



Savoirs en prisme

La figure du musicien
au cinéma - Partie 2

Numéro coordonné par Stéphan Etcharry
et Julie Michot

l'epure
EDITIONS ET PRESSES UNIVERSITAIRES DE REIMS

Revue électronique publiée avec le concours du Centre interdisciplinaire de recherche sur les langues et la pensée (CIRLEP) de l'université de Reims Champagne-Ardenne

La revue *Savoirs en prisme* est dirigée par Florence Dumora (université du Mans) et Carmen Cortés (Universidad de Málaga)

Illustration de couverture : Sir Charles Chaplin, 1889-1977, full length portrait, seated, facing right; playing cello *Abstract/medium*, 1915, Library of Congress. Public Domain.

Conception graphique et mise en page : Éditions et presses universitaires de Reims

ISSN : 2260-7838



Cette revue est mise à disposition selon les termes de la licence Creative Commons attribution / pas d'utilisation commerciale / partage dans les mêmes conditions 4.0 international

ÉPURE – Éditions et presses universitaires de Reims
Bibliothèque Robert de Sorbon
Avenue François-Mauriac, CS40019, 51726 Reims Cedex
www.univ-reims.fr/epure

La figure du musicien au cinéma

Partie 2

3

sous la direction de Stéphane Etcharry et Julie Michot

Sommaire

Stéphane EtCHARRY et Julie MICHOT, « Introduction »

Les auteurs

Rapports au corps et à l'instrument

Pieter MANNAERTS , « “Sauver l'artiste avec l'homme” : Representations of a Pianist and His Hands in Robert Wien's *Orlacs Hände* (1924) »

Françoise BARBÉ-PETIT et Anne-Laure DUBRAC, « Les figures du musicien dans l'univers hitchcockien : un crescendo discordant »

Rapports de force en musique

Ken FOX & Andy BIRTWISTLE, « Ensemble and Otherness: The Jazz Musician in Robert Altman's *Kansas City* (1996) »

Ewa MAZIERSKA, « The Portrayal of Musicians in *Dyrygent* (*The Orchestra Conductor*, 1979), directed by Andrzej Wajda and *Dotknięcie ręki* (*The Silent Touch*, 1992) by Krzysztof Zanussi »

Nathalie VINCENT-ARNAUD, « Passions en sourdine : la petite musique des ombres dans *La Tourneuse de pages* et *L'Accompagnatrice* »

Rapports entre professeurs de musique et élèves

Guillaume GOMOT, « Du sang et des larmes : la musique au corps dans *Whiplash* de Damien Chazelle »

Arianne ROBICHAUD, « Entre la transcendance et le pédagogique : une lecture nietzschéenne de deux figures du professeur de musique au cinéma »

Rapport du musicien à son public

Ramón SANJUÁN MÍNGUEZ, « La construcción del espectador de la filmación musical en la época de la reproductibilidad técnica (1902-1937) »

Éric THOUVENEL, « Comment mettre en boîte un éclair ? Représentations filmiques et enjeux esthétiques du “concert de guérilla” »

Thomas BRITT, « The Musician and the Recording Studio: Satirical Perspectives in Film and Television »

Compte rendu

Laurence CHAMLOU, « Justine Dupouy, *Lady Mary Wortley Montagu : une épistolière au siècle des Lumières*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2022 »

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.

Les auteurs

FRANÇOISE BARBÉ-PETIT

Docteur en philosophie, Françoise Barbé-Petit est maître de conférences HDR (Sorbonne Université) et vice-présidente de la Société internationale Marguerite Duras. Elle est membre du groupe de recherche Histoire et dynamique des espaces anglophones (HDEA) section : *Art and Visual Studies in British and American Cultures*. Ses travaux portent sur la littérature comparée, la philosophie, le cinéma et la poésie. Elle est l'auteure de livres et d'articles sur le cinéma, en particulier celui d'Hitchcock : *Alfred Hitchcock à la lettre : entre cris et écrits, Alfred Hitchcock et De l'écran à l'écrit, le cri métaphysique*. Elle écrit également sur Marguerite Duras et le monde anglo-saxon.

ANDY BIRTWISTLE

Dr Andy Birtwistle is Reader in Film and Sound at Canterbury Christ Church University, UK, and is the author of *Cinesonica: Sounding Film and Video* (Manchester University Press, 2010). Andy has published articles on film sound, and also writes on sonic arts and culture, artists' film and video, and East Asian cinema. He is also a sound artist and filmmaker whose work has been screened, exhibited and broadcast internationally. Examples of Andy's creative work in sound and video can be found at www.andybirtwistle.com.

THOMAS BRITT

Thomas Britt is a Professor in the Film and Video Studies program at George Mason University. He is the head of the screenwriting concentration and has created and taught several classes, including the Ethics of Film and Video, Global Horror Film and Advanced Visual Storytelling. His recent publications include "Irony Ends in Why" from *ReFocus: The Films of Albert Brooks* and "Experimental Music as a New Frontier of Adaptation Studies" from *New Approaches to Contemporary Adaptation*.

ANNE-LAURE DUBRAC

Anne-Laure Dubrac est maître de conférences à l'université Paris-Est Créteil. Elle est membre du groupe de recherche IMAGER. La fiction narrative



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>

étant au cœur de ses travaux, le cinéma, la littérature et le théâtre occupent une grande place dans sa recherche.

STÉPHAN ETCHARRY

Agrégé de musique et docteur en musicologie, Stéphan Etcharry est maître de conférences à l'université de Reims Champagne-Ardenne (URCA), rattaché au Centre d'études et de recherche en histoire culturelle (CERHiC). Ses travaux s'articulent principalement autour des musiques françaises et espagnoles, des regards et des transferts culturels entre ces deux nations. Outre de nombreux articles sur ces questions, il a publié, avec Florence Doé, *La Grande Guerre en musique* (Peter Lang, 2014) et a coordonné, avec la linguiste Machteld Meulleman, le n°4 de la revue en ligne *Savoirs en Prisme* (« Langue et musique », 2015). Avec Jérôme Rossi, il a codirigé l'ouvrage *Du concert à l'écran. La musique classique au cinéma* (P.U.R., 2019). Il collabore aussi régulièrement à *L'Avant-Scène Opéra*, rédigeant notamment plusieurs guides d'écoute (Ravel, Offenbach, Meyerbeer).

KEN FOX

Dr Ken Fox lectures in the School of Creative Arts and Industries, Canterbury Christ Church University. Ken teaches and researches about the representation of landscape and cityscapes in cinema and television. His most recent publications include: "Reclaiming the Irish Border in Contemporary Cinema", *Australasian Journal of Irish Studies*, AJIS, Volume 20, 2020 and "The Authenticity Paradox and the Western" in *Authenticity in North America: Place, Tourism, Heritage, Culture and the Popular Imagination*, Lovell & Hitchmough (Eds.) Routledge, 2020.

GUILLAUME GOMOT

Professeur agrégé de lettres modernes, chargé de cours à l'université de Haute-Alsace, Guillaume Gomot oriente ses recherches dans les champs littéraires et cinématographiques. Il a publié une quarantaine d'articles universitaires, consacrés par exemple à Vertov, Sternberg, Kubrick, Coppola, Spielberg, ou encore à Terrence Malick, Philippe Faucon, Katharine Hepburn et Isabelle Adjani.

PIETER MANNAERTS

Pieter Mannaerts studied musicology and philosophy in Leuven and Berlin and is currently affiliated to the Alamire Foundation KU Leuven (Belgium). Besides his interest in Early Music, a dissertation and books and articles on plainchant, he has a second research focus on the music of the 1920s and 1930s. He published about music at the Belgian radio (*Het geheugen van de geluidsfabriek. Vlaamse symfonische muziek in de bibliotheek van de omroep 1930-1960*, with Mark Delaere *et al.*, Leuven, 2004), articles on jazz heritage in Flanders, on several Flemish composers from the period (August De Boeck, August Baeyens, Marinus De Jong), and an introduction to the score of Claude Debussy's *Ode*

à la France (1916-1917). Current projects include an essay on Wolfgang Zeller's film music for Carl Theodor Dreyer's *Vampyr* (1932).

EWA MAZIERSKA

Ewa Mazierska is Professor of Film Studies at the University of Central Lancashire. She published over twenty monographs and edited collections on film and popular music. They include *Popular Polish Electronic Music, 1970-2020: A Cultural History* (Routledge, 2021) and *Popular Viennese Electronic Music, 1990-2015: A Cultural History* (Routledge, 2019). Mazierska's work was translated into many languages, including French, Italian, German, Chinese, Korean, Portuguese, Estonian and Serbian. She is principal editor of a Routledge journal, *Studies in Eastern European Cinema*.

JULIE MICHOT

Maître de conférences-HDR en études anglophones à l'université de Lorraine, Julie Michot est rattachée à l'unité de recherche InterDisciplinarité dans les Études Anglophones (IDEA, UR 2338). Sa thèse de doctorat portait sur l'identité culturelle de la population gibraltarienne, et ses domaines d'enseignement et de recherche actuels sont la civilisation anglophone et le cinéma, notamment hollywoodien classique. Elle a co-dirigé six volumes d'actes de colloque sur le cinéma et est l'auteur de deux monographies : *Billy Wilder et la musique d'écran : filmer l'invisible* (Éditions et Presses Universitaires de Reims, 2017) ; Fenêtre sur cour *d'Alfred Hitchcock : sortir du cadre* (Éditions Universitaires de Dijon, 2019).

ARIANNE ROBICHAUD

Arianne Robichaud (Ph. D. en fondements de l'éducation) est professeure au département d'éducation et pédagogie de l'université du Québec à Montréal (UQÀM). Ses travaux, influencés par les théoriciens critiques de l'École de Francfort et s'inscrivant en sociologie et en philosophie de l'éducation, portent notamment sur les liens entre cinéma et éducation, entre arts et éducation, sur la souffrance enseignante et les conditions de travail des enseignantes, sur l'analyse des politiques éducatives au Québec et sur l'épistémologie des sciences de l'éducation.

RAMÓN SANJUÁN MÍNGUEZ

Ramón Sanjuán Mínguez es Doctor en Música por la Universidad Politécnica de Valencia, Licenciado en Historia y Ciencias de la Música, así como Profesor Superior de Armonía, Contrapunto, Composición e Instrumentación. Desde el año 2002 trabaja como profesor de Armonía, Análisis, Fundamentos de Composición y Cultura Audiovisual en diversos centros de la red de conservatorios públicos de la Comunidad Valenciana, una función que desempeña en el Conservatorio Profesional de Música de Elche (Alicante) desde el año 2007. De forma paralela, está desarrollando una intensa labor investigadora en torno a la filmación de la interpretación musical mediante

la utilización de recursos expresivos cinematográficos, una investigación que incide en las connotaciones socioculturales de la recepción de la música por parte de los espectadores filmicos. Desde hace más de dos décadas divulga estas investigaciones en congresos, cursos y seminarios impartidos en universidades, conservatorios de música y centros de formación del profesorado, así como en artículos de investigación publicados en revistas especializadas.

ÉRIC THOUVENEL

Éric Thouvenel est professeur en études cinématographiques à l'université Paris Nanterre. Membre de l'unité de recherche HAR, il codirige la collection « PUR Cinéma » aux Presses universitaires de Rennes. Ses recherches portent notamment sur le cinéma expérimental, l'épistémologie des techniques et les formes télévisuelles. Il a récemment publié ou codirigé *Gaston Bachelard et le problème-cinéma* (Mimesis, 2020), *Les Arts et la télévision – Discours et pratiques* (PUR, 2019, avec Priska Morrissey), *Jean Epstein – Actualité et postérités* (PUR, 2016, avec Roxane Hamery) et *Fabriques du cinéma expérimental* (Paris Expérimental, 2014, avec Carole Contant).

NATHALIE VINCENT-ARNAUD

Nathalie Vincent-Arnaud est professeur à l'université Toulouse-Jean Jaurès (département des études anglophones et département d'études de traduction, interprétation et médiation linguistique). Elle est membre du CAS (Cultures anglo-saxonnes, EA 801) et elle est également associée à LLA-CREATIS (EA 4152). Ses domaines d'enseignement et de recherche sont la stylistique des textes contemporains, la traductologie et les relations entre musique, danse et littérature. Elle codirige depuis 2009 le programme de recherche interdisciplinaire « Musique et littérature : dialogues intersémiotiques ». Auteur de nombreuses publications dans ses domaines de recherche, elle a notamment codirigé plusieurs ouvrages collectifs et numéros de revue (*Champs du signe*, *Revue Musicorum*, *Miranda*, *Textes et Contextes*) sur les relations entre musique et littérature, avec quelques incursions dans le domaine cinématographique.

Rapports au corps et à l'instrument

19

« Sauver l'artiste avec l'homme »:
Representations of a Pianist and His Hands
in Robert Wiene's *Orlacs Hände* (1924)

For Alexandra, my storyteller

Pieter Mannaerts
KU Leuven

ABSTRACT. « To save the artist as well as the man »: the surgeon who endeavours to save the life and the hands of Paul Orloc, the protagonist in Robert Wiene's silent film *Orlacs Hände* (1924), sets himself an ambitious goal. In a successful operation, the world-famous pianist who lost both hands in a train crash is given the hands of a convicted murderer. It is Orloc's impression that the hands live a life of their own, and that they drive him to commit crimes himself.

How important is it that Orloc is a pianist? Could he have been any other artist? And which image of the pianist as an artist is conveyed by Robert Wiene? A close reading and comparison of Wiene's film and its literary source (Maurice Renard's novel *Les Mains d'Orloc*, 1920) allows us to answer these questions in greater detail, while other contemporary films provide a further frame of reference.

KEYWORDS: *The Hands of Orloc*, Robert Wiene, Maurice Renard, Pianist, Artist Status



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>

« Sauver l'artiste avec l'homme » : les représentations d'un pianiste et de ses mains dans *Les Mains d'Orlac* (Robert Wiene, 1924)

22

RÉSUMÉ. « Sauver l'artiste avec l'homme » : le chirurgien qui s'efforce de sauver la vie et les mains de Paul Orlac, le protagoniste du film muet *Orlacs Hände* (1924) de Robert Wiene, se fixe un objectif ambitieux. Lors d'une opération réussie, le pianiste de renommée mondiale, qui a perdu ses deux mains dans un accident de train, reçoit les mains d'un meurtrier condamné. Orlac a l'impression que les mains ont une vie propre et qu'elles le poussent à commettre lui-même des crimes.

Quelle est l'importance du fait qu'Orlac soit pianiste ? Aurait-il pu être un autre artiste ? Et quelle image du pianiste en tant qu'artiste est véhiculée par Robert Wiene ? Une lecture attentive et une comparaison du film de Wiene et de sa source littéraire (le roman de Maurice Renard, *Les Mains d'Orlac*, 1920) nous permet de répondre à ces questions plus en détail, tandis que d'autres films contemporains fournissent un cadre de référence supplémentaire.

MOTS-CLÉS : *Les Mains d'Orlac*, Robert Wiene, Maurice Renard, pianiste, statut de l'artiste

In the spring of 1924, the premiere of *The Hands of Orlac*, one of the gems of Expressionist film, made such an impression on its Austrian audience that when it was over many of them began to cry out in anger. The lead actor, Conrad Veidt, had to go up on the stage to explain how the filming had been done. The great actor, with his commanding presence and voice, managed to calm the viewers that had been stirred up by the silent film (Bartra, 2014: 113)¹.

