
Introduction

Stéphan Etcharry

Université de Reims Champagne-Ardenne, CERHiC

Julie Michot

Université de Lorraine, IDEA

5

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^{os} 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) 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 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



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>

musique. Leur existence est donc pliée, ajustée, manipulée pour obtenir l'effet désiré¹ (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 réalité² (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 (*¡Ay, 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^e *Concerto pour piano* de Rachmaninov 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,

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.* »

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, 1979 ; *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. Ainsi que le souligne, à juste titre, Jérôme Rossi, « il est vrai que l'écoute d'une séquence audiovisuelle sans sa musique ou les tests de commutation, consistant à visionner une même séquence avec des musiques différentes, sont très édifiants sur le pouvoir de la musique à modifier de manière importante la signification d'une séquence » (Rossi, 2021 : 142). L'auteur rappelle d'ailleurs, à la suite de son propos, combien la musique reste bien l'un des ingrédients essentiels à prendre

en compte dans la sémiologie filmique, intégrant le « produit fini », l'œuvre aboutie, dans un véritable « processus créatif global » (Lasuén-Hernández, 2016 : 27) : « À l'intérieur de l'œuvre audiovisuelle où voisinent tant d'autres signes, de type narratif (*happy endings*, situations comiques, dramatiques), linguistique (paroles, noms des personnages, textes), iconique (objets récurrents, personnages récurrents), plastique (couleurs, textures, lumières) ou sonore (bruits récurrents, ambiances), les possibilités d'interactions avec les signes proprement musicaux sont nombreuses » (Rossi, 2021 : 142) ;

– 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.

La première partie de ce double numéro (*Savoirs en Prisme*, n° 15, 2022) a été consacrée à la thématique du *biopic* en présentant dix textes couvrant 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 ont caractérisé ce premier dossier, marqué également par la diversité des styles de musique abordés. Ainsi, à côté de figures populaires emblématiques de la Belle Époque (Caroline Otero, la « Belle Otero »), des scènes *blues* (Bessie Smith), *grunge* (Kurt Cobain), *pop* (Elton John, Brian Slade/ David Bowie, Karen Carpenter) ou de styles musicaux ayant évolué de la *folk* au *rock*, de la *country* au *blues*, du *jazz* au *gospel* (Bob Dylan), ont été étudiés plusieurs compositeurs (Vivaldi, Chopin), interprètes – virtuoses (Liszt³) et chanteuses d'opéra (Maria Malibran, Marjorie Lawrence, Maria Callas) – ou chefs d'orchestre (Wilhelm Furtwängler) issus du monde de la musique dite « classique ». Car « le *biopic* de compositeur ou d'interprète est une terre d'élection pour mettre en scène la musique classique, depuis *Whom the Gods Love* (Basil Dean, 1936), *The Great Mr Haendel* (Norman Walker, 1942) ou *La Belle meunière* (Marcel Pagnol, 1948) à *The Devil's Violinist* (Bernard Rose, 2013) en passant par ces grands classiques que sont *Amadeus* (Milos Forman, 1984), *Tous les matins*

3 Seule la facette de pianiste virtuose de Liszt a été prise en compte ici, l'article portant sur cette figure de musicien ayant volontairement laissé de côté celle du compositeur.

du monde (Alain Corneau, 1991) ou *Farinelli* (Gérard Corbiau, 1994) » (Etcharry & Rossi, 2019 : 27). Quels que soient les angles d'attaque et les approches envisagés par les autrices et auteurs de ce premier volume, il semble que le rapport à la biographie de tous ces musiciens ayant réellement existé ait représenté l'un des principaux dénominateurs communs à ces différentes études, permettant de mesurer en quelque sorte la part de l'emprise filmique et le degré de création artistique sur une prétendue et illusoire réalité, de quelque nature que ce soit. En effet, ainsi que nous le précisons dans l'introduction de ce n° 15,

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 (Etcharry & Michot, 2022 : 9).

Dans la même perspective, le n° 16 de *Savoirs en Prisme* – deuxième volet du même dossier – poursuit son exploration de la figure du musicien au cinéma grâce à dix nouveaux articles. Ces contributions, regroupées autour de quatre grandes thématiques, permettent d'explorer cette fois la relation que le musicien entretient avec lui-même et les autres, à travers les rapports au corps et à l'instrument – thématique à l'honneur en couverture avec Chaplin « l'homme-orchestre » –, les rapports de force entre les musiciens eux-mêmes, les rapports entre professeurs et élèves, et le rapport au public.

