

Passions en sourdine : la petite musique des ombres dans *La Tourneuse de pages* et *L'Accompagnatrice*

Nathalie Vincent-Arnaud
Université Toulouse-Jean Jaurès

RÉSUMÉ. *L'Accompagnatrice* de Claude Miller (1992) et *La Tourneuse de pages* de Denis Dercourt (2006) mettent en scène des univers musicaux tourmentés et conflictuels. Entre l'artiste consacrée et convoitée et la figure plus humble de l'accompagnatrice ou de la tourneuse de pages se crée une relation tissée d'affects complexes mettant en jeu le rapport individuel à la musique et le pouvoir, patent ou sous-jacent, qui en résulte. Le présent article examine ces espaces d'émotions et d'ambitions suscités par la musique et par la force d'appel considérable qu'elle constitue en interrogeant notamment les modalités narratives, stylistiques et musicales de représentation d'un éthos féminin sur fond de querelle entre ombre et lumière, gloire et secret, anonymat et reconnaissance.

MOTS-CLÉS : accompagnatrice, tourneuse de pages, fascination, conflit, secret

Muted Passions: The Little Music of the Shadows in *The Page Turner* and *The Accompanist*

ABSTRACT. Claude Miller's *The Accompanist* (1992) and Denis Dercourt's *The Page Turner* (2006) set the stage for tormented, conflicting musical worlds. The relationship that takes place between the consecrated and coveted woman artist and the more humble figure of the accompanist or page turner is fraught with tangled emotions involving both the individual response to music and the power –whether obvious or underlying– that it entails. The present article examines the complex array of emo-



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>

tions and ambitions triggered by music and by the compelling force that it represents, delving into the narrative, stylistic and musical modes of representation of female ethos torn between light and shade, fame and secrecy, anonymity and recognition.

KEYWORDS: Accompanist, Page Turner, Fascination, Conflict, Secret

En musique, quel destin pour les oubliés de la gloire ? Quelle trajectoire, quel exutoire pour cette aspiration endiguée aux sommets d'un art dont la pratique et la maîtrise permettent d'accéder au royaume de l'ineffable où l'expression s'affranchit des limitations du verbal ? Absence de gloire et défaut de talent n'allant pas nécessairement de pair, il est permis de s'interroger sur l'impact de cette passion musicale bridée, dès lors amenée à se jouer en sourdine, loin du devant de la scène, et dont la toute-puissance n'est pas sans générer de nombreuses tensions au sein de l'individu qui l'abrite, pouvant, à l'occasion, se faire (auto-)destructrice.

S'il n'est pas question d'établir une corrélation systématique entre l'oublié de la gloire et le musicien raté (dont la figure protéiforme a déjà été largement explorée dans plusieurs travaux de recherche)¹, il convient en revanche de mettre en exergue, dans le cas des musiciens qui poursuivent la pratique de leur instrument dans un contexte plus modeste que prévu ou déplacent leur vocation échouée vers une activité musicale connexe, le caractère nécessairement second qui leur échoit. Ce rôle de « second couteau », de « petite main » œuvrant dans l'ombre du grand interprète s'accompagne de résonances multiples : il engage en effet tout à la fois le devenir professionnel, la reconnaissance sociale mais aussi une image de soi associée à une blessure narcissique dont la profondeur et la gravité vont parfois jusqu'à engendrer des névroses, des conduites déviantes, et parfois vengeresses à l'égard de celui qui chemine dans la lumière, auréolé de gloire, ou plus généralement à l'égard du cercle social, étroit ou plus large, dont il participe. Même s'il ne s'agit bien sûr pas là d'un traitement exclusif, le portrait de l'accordeur de piano en artiste frustré ou raté a ainsi donné lieu, dans le domaine cinématographique comme dans le domaine littéraire, à un certain nombre de variations sur ces thèmes qui relèvent d'une psychologie de l'échec et de l'ambition déçue (Vincent-Arnaud & Sounac, 2019).

Pour autant, dans un certain nombre de cas où l'expertise musicale est au service d'un artiste dont le travail et le rayonnement sont tributaires de sa mise en œuvre, la dimension seconde de ceux qui œuvrent dans l'ombre va de pair avec la toute-puissance dont ils sont *de facto* investis par ce rapport de dépendance même. Ce paradoxe, non des moindres, se loge dès lors au cœur du fonctionnement de ces artisans de l'événement musical et d'un destin musical qui ne peut s'écrire sans leur concours. Cette dimension paradoxale, génératrice de complexité et de non-dits multiples, est riche de ferments fictionnels.

¹ Voir les trois journées d'étude « Le musicien raté » organisées en 2014 et 2017 par Emmanuel Lascoux, Stéphane Lelièvre et Marie-Hélène Rybicki dans le cadre du Centre de recherche en littérature comparée de l'université Paris-Sorbonne.

Fascinations musicales

Outre l'accordeur de piano et ses diverses déclinaisons, plusieurs autres figures du musicien en forme de négatifs, d'envers du décor de la brillance artistique, semblent avoir vocation à s'inscrire dans le champ de la représentation cinématographique et à y déposer durablement leur empreinte. Les deux films *L'Accompagnatrice* de Claude Miller (1992) et *La Tourneuse de pages* de Denis Dercourt (2006) mettent ainsi en scène deux personnages de jeunes femmes de vingt ans, Sophie Vasseur et Mélanie Prouvoft, aux origines sociales modestes et au destin de pianiste avorté ou relégué à une dimension subalterne².