Have you ever cried out in anger after viewing a silent film? It is unlikely that almost a century after its first screening, a film such as Robert Wiene's *Orlacs Hände* would stir up an audience as it did in 1924². Were people in 1924 shocked by its expressionist style, or rather by its veracity? Considering the recent scholarly attention to *Orlacs Hände*, it is apparent that the film continues to stir the minds of its viewers. Moreover, the critical literature discussed below demonstrates that the film prompts analyses from a wide range of viewpoints. Given that the film's protagonist is a pianist, however, it is surprising to see that an analysis from a musical perspective is still lacking; it is this analysis that the present article attempts to make.

1 The quotation contains a factual error: *Orlacs Hände* was premiered in Austria on 30 September 1924, not in spring. Regrettably, Bartra does not mention his source for this interesting piece of reception history; I have not been able to trace it thus far. The title of this essay quotes from the conversation between Dr. Cerral and Rosine Orlac early in the novel (Renard, 2020: 40).

2 The correct German spelling of the title is *Orlacs Hände*; nevertheless, the film was released with its title spelled as « *Orlac's Hände* ». Both spellings are found in the literature; the former is retained here.

Orlacs Hände, an adaptation of Maurice Renard's novel *Les Mains d'Orlac* (Renard, 1920), is the tale of the celebrated pianist Paul Orlac who loses his hands in a train crash³. A surgeon, Dr Serral, grafts the hands of a murderer who has just been executed onto Paul's stumps⁴. He does so unbeknownst to Orlac, until the latter has a vision of a *manus ex machina*, a fist trying to crush him in his dream. When he wakes up, Orlac finds an anonymous note on his bed revealing the origin of his new hands.

Gradually, Orlac becomes convinced that his transplanted hands have their own will, are taking control of his mind, and urge him to commit crimes. Dr Serral tries to convince him that his own willpower needs to gain control of his body and his « new » hands. Despite Serral's pleading, Orlac becomes frightened by the new, foreign hands attached to his body. He does not dare touch his wife, Yvonne. Orlac's housemaid Regine, on the instigation and manipulative orders of Serral's malicious assistant Nera, tries to « seduce Orlac's hands » into attacking her, but does not succeed. Orlac tries to play the piano with his new hands, picks up a pen and tries to write, but his hands have lost their former dexterity and sensitivity. His only contact with his former piano playing is listening to the recordings he made previously, but this proves to be too confronting: he stops listening and, frustrated, smashes the record to pieces.

His new situation brings the Orlacs in economic difficulties, because Paul's hands are no longer able to play the piano. Yvonne goes to Orlac's father to ask for financial help to settle their debts, but the old man refuses. When Orlac's father, with whom he has a troubled relationship, is murdered, Orlac is convinced that he committed the murder himself – despite having no memories of the act. Subsequently, Orlac is blackmailed by a person who pretends to be the executed murderer and to have been resurrected thanks to a head transplant carried out by Nera.

A plot twist at the end of the film is set in motion by Regine's confession to the police. It is revealed that Vasseur was actually innocent: both the crime for which Vasseur was convicted and the murder of Orlac's father were committed by Nera, who also turns out to be the blackmailer. In contrast to the relatively slow development of the film, this faster-paced final may strike the viewer as rather abrupt. Neither does it answer all the questions: if Orlac's hands are innocent, then why did he feel the criminal urges exerted by his hands?

The preceding brief overview of the story enables us to understand the many interpretations found in recent literature. As the following examples will illustrate, critical responses to *Orlacs Hände* touch upon the many semantic fields created by the film. *Orlacs Hände* features particular topics in Gothic films, such as railways and their inherent possibility of accidents (Ballhausen, 2011: 93-95), and the First World War soldiers' return to society (Hans, 2010; Wittmann, 2011). Common readings view the film as a specimen of « pros-

3 Synopses of *Orlacs Hände* of varying length are given in most publications discussing the film; one of the most detailed is Steiner and Liebrand, 2003: 5-6.

4 I use the spelling « Cerral » when referring to Renard's novel, « Serral » when referring to Wiene's film (cf. Table 1).

thetic » horror about missing, severed or mutilated body parts, viewed from the perspectives of neurology (Bartra, 2014), Orlac's afflicted masculinity (Hans, 2010), and the wider implications of his « disability » (Olney, 2006). The film has frequently been linked to psychoanalytical leitmotifs such as dreams (Sipiora, 2016), guilt and sin (Wittmann, 2011; Trifonova, 2018), and *Kriegsneurose* (Hans, 2010). More philosophically inclined studies point out the classical *topos* of the body-versus-mind problem (Bartra, 2014). Film historians, on the other hand, tend to point out the film's stylistic features in the context of German expressionism (Ballhausen, 2011; Cánepa, 2010; Morato Zanatto, 2016) and focus on the film's haptics (Ramalho, 2016) and gestural language (Steiner & Liebrand, 2003; Morato Zanatto, 2016).

The present article will focus on the starting point of the film's main character –Orlac the pianist– rather than on his transformation throughout the film. Does it matter that Orlac is a pianist, and how is Orlac's musicianship played out in Wien's portrayal of his protagonist? We will see how Wien's adaptation of Renard's novel resulted in an atypical « pianist film », but still relates to certain trends in the portrayal of musicians in early film.

Les Mains d'Orlac and Its Adaptations, 1920-1963

In 1920, Maurice Renard published what would be his most popular and most translated novel, *Les Mains d'Orlac*. The novel reflects Renard's awareness of, and interest in the scientific progress of his time in areas such as biology, psychology, and physics (Morton 1920/2020; Evans, 1994: 385; Després, 2009). In addition, it is clear from Renard's work that he equally nurtured an interest in spiritualism, as shown by the spiritualist séances Orlac attends.

Renard's novel was first published as a 58-episode *feuilleton* in the French newspaper *L'Intransigeant* between 15 May and 12 July 1920⁵. The norms and conventions of its original format remain visible in the novel's structure in two parts of 13 chapters each, its fairly long-winded exposition (*Première Partie. Les Signes*) and its rather laborious working towards the resolution of the murder mysteries. This accounts for certain elements that have not been retained in the film adaptations: several characters, including Monsieur de Crochans, and a previous murder are left out, as well as Orlac's post-operative job as a conductor and his *chambre des mains*, the room in which he stores and uses appliances destined to regain the original dexterity and flexibility of his hands.

5 Digitized issues of the newspaper can be consulted at the database Gallica, <https://gallica.bnf.fr> (last visited 12.06.2021).

Table 1.
***Les Mains d'Orlac* and its adaptations, 1920-1963**

Year	Title	Author / director	Medium	Protagonist	His wife	Surgeon	Blackmail-er / murderer	Music
1920	<i>Les Mains d'Orlac</i>	Maurice Renard	Novel	Stéphen Orlac	Rosine Orlac	Dr Cerral	Eusebio Nera	Composers mentioned in the novel include Beethoven, Chopin, Debussy, Dukas, Lekeu, Liszt, Ravel, Saint-Saëns, and Smetana
1924	<i>Orlacs Hände</i>	Robert Wiene	Film	Paul Orlac (Conrad Veidt)	Yvonne Orlac (Alexandra Sorina)	Dr Serral (Hans Homma)	Nera (Fritz Kortner)	Unknown composer Reference to Chopin, <i>Nocturne op. 55/2</i>
1935	<i>Mad Love</i>	Karl Freund	Film	Stephen Orlac (Colin Clive)	Yvonne Orlac (Frances Drake)	Dr Gogol (Peter Lorre)		Dimitri Tiomkin
1960	<i>Les Mains d'Orlac / The Hands of Orlac</i>	Edmond T. Gréville	Film	Stéphen Orlac (Mel Ferrer)	Louise Cochrane Orlac (Lucile Saint-Simon)	Professor Volchett (Donald Wolfitt)	Néron/ Nero the magician (Christopher Lee) Régina / Li-Lang (Dany Carrel)	Claude Bolling Reference to music of Chopin, Liszt, Schubert; Beethoven, <i>Sonata op. 27/1</i> « Mondschein »
1960	<i>The Blind Man</i>	Alfred Hitchcock	Unrealised film project ⁶	Jimmy Shearing (James Stewart)	-	-	-	-
1962	<i>Hands of a Stranger</i>	Newt Arnold	Film	Vernon Paris (James Stapleton)	Dina Paris (Joan Harvey)	Dr Gil Harding (Paul Lukather)	-	Richard LaSalle
1963	<i>The Crawling Hand</i>	Herbert L. Strock	Film	Paul Lawrence (Rod Lauren)	Donna (Allison Hayes)	-	-	Marlin Skiles

Renard's novel was adapted as a movie on several occasions (Table 1): the most famous are *Orlacs Hände* by Robert Wiene, Karl Freund's *Mad Love* (1935), and *Les Mains d'Orlac* by Edmond Gréville (1960). Wiene, who had gained recognition for *Das Kabinett des Dr. Caligari* in 1920, released his *Orlacs*

⁶ In this unproduced project of Alfred Hitchcock, blind pianist Jimmy Shearing regains his sight after receiving the eyes of a dead man. Having visions of being shot, Shearing comes to realize that the dead man was in fact murdered and the image of the murderer is still imprinted on the retina of his new eyes.

Hände in Berlin on 24 September 1924 and in Vienna on 30 September. The script had been elaborated by Wiene and Ludwig Nerz, on the basis of the German translation of Renard's novel by Norbert Jacques, published in 1922⁷. The Luxembourgian Jacques was no stranger to the film scene: he had created the character of Dr Mabuse, who appeared in his bestselling novel *Dr. Mabuse, der Spieler* (1921), adapted by Fritz Lang in his film of the same title (1922).

As was already suggested earlier, the film met with a mixed public and critical response. In his review, the influential film critic Béla Balázs commented in a positive manner, but not without ambiguity:

One of the best films of recent years [...]. It is not of the very fine kind of psychologically refined, intimate cinematography that we have actually come to expect from Wiene and Veidt. It is more attuned to coarse crime romance and mysterious complications of the plot. But in its way, as dime-novel [or pulp] if you will, it is excellent⁸ (Balázs, 1924).

The next adaptation of Renard's novel was Karl Freund's *Mad Love* (1935), with Peter Lorre in the title role⁹. The principal difference with the earlier Orlac is that the surgeon plays the evil part, and that Orlac indeed commits a murder. Orlac's new hands have retained the skill of knife-throwing and eventually put it to good use at the end of the film, when Orlac saves his wife's life by killing the doctor-criminal Gogol who is about to strangle her.

In 1960, a third remake of the Orlac story appeared, directed by Edmond T. Gréville. In this adaptation, there is an incident in which Orlac nearly strangles his wife –in contrast to the 1924 version where he does not dare touch her. More importantly, he resumes playing the piano after the operation (07:17, 12:30, 23:38, and 54:20). Orlac attempts to return to the stage with a solo recital, but fails miserably (60:00). When playing the first movement of Beethoven's *Mondscheinsonate* (Moonlight Sonata), he has a vision of Vasseur's gloves appearing on his own hands and is unable to continue his performance.

Later in the 1960s, Hollywood's apparent fascination with the Orlac theme continued with a number of thrillers loosely based on Renard's original story. For example, in *Hands of a Stranger* (1962), pianist Vernon Paris loses his hands in a taxi accident. The film departs from the original story as Paris's girlfriend finds his post-surgery scars repulsive and accidentally dies –unlike Yvonne or Rosine Orlac who always support Orlac throughout the story. Furthermore, Paris commits several murders and is eventually killed by the police.

7 Renard (trans. Jacques), 1922. In the film credits, only Nerz is credited for the script. The principal biography of Wiene is Jung and Schatzberg, 1995; see also summarily Jung and Schatzberg, 1993.

8 My translation of: « *Einer der besten Filme der letzten Jahre [...]. Er ist nicht von der ganz feinen Sorte der seelisch differenzierten, intimen Filmkunst, die wir von Wiene und Veidt eigentlich erwartet haben. Er ist eher auf derbe Kriminalromantik und geheimnisvolle Komplikationen der Handlung eingestellt. In seiner Art, als Kolportage, wenn man will, ist er aber hervorragend* ».

9 A synopsis is given in Trifonova, 2018: 124-125.

Orlacs Hände (1924), an Atypical « Pianist Film »

Orlacs Hände is atypical on various accounts, such as the film's genre and its use of diegetic and non-diegetic music. Furthermore, Wiene's attempt at (scientific) veracity or credibility –it would be misleading to speak of « realism » in a literary and cinematic narrative in which the fantastic occupies pride of place– in a number of aspects should be taken into account. These aspects do not relate to Orlac's piano performances, but to his hands.

Robert Wiene's film of 1924 is difficult to classify in terms of genre. It is neither a real nor a fictional musician's biography –as little as Renard's novel is one. By contrast, *Orlacs Hände* has been labelled as a mixture of various film genres, such as (psycho)thriller, police mystery, psychological suspense, fantasy, and *Kammerspiel* (e.g., Steiner and Liebrand, 2003: 4). A contemporary (1928) American reviewer for *Variety* labelled the film as « an absurd fantasy in the old-time mystery-thriller class » (Anonymous, 1928).

Equally unusual for a film protagonized by a musician is the film's use of diegetic and non-diegetic music. Our knowledge of the intended non-diegetic music in the film is extremely limited, given that no original music for *Orlacs Hände* has been preserved. New film scores have been composed by Jan Kunkel and Pierre Oser in 1993, by Henning Lohner in 1998, and by Paul Mercer in 2008.

Although there are a few scenes depicting musical performance and listening to music, the diegetic music in *Orlacs Hände* remains very restricted as well. In the opening sequence of the film, after his photo as a star appears in a newspaper article (at 01:44), Orlac is seen playing the piano (from 01:48 until 02:09). Conrad Veidt's piano playing in this scene is rather credible but does not qualify as realistic. During ten seconds (01:48 to 01:58), Orlac is shot from the front, the camera showing his upper body and his hands moving, but the keys are not visible. Orlac seems to be playing successions of broken chords, rising from the lower to the upper register of the keyboard. At one point, he is seen performing what might be a glissando with both hands, followed again by fast passagework, rising from the lower to the upper range. The pianist uses the whole span of the keyboard during this shot, in which the hands seem to have relatively little independence from each other –they almost constantly move in parallel motion. Such writing for piano might be found in large-scale concert pieces for piano solo, or in concert pieces for piano and orchestra, such as Franz Liszt's *Hungarian Fantasy* (*Fantasie über Ungarische Volkslieder*, S. 123, 1852). It should be mentioned that Liszt's *Fantasy* is repeatedly referred to in Renard's novel but remains absent from the film. The *Fantasy* contains all the elements described here, but never in such close succession as to correspond to this particular sequence. Unlike the opening scene of Greville's *The Hands of Orlac*, an orchestra is not shown in Wiene's film, although Orlac's grand and virtuoso gestures at the keyboard might have been intended to suggest its presence.

During the next ten seconds (01:59 to 02:09), the camera shows a close-up of hands touching the keys, shot from the pianist's left side. Here, our pianist

seems to be playing a different piece of music altogether. The movement of the hands is much calmer and slower, and they use only the middle part of the keyboard, not the upper or lower registers. The right hand plays a melody with repeated notes, while the left alternates between bass tones and middle-range chords. The hands move more independently of each other. It is my impression that this second sequence was played by a genuine, uncredited pianist. As a whole, Orlac's piano playing comes across as unrealistic on account of the grand gestures, the lack of finer motor skills, and the absence of independent hand movements in the first sequence. The unrealistic nature of his playing is reinforced by the contrast with the second sequence and its completely different hand movements.