Dans une étude conjointe de deux films dont les personnages principaux sont des pianistes – *Le Pianiste* (Roman Polanski, 2002) et *La Leçon de piano* (Jane Campion, 1993) –, Michel Chion rappelait que le cinéma permet de redécouvrir la relation entre le musicien et son instrument, mais aussi la portée de la musique instrumentale qui, pourtant « muette », peut s'apparenter à un langage mystérieux (Chion, 2007). Les deux articles qui composent la première partie de ce numéro font eux aussi la part belle aux personnages de pianistes, chez Robert Wiene ou chez Alfred Hitchcock, en mettant l'accent sur la relation fusionnelle que les musiciens entretiennent parfois avec leur instrument, s'enfermant en quelque sorte dans une tour d'ivoire qui les sépare du reste de la société et en fait presque des êtres à part, suscitant, selon les situations, étrangeté, mystère ou admiration. Dans *Trop belle pour toi* (Bertrand Blier, 1989), Bernard Barthélémy (Gérard Depardieu) ne demandait-il pas à Florence, sa femme (Carole Bouquet), lors d'un repas au restaurant, se retournant vers un musicien jouant du Schubert : « Qu'est-ce que c'est qu'ce mec-là ? ». Ce à quoi lui répondait cette dernière : « Un pianiste » !

Grâce à son analyse du film *Orlacs Hände* de Robert Wiene (1924), Pieter Mannaerts interroge le statut du musicien. À la suite d'un accident,

Paul Orlac est greffé des deux mains, véritable prouesse chirurgicale. Et pourtant, ce pianiste célèbre ne parvient plus à jouer. En outre, Orlac, qui a reçu les mains d'un assassin récemment exécuté, a le sentiment d'être soudain animé du désir de tuer. En examinant les différentes adaptations du roman source de Maurice Renard, ou en élargissant son champ d'étude à d'autres films du muet ou du début du parlant, Mannaerts démontre que le personnage du pianiste de *Orlacs Hände* est assez atypique, notamment du fait d'une musique diégétique quasi absente. L'auteur explique également dans quelle mesure il était important que ce personnage joue du piano plutôt que d'un autre instrument, et souligne que ce film de Wiene, par l'impression de vérité qu'il a suscitée à sa sortie, a influencé la représentation des musiciens à l'écran dans les années qui ont suivi.

Quant à Françoise Barbé-Petit et Anne-Laure Dubrac, elles reviennent sur quelques personnages de musiciens des périodes anglaise et américaine d'Alfred Hitchcock, cinéaste dont l'occupation favorite était de manipuler son public comme on manie un instrument. Elles observent que, dans *The Lady Vanishes* (1938), *Saboteur* (1942), *Rope* (1948) et *The Wrong Man* (1956), les pianistes, clarinetiste et contrebassiste marquent l'intrigue de leur empreinte (bien qu'ils ne soient pas tous des personnages centraux) et qu'il existe une relation allégorique entre ces musiciens et leurs instruments. Coupables ou innocents, harmonieux ou discordants, ils influent par leur art sur la diégèse, tant d'un point de vue symbolique qu'esthétique. Cet article se penche sur la musique elle-même, sur les partitions, ou encore sur les mains des musiciens, objets de gros plans récurrents. Une telle approche permet de mettre en relief le caractère paradoxal, car à la fois protéiforme et constant, de la figure du musicien dans l'univers hitchcockien.

Le second pan de ce numéro aborde les jeux (et enjeux) de pouvoir pouvant émerger de la pratique musicale elle-même. Combien de films, tout au long de l'histoire du cinéma, ont-ils mis au cœur de leur propos les rivalités et les rapports de force entre un chef – amateur ou professionnel – et les instrumentistes de son orchestre (*Unfaithfully Yours*, Preston Sturges, 1948 ; *On murmure dans la ville*, Joseph L. Mankiewicz, 1951 ; *La Grande Vadrouille*, Gérard Oury, 1966 ; *Prova d'orchestra*, Federico Fellini, 1979 ; *Le Chef d'orchestre*, Andrzej Wajda, 1979 ; *Le Concert*, Radu Mihaileanu, 2009 ; *Antonia, la chef d'orchestre*, Maria Peters, 2018), entre des compositeurs (Mozart et Salieri dans *Amadeus*, Miloš Forman, 1984) ou interprètes (*Gertrud*, Carl Theodor Dreyer, 1964 ; *Le Maître de musique*, Gérard Corbiau, 1988) ! Les trois articles qui composent cette deuxième section misent sur l'interdisciplinarité et étudient des films réalisés aux États-Unis, en Pologne ou en France, dont les personnages sont adeptes du classique comme du jazz. Krin Gabbard affirme que les représentations du jazz « devraient être envisagées comme les produits d'idéologies et de moments culturels particuliers⁴ » (Gabbard, 1996 : 1). Ken Fox et Andy Birtwistle approfondissent cette notion en choisissant de consacrer leur contribution à *Kansas City* de Robert Altman (1996). L'intérêt du film est double : ses