Dans *L'Accompagnatrice*, Sophie, dont la mère, abandonnée par son mari, donne des cours de piano pour survivre, est une pianiste dépourvue de talent particulier qui rompt avec une existence quotidienne faite de privations sur fond de Seconde Guerre mondiale et d'Occupation de Paris pour devenir accompagnatrice d'une cantatrice, adulée à l'existence privilégiée, Irène Brice³.

Dans *La Tourneuse de pages*, Mélanie, fille d'un couple de bouchers, a brusquement mis fin à son apprentissage du piano à l'âge de dix ans à la suite d'un échec lors d'une audition décisive, et devient dix ans plus tard la tourneuse de pages d'une célèbre concertiste, Ariane Fouchécourt, celle même qui, par inadvertance, avait troublé Mélanie et provoqué son échec en signant un autographe alors qu'elle siégeait au jury qui l'examinait (la fillette s'étant alors interrompue dans l'exécution de son morceau et n'ayant pu le reprendre correctement).

Aux éléments de symétrie que comportent ces deux cadres situationnels s'ajoute celui du statut social et conjugal des deux artistes dont Sophie et Mélanie deviennent les « petites mains ». Irène est mariée à un riche homme d'affaires, Charles, qui, afin d'éviter tout revers de fortune, pratique à son corps défendant certains compromis avec un ennemi allemand qu'il n'a de cesse de mépriser et de défier, et dont il finira par se détourner radicalement en s'enfuyant en Angleterre avec Irène et Sophie, désormais indispensable à la survie artistique d'Irène et à la survie financière du couple. Ariane, quant à elle, est l'épouse d'un grand avocat d'affaires, Jean, dans le cabinet duquel Mélanie parvient à se faire engager comme secrétaire stagiaire à l'issue de son BTS afin de se rapprocher et de se venger d'une manière ou d'une autre de celle qu'elle tient responsable de son échec dans le domaine musical, étant ensuite chargée de veiller à domicile sur le jeune Tristan, l'enfant du couple, pendant les vacances de Toussaint.

Dans chacun des deux films, l'univers artistique ainsi que la musicienne au service de laquelle entre la jeune femme s'imposent comme forces d'appel et objets de fascination en faisant miroiter les images de la perfection musicale et de l'artiste et de la femme accomplies. Un continuum se dessine très nette-

2 Bande-annonce de *L'Accompagnatrice* : <https://www.youtube.com/watch?v=GR3gKhClu24> ; de *La Tourneuse de pages* : <https://www.youtube.com/watch?v=OV1dpNYYQVM> (consultés le 30 août 2021).

3 Le film de Claude Miller est, comme l'indique le générique, « librement adapté » du roman éponyme de Nina Berberova (paru en 1935, la traduction française datant de 1985), où les noms des personnages mais aussi les circonstances sont sensiblement différents. Seule l'adaptation filmique sera envisagée ici.

ment entre les deux musiciennes que les échos phonétiques et les étymologies aux effluves d'inaccessible de leurs prénoms respectifs semblent également réunir. Dans *La Tourneuse de pages*, Ariane, la sacrée, est la pianiste de référence vénérée par les radios et par un public avide d'autographes, icône paradoxale trônant dans la mémoire hantée de Mélanie. Dans *L'Accompagnatrice*, Irène, la pacificatrice, est la diva réclamée à cor et à cri par des sphères mondaines parisiennes et vichyssoises où les horreurs de la guerre n'ont plus droit de cité, comme éclipsées par son pouvoir ainsi qu'un ministre le confie en aparté à Charles durant un concert d'Irène à Vichy, tandis que, sur scène, se déploie le majestueux *andante* du « *Laudate dominum* » des *Vêpres solennelles* de Mozart : « Comme c'est paisible ici. Au-delà des guerres, des nations. Une magicienne a fait tomber les frontières, et c'est votre femme ». C'est cette même magie irénique et transfiguratrice qui s'opère lorsque Sophie, comme pétrifiée, découvre pour la première fois Irène sur scène, la blondeur solaire et la robe dorée de la cantatrice ainsi que la lumière chaude dont elle est enveloppée l'isolant radicalement de l'obscurité du monde extérieur et épousant à merveille l'atmosphère onirique de la *Berceuse (Wiegenlied)* de Strauss qu'elle interprète devant un public conquis⁴ (tout comme son interprétation, un peu plus tard, du *Spéctre de la rose* de Berlioz en fera bel et bien, pour son accompagnatrice éblouie, cette rose qui « arrive du paradis »). Artiste lyrique dont « [l]a voix – le corps sexué – ouvre un accès privilégié à la musique et, par là, à la société » (Giron-Panel, Granger, Legrand *et alii*, 2015 : 10), Irène peut se prévaloir, outre son statut d'épouse choyée, d'un entourage empressé d'hommes et d'admirateurs, tandis qu'Ariane, dont la condition d'épouse est également privilégiée, est aussi l'épicentre d'un trio musical convoité et la mère de Tristan, âgé d'une dizaine d'années et pianiste en herbe. Le talent déjà prometteur de celui-ci, dûment façonné par sa mère, s'impose d'emblée à Mélanie, par un effet de *travelling* avant montrant l'enfant au piano, comme l'image douloureuse d'un accomplissement auquel, au même âge, elle n'a pu parvenir (déconvenue suscitée par celle-là même qui a fait de Tristan un modèle de réussite pianistique précoce). Tel est en grande partie le sens de l'offrande ironique qu'elle fait à Tristan, juste avant son départ de la demeure familiale et sous les yeux d'Ariane, de la statuette du buste de Beethoven, enfouie dans un placard le soir même de son échec au concours dix ans auparavant. Né à l'époque même où la petite fille faisait ses adieux prématurés au piano, le jeune garçon se voit ainsi désormais occuper la place qu'elle convoitait, comme semble l'attester ce passage de témoin sur fond d'une ironie dramatique qui ne dévoilera pleinement ses ressorts qu'à la toute fin du film.