In a later scene in the film (69:29), Orlac is seen listening to the gramophone playing one of his own recordings: a « *Nocturno* » *op. 55 no. 2* by « Friedrich » Chopin, according to the label on the record. Chopin's second *Nocturne op. 55 no. 2*, in E flat major, conveys an atmosphere of tranquillity and elegance in a 12/8 time signature. The left hand consists of an undulating waltz-like accompaniment of widely spaced chords across two or three octaves. It underscores the quiet melody in the right hand that seems to go on without interruption or change in character. We might imagine a film accompanist playing the opening phrases of the *Nocturne* during the screening of the film, thus creating a stark contrast between Orlac's frustration over his inability to play the music on the one hand, and the undisturbed elegance of Chopin's music on the other¹⁰. From 70:00 until 70:25, we see Orlac putting the record on the gramophone and trying to play along with the music, his hands playing imaginary keys in front of him. After 15 seconds, his hands stiffen into shaking claws. Orlac snatches the record off the gramophone and smashes it to pieces.

If not for Conrad Veidt's piano playing, some contemporaries of Wiene have lauded the veracity in Wiene's film particularly on account of the scene depicting the train crash site after the accident (Anonymous, 1924, quoted in Ballhausen & Krenn, 2006: 37; Anonymous, 1928). More closely related to Orlac's status as a Very Important Pianist, two elements in the film stem from Renard's predilection for the use of scientific elements: transplantation and fingerprinting¹¹.

The driving scientific element of the film is the transplantation of both of Vasseur's hands onto the arms of Orlac. The operation and transplantation of body parts was a current topic in the years immediately after World War I. The surgeon portrayed in Renard's novel, Dr Cerral, was based on the French surgeon Alexis Carrel (1873-1944). Carrel's breakthroughs in surgical grafting and reconnecting arteries and veins earned him the Nobel Prize for Medicine in 1912 (Goffette & Chabot, 2008: 296-297). Renard was inventive in combining the actual science of his time with procedures that in 1920 were science fiction:

10 For a historical performance of Chopin's *Nocturne op. 55 no. 2*, cf. the recording by Ignaz Friedman, originally made for the Columbia label in 1936, at <https://www.youtube.com/watch?v=iYuXYE3MpiQ> (last accessed 27.07.2021).

11 Further insights in Renard's relationship to science are offered by Després, 2009.

the first successful transplant of two hands was performed only in January 2000 (Goffette & Chabot, 2008: 289).

Furthermore, it is remarkable that the intrigue in both Renard's novel and Wiene's film adaptation is resolved by means of the still young scientific discipline of fingerprinting: Orlac's innocence and Nera's guilt can be established thanks to fingerprints. Fingerprinting was scientifically established by Darwin's cousin Francis Galton. Galton elaborately studied the composition and patterns of fingerprints, and their use as evidence in personal identification. In 1892, he published his first book on the subject, and largely based on his work, its use was gradually introduced by police forces worldwide. Until today, fingerprints are directly related to the concept of (unique) identity.

In *Orlacs Hände*, Dr Serral's assistant Nera makes wax casts of his friend Vasseur's fingertips, and subsequently crafts rubber gloves bearing Vasseur's fingerprints. Nera uses the gloves when he commits the murder for which Vasseur is condemned and when he kills Orlac's father – a murder for which Orlac himself is the principal suspect. The techniques used by Nera, as described by Renard, were certainly possible in 1920: Galton already mentions the use of casts among the possibilities for collecting fingerprints, recommending casts in wax or gutta-percha, a natural type of latex (Galton, 1892, 49-50).

It is striking that more than 30 years after Galton, German authorities considered the methods mentioned in the film as nothing more than a « theoretical possibility ». This occurred in the decision of the German *Film-Oberprüfstelle*, when it assessed the complaint of the Saxon Ministry of the Interior. On 10 January, 1925, that Ministry had asked for the withdrawal of the film, because it would make the use of fingerprinting known to the public and might thus inspire criminals (Seeger, 1925: 3). The Berlin *Oberprüfstelle* disregarded those arguments. It had consulted the head of the Identification Service at the Berlin police headquarters as an expert, who admitted the theoretical possibility, but stated that such forgeries had never gone beyond the scope of the laboratory (Seeger, 1925: 3-4). It thus seems that the plot twist at the end of *Orlacs Hände* has its importance. Not only does it provide the clue to the mysterious events and to the murder of Orlac's father, but the declaration of Regine and of the police officers also serve to bring back the plot to the reality of 1924.

A Portrait of the Artist as a Young Pianist

A reality that certainly must have appealed to the viewers in 1924, was the social status of the film's protagonist. Indeed, Orlac's high social status is made clear from the outset, and the film gives various indicators of his success. Orlac is invited to play concerts, his star portrait appears in the newspapers, and he lives in a large and beautiful home, which Yvonne lavishly decorates with flowers while she awaits his return. Orlac is targeted and blackmailed by Nera, which indicates that Orlac is perceived as well-to-do. After the train crash, Orlac becomes a different person altogether. Plagued by uncertainty, his life has

become unsettled, and his artistic activities have come to an end. As a consequence, the Orlocs' economic situation has become much worse and they incur debts.

It is telling, for the sense of mental and social isolation *Orlacs Hände* wants to convey, that Paul Orloc is barely depicted in situations where he interacts socially with others. The exceptions are the opening concert scene where he only has musical contact with the (presumed, but invisible) audience, the murder scene where Orloc shuns every direct confrontation with the police officers investigating the crime, and the final scene in the pub where he confronts Nera, the police officers, his maid and his wife. It is indeed Yvonne who faces any other social contact that occurs in the film: she visits Orloc's father, and confronts the couple's creditors.

Wiene's choice of showing Stephen Orloc first and foremost as a pianist during performance has its importance. In a matter of seconds, Wiene conveys an image of the film's protagonist as an accomplished musician performing publicly. In addition to the intellectual and artistic qualities of concentration and mastery pointed out by Laurent Marty (2013)¹², this opening scene not only communicates social status, but at the same time invokes Orloc's solitude: only Orloc is seen, playing against a black background. The audience and its reaction to Orloc's performance are invisible.

After focusing on Orloc's posture at the piano, Wiene shows close-ups of the pianist's hands in action. A logical and significant choice, given that throughout the film Orloc's hands are portrayed as cause and effect. The reason for Orloc's decline from artist to almost-criminal, and from an elevated to the lowest social status, is the dramatic change caused by the transplantation of Vasseur's hands onto Orloc's body. The operation affects Orloc's mind, and leads him to believe that he is a potential criminal and the victim of these hands. Orloc exclaims to Dr Serral: « I'm telling you: they demand blood, crimes, murder! » (60:27).

The effects of the changes that happen to Orloc are equally visible through his hands and their movements. In line with the body language common in German expressionistic film, *Orlacs Hände* is rich in contorted countenances, in which especially the eyes of both Yvonne and Paul Orloc articulate a large repertoire of expressions (cf. also Cánepa, 2010). In *Orlacs Hände*, however, the hands are at least at the same level of importance and expression as the eyes: « one reason that hands abound in silent films is because they speak » (Leutrat, 1995: 85; see also Van Elferen, 2012).

In their fascinating study on the portrayal and use of body parts in Gothic film and literature, Ian Conrich and Laura Sedgwick articulate very precisely how hands are part of the Gothic filmic language (2017: 131):

Hands physically express the body's intelligence and creativity, enacting the wishes of the mind. As highly dextrous parts of the body, they display the skills and expertise that emphasise an individual's

12 These qualities recall the observations by Taillandier-Guittard, 2017, in her analysis of a filmed performance by Alfred Cortot.

proficiency and professionalism, from handiwork and handicraft and the trade of a handyman, through the precision of watchmaking and surgery, to the deftness and nimble fingers needed to play a musical instrument.

The transformation that Orlac undergoes because of « his » hands thus becomes visible in the way he carries them. Originally, Orlac's hands were supple and dexterous, the artistic and virtuoso hands of a celebrated and sensitive pianist, capable of refined handwriting and of tenderness. In his elegantly written letter shown in the opening sequence of the film, he expresses his desire to caress his wife's hair and feel her body beneath his hands. From the outset of the film, Orlac's hands take on a tactile and explicitly carnal, eroticised dimension (Marty, 2013). This dimension might be read as laying the groundwork for Orlac's nearly criminal impulses later on in the film: touching the other, in order to possess him or her, to the point of taking his or her life. Orlac's « first » hands already demonstrate how closely related Eros and Thanatos are.

His new replacement hands are big, uncivilised, coarse, and unable to play the piano or to write decently. After realizing that they carry inherent danger, Orlac refuses to touch his wife. For a large part of the film, Orlac is seen holding his hands far away from his body, his arms stretched out, his hands rigid, or cramped like claws, sometimes held up in front of his face. Wiene shows a return to animality, and to the resurfacing of primary impulses which threaten to take over and jeopardise the integrity of the individual. It is a typical feature of expressionist cinema, as well as the imaginary of the graft as an extreme experience of otherness within oneself (cf. Després, 2009).

The larger part of the film spells out how Orlac's crisis is the crisis of his hands. This crisis disconnects Orlac from his independence as an artist, from his masculinity, and from his integrity as a man. It leads him from Eros to Thanatos, from a status as an artist to that of a murderer. Saving Orlac means saving his hands, a salvation that will affect both the artist and the man.

Both Renard's novel and Wiene's film miss no opportunity to make the reader and viewer understand that, indeed, Orlac *is* his hands. In the film, Yvonne Orlac pleads with Dr Serral to « save his hands, his hands are his life, more than his life » (scene starting at 12:30). Renard states the identification even more explicitly during the first post-operational conversation held between Rosine Orlac and Dr Cerral: « He loves me, yes. Oh, yes! But not as much as his hands! If he would have sold his country, if he would be sentenced to death for treason, you wouldn't see him more desperate. It's not him anymore! »¹³ (Renard, 2020: 69-70).

In a narrative in which the protagonist is so strongly and completely identified with his hands, an important question arises: does it matter that Orlac should be a pianist, or could he have been any other artist or musician? Goffette

13 My translation of: « *Il m'aime, oui. Oh ! oui ! Mais pas tant que ses mains ! Il aurait vendu son pays, il serait condamné à mort pour trahison, vous ne le verriez pas plus désespéré. Ce n'est plus lui !* »

and Chabot (2008: 298) argue that the choice of a piano-playing protagonist was made for reasons of dramatic impact, because their hands are an essential asset for virtuoso pianists. There is little doubt that this is the case, but one might easily object that this does not necessarily exclude other instruments: are not all instruments played by hands? But indeed, I would argue that from a visual and performance perspective, portraying Orlac as a pianist was certainly the best option.

32

From a performance setting perspective, i.e. from the perspective of an audience in a concert hall or cinema watching a musician play an instrument, one can distinguish instruments in which the hands modulate the sound either directly or indirectly (i.e., by means of another device), in which the hands are used equally or unequally, and in which the hands are fully or only partly visible while playing. In order to avoid a lengthy discussion of the performance features of the various instrument groups (strings, winds, percussion, keyboard instruments) with regard to the role and the position of the hands, their (in) direct impact on the sound, and their visibility to the public, it suffices to say that only keyboard instruments can serve well in a story in which hands are the main characters¹⁴.

The harpsichord can be excluded from consideration here, because it only began its revival in earnest from the 1920s onwards, especially in France, so that it would have been too « niche » for Wiene's German and Austrian audiences. Similarly, the organ is less adequate for the Orlac narrative, given its completely different, « transcendent » connotations, either with church and religion, or with its opposites, evil and the devil. An early example can be found in *The Phantom of the Opera* (1925), where the phantom is seen playing the organ during the famous « unmasking scene ».

The foregoing implies that the piano in particular meets important conditions for inclusion in a film in which the hands of a musician play the *main* role. During a pianist's performance, both hands are equally active, they are directly and visibly responsible for the sound production, and thus for the artistic result intended by the performer. The piano can be played as autonomous, self-sufficient instrument, and can boast several centuries of artistic and social prestige. By making Orlac a pianist, both Renard and Wiene significantly enhanced the veracity of their story.

Musicians in Silent and Early Sound Film

The credibility attained by Renard and Wiene may account for the audience's rather extreme reactions to *Orlacs Hände*, as described by Bartra (cf. *supra*). Such a response, however, inevitably also stems from the public's expect-

14 The only non-keyboard alternative presenting equal visual qualities is the theremin, an electric instrument played by both hands, hovering over the instrument without touching it. It was only patented in 1928, however, and is therefore not considered here.

tations of a film protagonized by a pianist. At this point, it is worthwhile to consider the interrelations between music, musicians, and early film.

There is no lack of music in silent film: pianists and other musicians, sometimes entire orchestras, accompanied silent films in the film theatres of the early 20th century. They improvised *ad libitum* or on the basis of a given set of musical models, adapted to the content and atmosphere of the scenes they were accompanying (Fuchs, 2016)¹⁵. For more prestigious and expensive film productions, entirely new film scores were composed¹⁶.

Occasionally, musicians appear on the screen as well, as principal or secondary characters in the story. In absence of larger studies, the following paragraphs offer some few observations about prominent musicians in selected (silent and early sound) films between 1907 and 1927, the year of the first feature-length film with a synchronized recorded music score, *The Jazz Singer* (see Table 2).

Table 2.
Selected silent and early sound films with prominent musicians, 1907-1927

Year	Title	Director	Duration	Musician	Musician character
1907	<i>Le piano irrésistible</i>	Alice Guy	04:17	Pianist	The Pianist (anonymous actor)
1908	<i>Lully ou le violon brisé</i>	Georges Méliès	c.04:00 (fragment)	Violinist	Jean-Baptiste Lully, cook and violinist (anonymous actor)
1909	<i>The Voice of the Violin</i>	D.W. Griffith	16:00	Violinist	Herr von Schmidt, music teacher (Arthur V. Johnson), his student, Helen Walker (Marion Leonard)
1911	<i>The Musician's Daughter</i>	Jay Hunt	14:23	Pianist, violinist, singer	Carl Wagner, musician and composer (William S. Rising), Alma Wagner, his daughter (Grace Scott), The Prima Donna (Dorothy Gibson)
1916	<i>A Movie Star</i>	Fred Hibbard	24:00	Pianist	One-Man Orchestra (Harry McCoy)
1916	<i>The Vagabond</i>	Charlie Chaplin	26:41	Violinist	The Vagabond (Charlie Chaplin)
1919	<i>Anders als die Andern</i>	Richard Oswald	c.50:00 (fragment)	Violinist	Paul Körner (Conrad Veidt)
1920	<i>Humoresque</i>	Frank Borzage	71:16	Violinist	Leon Kanter (Gaston Glass)
1920	<i>The Penalty</i>	Wallace Worsley	91:11	Pianist	Blizzard (Lon Chaney)
1921	<i>The Play House</i>	Buster Keaton	23:16	Band	Buster Keaton (« Buster » Keaton)

15 Coŝta de Beauregard, 2013: 18-20, briefly refers to the use of cue sheets in her study of the role of the pianist in three films between 1941 and 1987.