4 Notre traduction de : « ought to be seen as products of particular cultural moments and ideologies ».

acteurs, des musiciens contemporains, incarnent des figures majeures du jazz des années 1930 ; par ailleurs, la scène de Kansas City est au cœur du récit par le biais du Hey Hey Club. Fox et Birtwistle structurent leur article en s'inspirant du découpage même du film, fondé sur le combat musical. Ils proposent ainsi deux interprétations distinctes du rôle joué par le musicien de jazz dans le drame d'Altman. La première envisage le jazz comme un travail collectif, alors que la seconde insiste sur ce style musical comme marqueur d'altérité. Les deux auteurs analysent également en détail l'usage diégétique et non diégétique du jazz dans *Kansas City*, un long-métrage dans lequel la musique est intimement liée aux questions de pouvoir, de race⁵ et d'identité.

Partant du constat que les films produits en Pologne qui mettent en scène des personnages d'instrumentistes ont souvent une dimension internationale, Ewa Mazierska examine la représentation contrastée des figures de musiciens occidentaux et polonais dans son analyse comparative de deux longs-métrages. Les protagonistes du *Chef d'orchestre* d'Andrzej Wajda (1979) et du *Toucher silencieux* de Krzysztof Zanussi (1992) ont une approche différente de la musique classique. Mazierska insiste sur le fossé qui existe entre un adepte du romantisme – pour qui la musique, synonyme de sincérité et d'émotion, est un mode d'expression à part entière – et un musicien carriériste pour qui seuls comptent le prestige et la fortune. Son étude permet également de confronter deux autres personnages : un musicien occidental de premier plan et un musicien polonais qui restera anonyme, bien qu'il joue un rôle indispensable. Les considérations politiques et historiques ne sont pas absentes, d'autant plus que le personnage central du second film est un survivant de l'Holocauste. C'est en fait tout le discours sur la relation des Polonais à l'Occident qui apparaît ici en filigrane.

Enfin, la contribution de Nathalie Vincent-Arnaud explore deux films rarement étudiés : *L'Accompagnatrice* de Claude Miller (1992) et *La Tourneuse de pages* de Denis Dercourt (2006). L'originalité de ces longs-métrages est qu'ils mettent en lumière des personnages qui, par leur fonction, ont vocation à rester dans l'ombre de musiciens accomplis, avec toutes les frustrations qui peuvent en découler. Une seconde particularité des œuvres est leur univers exclusivement féminin ; les jeunes femmes aux origines modestes que sont l'accompagnatrice et la tourneuse de pages admirent autant qu'elles jalourent celles pour qui elles travaillent – une cantatrice dans un cas, une pianiste concertiste dans l'autre. Vincent-Arnaud montre comment les réalisateurs parviennent à tromper les attentes du spectateur grâce à ces figures de musiciennes aux rapports complexes à elles-mêmes et aux autres. La pratique de la musique n'est ainsi plus seulement synonyme de passion, et elle devient intimement liée aux questions de pouvoir, en cristallisant tous les conflits.

La troisième partie de ce numéro revêt un caractère plus didactique avec deux contributions qui examinent les rapports entre des professeurs de musique et leurs élèves⁶. C'est le fameux passage obligé de la « leçon de musique » qui

5 Pour une approche historique de la représentation culturelle et sociale du musicien de jazz noir au cinéma, on pourra consulter Risbourg, 1987.