Images conflictuelles

L'univers qui se dévoile à chacune des deux jeunes femmes, dans le contexte de proximité corporelle et affective avec la musicienne que favorisent leurs

4 <https://www.dailymotion.com/video/x21c6m6>, consulté le 30 août 2021.

fonctions respectives, se transforme peu à peu en un espace complexe d'affects. Chez les deux jeunes femmes, vestales vouées à l'entretien de la flamme artistique des deux musiciennes d'exception, apparaissent en premier lieu le plaisir et l'exaltation d'une aventure artistique inédite, comme en témoignent les regards ardents lancés par Sophie à la cantatrice⁵, l'extrait au titre éloquent des *Scènes d'enfants* de Schumann, « Des gens et des pays étrangers », qu'elle se met à jouer spontanément comme sous l'effet de son éblouissement grandissant, mais aussi, de manière toutefois bien moins effusive, le léger sourire de satisfaction qui transparaît sur le visage d'ordinaire si impassible de Mélanie pendant et après le premier concert. Cette jubilation initiale est très rapidement suivie d'une phase de désillusion par laquelle chacune prend la mesure de son rôle essentiellement ancillaire, ce que traduisent la restriction de champ sur l'expression soudain assombrie du visage de Mélanie à l'issue du tout premier concert et, dans *L'Accompagnatrice*, durant le premier concert, la mise au jour par la voix-*off* – procédé récurrent dans le film – du discours intérieur désabusé de Sophie : « Elle chante. La gloire est pour elle, le bonheur est pour elle. Elle est le ciel. [...] Et toi, l'accompagnatrice, ce concert est son concert, pas le tien ». Le déploiement illimité de cet « espace subjectif propre » (Vives, 2012 : 17) que représente la voix de la diva contraste ici violemment avec le silence auquel l'accompagnatrice se trouve condamnée, confinée à un rôle purement instrumental par le biais d'un piano dont, par opposition à la signature charnelle de la voix, « l'élément mécanique est surdéterminé » (Vincent-Arnaud & Sounac, 2019 : 7). Ces moments de prise de conscience sont, dans les deux films, prolongés par une séquence en coulisses où, dépossédée de toute gloire et reléguée *de facto* à une fonction d'observatrice, chacune des deux jeunes femmes s'éclipse, laissant le champ libre aux effusions et aux témoignages d'admiration dont, malgré ses aptitudes, elle est exclue. Cette séquence en coulisses s'accompagne, chez Mélanie, lorsqu'Ariane est pressée par une admiratrice de signer un autographe, d'un rappel aigu du moment fatal de bascule de son enfance de jeune pianiste, la scène originelle d'échec et de dépossession semblant ainsi se rejouer à l'identique.

Ce conflit artistique ne fait, dans les deux cas, que contribuer à saper les fondations fragiles et incertaines de la construction d'un éthos féminin. À l'aura de puissance et de respectabilité de femme mariée dont jouit Ariane, dont la main est tendrement saisie par son mari sous le regard envieux de Mélanie, vient s'opposer, chez la jeune femme, l'ambivalence d'une féminité tout à la fois peu assumée – elle accueille avec un certain malaise le compliment d'un ami rencontré par hasard dans un magasin où elle essaie une robe de scène – et salie par le violoncelliste du trio d'Ariane : celui-ci lui inflige en effet des regards lubriques puis, à l'issue d'une répétition, des attouchements grossiers qui se soldent par une flambée de violence physique aussi froide que terrifiante de la part de la jeune femme au regard obstinément impassible (elle lui transperce en effet le pied à l'aide de la pique du violoncelle). De même, dans *L'Accompagnatrice*,

5 <https://www.gettyimages.ch/detail/nachrichtenfoto/french-actress-romane-bohringer-on-the-set-of-the-film-nachrichtenfoto/667858302?language=fr>, consulté le 30 août 2021.