16 As mentioned earlier, this musical aspect of *Orlacs Hände* remains a blind spot.

1924	<i>Greed</i>	Erich von Stroheim	c.02:10:00 (fragment)	Concertina player	John McTeague (Gibson Gowland)
1925	<i>The Phantom of the Opera</i>	Rupert Julian	01:46:29	Organist and singers	The Phantom (Lon Chaney), Christine Daae (Mary Philbin) and Carlotta (Mary Fabian), both prima donnas (sopranos)
1925	<i>Soul-Fire</i>	John S. Robertson	01:20:42	Pianist-composer	Eric Fane (Richard Barthelmess)
1927	<i>The Jazz Singer</i>	Alan Crosland	01:36:11	Singer	Jakie Rabinowitz, the jazz singer (Al Jolson)
1927	<i>[Das Leben des] Beethoven</i>	Hans Otto Löwenstein	01:10:00	Pianist-composer	Ludwig van Beethoven (Fritz Kortner)
1927	<i>The Way of All Flesh</i>	Victor Fleming	c.07:00 (fragment)	Violinist	August Schiller jr. (Donald Keith)

Within this handful of early films between 1907 and 1927, we can distinguish various types of musicians in a prominent or protagonist role. In the earliest films listed in Table 2, they are portrayed as « artist(ic) » stereotypes, with matching outfits and behaviours. Both the pianist in Alice Guy's *Le piano irrésistible* (1907) and the violinist in *The Voice of the Violin* (1909) wear shoulder-length hair, a large bow tie, a white shirt and a black suit. Lully, the violinist in Méliès's *Le violon brisé* (1908) is a cook at the same time, and wears a hat, a white suit and long hair. Musicians in these early silents are characterized as performers by their outfits. The stereotype they represent is that of the humble artist who belongs to the category of entertainers, magicians, and circus performers –not unlike Al Jolson as the stereotype of the blackface jazz singer in *The Jazz Singer* (1927) (Shipton, 2007: 76, 413).

In his celebrated *The Vagabond* (1916), Charlie Chaplin combines this artist stereotype with his own persona of the Tramp, positioning his character unquestionably on the margin of society, and elevating the stereotype to a character with both comic and tragic aspects. In France, the film was screened as *Charlie Musicien* (Guyonvarch & Thibault-Starzyk, 2016). A famous scene shows the Vagabond competing with a wind band in and outside a coffee house.

From the later 1910s onwards, films appear in which musicians are portrayed explicitly as the skilled and virtuoso performer, without losing their characterization as comic and often marginal figures. In *A Movie Star* (1916), the movie theatre pianist is a one-man orchestra, who is seen accompanying a silent film, adding a drum, « Indian » sounds, and other sound effects to his piano playing. In a more humorous fashion, also Buster Keaton plays an entire band on his own in *The Play House* (1921).

Unabashedly idealistic and romantic musicians also appear. Herr von Schmidt, the music teacher in the *Voice of the Violin* (1909), goes at great lengths to demonstrate his infatuation with his student Helen. Likewise, both Carl Wagner and his daughter Alma make great sacrifices to show their devotion to their loved ones in *The Musician's Daughter* (1911); a similar kind of affection is seen between August Schiller senior and junior in the surviving fragment of *The*

Way of All Flesh (1927). Similarly, love is what heals not only the hearts but also the body in *Humoresque* (1920), the fictional life story of the Jewish violinist Leon Kantor. Kantor gets injured on his arm during World War I and is unable to play his instrument, until he is ultimately rescued by love.

On the other side of the spectrum a number of criminal characters appear, villains that happen to play an instrument as a way to lend more depth to their characters. In Erich von Stroheim's legendary *Greed* (1924), McTeague plays the concertina. In *The Penalty* (1920), Blizzard (Lon Chaney) is a legless crime boss who lost his legs as a young boy. He is also a classical pianist; because of his handicap, his mistress works the pedals for him.

Around the turn of the decade, and as an extension of the tragicomic, with elements of the romantic and negative characters as well, musicians as tormented artists begin to appear in silent and early sound film. In *Anders als die Andern* (1919), Orlac-actor Conrad Veidt appears as a gay violinist, caught up in, and blackmailed for his illicit love for a male musician. Because the film was intended as a polemic against the infamous Paragraph 175, which made homosexuality a criminal offence, it was banned from public theatres. The film only survives as a fragment. In the 1925 adaptation of *The Phantom of the Opera*, we see the tormented Phantom play the organ during the already mentioned unmasking scene. In *Soul-Fire* (1925), the protagonist Eric Fane is a struggling, tormented composer and pianist, who lets himself guided through the world by the women he pursues, in search of both romantic and musical success. A better-known example is certainly Hans Otto Löwenstein's biopic *Beethoven* (1927), in which Beethoven is played by Fritz Kortner, the actor portraying Nera in *Orlacs Hände*.

As noted earlier, just a handful of films does not provide a basis solid enough to draw general conclusions. Further research will be necessary to confirm the emergence, around 1920, of a trend that increasingly depicts musicians as tormented artists. It seems, however, that together with Paul Körner, the Phantom, Erik Fane, and, in a certain sense, Blizzard, Orlac finds himself in the larger filmic context of the topos of the tormented artist, consisting mainly, though not exclusively, of keyboard players¹⁷.

Conclusion

As we have seen, Robert Wiene's *Orlacs Hände* (1924) is a rather atypical pianist's film. This is, first of all, on account of the various genres it refers to. Second, *Orlacs Hände* is atypical because the very restricted amount of diegetic music and the as yet unconfirmed existence of any original (non-diegetic) film score.

¹⁷ Chion, 2018, mentions a number of titles of the 1940s elaborating the topos of the tormented musician: *Hangover Square* (John Brahm, 1945), *The Beast with Five Fingers* (Robert Florey, 1946), and *Rope* (Alfred Hitchcock, 1948).

Orlacs Hände attempts to lend a certain degree of credibility to its representation of the storyline. While the performance of a double hand transplantation was still science fiction in the 1920s, it took its inspiration from real life in the person of the (in)famous surgeon Alexis Carrel, who made crucial breakthroughs in surgical grafting. Furthermore, *Orlacs Hände* lends an important place to the use of fingerprinting, a technique so intimately connected to the discovery of « true identity » that in 1925, German censors considered banning the film from cinemas. These scientific elements put the importance of the hands of Orlac even more in the limelight.

By choosing to make Orlac a pianist, Renard and the directors who subsequently adapted his novel for the screen, created as a protagonist an artist and husband whose social and relational status is crumbling, and whose situation enables him to identify utterly and completely with « his » hands –or rather, with the alien hands attached to his body. Orlac perceives the transplanted hands of the robber and murderer Vasseur as both cause and effect of his predicament.

The choice for a pianist as a protagonist generated a more realistic, credible and relatable viewing experience for Wien's public. Music being performed by equally active and visible hands, on an instrument that enjoyed considerable autonomy and social status, was yet another strategy to enhance the story's credibility. Indeed, the film's credibility and veracity lent a new impulse to the developing trend of casting musicians as « tormented artists » in the silent and early sound films of the 1920s. It was possibly the combination of all these factors that might explain how viewers in 1924 strongly related to the most expressive portrayal of a tormented pianist they had seen until then –to the point of getting stirred up, and crying out in anger.

Works Cited

- [ANONYMOUS], « Orlacs Hände », *Paimann's Filmlisten* 441, 19 September 1924, p. 181.
- [ANONYMOUS], « The Hands of Orlac », *Variety*, [New York], 28 June 1928.
- BALÁZS, Béla, « Orlacs Hände », *Der Tag*, [Vienna], 16 September 1924.
- BALLHAUSEN, Thomas, « The Many Faces of Expressionism. Prosthetic Memory, Mind and Matter in *Orlacs Hände / The Hands of Orlac* (1924) », in FRIESINGER, Günther, GRENZFURTHNER, Johannes & BALLHAUSEN, Thomas (Ed.), *Mind and Matter. Comparative Approaches towards Complexity*, « Kultur- und Medientheorie », Bielefeld, Transcript, 2011, p. 89-98.
- BALLHAUSEN, Thomas & KRENN, Günter, « Die unheimliche Leinwand. Zwei österreichische Beispiele für filmischen Expressionismus », *MedienImpulse* 57, 2006, p. 35-39.
- BARTRA, Roger, « The Hands of Orlac », *Anthropology of the Brain: Consciousness, Culture, and Free Will*, Cambridge, Cambridge University Press, 2014, p. 113-117.
- BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE (last visited 12.06.2021): *Gallica*, <https://gallica.bnf.fr>
- CANEPA, Laura, « Em torno das definições do expressionismo: o gênero fantástico em filmes da República de Weimar », *Galáxia*, 19, 2010, p. 78-89.
- CHION, Michel (last visited 18.08.2021): « Mes doigts sont-ils à moi ? », *Revue musicale OICRM* 5, 2018, p. 1-6. <https://revuemusicaleoicrm.org/vol5-n1-doigts/>

- CONRICH, Ian & SEDGWICK, Laura, « Hands », *Gothic Dissections in Film and Literature. The Body in Parts*, (Palgrave Gothic), London, Palgrave Macmillan, 2017, p. 131-150.
- COSTA DE BEAUREGARD, Raphaëlle (last visited 18.08.2021): « Le piano à l'écran : figure du musicien », in VINCENT-ARNAUD, Nathalie & SOUNAC, Frédéric (Ed.), *Figure(s) du musicien. Corps, gestes, instruments en texte*, 2013. <https://www.fabula.org/colloques/document4065.php>
- DESPRÉS, Elaine, « L'inquiétante science de la greffe chez Maurice Renard », in MACHINAL, Hélène (Ed.), *Otrante, art et littérature fantastique*, n° 26, dossier « Science et fantastique », 2009, p. 55-68.
- EVANS, Arthur B., « The Fantastic Science Fiction of Maurice Renard », *Science Fiction Studies*, vol. 21, 1994, p. 380-396.
- FUCHS, Maria, *Stummfilmmusik. Theorie und Praxis im « Allgemeinen Handbuch der Film-Musik » (1927)*, « Marburger Schriften zur Medienforschung; 68 », Marburg, Schüren, 2016.
- GALTON, Francis, *Finger Prints*, London & New York, MacMillan, 1892.
- GOFFETTE, Jérôme & CHABOT, Hugues, « “Les Mains d’Orlac” entre imaginaire, médecine et corps modifié » (postface), RENARD, Maurice, *Les Mains d’Orlac*, Lyon, Les moutons électriques, 2008, p. 289-309.
- GUYONVARCH, Kate & THIBAUT-STARZYK, Mathilde (Ed.), *Charlie Chaplin. L'homme-orchestre*, Paris, Cité de la Musique / Éditions de La Martinière, 2019.
- HANS, Anjeana, « “These Hands Are Not My Hands”: War Trauma and Masculinity in Crisis in Robert Wiene's *Orlacs Hände* (1924) », in ROGOWSKY, Christian (Ed.), *The Many Faces of Weimar Cinema: Rediscovering Germany's Filmic Legacy*, Woodbridge, Boydell and Brewer, 2010, p. 102-115.
- JUNG, Uli & SCHATZBERG, Walter, « The Invisible Man behind “Caligari”: The Life of Robert Wiene », *Film History* 5, 1993, p. 22-35.
- _____, *Der Caligari-Regisseur Robert Wiene*, Berlin, Henschel, 1995.
- LEUTRAT, Jean-Louis, *Vie des fantômes : le fantastique au cinéma*, Paris, Cahiers du Cinéma, « Essais », 1995.
- MARTY, Laurent (last visited 18.08.2021): « Cinéma muet et musique : héroïsation et érotisation du geste musical », in VINCENT-ARNAUD, Nathalie & SOUNAC, Frédéric (Ed.), *Figure(s) du musicien. Corps, gestes, instruments en texte*, 2013. <https://www.fabula.org/colloques/document4047.php>
- MICHAELIS, Heinz, « Orlacs Hände », *Film-Kurier*, 2 February 1925.
- MORATO ZANATTO, Rafael, « A unidade plástica nos films de Robert Wiene », in SAMPAIO, Sofia, REIS, Felipe & MOTA, Gonçalo (Ed.), *Atas do V. Encontro Annual da AIM*, Lisbon, AIM, 2016, p. 124-131.
- MORTON, Harry, « Introduction », RENARD, Maurice, *Les Mains d’Orlac*, Paris, Archipoche, 2020, p. 11-14 [originally published in *L'Ère nouvelle*, 30 May 1920].
- OLNEY, Ian, « The Problem Body Politic, or “These Hands Have a Mind All Their Own!”: Figuring Disability in the Horror Film Adaptations of Renard's *Les Mains d’Orlac* », *Literature / Film Quarterly*, Vol. 34, 2006, p. 294-302.
- RAMALHO, Joana Rita, « The Aesthetics of the Tangible: Haptic Motifs and Sensory Contagion in Gothic Terror Films », *The Irish Journal of Gothic and Horror Studies*, Vol. 15, 2016, p. 96-112.
- RENARD, Maurice, *Les Mains d’Orlac, roman*, Paris, Nilsson, 1920.
- _____, trans. Norbert Jacques, *Orlacs Hände. Einzige berechtigte Übertragung aus dem Französischen*, « Sindbad-Bücher », Munich, Drei Masken Verlag, 1922.

- _____, *Les Mains d'Orlac*, Paris, Archipoche, 2020.
- SEEGER, Oberregierungsrat Dr. (last visited 19.05.2021): « Zensurenentscheidung "Orlacs Hände" vom 5. Februar 1925 ». <http://www.difarchiv.deutsches-filminstitut.de/zengut/df2tb1002z.pdf>
- SHIPTON, Alyn, *A New History of Jazz*, New York, Continuum, 2016.
- SIPIORA, Phillip, « Nietzsche's Fingerprints on *The Hands of Orlac* (1924) », in BRILL, Olaf & RHODES, Gary D. (Ed.), *Expressionism in the Cinema*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2016, p. 235-247.
- STEINER, Ines & LIEBRAND, Claudia, « Der mit der Dolch tanzt. Ausdrucksbewegung und gestische Semantik in Robert Wienes *Orlacs Hände* (1924) », *Medien and Zeit*, Vol. 18, 2003, p. 4-22.
- TAILLANDIER-GUITTARD, Inès (last visited 18.08.2021): « Le spectacle de l'interprétation : Cortot au piano », *Filigrane* 22, 2017. <https://revues.mshparisnord.fr:443/filigrane/index.php?id=832>
- TOUTTAIN, Pierre-André, « Préface : Maurice Renard, ou le mystère des mains », RENARD, Maurice, *Les Mains d'Orlac*, Paris, Belfond, 1970, p. 5-10.
- TRIFONOVA, Temenuga, « Cinema and Psychoanalysis », *Warped Minds. Cinema and Psychopathology*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2018, p. 105-150.
- VAN ELFEREN, Isabella, *Gothic Music: Sounds of the Uncanny*, Cardiff, University of Wales Press, 2012.
- WITTMANN, Matthias, « Hand/Gemenge. Über sichtbare und unsichtbare Hände in Robert Wienes Psychothriller *Orlacs Hände* (1924) », in WINKLER, Hartmut, BUBLITZ, Hannelore, KALDRACK, Irina et al. (Ed.), *Unsichtbare Hände. Automatismen in Medien-, Technik- und Diskursgeschichte*, « Schriftenreihe des Graduiertenkollegs „Automatismen“ », Leiden, Brill/Fink, 2011, p. 61-89.