6 Sur cette thématique, on pourra également se référer à Roberts, 1991.

parcourt nombre de films, à divers degrés, comme *La Servante* (Kim Ki-Young, 1960), *Madame Sousatzka* (John Schlesinger, 1988), *Tous les matins du monde* (Alain Corneau, 1991⁷), *Merci pour le chocolat* (Claude Chabrol, 2000), *L'Enfant au violon* (Kaige Chen, 2002), *De battre mon cœur s'est arrêté* (Jacques Audiard, 2005), ou le récent court-métrage québécois *La Leçon de musique* (Peter Venne, 2021). Plusieurs cinéphiles ont été profondément marqués par les terribles rapports – et non-dits de l'enfance qui remontent à la surface – entre Eva (Liv Ullmann) et sa mère Charlotte (Ingrid Bergman), pianiste virtuose de renommée internationale, dans *Sonate d'automne* d'Ingmar Bergman (1978), autour de l'interprétation par sa fille quelque peu ingrate et effacée du *Prélude op. 28 n° 2* en la mineur de Chopin. Adaptation cinématographique du roman éponyme d'Elfriede Jelinek, *La Pianiste* (Michael Haneke, 2001) met en scène une vieille fille névrosée, Erika Kohut (Isabelle Huppert), qui sévit au conservatoire de Vienne en enseignant le piano de façon autoritaire et sadique, voire cruelle. Selon Michel Chion, « la leçon de musique a toujours été un moment plus passionnant que l'exécution en concert, parce que propice à des doutes et à des ambiguïtés qui en font toute la richesse » (Chion, 2019 : 286).

Guillaume Gomot se concentre sur *Whiplash* de Damien Chazelle (2014) et pose la question suivante : « Comment [le réalisateur] parvient-il à construire et animer la figure du musicien qui est au centre de son film ? » Le terme « *whiplash* » renvoie à un traumatisme physique. Aussi n'est-il pas étonnant que, dans cette œuvre, la pratique de la musique soit moins une jouissance qu'une véritable souffrance. Le jeune batteur de jazz à l'ambition dévorante n'est pas seulement victime de son propre masochisme puisqu'il subit en outre l'emprise de son chef d'orchestre qui s'exprime invariablement par la violence. La voie de l'excellence devient un chemin de croix, la passion musicale une pathologie. La mise en scène de Chazelle traduit ce puissant et troublant malaise induit par l'apprentissage de la musique, la force du film reposant également sur le fait que le personnage du batteur est interprété par Miles Teller, lui-même musicien.

Arianne Robichaud rejoint Guillaume Gomot puisqu'elle aborde une figure particulière du musicien au cinéma : celle du professeur de musique, tout à la fois artiste et pédagogue. À travers les exemples de *Whiplash* et de *Mr. Holland's Opus* de Stephen Herek (1995), elle considère tout à la fois l'enseignant excessif, parfois violent et cruel envers ses étudiants, qui se place en défenseur d'un rapport de perfection à l'art qu'il enseigne (Terence Fletcher dans *Whiplash*), et le professeur humaniste qui réussit à transformer l'existence de ses élèves par sa propre pédagogie (Glenn Holland dans *Mr. Holland's Opus*). Elle confronte finalement ces deux cas opposés de pédagogues au prisme de l'idée nietzschéenne d'une éducation musicale conçue comme dépassement de soi.

Les musiciens professionnels ne pourraient exister sans leur public, et c'est sur cet aspect que se penche la quatrième et dernière partie du numéro. Les rapports des chanteurs et instrumentistes à leurs fans et spectateurs, ainsi que la façon dont ces derniers sont représentés à l'écran, sont au cœur de trois articles.

7 Voir notamment Porot, 2019.

S'appuyant sur l'analyse de séquences extraites des *Phonoscènes* (1902-1917) d'Alice Guy, des *Phonofilms* (1923-1929) de Lee de Forest, des films *Vitaphone* (1926-1932), de *The Jazz Singer* (Crosland, 1927), *The Cocoanuts* (Florey y Santley, 1929), *Moonlight Sonata* (Mendes, 1937), ou encore *A Day at the Races* (Wood, 1937), Ramón Sanjuán Mínguez envisage un angle d'attaque des plus originaux pour aborder la figure du musicien : celui de son public. Tout d'abord simulé pour donner plus de vraisemblance à la performance, il fait ses premières apparitions à l'image dans le filmage de scènes musicales à partir de la fin des années 1920. L'auteur délivre d'intéressantes considérations sociologiques et socioculturelles concernant ce public filmé, selon la salle de spectacle qui l'accueille ou le type de musique qu'il vient y écouter.

Éric Thouvenel interroge quant à lui le geste de captation filmique du « concert » et le regard porté sur lui par les « filmeurs » – qu'ils soient professionnels ou amateurs –, en fondant son étude sur les performances du groupe rock américain *Lightning Bolt*. En prenant le recul nécessaire sur le rapport privilégié qu'entretiennent les musiciens, la scène et le public en situation de concert, l'auteur questionne le concept de « performativité musicale » en analysant les choix stratégiques opérés par les « filmeurs ». Il se pose la question de savoir « si l'enregistrement audiovisuel participe, accompagne, prolonge ou redéfinit, à un niveau ou un autre, ce qui caractérise le travail du groupe, et qui n'est ni la nature de la musique en elle-même, ni l'événement du concert tel qu'il se déroule pour des spectateurs physiquement présents » pour comprendre avant tout les « conditions d'expérience », dans une perspective anthropologique.