Sophie, tôt délaissée par un jeune collaborateur sans scrupules qui avait tenté de la séduire à bord du train pour Vichy, fait-elle à deux reprises l'aveu de sa jalousie vis-à-vis de l'objet de désir masculin qu'est Irène, tout d'abord par son discours intérieur et la *voix-off* qui le véhicule : « Qu'est-ce que ça peut te faire qu'elle ait un amant, ou deux ? Qui est-ce qui t'aime, toi ? ». Puis, au cours d'un dialogue avec la cantatrice où, incitée par elle à ne pas céder aux avances d'un jeune résistant rencontré sur le bateau à destination de l'Angleterre, elle ne peut dissimuler davantage l'amertume qui l'habite : « Les passions, ce n'est pas pour moi ? Il faut dire que, comparées aux vôtres... ». Cette attitude de jalousie émanant d'une féminité fragilisée n'en est pas moins, dans une certaine mesure, à double sens, comme en témoignent les regards envieux, amplifiés par un trouble érotique grandissant, portés par Ariane sur le corps dénudé de Mélanie – dans la piscine de la maison puis dans la cabine d'essayage du magasin où elle l'épie –, mais aussi l'exclamation et le sourire tout à la fois attendris et nostalgiques d'Irène lorsque Sophie lui annonce son âge, la renvoyant pour partie à son innocence perdue et à sa liberté enfuie dont elle redoute de priver à son tour la jeune femme.

Chez ces vestales vouées à la chasteté, à la féminité bridée, que sont Mélanie et Sophie, le sentiment de l'échec musical et la contemplation de la réussite éclatante qui les éclipsent semblent réprimer tout élan vital, tout espoir de se frayer un chemin dans une cour des grandes dont l'accès, pour Sophie, semble condamné par le rire moqueur avec lequel Irène s'obstine à accueillir ses tentatives maladroites d'effort vestimentaire ou de salut sur scène. En témoignent le caractère immuablement convenu et laconique des paroles – de l'ordre des réponses pour l'essentiel – que Mélanie adresse à son entourage, l'absence quasi totale d'engagement émotionnel apparent qui caractérise ses réactions et ses interactions sociales ainsi que la similitude frappante, signal d'une évolution irrémédiablement endiguée, qui unit presque en fondu enchaîné, d'une séquence à l'autre, la fillette de dix ans et la jeune femme de vingt ans qu'elle est devenue, arborant la même coiffure lissée, le même air impassible, la même sobriété vestimentaire. De même Sophie, au service d'Irène qui semblait pourtant lui apporter la promesse d'une libération de son enfermement et de sa condition misérable première, est-elle peu à peu victime d'une stase, d'un immobilisme mortifère, comme l'attestent les formules assénées en *voix-off* dont l'une d'elles, répétée à l'identique, fournit l'alpha et l'oméga du film : « La vie bouge à côté, comme en dehors de toi. Elle frotte, remue les autres, sans te prendre »⁶.

Pouvoir et dissonances

Pour aussi hors d'atteinte et paralysants que les univers respectifs d'Irène et d'Ariane puissent apparaître à Sophie et à Mélanie, engendrant prises de

6 Au nombre de ces formules figure un autre fragment du monologue intérieur de Sophie à son arrivée à Londres avec le couple : « Escapade finie. Trio reformé. Dans ta vie, il ne peut y avoir personne d'autre qu'Irène Brice. Tu n'as plus qu'elle à regarder, à écouter ».

conscience, frustrations et envies souvent douloureuses, un déséquilibre dans les relations maritales des deux artistes se révèle très rapidement dans chacun des deux films. Objets de la fervente admiration et de la protection de leur mari dont les activités et les intérêts professionnels se situent aux antipodes des leurs, tout en leur assurant un train de vie somptueux, Ariane et Irène affichent à l'égard de leur époux une forme de désinvolture parfois ironique, voire de froideur dans le cas d'Ariane qu'un accident survenu par le passé a rendue particulièrement vulnérable, comme Jean Fouchécourt le confie à Mélanie lorsque celle-ci s'installe dans leur demeure, percevant rapidement, par des paroles et des attitudes, l'agacement d'Ariane vis-à-vis de son mari. Chez Irène, ce talon d'Achille conjugal prend les traits de la passion secrète et douloureuse qu'elle éprouve pour Jacques, résistant au tempérament passionné qu'elle retrouve en Angleterre et avec lequel elle organise des rendez-vous secrets vite découverts par Sophie, et dont la découverte ultime sera fatale pour Charles Brice qui, confronté tout à la fois au souvenir amer de ses anciens compromis et à la perte totale de ses repères existentiels et conjugaux, choisira de se suicider d'un coup de revolver.