Les figures du musicien dans l'univers hitchcockien : un crescendo discordant

Françoise Barbé-Petit
Sorbonne Université
Anne-Laure Dubrac
Université Paris-Est Créteil

RÉSUMÉ. Dans cet article, nous interrogeons la dilection hitchcockienne pour les instrumentistes. Les quatre musiciens rencontrés sont soit pourvoyeurs de rythme à la façon de Gilbert, clarinettiste facétieux dans *The Lady Vanishes* (1938), ou d'euphonie à l'image du pianiste-compositeur aveugle de *Saboteur* (1942), soit porteurs de dissonances comme le contrebassiste du film *The Wrong Man* (1956), voire, pire encore, de discordances profondes à l'instar du pianiste de concert dans *Rope* (1948), assassin avéré. L'analyse des œuvres choisies montre tant l'impact de ces personnages que celui de leurs instruments dans la diégèse des films.

MOTS-CLÉS : musicien, instrument, accords, désaccords, Hitchcock

The Figures of the Musician in Hitchcock's Universe: A Discordant Crescendo

ABSTRACT. This article questions Hitchcock's predilection for instrumentalists. The four musicians studied here are either a symbol of harmony or linked to dissonance. On the one hand, *The Lady Vanishes* (1938) portrays Gilbert in the role of an offbeat and humorous clarinetist while *Saboteur* (1942) features a blind pianist-composer as the embodiment of euphony. On the other hand, the double bassist in *The Wrong Man* (1956), Manny, is associated with discord. In a more extreme way, in *Rope* (1948), the concert pianist and recognised murderer is synonymous with violent dissonances. The



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>

analysis of the selected movies demonstrates the impact of both the characters and the instruments on their narrative structure.

KEYWORDS: Musician, Instrument, Harmony, Discordance, Hitchcock

Le musicien, c'est-à-dire tout aussi bien le mélomane, l'instrumentiste que le compositeur, est une présence récurrente dans les *thrillers* dirigés par Alfred Hitchcock. Mais, selon les œuvres considérées, films d'espionnage ou films noirs, le musicien est soit porteur d'harmonie comme l'imaginaire musical le souhaiterait, soit lié à des discordances profondes. Si le pianiste-compositeur aveugle dans *Saboteur (Cinquième colonne, 1942)* est une magnifique figure de paix et de conciliation, si, dans *The Lady Vanishes (Une femme disparaît, 1938)*, Gilbert joue de façon facétieuse le rôle d'un clarinettiste à contretemps, en revanche, dans *The Wrong Man (Le Faux Coupable, 1956)*, des dissonances violentes surgissent, et Manny, le contrebassiste, frôle la tragédie à la suite d'une erreur judiciaire. De façon plus extrême, dans *Rope (La Corde, 1948)*, le pianiste de concert, loin d'être une victime, est un assassin perturbé. Toutes les incarnations des figures du musicien ne sont donc pas réductibles à un modèle unique, mais cela n'est pas pour surprendre, car la musique elle-même est variée, tantôt mélodieuse, tantôt atonale, tantôt inharmonique.

Puisque Hitchcock, qui affirmait vouloir jouer du public comme d'un orgue¹ (instrument à double clavier), a donné la préférence à des musiciens pour accompagner la diégèse de certains de ses films, nous interrogerons cette dilection hitchcockienne pour les instrumentistes². Hitchcock s'est-il, non sans malice, amusé avec les sous-entendus liés aux instruments ? La clarinette, à l'instar de celle qui évoque le chat dans *Pierre et le loup* de Prokofiev, ne permet-elle pas de redoubler l'insolence de Gilbert ; les accords de piano de Philip Martin ne sont-ils pas prometteurs de paix ; la contrebasse de Manny, haute de deux mètres ne redonne-t-elle pas une verticalité bien nécessaire à une horizontalité grinçante ? Quant aux cordes du piano dans *Rope*, ne suggèrent-elles pas la violence puisque les marteaux les frappent ? En somme, le lexique de l'instrument ne permet-il pas de réitérer la problématique filmique ? C'est à ces questions que nous nous efforcerons de répondre en parcourant la partition hitchcockienne qui évolue crescendo entre euphonie et disharmonie. Dans les exemples choisis, l'intensité des offenses allant en augmentant, nous rencontrerons brièvement un pianiste aveugle, un clarinettiste inoffensif mais facétieux, puis un contrebassiste frôlant la tragédie et qui aura besoin de toute la durée d'un film pour s'extraire du guet-apens dans lequel il a été plongé ; enfin, nous nous attarderons sur un pianiste d'orchestre devenu assassin.

1 « *That game with the audience was fascinating. [...] I was playing them, like an organ.* » (« Ce jeu avec le public était fascinant. [...] Je jouais avec lui comme d'un orgue. » [Truffaut, 1984 : 367])

2 Rappelons à ce propos qu'Hitchcock est apparu dans quatre de ses films portant à la main l'étui d'un instrument de musique, comme s'il était lui-même instrumentiste : « un violon dans *La Maison du docteur Edwardes* (1945), un violoncelle dans *Le Procès Paradine* (1947), une contrebasse dans *L'Inconnu du Nord-Express* (1951) et un cor dans *Sueurs froides* (1958) » (Bourdon, 2007 : 482).

La figure du musicien dans les films d'espionnage

Selon la typologie des films hitchcockiens, la figure du musicien est plus ou moins prégnante. Observons ainsi que, dans les films d'espionnage dédiés à l'action, et où l'essentiel consiste à retrouver le traître ou à rapporter des informations sensibles, le musicien ne peut pas être le protagoniste principal. Il ne peut qu'apparaître de façon brève. Tel est le cas dans *Saboteur*. Alors qu'un innocent est accusé à tort, le pianiste donnera à entendre des notes pleines d'espoir. Sa présence permettra de faire une pause bienveillante dans la tournure tragique que pourrait prendre une vie.

Saboteur

Saboteur donne à voir, le temps d'une séquence inspirante, un pianiste-compositeur aveugle, Philip Martin, interprété par Vaughan Glaser. Ce personnage, magnifique incarnation de ce qu'il y a de meilleur en l'homme, a le sens de la réconciliation et de la fraternisation, et n'est-ce pas le propre de la musique que de dépasser différents clivages ? Aussi, comme dans une parenthèse enchantée, si sa participation sera de courte durée, sa figure illuminera le film durablement et redonnera courage et énergie à Barry Kane, le héros malmené par les circonstances.

Employé dans l'aéronautique, Barry Kane (Robert Cummings) est accusé à tort d'avoir provoqué l'embrasement de l'usine d'armement pour laquelle il travaille et d'avoir causé la mort de son meilleur ami. Poursuivi à la fois par la police qui le menotte et les espions (la Cinquième colonne), Barry décide, afin de prouver son innocence, de rechercher lui-même le véritable saboteur, un dénommé Frank Fry. C'est au cours de cette poursuite et alors qu'il fait de l'orage que Barry Kane trouve refuge chez un aveugle qui, prévenu de sa présence par les aboiements de son chien, sort sur le pas de sa porte, l'accueille sans poser la moindre question intrusive et lui propose de se réchauffer devant la cheminée : « Peut-être souhaiteriez-vous entrer et vous sécher »³ (29:03).

De la part du pianiste, cet acte d'hospitalité absolue et inconditionnelle appelle un commentaire. Dans ce type de scénario, récurrent dans la filmographie du cinéaste où celui qui n'est pas coupable fait figure d'accusé, Hitchcock éprouve le besoin de faire surgir une représentation de l'innocence afin de conforter celui qui, bien qu'irréprochable, est devenu une cible. Or, qui mieux que Philip Martin, le pianiste-compositeur aveugle, libéré des illusions engendrées par la vision, éloigné grâce à sa musique de l'utilitarisme des gens pressés, peut symboliser l'absence de culpabilité associée à la sérénité ? Selon Pascal Bonitzer, « le crime ne peut exister sans son contraire apparent, l'innocence. Plus encore que sur le crime, le cinéma de Hitchcock repose sur l'innocence » (Bonitzer, 1980 : 11) et Philip Martin en est une incarnation exemplaire.

3 « *Maybe you'd like to come inside and get dry.* »

Lorsque Barry pénètre dans la demeure de Philip, un plan d'ensemble fait découvrir l'espace où l'acte d'invitation a lieu. Un piano à queue noir occupe une grande partie de la salle, des fauteuils complètent le tout. La cheminée chaleureuse apparaît ensuite. Dans cet intérieur destiné à l'accueil et au partage, Barry est reçu avec beaucoup d'égards, tel un hôte de marque : « Il est agréable de partager son feu avec un hôte quand la pluie tombe sur le toit »⁴ (30:30).

L'hospitalité est renforcée par la musique. Philip Martin, pour qui les sons sont devenus ses lumières et ses couleurs⁵ (30:41), s'éloigne de Barry – ce qui a pour effet de donner plus d'aisance à son invité – pour rejoindre son ami le piano : « Le piano est une bénédiction pour moi »⁶ (31:16).

Philip joue pour son hôte, alors que ce dernier semble captif et plongé dans le noir d'une nuit sans aube, *Summer Night on the River* de Frederick Delius, un compositeur britannique aveugle (31:25). Mais Barry, affamé, semble peu attentif et s'empare d'une pomme qu'il croque à pleines dents, ce bruit, créant selon le pianiste « un effet très intéressant : un *obligato* sur une pomme »⁷ (30:24), et interrompant la musique de Frederick Delius. Philip comprend alors que manger devient la priorité.

Ce moment musical toutefois fait naître un dialogue sincère entre Philip et Barry. Ce dernier indique qu'il a joué du plus modeste des instruments qui soit, le triangle, instrument appartenant à l'ensemble des percussions. Comme ces dernières, Barry a été percuté par les événements, et, dans son usine, à l'instar du triangle positionné à l'arrière de l'orchestre, il n'a été qu'un employé parmi les autres. Mais en tant que percussionniste et encouragé par Philip, il se trouve, ce jour-là, malgré lui, propulsé à une place où il sait qu'un coup de triangle peut ponctuer une œuvre ou une situation, si délicate soit-elle. Il doit donc jouer sa partition sans hésiter comme le lui rappelle Philip Martin : « Allez-y et faites ce que j'aimerais pouvoir faire. Bonne chance, Barry, et pour l'amour du ciel, reprenez la pratique de ce triangle »⁸ (36:22-36:38).

En effet, la sonorité très claire et distincte du triangle fait que son tintement s'entend nettement au-dessus de tout l'orchestre symphonique. Pour recouvrer sa liberté et dénoncer le traître et son réseau d'espions, Barry devra faire entendre sa sonorité et sa singularité. Aussi est-ce sans surprise que le mot triangle sera le dernier mot de cette rencontre inespérée entre deux musiciens, l'un pratiquant activement le piano, l'autre ayant autrefois pratiqué les percussions. Le triangle, par ses trois côtés, rappelle également aux spectateurs que Barry ne pourra pas se limiter aux face-à-face rassurants et qu'il devra faire face à des tiers souvent hostiles.

Barry et Philip, cette mini-communauté d'appartenance à la musique, redonnent espoir à qui est accusé à tort, car la musique, comme le suggère

4 « *It's a pleasant thing to have a guest sharing the fire when the rain is beating on the roof.* »

5 « *You see, sounds are my lights and my colors.* »

6 « *The piano is a boon to me.* »

7 « *a very interesting effect: an obligato on an apple.* »

8 « *Go ahead and do the things I wish I could do. Good luck, Barry, and for heaven's sake, get back in practice on that triangle!* »

Jack Sullivan, est un chemin vers l'énergie, la vérité et la guérison⁹ (Sullivan, 2006 : 102). En présence d'un référent comme Philip, Barry se sent renforcé dans sa lutte car son innocence est reconnue : « Je ne suis pas du tout convaincu qu'il soit coupable. C'est mon devoir de citoyen de penser qu'un homme est innocent tant que sa culpabilité n'est pas prouvée »¹⁰ (35:07-35:15) ; ou encore : « Je peux voir des choses intangibles, comme l'innocence »¹¹ (35:49). De la même façon que le piano fait confiance à un homme atteint de cécité, Philip doit mettre et maintenir sa confiance en Barry.

Le musicien-aveugle, qui est à distance, qui n'est pas absorbé par les bruits du monde, voit au-delà des apparences immédiates. Il affirme : « Je vois bien plus loin que toi »¹² (35:44). Philip est un représentant de l'homme empreint de bonté, dénué de préjugés. Porté par sa croyance en l'innocence ontologique de l'être humain, participant à d'autres mondes grâce à la musique, il peut s'engager contre les attendus de ce monde-ci, les préjugés de la police et la bien-pensance de sa nièce Patricia, hostile à Barry. Comme l'écrivait, dans *Quelle part dans l'inachevé*, Vladimir Jankélévitch, la musique offre à celui qui la pratique plusieurs ouvertures, vers le silence, le retrait et l'ailleurs :

La musique est en elle-même une sorte de silence, parce qu'elle impose silence aux bruits et d'abord au bruit insupportable par excellence qui est celui des paroles. Impliquant un retrait à l'égard des mots et de la logique, puis une mise à l'écart du monde de la prose, la musique offre à celui qui la pratique un havre de paix (Jankélévitch, 1978 : 191).

Seul un musicien comme Philip pouvait offrir à Barry des perspectives de paix. Dans *The Lady Vanishes*, le musicien est aussi l'occasion d'une parenthèse, mais cette fois orientée vers le ludique et l'espièglerie.

The Lady Vanishes

Au début du film, Gilbert (Michael Redgrave)¹³, bien que musicien, n'est ni dans le ton, ni au diapason avec les autres. Souvent à contretemps des autres, considéré par certaines résidentes comme le « Monsieur fausse note » de l'hôtel, il incarne le personnage du perturbateur. En sa qualité d'ethnomusicologue, spécialiste des danses folkloriques d'Europe centrale, Gilbert accompagne et entraîne, au son de la clarinette, trois autochtones qui frappent le sol pour mar-

9 « As in many Hitchcock films, music is a metaphysical energy, a path into healing and truth. »

10 « I'm not at all convinced that he's guilty. [...] It is my duty as a citizen to believe a man is innocent until he's been proven guilty. »

11 « I can see intangible things. For instance, innocence. »

12 « I can see a great deal farther than you can. »

13 Contrairement aux autres personnages qui agissent en fonction des autres et des circonstances, Gilbert, joueur de flûte dans un groupe folklorique, fait grand bruit dans l'hôtel ; peu soucieux de la gêne occasionnée, il joue avec charme le rôle du malappris. S'adressant à sa voisine de chambre, Iris Henderson qui se plaint du vacarme occasionné, il lui avoue sans diplomatie aucune : « Vous n'êtes pas mal non plus dans le genre » (« Confidentially, I think you're a bit of a stinker, too » [23:00]).

quer le rythme, ce qui a pour effet de troubler les voisins des chambres contiguës à la sienne, à commencer par le professeur de musique Miss Froy (Dame May Whitty), une espionne, en vérité, qui doit se concentrer pour distinguer le message codé chanté sous ses fenêtres. Ce tapage agace également Iris Henderson (Margaret Lockwood) qui ne peut trouver le sommeil. Lorsque le gérant de l'hôtel lui signifie qu'il fait trop de bruit, Gilbert, persifleur, le congédie en musique, puisque cette dernière est tout sauf un bruit. Néanmoins, avec le temps, les discordances s'estomperont. Iris et Gilbert feront cause commune et travailleront en harmonie à la recherche de Miss Froy, l'espionne enlevée par ses ennemis. Par la suite, les talents de musicien¹⁴ de Gilbert seront fort utiles car Miss Froy lui demandera de mémoriser¹⁵ un air codé qu'il devra transmettre au ministère des Affaires étrangères. Gilbert promet de lutter contre l'oubli en affirmant : « Je n'arrêterai pas de siffler l'air »¹⁶ (01:22:35), ce qu'il ne cesse de faire jusqu'à son arrivée à Londres.

