le Cinéma américain des années 70*, Paris, Cahiers du cinéma, 2006.
- WOLFF, Francis, *Pourquoi la musique ?*, Paris, Fayard, 2015.