C'est sur ce fond de déséquilibre conjugal subreptice, de dissonances se jouant plus ou moins en sourdine, que s'inscrivent les arrivées respectives de Mélanie et de Sophie, qui viennent fournir aux deux artistes non seulement l'assistance professionnelle qu'elles requièrent mais aussi l'assurance d'une présence complice, d'une connivence artistique de tous les instants rendant plus supportables les conventions et les faux-semblants du milieu dans lequel elles évoluent (celui de la grande bourgeoisie pour Ariane, celui du riche négociant sur fond de semi-collaboration avec l'ennemi pour Irène). Cette présence rassérénante s'assortit, pour Ariane, de l'enchantement de la découverte puisque, initialement recrutée dans le seul but de veiller sur le jeune Tristan pendant les répétitions de sa mère, Mélanie dévoile ses aptitudes musicales jusqu'alors reléguées au silence forcené du passé, tournant soudain une page de la partition tandis qu'Ariane est en train de travailler certains passages particulièrement ardu d'un morceau (*L'Étude d'Ariane*, qui fait partie des quelques musiques originales du film composées par Jérôme Lemonnier)⁷. Par les responsabilités non seulement artistiques mais aussi affectives et morales qui leur incombent – Mélanie est avant tout chargée de prévenir le trac paralysant d'Ariane durant les concerts, tout comme Sophie, à qui Irène confie le soin d'acheminer ses lettres à Jacques, est à demi-mots dépositaire du secret de leur passion dont elle se doit de dissimuler les indices –, les deux jeunes femmes acquièrent une dimension pivot dans l'univers des artistes dont elles finissent par détenir les clés. Le statut de « régulateur et de garant de l'événement musical » (Vincent-Arnaud & Sounac, 2019 : 7) que leur confère leur rôle d'assistance artistique se double donc d'une fonction régulatrice des passions et stabilisatrice d'une architecture d'ensemble. La formule aussi tranchante que prémonitoire – attribuée à Horowitz – assénée par Jean Fouchécourt au cours du repas familial où Ariane lui révèle le

7 https://www.allocine.fr/video/player_gen_cmedia=18631157&cfilm=109000.html, consulté le 30 août 2021.

talent musical de Mélanie et le rôle qu'elle jouera désormais auprès d'elle semble donner la mesure de cette fonction tout en se chargeant en l'occurrence d'une ironie dramatique particulièrement puissante : « Une tourneuse de pages, c'est quelqu'un qui peut mettre en danger tout un équilibre ». Il ne fait aucun doute que la formule – à laquelle fait écho celle de Jérôme Lemonnier, selon laquelle « beaucoup de tourneuses de pages sont derrière les acteurs »⁸ – s'applique tout autant à l'accompagnatrice, tout particulièrement lorsque, comme dans le film de Claude Miller, elle est le témoin de cette relation triangulaire occulte constituée par la cantatrice, son mari et son amant. Faire et défaire les équilibres, émotionnels et conjugaux autant que musicaux, préserver ou déstabiliser une architecture d'ensemble : tous ces pouvoirs se trouvent dévolus à ces deux figures de l'accompagnatrice et de la tourneuse de pages pourtant tapies dans l'ombre des feux de la rampe et des carrières brillantes dont elles sont tout à la fois, selon le même paradoxe, le catalyseur et le faire-valoir.

« Je veux lui devenir indispensable, irremplaçable » : tel est, au tout début du film, le cri du cœur de Sophie à sa mère sceptique lorsque, toute aux promesses d'avenir radieux que fait miroiter sa nouvelle fonction d'accompagnatrice, elle tente d'évoquer la relation avec Irène qu'elle appelle de ses vœux par une formule qui en dit long sur le sentiment de toute-puissance qui, dès lors, l'habite. Cette formule en forme de profession de foi revient bien plus tard de manière lapidaire dans un monologue intérieur désespéré (« Devenir indispensable. Irremplaçable ») juste après la visite de Jacques, à Londres, venu apporter une lettre à Irène susceptible de mettre de nouveau en péril la relative stabilité du trio formé par Irène, Charles et Sophie ainsi que la place privilégiée que Sophie occupe désormais auprès d'une Irène quelque peu fragilisée par un exil en Angleterre où elle doit conquérir un nouveau public. L'importance de la mission que s'assigne Mélanie est d'ordre similaire, même si le désir de vengeance dont la jeune femme est habitée donne ici à l'ensemble du film, selon la formule répétée de l'actrice Catherine Frot, interprète d'Ariane, des allures de véritable « *thriller* psychologique ». Les interventions de Mélanie envahissent peu à peu tout l'espace professionnel et familial d'Ariane, depuis les répétitions et les concerts où elle lui apporte son assistance, y compris dans le couloir du studio où elle la retrouve paralysée par le trac avant le premier concert, jusqu'à la salle de musique de la maison où elle invite perfidement le petit Tristan à augmenter la vitesse d'exécution du *Prélude en ré mineur* de Bach, au mépris des mises en garde répétées d'Ariane et donc au péril de ses jeunes muscles et tendons. De même, dans la piscine intérieure de la maison, incite-t-elle l'enfant, de manière un peu trop appuyée, à battre les records d'apnée auxquels il s'essaie dans cette pièce sombre parcourue de reflets aquatiques mouvants devenant soudain inquiétants à l'aune de l'instabilité et du suspense qui emplissent peu à peu l'atmosphère (cette dimension se trouvant amplifiée lors de la lente et silencieuse déambulation de Mélanie que l'on voit de dos cheminer le long du cou-