Soulagée par ce partage avec Gilbert, Miss Froy déclarera, avant de fuir et de quitter le train : « Nous avons maintenant deux chances au lieu d'une »¹⁷ (01:22:32). Connaissant la musique, n'oubliant jamais une note, Gilbert, pour retenir un air, n'exige ni le passage par l'écrit, ni la lecture de la partition. Mémoriser un air étant d'abord une question d'oreille, son apprentissage ne risque pas de trahir ceux qui sont chargés de le retenir, car sur eux ne sera découverte aucune trace écrite. La musique, dans un premier temps du moins, se présente donc comme la langue de l'espionnage et l'autre de la lettre. Elle est un signe sans signature et sans support. Travaillant désormais pour la même cause, Gilbert, Miss Froy et Iris Henderson sont à l'unisson. Gilbert ayant enfin trouvé le ton juste, le film se terminera en musique au ministère des Affaires étrangères. Certes Gilbert, parce qu'il est amoureux, et donc distrait par ses affects, a oublié l'air, mais Miss Froy, l'ayant devancé sur place, l'interprète au piano. Le film se termine par un plan d'ensemble (01:31:11) ; les deux amoureux sont vus de dos regardant Miss Froy interpréter l'air codé sur son clavier.

The Lady Vanishes a eu un immense succès auprès du public sans doute en raison des échos secrets qui se répondent au sein même du film. Remarquons, pour notre part, l'adéquation entre l'instrument sollicité et le propos du film : pour jouer de la clarinette, il faut faire appel au souffle ; or, l'*opus* hitchcockien manifeste un souffle épique indéniable, enchaînant actions violentes et courses poursuites, présentant des protagonistes au courage impressionnant, faisant assister les spectateurs à une montée en puissance des émotions. Le choix judicieux de la clarinette convient parfaitement à ce film d'aventures, volontiers romanesque et enchanteur.

14 « J'ai été élevé dans la musique. Je peux tout mémoriser. » (« *I was brought up on music. I can memorise anything.* » [01:22:16])

15 « *It's a tune. It contains, in code, the vital clause of a secret pact between two European countries.* » (« C'est une chanson qui donne, en code, les clauses essentielles d'un pacte entre deux pays d'Europe. » [01:22:05])

16 « *I won't stop whistling it.* »

17 « *Now, we've got two chances instead of one.* »

Dans d'autres films en revanche, les dissonances ne prêteront pas à rire car elles seront annonciatrices de tragédie. Ainsi, l'instrumentiste n'est jamais présenté de manière univoque, bien au contraire ; être foncièrement multivoque, le musicien apparaît tout aussi bien en position d'adjuvant, de criminel cruel ou bien de victime soumise.

La figure du musicien victime

45

Dans *The Wrong Man*, Christopher Emmanuel Balestrero, dit Manny (interprété par Henry Fonda), contrebassiste de jazz au Stork Club à New York, est une victime du système judiciaire et carcéral. L'occasion de l'accusation sera fournie par une perception et une interprétation erronées des gestes de Manny. Ses mains serviront à tort de déclencheur. Alors qu'il se rend au siège d'une compagnie d'assurances pour emprunter de l'argent sur la police de sa femme, sa main droite à l'intérieur de la poche de son pardessus donne à croire qu'il possède une arme dont il est sur le point de se servir. Le geste de Manny, bien que banal, est perçu par la guichetière, victime d'un précédent *hold-up*, comme menaçant. Le visage de l'employée, vu en plan rapproché poitrine, derrière les barreaux du comptoir, se contracte, son regard est désemparé (13:01). L'imaginaire de l'agression se confirme, puisqu'avec sa dernière main libre, Manny semble à nouveau chercher à l'intérieur d'une autre poche ce qui pourrait être un accessoire permettant de perpétrer un *hold-up*. Terrorisée, l'employée donne discrètement l'alerte. La panique s'installe. En vérité, ce n'est que le contrat d'assurance de sa femme que cherche à produire ce mari attentionné.

Aussi, nous comprenons *ipso facto* que les mains dans ce film auront une grande importance. De fait, durant les quatre apparitions de Manny au Stork Club, club huppé à New York, ses mains seront sans cesse exhibées.

L'importance des mains

Manny, dès les tout premiers plans du film, est perçu de biais dans l'orchestre du *night-club*, jouant sans archet, les deux mains posées sur les quatre cordes de la contrebasse (03:02-03:11). Ensuite, après son inculpation, après avoir tenté de trouver des témoins le disculpant, Manny est vu, de façon oblique, au Stork Club ; ses yeux sont baissés, puis la caméra montre en gros plan ses quatre doigts sur les quatre cordes (01:07:39-01:07:51). Nous le reverrons une troisième fois, après sa rencontre chez l'avocat ; Manny est de nouveau vu de biais quittant le club de jazz avec son instrument dans la main droite (01:11:34-01:11:37). Pour finir, il interprète un morceau de jazz, les deux mains une nouvelle fois posées sur son instrument (01:35:04-01:35:20) quand il apprend que le vrai coupable a été arrêté.

Si les mains de Manny ont déclenché l'accusation au siège de la compagnie d'assurances, elles contribueront à la maintenir au commissariat de police. Ainsi, pour le confondre, les policiers exigeront que soit reproduit par ses mains

le document écrit par le vrai cambrioleur lors de sa présentation au guichet ; sur ce simple papier, en échange de billets, l'agresseur s'engageait à laisser tranquille le personnel. Malheureusement pour lui, Manny répète la même erreur que le voleur dans la graphie du document. Sa main va, à son tour, abrégé un mot. Alors que *drawer* est attendu, seul *draw* s'inscrit sur la feuille ; l'absence des deux lettres *ER* est perçue comme une preuve irréfutable de sa culpabilité. Ironiquement, en anglais, le *E* ajouté au *R* constitue le sigle d'*emergency room* (salle des urgences). Manny est dans une situation désespérée qui nécessite des solutions urgentes pour qu'il puisse échapper aux conclusions hâtives tirées (*draw a conclusion*) par la maréchaussée. Il devient le coupable idéal, la succession des faits constituant bien une série graduée qui conduit à l'événement de son inculpation. Il est d'abord reconnu par les employées, puis l'écrit que les policiers lui demandent de reproduire à deux reprises va l'accabler. L'abréviation devient faute fatale avant de devenir faute morale. Visuellement, la mise en scène d'Hitchcock accentue cette évolution. Trois hommes sont autour d'une table de travail en plan rapproché poitrine. Manny, transformé en écolier, fait sa copie ; lorsque les deux inspecteurs se lèvent, on aperçoit un Manny dominé et vaincu qui désormais ne pourra plus être un homme complètement debout. À plusieurs reprises durant cet échange, la caméra recule. Manny est filmé par le biais d'une plongée (29:38 ; 33:48 ; 33:56) illustrant le rapport de domination entre les trois hommes. Paradoxalement, les institutions dites protectrices de la citoyenneté comme la police puis la justice lui seront à charge. Alors que le protagoniste devrait être protégé par ces instances supérieures, celles-ci n'auront de cesse de l'accabler sans pour autant disposer de preuves évidentes. Puisqu'il n'y a rien à attendre d'elles, cela exacerbe un sentiment de déréliction et d'accablement. Le film est ici très proche de la pensée d'Henry David Thoreau, lequel se méfiait grandement de l'État et de ses institutions :

Mais, où qu'un homme puisse aller, d'autres hommes le traqueront toujours pour le prendre dans les griffes de leurs sales institutions, et, s'ils le peuvent, ils l'obligeront à appartenir à leur lamentable société des *odd fellows*¹⁸ (Thoreau, [1854] 2004 : 166).

Comme nous avons pu le comprendre, les mains, tout comme le regard oblique, constituent une des clés de compréhension de l'erreur judiciaire. Identifié par des témoins qui, à l'identique des spectateurs, ne l'ont jamais vu de face mais de profil, et à la suite d'une confusion malheureuse entre deux individus ayant un physique similaire, Manny va être pris pour le voleur. Comme son double, il est grand, mince, porte les cheveux très courts, un pardessus et un chapeau borsalino, mais pour la police, sa singularité sera complètement gommée ; il sera l'autre, un autre qu'il ne connaît pas, l'homme des *hold-up*, des braquages, celui qui fait peur et terrorise. Sa personnalité à lui sera effacée

18 « *Wherever a man goes, men will pursue him and paw him with their dirty institutions, and, if they can, constrain him to belong to their desperate odd fellow society* » (traduction de Brice Mathieussent, 2017 : 116).

car, bon gré mal gré, il doit intégrer ce qui se dit de l'autre. L'arrestation qui en découlera constituera à proprement parler un événement tragique dans la vie de Manny puisque, interrogé par la police, il sera irrémédiablement conduit en prison malgré la fragilité des preuves de l'accusation.

Dans ce contexte-là, choisir un contrebassiste comme victime du système judiciaire n'est pas un pur hasard. En premier lieu, le statut social du musicien de jazz est ambigu. Appartenant au monde de la nuit, le musicien peut être associé, selon les stéréotypes habituels, à la débauche, comme la police le donne à entendre¹⁹ ; le contrebassiste, par son statut de noctambule, devient alors un suspect possible. Ensuite, le jeu sur les cordes permet d'exhiber les mains de l'instrumentiste, ces mains qui ont tout d'abord fait peur aux accusatrices, puis qui seront ensuite menottées, restreignant ainsi le corps de Manny qui, sans plus d'unité, se voit réduit à une série de parties distinctes.

La contrebasse

Le noir et blanc choisi par Hitchcock, tout comme l'usage de la contrebasse, accentue le tragique et le pathétique du film. Dans la famille des cordes, la contrebasse est un instrument grave, situé au fond de l'orchestre. Faisant figure de parent pauvre au sein des cordes, n'apparaissant jamais en position de soliste, la contrebasse est pourtant l'un des piliers de l'orchestre symphonique comme de nombreux ensembles de jazz. À l'instar de son instrument, Manny est un homme simple, discret, qui ne cherche pas à s'approprier toute la lumière ; se fondant dans les groupes auxquels il appartient – son groupe de jazz, sa famille –, il ne rêve pas de devenir le soliste sur lequel convergent les regards. Toutefois, bien qu'étant le pilier de sa famille de quatre membres – sa contrebasse possède aussi quatre cordes et non cinq –, il manifeste toujours le souci de l'intérêt collectif. Ainsi encourage-t-il ses deux fils sur le chemin de la musique – Greg à l'harmonica et Bob au piano – pour, avec eux, former à l'avenir un trio harmonieux. Les plans qui illustrent cette proximité sont des plans rapprochés taille et poitrine. L'image du père proposant une leçon de musique montre que la vie de famille a une grande importance pour Manny et que les accords sont, avant l'événement désastreux, plus grands que les désaccords.

Ajoutons que le fait que Manny soit perçu debout derrière un instrument peu facile à manier, peu pratique à transporter, une contrebasse haute de presque deux mètres, donne à voir l'ampleur de la tragédie à laquelle il est soumis. À l'instar de la contrebasse, qui s'affiche, en apparence du moins,

- 19 Être contrebassiste sera perçu par la police comme indigne pour un père de famille :
- *What do you do at the Stork Club?* (Que faites-vous au Stork Club ?)
 - *Play in a band. I'm a bass player.* (Je joue de la contrebasse dans un orchestre.)
 - *I suppose you have some pretty high old times there.* (J'imagine que vous avez passé là de sacrés bons moments.)
 - *What do you mean?* (Que voulez-vous dire ?)
 - *Oh, women, drinks, dancing, that sort of things.* (Oh, les femmes, l'alcool, la danse et le reste.)
 - *I don't drink.* (Je ne bois pas.)
 - *No?* (Vraiment ?) (22:00-22:18)

comme particulièrement encombrante, Manny est dans une situation inextricable. Toutefois, par sa hauteur même, l'instrument symbolise aussi le fait que la musique donnera au film une dimension verticale, le faisant ainsi échapper à une horizontalité grinçante et glaçante. Puisqu'au niveau horizontal, le visuel est en crise dans la mesure où les témoins se trompent et identifient à tort un homme qui n'est pas le bon, l'audible fait sens et la musique redonne une verticalité, voire un espoir, si ce n'est une transcendance bien nécessaire au réel. Par transcendance, nous entendons cette possibilité de dépasser le réel en le surmontant, ce qui est nommé dans *Quelque part dans l'inachevé*, le courage de continuer malgré tout : « Car la musique est là, sur terre, elle existe à nos côtés, comme une amie, et la plénitude de son évidence donne le courage de vivre, d'écrire, de continuer » (Jankélévitch, 1978 : 264-265). De cette force donnée par la musique, Manny est conscient puisqu'il recommande à son fils Bob, alors qu'il joue du Mozart, de ne jamais abandonner le piano ni de perdre le fil musical : « Rien ne doit t'empêcher de garder le rythme »²⁰ (11:03). Observons que, dans le film, Rose (Vera Miles), la seule à ne pas jouer d'un instrument, sera la seule à entrer en hôpital psychiatrique pour y soigner une dépression sévère (Sullivan, 2006 : 209). Une nouvelle fois, comme dans *Saboteur*, la musique est source d'énergie et de force. D'ailleurs, lorsque les deux fils de Manny s'inquiètent, suite à l'arrestation de leur père, ils se redonnent espoir en se rappelant la leçon de musique que ce dernier leur a promise : « Il nous donnera des cours de musique dès qu'il pourra, mais pas maintenant »²¹ (57:26).

Alors que, dans *Saboteur*, le pianiste aveugle prend des initiatives osées (il demande à sa nièce d'emmener Barry chez le forgeron pour que les menottes lui soient ôtées) et n'hésite pas à contourner les institutions pour défendre l'innocent, Manny, par sa soumission aux lois de son pays, semble résigné. Il répond à toutes les exigences de l'autorité policière (écriture de la note, rencontre avec les témoins). Il apparaît tel un « spectateur impuissant, essentiellement dans l'attente – inquiète, bien sûr – du déroulement de cette action inattendue » (Van Eynde, 2011 : 224).