Finalement, c'est le statut du musicien dans la société et le microcosme dans lequel il évolue qu'explore Thomas Britt en prenant comme objets d'étude des films et programmes télévisés à caractère satirique présentant des instrumentistes – qu'ils soient fictifs ou réels, en quête de gloire ou confirmés – dans un studio d'enregistrement. Britt examine le docudrame *24 Hour Party People* (2002), qui passe en revue quinze ans de la scène musicale alternative de Manchester, le documentaire⁸ *Some Kind of Monster* (2004), portrait de *Metallica* qui révèle les conflits au sein du groupe de rock, ainsi que le pseudo-documentaire *I'm Still Here* (2010), le faux documentaire *People Just Do Nothing* (2014-2018), et la série humoristique *Atlanta* (2016-), qui braquent leurs projecteurs sur des musiciens de hip-hop et de rap, et invitent les spectateurs à découvrir le vrai visage de telles figures publiques. Cet article explique aussi comment le processus de création peut se heurter aux pressions des producteurs, caractéristiques de l'industrie musicale.

Œuvres citées et à consulter

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.

8 Pour une vision plus globale de la figure du musicien dans les documentaires, voir Cohen, 2012.

- CARTMELL, Deborah, POLASEK, Ashley D. (dir.), « Introduction », in *A Companion to the Biopic*, Hoboken (NJ), Wiley Blackwell, 2020, p. 1-10.
- CHION, Michel, *La Musique au cinéma*, Paris, Fayard, coll. « Les chemins de la musique », 2019 (2^e édition revue et augmentée, 1/1995).
- CHION, Michel, traduit par Claudia Gorbman, « Mute Music: Polanski's *The Pianist* and Campion's *The Piano* », in GOLDMARK, Daniel, KRAMER, Lawrence, LEPPERT, Richard (dir.), *Beyond the Soundtrack: Representing Music in Cinema*, Berkeley, University of California Press, 2007, p. 86-96.
- COHEN, Thomas F., *Playing to the Camera: Musicians and Musical Performance in Documentary Cinema*, London & New York, Wallflower Press, 2012.
- ETCHARRY, Stéphan, MICHOT, Julie (dir.), « La figure du musicien au cinéma – Partie 1 », *Savoirs en Prisme*, Centre interdisciplinaire de recherche sur les langues et la pensée (CIRLEP), « La figure du musicien au cinéma », 1^{re} partie (« Le Biopic »), n° 15, 2022.
<https://savoirsenprisme.univ-reims.fr/index.php/sep/issue/view/15/34>
- ETCHARRY, Stéphan, ROSSI, Jérôme (dir.), « Introduction », in *Du concert à l'écran : la musique classique au cinéma*, Rennes, PUR [Presses Universitaires de Rennes], coll. « PUR-Cinéma », 2019, p. 14-49.
- GABBARD, Krin, *Jammin' at the Margins: Jazz and the American Cinema*, Chicago, Chicago University Press, 1996.
- LASUÉN HERNÁNDEZ, Sergio, *La armonía como elemento de comunicación en procesos creativos globales: evidencias empíricas e interpretación valorativa en el cine español de los noventa*, thèse de doctorat sous la direction de Christiane Heine, Xosé Aviñoa Pérez et Josep Lluís i Falcó, Universidad de Granada, Departamento de Historia y Ciencias de la Música, 2016.
- MICHOT, Julie, *Billy Wilder et la musique d'écran : filmer l'invisible*, Reims, Éditions et Presses Universitaires de Reims, coll. « Studia Remensia », 2017.
- 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, PUR [Presses Universitaires de Rennes], coll. « PUR-Cinéma », 2019, p. 170-197.
- RISBOURG, Isabelle, « Les musiciens de jazz noirs et leur représentation dans le cinéma hollywoodien », *Vibrations*, « Les musiques des films », n° 4, 1987, p. 128-144, DOI : [10.3406/vibra.1987.987](https://doi.org/10.3406/vibra.1987.987).
- ROBERTS, Brian, « Music Teacher Education as Identity Construction », *International Journal of Music Education*, 08-18(1), 1991, p. 30-39, DOI : [10.1177/025576149101800104](https://doi.org/10.1177/025576149101800104).
- ROSSI, Jérôme, *L'Analyse de la musique de film : Histoire, concepts et méthodes*, Lyon, Symétrie, coll. « Symétrie Recherche », « Série 20-21 », 2021.

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.