8 Interview figurant dans le DVD du film.

loir menant à la piscine)⁹. La cuisine de la maison est également l'un des lieux où s'exerce son pouvoir avoué ou plus occulte : rejointe par une Ariane timide et admirative alors qu'elle est en pleine préparation culinaire, maniant avec un art consommé un énorme couteau tranchoir, elle exhibe à la fois ses talents culinaires – vestiges d'une origine sociale dont l'aveu suscite de toute évidence un embarras diffus chez Ariane – et, de manière bien plus enfouie, la menace sourde, obscurément phallique et destructrice, que sa présence et certaines des activités auxquelles elle se livre font peser sur la maisonnée. La dissémination de ces indices de menace est la preuve de l'extension d'un pouvoir aussi impalpable qu'incontrôlable. Certains des points culminants de cette prise de pouvoir sont successivement le baiser volé à Ariane – reprenant ainsi l'ascendant sur la figure de gloire qu'elle incarne – lorsque celle-ci vient à son tour la chercher dans le couloir où elle s'est enfuie lors de la séquence d'autographes à l'issue du premier concert, ainsi que la main d'Ariane saisie et serrée avec une ardeur amoureuse à plusieurs reprises : autant d'éléments qui sèment, dans l'esprit de la pianiste, la confusion des sentiments qui fait peu à peu vaciller complètement ses assises identitaires comme elle finit par le confier à son amie violoniste du trio. C'est ce trouble devenu obsédant qui la conduira à écrire à Mélanie, en lieu et place de l'autographe demandé par celle-ci juste avant son départ, un véritable mot d'amour que Mélanie met en évidence sur le bureau de Jean et dont la découverte ultime par l'époux outragé, de retour d'un voyage d'affaires, va constituer le point de rupture du couple et de ce qui assure la stabilité de la carrière pianistique d'Ariane¹⁰.

Dans *L'Accompagnatrice*, Sophie paraît détentrice d'un pouvoir de destruction analogue lorsque, à Londres, par une après-midi où Irène est partie rejoindre Jacques, elle s'apprête à ouvrir la porte qui la sépare du bureau de Charles pour déverser toute la violence de son monologue intérieur visant à confondre les deux amants : « Tout lui dire. Lui dire qu'Irène lui ment. Qu'elle voit son amant tous les jours ». Si ces paroles restent en suspens au bord des lèvres de Sophie, l'aveu ne s'en lit pas moins sur le visage bouleversé et le bredouillement qu'elle ne peut qu'offrir à un Charles à peine surpris et déjà hanté par le doute, dont elle découvre ensuite le revolver avant de rejoindre le *pub* où, cachée, elle assiste à une des rencontres entre Irène et son amant. L'explosion de violence intérieure de Sophie y prend alors la forme d'un coup de revolver fantasmé dont on ne sait au juste quel est le destinataire virtuel, ce dernier pouvant être Jacques qui vient, dans sa conversation avec Irène, évoquer la possibilité d'être tué par Charles si ce dernier apprend leur liaison, ou bien Charles lui-même, pour lequel cette révélation pourrait se révéler fatale. Le suicide de Charles, survenant peu de temps après alors que Sophie a regagné l'appartement du couple, vient clore cet enchaînement d'images et de discours fantasmés par la jeune femme, qui semblent dès lors se charger d'une force illocutoire inégalée.

9 https://www.allocine.fr/video/player_gen_cmedia=18631156&cfilm=109000.html, consulté le 30 août 2021.

10 Au cours d'une conversation avec son amie violoniste Virginie, Ariane, redoutant que Jean puisse découvrir ses sentiments et la chasser de la maison, déclare : « J'ai rien à moi ici. Tout vient de sa famille, tout est à lui ».

Architectures musicales du silence

De cette architecture tout en intensités et en contrastes à travers laquelle s'exhibent peu à peu les remous et les failles des personnages participe, comme on en a déjà donné quelques aperçus éloquentes, la musique elle-même, dont le rôle exhumateur ou exhausteur des passions les plus enfouies dans le silence est patent d'un bout à l'autre de chacun des deux films. Constituée uniquement de morceaux classiques – œuvres lyriques et musique de chambre – dans *L'Accompagnatrice*, elle fait, dans *La Tourneuse de pages*, alterner morceaux du répertoire – piano et musique de chambre – et morceaux composés *ad hoc* dont une caractéristique majeure est d'être, de manière tout à fait spectaculaire bien souvent, « solidaire[s] du processus du film » (Etcharry & Rossi, 2020 : 19).

Deux morceaux de cette seconde catégorie émergent plus particulièrement de la bande sonore de *La Tourneuse de pages*. Leur rémanence dans la mémoire du spectateur se justifie, pour l'un d'eux, par son caractère de leitmotiv associé à de nombreuses scènes et, pour tous deux, par la véritable carte d'identité qu'ils proposent de manière explicite, à travers leurs titres même, d'un des deux personnages principaux. La première apparition d'Ariane chez elle à son piano, sous les yeux faussement candides de Mélanie qui l'aide pour la première fois à tourner les pages de sa partition, la montre répétant un morceau au tempo très vif, à la mélodie erratique et à l'intensité croissante intitulé *Étude d'Ariane* dont d'autres traits essentiels, soulignés par Jérôme Lemonnier dans l'interview déjà citée, sont le caractère d'*ostinato* ainsi que les harmonies « instables ». Ces dernières se rapprochent d'ailleurs, comme le précise également le compositeur, de celles de l'Allegretto du *Trio op. 67 n° 2* de Chostakovitch, tout de « tension contenue », qui est le premier morceau joué sur scène par Ariane en proie à une angoisse que Mélanie vient juguler par sa présence. Cette parenté harmonique entre les deux pièces, à laquelle s'ajoute une même fébrilité de tempo, tend à installer d'emblée le climat d'agitation et de vulnérabilité psychologiques d'Ariane et semble aussi se charger d'une valeur proleptique, se faisant à tout instant menace de basculement. Cette atmosphère de déstabilisation dans laquelle le spectateur se trouve entraîné est également instaurée par l'autre morceau en forme d'*ostinato* et de signature identitaire, le *Thème de Mélanie*, qui constitue à l'origine la pièce jouée par la jeune Mélanie lors du concours de piano. D'un bout à l'autre du film, il réapparaît par bribes et le plus souvent de manière transformée, voire effilochée, passant de l'univers diégétique de la prestation devant le jury à une musique de fosse qui en fait invariablement la métaphore d'une mémoire hantée et d'un parcours obsessionnel. Cette dimension obsédante se fait jour dès l'ouverture du film qui oscille entre plusieurs « figures immersives destinées à donner aux spectateurs des indices indirects ou des indications ouvertes autour du récit filmique » (Tylski, 2008 : 60) : images de la petite fille tour à tour éveillée dans son lit et qui s'entraîne au piano, aperçus de la boucherie des parents et des viandes entreposées, l'ensemble étant uni par des bribes déformées du morceau s'immisçant en mode non diégétique sur fond de nappe sonore électronique dont l'intensité variable diffuse une forme de menace. Tout comme,