La figure du musicien dans son rapport à la perte

Le film le donne à entendre : enseigner la musique c'est enseigner le courage ; or, il faut du courage pour vivre lorsqu'il y a eu altération. La vie de Manny s'écrit en effet sous le signe de la détérioration, car il a été privé subitement de tout ce qui comptait pour lui, sa réputation d'honnête homme, sa femme Rose, son foyer. C'est en fonction des privations successives subies par le protagoniste d'Hitchcock qu'il nous semble que s'imposent les propos de Pascal Quignard sur la musique dans *La Leçon de musique*²² et *Tous les matins du monde*. La figure

20 « You mustn't let things throw you off the beat. »

21 « He'll give us lessons as soon as he can, but not now. »

22 Chez Quignard, dans *Tous les matins du monde*, le jeune musicien Marin Marais entend son maître Sainte-Colombe, un homme âpre et rude, jouer de « longues plaintes arpégées » (Quignard, 1991 : 107) en référence à la perte de son épouse bien aimée. Pour Sainte-Colombe,

du musicien Manny est liée, chez le cinéaste comme chez Quignard, à la défaillance, au rabaissement et à la fragilisation que la musique seule permettra de surmonter. Comme indiqué précédemment, ce sentiment de rabaissement est illustré à l'écran par les nombreuses plongées qui ponctuent le film²³. En outre, Manny garde souvent la tête baissée, parle peu et son regard est ailleurs ; n'étant plus libre, il ne parvient plus à regarder le monde qui l'entoure. Il ne voit que des éléments fragmentés et parcellaires : ses mains menottées (50:15), les pieds des détenus soit en prison (49:38), soit dans le fourgon de police (50:18). Manny ne s'appartenant plus, semble disparaître derrière sa contrebasse qui occupe alors le devant de la scène, comme en atteste un plan entier à elle dédié par Hitchcock. Les personnages ayant disparu, le cinéaste filme alors l'instrument de musique à la façon d'une nature morte à côté d'un cuivre, en révélant que sa partie supérieure est craquelée. À la suite des remarques de Godard dans *Histoire(s) du cinéma*, il faut rappeler l'importance cruciale des objets pour Hitchcock, car la contrebasse relève de cet univers objectal essentiel à l'imaginaire :

On se souvient d'un sac à main / [...] d'un autocar dans le désert / d'un verre de lait / des ailes d'un moulin / d'une brosse à cheveux / d'une rangée de bouteilles / d'une paire de lunettes / d'une partition de musique / d'un trousseau de clés / parce qu'avec eux [...] Alfred Hitchcock réussit / là où échouèrent / Alexandre, Jules César / Napoléon / à prendre le contrôle de l'univers (Godard, 1998 : 82-85).

Les objets, chez le maître, ont été détournés de leur valeur d'usage, de leur fonctionnalité, pour devenir de véritables acteurs à part entière jouant de la présence et de l'absence, du champ et du hors-champ. Dans l'univers hitchcockien, on ne dispose pas des objets, ils disposent d'eux-mêmes en s'effaçant comme choses pour s'établir comme signes dans une syntaxe sophistiquée. Ils se transforment en paraphes qui font signe car ils accrochent l'œil, retiennent l'attention, titillent l'imagination. De plus, le cinéaste sait que ce qui caractérise l'homme, c'est l'accessoire vital qui fait figure de signature. Dans le cas de Manny, la contrebasse est sa signature ; elle figure, de façon métonymique, l'ensemble des dévastations dont il a été victime. Jouer d'elle, c'est aussi pouvoir se remémorer ses pertes et le geste musical, autorisant le retour en arrière, permet l'expression d'une plainte à l'égard de ce qui a été ôté, comme l'univers de Quignard le suggère. Dans *The Wrong Man*, Manny est en quête d'une voix perdue, celle de sa femme Rose frappée subitement de mutité et présentant des formes de catalepsie. Certes, pourrait-on objecter, Manny a toujours joué de la musique, y compris aux temps heureux, mais dans le temps du film, son jeu musical coïncide avec une série de pertes inégalées, et la musique est à même de produire le son d'un manque ou la trace sonore d'un déchirement.

la mort et le deuil sont irracontables et informulables. Face à l'indicible du traumatisme, seule la musique peut intervenir pour suggérer ce qui n'est pas pris en compte par le langage.

23 Citons à titre d'exemple la descente de Manny dans le métro au début du film (03:48) ou l'arrivée du fourgon qui le transfère au tribunal (45:21).

Il semble que la performance, à plusieurs reprises, de Manny au Stork Club ne peut se comprendre que par rapport à cette nécessité impérieuse : ne pas oublier ou effacer ce qui a été perdu. La musique, par essence ineffable, peut seule prendre en charge le chagrin et la douleur. La figure du contrebassiste Manny s'imposait donc pour symboliser la nostalgie d'un jadis si prometteur.

Un pianiste de concert étrangleur dans *Rope*

50

Contrairement aux autres musiciens de l'univers hitchcockien dont les apparitions sont parfois brèves, dans *Rope*, le pianiste de concert Phillip (Farley Granger), étrangleur à ses heures, est omniprésent du début à la fin du film. C'est dire son importance dans l'économie du film. Par son lien au piano à queue qui occupe un quart de la pièce (vu dans un plan d'ensemble, après l'ouverture des rideaux, au début du film), par son activité de concertiste²⁴ de musique classique, Phillip, servi par du personnel de maison, Mrs. Wilson, apparaît comme un individu ayant un sens certain de sa supériorité. Il fallait, pour le cinéaste, asseoir le statut social du personnage, celui d'un musicien aristocrate jouant de la musique française contemporaine, du Poulenc en particulier, car dans ce raffinement esthétique se trouve une partie du mobile du crime.

C'est ainsi qu'en connivence avec son camarade²⁵ Brandon (John Dall), Phillip étrangle un de ses camarades de Harvard, David Kentley, jugé ordinaire, voire tristement commun, afin de mettre en pratique la théorie selon laquelle l'élite aurait le droit de tuer toute personne considérée comme inférieure, et ceci en accord avec l'un de leurs professeurs, Rupert (James Stewart), mentor adulé par Brandon.

Si le film s'inspire d'une pièce de théâtre de Patrick Hamilton conçue en 1929 et écrite à partir d'un fait divers tragique, le sujet reste avant-gardiste dans son traitement du crime perçu comme art du raffinement ou comme divertissement pratiqué par des êtres sophistiqués.

Selon les termes de Rupert Cadell, le maître des études, tuer peut être l'expression d'un idéal esthétique : « Le meurtre, après tout, est ou devrait être, un art. Pas un des sept grands mais un art tout de même »²⁶ (35:08). Quant à Brandon, son disciple supposé, il voit dans la mise à mort d'un homme une possibilité d'accéder à la création : « Le crime peut être un art également. Tuer peut procurer autant de joie que créer »²⁷ (07:22).

24 Mme Atwater : « Je suppose que vous voulez savoir si votre concert sera un succès ? » (« *I suppose you want to know if your concert will be a success?* » [26:15])

25 Le lien amoureux entre les deux hommes a été commenté par Arthur Laurents, l'un des co-scénaristes du film (*Shot with faces mouth to mouth*), par David Schroeder (2012), puis en France, parmi tant d'autres, par Claude Chabrol et Éric Rohmer (1987).

26 « *After all, murder is, or should be, an art. Not one of the seven lively, perhaps, but an art nevertheless.* »

27 « *Murder can be an art too. The power to kill can be just as satisfying as the power to create.* »

Les mains du musicien esthète

Si Brandon et Phillip sont complices, force est de constater que le meurtre est accompli par Phillip seulement ; ses mains gantées de cuir jaune sont perçues, par le biais d'un gros plan, enserrant au moyen d'une corde le cou de la victime, et ce n'est qu'ensuite qu'un plan poitrine dévoilera son identité. Brandon, en tant qu'acolyte, ne fait que soutenir le corps ; ne se commettant pas dans les basses œuvres, il se contente d'être donneur d'ordre. Le crime commis, c'est lui qui exigera que le coffre soit ouvert afin d'y placer le corps. Pourquoi donc cette asymétrie entre les deux personnages et pourquoi est-ce le pianiste, l'étrangleur ?

Interrogeons cette dilection hitchcockienne pour la figure du pianiste puisque Phillip l'instrumentiste est l'instrument du meurtre, il est celui qui a les mains sales (*dirty hands*). Le piano appelant la main pour être joué, le lexique du piano et du pianiste permet de réitérer celui du meurtre, en jouant sur les redoublements, sur ce que les Britanniques appellent « le double entendre », c'est-à-dire le double sens et la résonance redoublée. Le choix par Hitchcock d'un meurtrier pianiste est signifiant car le piano suggère la violence par ses marteaux, par le frappement des cordes qu'il implique en écho à la corde de la strangulation. En somme, l'objet piano permet de renvoyer au meurtre commis. De la même façon qu'on exécute une partition, il est fréquemment fait référence, pour un pianiste, à l'attaque des doigts sur la touche, comme à la nécessité d'avoir un toucher pianistique²⁸ adéquat. Hitchcock, non sans malice, s'est particulièrement amusé avec les sous-entendus liés à cet instrument si singulier. Sur ce point, écoutons François Noudelmann dans *Le Toucher des philosophes* :

Le toucher pianistique permet de comprendre comment l'audition passe par la musculature et l'articulation des doigts [...]. En touchant le clavier, l'interprète est touché à son tour, pas par un autre corps, mais par une sonorité qui l'envahit [...]. Le pianiste est touchant et touché selon une confusion subtile entre le toucher tactile et le toucher émotif qui autorise à dire qu'on est touché par le piano (Noudelmann, 2008 : 75).

Subtilement, le cinéaste joue avec les spectateurs de ces ambiguïtés et de cette ambivalence même, car, avec les mains, l'équivoque n'est jamais loin : l'expression une « main de fer dans un gant de velours » allègue tout autant la souplesse que la dureté de la main qui détient en elle un potentiel de trahison, trahison de la partition ou dérapage humain. À ce propos, deux personnages tortureront Phillip en rappelant à sa conscience que la force de la main, du toucher, du frapper peut à l'occasion être détournée d'un usage pianistique pour

²⁸ Le vocabulaire anglais suggère également une certaine violence induite par le piano : « *the velocity at which hammers strike the strings* » (la vitesse à laquelle les marteaux percutent les cordes), « *to strike the keys harder* » (frapper les touches plus fort), « *an iron hand in a velvet glove* » (une main de fer dans un gant de velours).

être utilisée dans des circonstances ignobles, honteuses et dégradantes comme la strangulation. Ainsi, quand, au cours de la réception souhaitée par Brandon après le meurtre de David, Mme Atwater, cette invitée se piquant d'astrologie, prédit à Phillip que ses mains le rendront célèbre (26:48), ce dernier ne peut méconnaître l'équivoque perceptible dans cette affirmation. Être pianiste, c'est faire usage de ses mains, certes, mais ces mêmes mains ont également étreint le cou de David jusqu'à lui couper le souffle. Il lui faut alors reconnaître, dans son for intérieur, qu'il s'est comporté davantage en exécutant-exécuteur qu'en interprète dans la mise à mort de David. Aussi Phillip pourrait-il reprendre à son compte cette idée développée par François Noudelmann : « Tout homme se révèle dans ses mains. Et qui peut mieux le savoir qu'un pianiste » (Noudelmann, 2008 : 75). Un autre personnage, Rupert Cadell, reviendra à son tour sur l'importance contradictoire du geste et de la main chez Phillip. Tout comme Mme Atwater, il lui rappellera que l'usage des mains peut s'orienter vers le meilleur comme vers le pire, car rien n'empêche un pianiste de dévier en faisant de façon délibérée ou involontaire des fausses notes. Ensuite, il l'interrogera sur sa mise à distance de la vérité : « Vous êtes plus qu'habituellement allergique à la vérité ce soir, [...] quand vous dites que nous n'avez jamais étranglé un poulet »²⁹ (47:35). Rupert témoignera du fait qu'il a assisté en personne à l'étranglement des poulets : « Je vous ai vu à l'œuvre. Vous êtes un excellent étrangleur de poulets »³⁰ (48:04). Dans cet échange avec Rupert, le sujet de l'étranglement des poulets provoque le malaise et la colère de Phillip, car la nature profonde de ses gestes a été découverte. Rupert a vu juste, le geste est symptôme et la gestuelle des deux assassins les a trahis en les opposant.

Si Phillip est l'homme du geste juste et efficace lui permettant de parfaire ce qu'il entreprend – tuer des poulets, tuer un homme ou interpréter un morceau de musique –, en revanche Brandon est l'homme du beau geste, à l'affût du geste gratuit comme du crime gratuit. Avoir éliminé David, cette créature qualifiée de contingente, donne à Brandon le sentiment d'avoir atteint le niveau du surhomme nietzschéen, par-delà le Bien et le Mal : « Ils sont au-dessus des concepts moraux traditionnels. Le Bien et le Mal ont été inventés pour l'homme ordinaire parce qu'il en a besoin »³¹ (36:29). Phillip, qui a les mains sales, est aussi celui qui physiquement est le plus affecté. La présence du corps mort de David dans la pièce le perturbe profondément :

Brandon : Il est mort et nous l'avons tué.

Phillip : Mais il est toujours ici.

Brandon : Dans moins de huit heures, il reposera au fond d'un lac.

Phillip : En attendant, il est là³² (05:51-05:58).

29 « *You are more than usually allergic to the truth tonight, [...] when you said that you'd never strangled a chicken.* »

30 « *I saw you display your handiwork. You are quite a good chicken strangler.* »

31 « *They're above the traditional moral concepts. Good and evil, right and wrong were invented for the ordinary average man because he needs them.* »

32 Brandon: *He's dead and we've killed him.*

Phillip: *But he's still here.*

Brandon: *In less than eight hours he'll be resting at the bottom of a lake.*

Pour dissiper son malaise et son mal-être, pour échapper à l'atmosphère lourde et pesante imposée par ce huis clos, Philip aura recours à la musique.

La musique salvatrice : mouvements de l'âme et mouvements perpétuels de Poulenc

Désormais Phillip ne se sent en sécurité qu'avec la musique, cet art qui, par définition, élude la narration et la parole. Par les sons, il échappe au *logos* et à sa toute-puissance et devient à même d'entretenir « avec les choses des relations musicales inconscientes »³³. Nietzsche rappelle dans *La Naissance de la tragédie* que les sons permettent d'échapper à l'espace de la représentation ; se situant du côté du dionysien, les sons pénétrants et énigmatiques contribuent au mystère et à l'étrangeté des situations. Pour toutes ces raisons, à chaque fois que des sous-entendus sont formulés à son encontre, Phillip, le solitaire, se dirige vers son clavier pour y interpréter le *Mouvement perpétuel n° 1*. Ce morceau d'un jeune compositeur de dix-neuf ans, Francis Poulenc, viendra hanter le meurtrier Phillip, faisant dire à Rupert Cadell : « Vous aimez ce petit air³⁴, hein ? »³⁵ (46:12). Habité par cet air, Phillip l'exécutera à trois reprises (27:00, 46:00 et 01:19:00). La première fois, il s'y réfugie après les remarques de Mme Atwater sur ses mains ; il y retourne ensuite après avoir entendu les propos de Mme Wilson décrivant l'étrangeté du comportement des hôtes durant les préparatifs ; enfin, il rejoue les toutes premières notes du morceau lorsque la vérité du meurtre est énoncée par Rupert. En somme, à la suite d'une dissonance, jouer du Poulenc semble apporter distance et fluidité.

La musique de Francis Poulenc dans le film est particulièrement apaisante, car, proposant un mouvement perpétuel, elle peut être répétée à l'infini, à la façon d'une berceuse. Contrairement au temps du crime marqué du sceau de l'irréversible, la musique, parce qu'elle est itérative et réversible, peut donner à croire que tout est à nouveau possible. Alors que le crime ne peut être défait, la musique peut bénéficier de recommencements indéfinis. En outre, respectueuse des humeurs, des états d'esprit et des atmosphères, la musique dispense une certaine forme de catharsis dont peut bénéficier un être en proie à des émotions variées. La musique, en effet, est porteuse d'alternatives car elle est sujette à des interprétations sonores dissemblables. Une partition ne se décline jamais d'une seule manière et le *Mouvement perpétuel n° 1* peut se jouer selon différentes modalités. Le leitmotiv chez Poulenc a ses variations comme il y a, chez Bach, les *Variations Goldberg*. Ces observations nous permettent de séparer davantage les deux complices. À l'opposé de Brandon tranchant, cinglant et univoque, qui

Phillip: *Meanwhile, he's here.*

33 Dans l'Avertissement à *La Naissance de la tragédie*, sa première œuvre philosophique majeure (1872), Nietzsche affirme : « Je ne m'adresserai qu'à ceux qui ont une parenté immédiate avec la musique, ceux dont la musique est pour ainsi dire le giron maternel et qui n'entretiennent presque avec les choses que des relations musicales inconscientes ».