au cours de l'audition, la structure rythmique et les harmonies du morceau se disloquent sous les doigts de la petite fille arrêtée dans son élan prometteur par la signature importune de l'autographe, les bribes régulièrement entendues tout au long du film sont altérées, dénaturées, rappel de la dislocation d'une identité dont ne subsistent désormais que l'obstination et l'acharnement vindicatif. C'est là tout le sens du surgissement quasi simultané des voix entêtantes du passé qui, dans la séquence des adieux de Mélanie à Ariane et à Tristan, réunit en une strette spectaculaire des bribes du thème, la demande d'autographe et le cadeau de la statuette fait à l'enfant (dont le devenir de pianiste semble désormais mis en danger par l'infortune à venir de sa mère).

Le processus de dislocation déjà observé affecte également, selon un effet de symétrie spectaculaire, les deux autres morceaux du répertoire classique qui, hormis le *Trio* de Chostakovitch, constituent des moments de bascule du film. Mélanie s'étant sciemment éclipsée et demeurant introuvable au moment où le trio d'Ariane doit entrer en scène pour interpréter le *Nocturne D 897* de Schubert, les maladresses, fausses notes et altérations rythmiques, se multiplient sous les doigts tremblants de la pianiste : privée du regard de Mélanie, Ariane se retrouve dépossédée de ses aptitudes artistiques tout comme le détournement du regard d'Ariane a signé, dix ans auparavant, l'arrêt de mort pianistique de la petite Mélanie. De même le vacillement d'Ariane et de son univers familial prend-il, à la fin du film, la forme d'une dénaturation musicale : en effet, la structure mélodique et harmonique du *Prélude en ré mineur* par lequel Tristan devait accueillir le retour de son père se transforme radicalement au moment même de la découverte de la déclaration d'amour d'Ariane à Mélanie. C'est alors que, selon la formule de Jérôme Lemonnier, le morceau « part ailleurs », accompagnant le malaise grandissant et la chute d'Ariane – toute vêtue de blanc comme l'était la petite Mélanie lors de son effondrement – et le dérèglement d'une mécanique et d'une harmonie conjugales et familiales dont la musique de Bach devait se faire l'emblème. Le miroir vers lequel Ariane, chancelante, se détourne, renvoie alors l'image-palimpseste de Tristan au piano face à la statuette de Beethoven, le poids du passé semblant alors resurgir sous forme de châtiment ultime tandis que les images suivantes montrent une Mélanie fièrement dressée, cheminant désormais sur sa route.

Si les morceaux du répertoire qui jalonnent *L'Accompagnatrice* ne connaissent pas exactement le même sort, ils n'en possèdent pas moins un fort pouvoir structurant en forme de caractérisation, de révélation des failles et des déséquilibres, ou encore de charge proleptique. Cette dernière dimension est illustrée par l'ouverture du film, espace duel où, en contrepoint d'images nocturnes de rails de chemin de fer défilant au son diégétique d'un train lancé à toute allure, se fait entendre en musique de fosse l'*Adagio* du *Quatuor n° 1, op. 18* de Beethoven, dont la trame imperturbable, la tonalité en ré mineur mais aussi les soudaines envolées *forte* en triples croches du second violon et de l'alto semblent préfigurer tout à la fois un horizon tragique et un éternel retour du même. Au lendemain du suicide de Charles, Sophie retourne chez sa mère à Paris, confrontée aux images d'une libération joyeuse et de retrouvailles battant

en brèche ses rêves d'échappée, comme l'atteste le jeune couple enlacé surgissant au premier plan des dernières images tandis que sa propre silhouette s'efface peu à peu, éclipsée par celle du bonheur de la jeune femme amoureuse dont la chevelure flamboyante n'est pas sans évoquer celle d'Irène, promise quant à elle à l'amour de Jacques et au prestige d'une tournée américaine.

Comme on l'a vu, nombre de morceaux interprétés par Irène, de Strauss à Berlioz et Mozart, donnent la mesure du caractère sacré et inaccessible qu'elle revêt pour une Sophie tout à l'éblouissement d'une découverte qui s'exprime notamment à travers son choix de la première des *Scènes d'enfants* de Schumann. Comme dans *La Tourneuse de pages*, les symptômes de l'instabilité et du vacillement ne s'en fraient pas moins un chemin à travers la survenue de certains morceaux diégétiques, fournissant au spectateur un accès privilégié aux tourments secrets des personnages. Ainsi, confronté à sa culpabilité de collaborateur passif et venant d'encourir les reproches véhéments de son ami résistant Jacques au cours d'une dispute, Charles s'abandonne à l'écoute de l'Air de Barberine des *Noces de Figaro* qu'Irène et Sophie interprètent à sa demande. Le « *l'ho perduta, me meschina* » entonné par Irène sur fond de resserrement de plan sur le visage tendu de Charles semble faire déferler toute la douleur d'un discours intérieur qu'il ne parvient pas à articuler, son statut d'affairiste ne laissant d'ordinaire aucune place à la complexité et à l'ambiguïté des affects ; et c'est précisément le sentiment de cette perte d'innocence et d'intégrité (« *l'ho perduta* ») qui entraîne une décision que la mélodie semble ainsi précipiter. De même l'interprétation par Irène de l'Air du Miroir de *Thaïs* dans une salle de concert londonienne où Charles aperçoit soudain le visage captivé de Jacques, ouvre-t-elle la voie à la révélation de la relation amoureuse secrète dont l'enjeu est la sauvegarde d'un éthos féminin en mal de certitudes (« Dis-moi que je suis belle, et que je serai belle, éternellement ») et d'accompagnement existentiel.

Conclusion

Lieux de tensions, d'obstinations, d'obsessions et de paradoxes, *La Tourneuse de pages* et *L'Accompagnatrice* mettent au jour toutes les ambiguïtés qui, dans l'imaginaire, sont susceptibles de nourrir ces figures des « petites mains » de la musique, tout à la fois en retrait et en majesté, et toujours en démesure. Oscillant entre fascinations et dissonances, prises de pouvoir et redditions, les relations entre les différentes musiciennes qui leur renvoient des images ambivalentes d'elles-mêmes font affleurer tous les méandres d'un cheminement identitaire de femme et d'artiste, remettant en question les valeurs et l'impact respectifs de ce qui se joue dans l'ombre et en pleine lumière, et déjouant bien souvent les attentes du spectateur.

Refuge des non-dits et des errances, mettant en jeu un « haut degré de conscience et d'intentionnalité des réalisateurs et de leurs équipes » (Etcharry & Rossi, 2020 : 43) dans la création ou le choix des musiques, chacun des deux films constitue un manifeste éclatant du pouvoir de révélation de l'humain

que renferme, par sa richesse et son chatolement énigmatique, la figure musicale dans tous ses états. Derrière les silhouettes de l'accompagnatrice et de la tourneuse de pages et, à plusieurs égards, de leurs doubles érigées en figures de gloire, derrière les musiques vectrices des entre-deux et des inter-dits qui les habitent, se profilent à n'en pas douter les ombres portées des entrelacs des passions humaines les plus complexes.

Œuvres citées

Monographies

- ETCHARRY, Stéphan et ROSSI, Jérôme (dir.), *Du concert à l'écran. La musique classique au cinéma*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2020.
- GIRON-PANEL, Caroline, GRANGER, Sylvie, LEGRAND, Raphaëlle et al. (dir.), *Musiciennes en duo. Mères, filles, sœurs ou compagnes d'artistes*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2015.
- TYLSKI, Alexandre, *Le Générique de cinéma. Histoire et fonctions d'un fragment hybride*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2008.
- VINCENT-ARNAUD, Nathalie et SOUNAC, Frédéric (dir.), *L'Accordeur de piano dans la littérature et au cinéma*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2019.
- VIVES, Jean-Michel, *La Voix sur le divan. Musique sacrée, opéra, techno*, Paris, Aubier-Flammarion, 2012.

Films

- DERCOURT, Denis, *La Tourneuse de pages*, Diaphana Films / France 3 Cinéma / Les films à un dollar, 2006. [DVD, Diaphana Éditions Vidéo, 2007.]
- MILLER, Claude, *L'Accompagnatrice*, StudioCanal / France 3 Cinéma / Les films de la Boissière, 1992. [DVD, StudioCanal, 2007.]

Sites internet

- <https://www.youtube.com/watch?v=GR3gKhClu24>, consulté le 30 août 2021.
- <https://www.youtube.com/watch?v=OV1dpNYYQVM>, consulté le 30 août 2021.
- <https://www.dailymotion.com/video/x21c6m6>, consulté le 30 août 2021.
- <https://www.gettyimages.ch/detail/nachrichtenfoto/french-actress-romane-bohringer-on-the-set-of-the-film-nachrichtenfoto/667858302?language=fr>, consulté le 30 août 2021.
- https://www.allocine.fr/video/player_gen_cmedia=18631157&cfilm=109000.html, consulté le 30 août 2021.
- https://www.allocine.fr/video/player_gen_cmedia=18631156&cfilm=109000.html, consulté le 30 août 2021.