34 *Little tune*, pièce minuscule, en effet, car cette œuvre composée en 1918 a une durée totale d'exécution qui ne dépasse pas cinq minutes et nous n'entendons à chaque fois que le début du premier mouvement qui dure moins d'une minute.

35 « *You are fond of that little tune, aren't you?* »

considère le crime qu'il a commandité comme nécessaire, Phillip, par son affinité avec la musique, appartient au monde de l'équivoque, de la polyphonie, du doute, du silence, du retrait, des réticences, des pluralités et des contingences.

En choisissant comme protagoniste un pianiste, en gratifiant le piano d'une place essentielle, le film *Rope* enjoint aux spectateurs de s'attendre à une certaine ambivalence, voire à une suite possible d'interprétations subjectives. Comme tout instrument, un piano a régulièrement besoin d'être accordé pour produire des sons justes et harmonieux, car l'harmonie ne va pas de soi et exige une préparation ; aussi est-ce sans surprise que le film a préparé les spectateurs aux fausses notes, aux dissonances profondes pour ne pas dire au pire.

Cœuvre singulière dans la filmographie d'Hitchcock, *Rope*, en écho à des interprétations hâtives de Nietzsche, reposant, entre autres, sur les notions de surhomme et d'inégalité, ne pouvait qu'offrir à un pianiste une partition insolite à jouer.

Phillip, l'interprète de Poulenc, par son expertise avérée, par un sens aigu de sa supériorité, ajoutée à un statut social élevé, est peu enclin à accorder de l'importance à la notion d'égalité et au respect d'autrui. Sous l'emprise de Brandon, pour qui le crime est une forme d'art, Phillip avait tout le potentiel requis pour devenir à son tour un esthète du crime.

Conclusion

À travers les figures des musiciens rencontrées – Gilbert, le clarinettiste, Phillip Martin, le pianiste aveugle, Manny le contrebassiste, Phillip, l'étrangleur pianiste –, Hitchcock donne naissance à une chambre d'écho entre l'instrumentiste choisi et l'intrigue de ses films. Le cinéaste, en multipliant les approches dans chacune de ses réalisations, amplifie et renforce son message. Phillip Martin, dans *Saboteur*, fait émerger l'invisible. La musique, c'est-à-dire le royaume des sons, peut faire entrevoir ce qui n'est pas immédiatement visible, à savoir l'innocence. Gilbert apporte au film *The Lady Vanishes* une touche d'insolence salutaire par le biais de sa clarinette. Manny, le contrebassiste, puise dans la musique le courage de suivre sa partition ; les notes, à la façon des petits cailloux pour le petit Poucet, lui permettent de croire qu'un chemin de vie demeure possible dans *The Wrong Man*. Phillip, l'étrangleur, par son retrait du monde induit par la musique, a pu croire, par amour pour Brandon, à une esthétique du crime dans *Rope*.

De façon musicale, Hitchcock a présenté des incarnations de musicien, à travers des gammes suffisamment variées pour qu'il n'y ait jamais caricature ou simplification. À titre d'exemple, les deux Phillip, bien que pianistes l'un comme l'autre, ne sont jamais superposables. L'un ouvre vers l'humanisme alors que l'autre explore le champ des remords (Barbé-Petit & Dubrac, 2021). L'exemple des deux Phillip donne à percevoir la dilection hitchcockienne pour le pianiste (Decobert, 2015 : 9), personnage particulièrement ambivalent dont l'instrument est un facteur de séduction (Schroeder, 2012 : 151). Dans *Notorious*

(*Les Enchaînés*, 1946), quand Alicia pénètre chez le nazi qu'elle épousera et espionnera, son regard parcourt la maison du maître avant de se poser sur le piano, objet de raffinement, de convoitise et indéniablement d'apaisement. Mais si le piano envoûte, il ne manque pas de jouer le rôle d'une caisse de résonance à l'égard des noirs désirs de l'instrumentiste. Dans *Blackmail* (*Chantage*, 1929), si la séduction pour le piano demeure, elle est présentée dans sa version négative. Les airs interprétés par le peintre-pianiste accompagneront de façon progressive la violence puis la tentative de viol sur la jeune Alice. Quand Alice est réticente ou méfiante, quand elle envisage de quitter le studio de l'artiste, le peintre-pianiste s'approche du piano car ce dernier, en apportant une touche de romance, estompe la réalité dans ce qu'elle a de plus cru. En somme, l'instrument, par la façon dont il est percuté, en dit beaucoup sur l'instrumentiste dont les mains peuvent parfois être sales.

Œuvres citées

- BARBÉ-PETIT, Françoise et DUBRAC, Anne-Laure, *Alfred Hitchcock à la lettre. Entre cris et écrits*, Paris, L'Harmattan, 2021.
- BONITZER, Pascal, « *It's only a film* ou la face du néant », *Alfred Hitchcock*, Paris, Éditions de l'Étoile, Cahiers du Cinéma, n° 8, 1980, p. 11-18.
- BOURDON, Laurent, *Dictionnaire Hitchcock*, Paris, Larousse, 2007.
- CHABROL, Claude et ROHMER, Éric, *Alfred Hitchcock*, Paris, Ramsay Poche Cinéma, 1987.
- DECOBERT, Lydie, *La Corde musicale d'Alfred Hitchcock*, Paris, L'Harmattan, 2015.
- GODARD, Jean-Luc, *Histoire(s) du cinéma : le contrôle de l'univers. Les signes parmi nous*, t. IV, Paris, Gallimard, 1998.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir et BERLOWITZ, Béatrice, *Quelque part dans l'inachevé*, Paris, Gallimard, 1978.
- NIETZSCHE, Friedrich, *La Naissance de la tragédie, Œuvres philosophiques complètes I* [1872], textes et variantes établis par Giorgio Colli et Mazzino Montinari ; traduits de l'allemand par Michel Haar, Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, Paris, Gallimard, 1977.
- NOUDELMAAN, François, *Le Toucher des philosophes*, Paris, Gallimard, 2008.
- QUIGNARD, Pascal, *Tous les matins du monde*, Paris, Gallimard, 1991.
- _____, *La Leçon de musique*, Paris, Hachette Littératures, 1998.
- SCHROEDER, David, *Hitchcock's Ear: Music and the Director's Art*, New York & London, Continuum, 2012.
- SULLIVAN, Jack, *Hitchcock's Music*, New Haven & London, Yale University Press, 2006.
- THOREAU, Henry David, *Walden* [1854], New Haven & London, Yale University Press, 2004.
- _____, *Walden* [1854], traduit de l'anglais par Brice Matthieussent, Paris, Le Mot et le Reste, 2017.
- TRUFFAUT, François (avec la collaboration d'Helen Scott), *Hitchcock*, New York, Simon & Schuster, 1984.
- VAN EYNDE, Laurent, *Vertige de l'image. L'esthétique réflexive d'Alfred Hitchcock*, Paris, Presses Universitaires de France, 2011.

Rapports de force en musique

Ensemble and Otherness: The Jazz Musician in Robert Altman's *Kansas City* (1996)

Ken Fox & Andy Birtwistle
Canterbury Christ Church University

ABSTRACT. This article examines the representation of the jazz musician in Robert Altman's 1996 crime drama *Kansas City*. The film features contemporary musicians playing the roles of notable jazz musicians of the 1930s – including Coleman Hawkins, Mary Lou Williams and Ben Webster – and it places the Kansas City jazz scene at the center of the film's narrative.

In form similar to the cutting contest that lies at the heart of the film's story, this article offers two differing perspectives on the role of the jazz musician in *Kansas City*. One perspective suggests that, in the film, jazz makes it possible for people to work collectively, while the other suggests that jazz serves as a marker of otherness and difference. These themes are examined in relation to the political power of jazz, and the article examines how these are articulated through the music that plays throughout film. The film's uncompromising engagement with issues of race and representation weaves through the narrative's fugue-like structure with diegetic and non-diegetic jazz music. At the film's core is the representation of the figure of the jazz musician and the world they inhabit at the epicenter of the jazz world, Kansas City in the 1930s.

KEYWORDS: Spaces of Optimism, Race, Representation, Identity, Jazz Performance



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>

Ensemble et altérité : le musicien de jazz dans *Kansas City* de Robert Altman (1996)

RÉSUMÉ. Cet article se penche sur la représentation du musicien de jazz dans le drame de Robert Altman *Kansas City* (1996). Le film présente des musiciens contemporains jouant le rôle de musiciens de jazz majeurs des années 1930 – dont Coleman Hawkins, Mary Lou Williams et Ben Webster – et il met la scène du jazz de Kansas City au cœur du récit.

En prenant pour modèle le combat musical qui occupe une place centrale dans la narration, cet article propose deux interprétations différentes du rôle du musicien de jazz dans *Kansas City*. La première interprétation suggère que, dans le film, le jazz permet de travailler de manière collective ; la seconde suggère que le jazz est un marqueur de l'altérité et de la différence. Ces thèmes sont examinés en relation avec le pouvoir politique du jazz, et l'article analyse la façon dont ces aspects s'articulent autour de la musique jouée tout au long du film. *Kansas City* aborde sans compromis les questions de race et de représentation ; ces questions sont intimement liées à la structure du récit qui rappelle une fugue musicale avec son jazz diégétique et non diégétique. La représentation de la figure du musicien de jazz et du monde qui est le sien – Kansas City dans les années 1930, épicerie du monde du jazz – occupe une place essentielle dans le film.

MOTS-CLÉS : espaces d'optimisme, race, représentation, identité, concert de jazz

This article examines the representation of the jazz musician in Robert Altman's 1996 crime drama *Kansas City*. Set in 1934, the film's multi-strand narrative depicts not only the political corruption and organized crime that shaped the life of the city during the interwar years, but also its vibrant jazz scene. Using prominent jazz musicians of the 1990s to play some of the luminaries from the history of jazz, the film includes performances by Craig Handy as Coleman Hawkins, Joshua Redman as Lester Young, Cyrus Chestnut as Count Basie, Geri Allen as Mary Lou Williams, James Carter as Ben Webster, as well as a number of other artists, including elder statesman of the bass Ron Carter. In a film that, as Adrian Danks observes, « is more focused on issues of race than almost any other work in Altman's career » (2015: 332) jazz music, its performance, and the spaces it defines and inhabits, convey an explicit racial dynamic, firmly positioning the music in relation to African American identity. Thus, what the jazz musician represents within the film, and equally, how musicians are represented, might usefully be discussed through reference to the ways in which identity is constructed around notions of similarity and difference – explored in what follows through the themes of ensemble and otherness. Drawing on close textual analysis of the film alongside analysis of the critical literature published on it, the authors aim to consider how these themes offer different –but also complementary– perspectives on the figure of the jazz musician in *Kansas City*.

At the heart of the film's representation of the jazz musician is a recreation of the legendary all-night cutting contest that took place between Coleman

Hawkins and Lester Young in the Cherry Blossom Club in Kansas City in December 1933 –transposed by Altman to the Hey Hey Club on election day the following year. The article is co-authored in alternating sections in a way that aims to echo the play between the two distinctive voices that was heard in the historic battle royale between Hawkins and Young. In what follows, Fox considers notions of ensemble, while Birtwistle explores the theme of otherness, with one author suggesting that, in Altman's film, jazz performance makes it possible for people to work collectively and to share a common identity, while the other proposes that jazz serves as a radical marker of otherness that works to define racial identity. The themes of ensemble and otherness represented in the film's performances of jazz are examined in relation to its uncompromising engagement with issues of race and representation. These themes are articulated through jazz and the jazz musician as the fugue-like structure of the film unfolds.

Ensemble 1: Spaces of Optimism

I have never really been in love with jazz the way I am in love with other forms of cultural expression. However, I have always loved jazz as an idea, a sonic statement that coincides with film noir's seductive iconography of rain-drenched city streets and smoke filled bars of dangerous intimacy. Perhaps that is why I am more interested in the representation of jazz than the music itself, and particularly how it is represented on film. Whatever type of music we like it is clear, as suggested by neurologist Oliver Sacks' book *Musicophilia: Tales of Music and the Brain*, that we all have, to varying degrees, music in our heads. The jazz I have in my head is a product of filmic representation more than listening to jazz for its own sake. From Tavernier's *Round Midnight* (1986) via *Bird* (Eastwood, 1988) and *Let's Get Lost* (Weber, 1988), the figure of the doomed jazz musician hits all the right bass notes. However, within *Kansas City*, the jazz musicians provide an oasis of collective and carnivalesque togetherness as the film's other narrative threads unravel.

My ambivalence towards jazz finds its counterpoint in the certainty of my positive response to Robert Altman as a filmmaker. Kolker, Gabbard, Self and Thompson identify the links between a jazz aesthetic in Altman's films such as *The Long Goodbye* (1973), *California Split* (1974), *Nashville* (1975) and *Short Cuts* (1993). Not only does Altman use jazz on the soundtrack but also the ways in which his characters tend to interact, overlap and digress in their dialogue, produces a form of improvisation that is highly suggestive of the jazz tradition of solo pieces that come together to form the whole. *Kansas City* represents Altman's most overt expression of his love of jazz in a narrative film and he uses the music in a complex and challenging manner. The jazz performances work diegetically and non-diegetically to create spaces of "optimism". These spaces can be described as residing along a continuum between the Panglossian notion of optimism, to the "cruel optimism" elaborated by Berlant as « the condition

of maintaining an attachment to a problematic object in advance of its loss » (2011: 93). The jazz musicians on stage at the Hey Hey Club inhabit a liminal space of optimism that offers protection, at least while they are performing, from the sordid political and prejudiced realities of Kansas City in 1934. These spaces of optimism are created on three levels: within the film through the jazz performances; meta-textually in relation to Altman's disregard for easy to follow Hollywood narratives; and extra-textually by the ways in which jazz can be seen as contributing to the history of the Civil Rights movement and the development of the African American artist/performer as a key player in the history of twentieth century American culture. As Titlesdat (2000: 15) notes: « it makes it possible for us to conceive of jazz bodies (through the relation of the symbolic to the semiotic) as points at which, in communication with others, musical and cultural tradition and history are actualized ».

Before examining the representation of the jazz musician, it is first important to establish the context within which this representation takes place, focusing on Altman's love of jazz and how this figures in his authorial signature. *Kansas City*, in its use of music, does a great deal more than activate the jazz cultural archive. As Altman explains in an interview with David Thompson:

I look at *Kansas City* as a musical piece, a fugue, with each character represented by an instrument. Harry Belafonte (Seldom Seen) was the trumpet, Dermot Mulroney (Johnny O'Hara) was the trombone, Jennifer Jason Leigh (Blondie) and Miranda Richardson (Carolyn Stilton) were tenor saxophones doing a duet, and in a way their dialogue was like variations on a theme that didn't have too much to do with advancing the plot (Thompson, 2006: 178).

A fugue usually opens with a main theme which then sounds in each voice as it enters, with the final entry often followed by closing material or coda. Altman's claim about the fugue-like nature of *Kansas City* can be corroborated by a consideration of the film's overlapping opening sequence and the closing coda.

The film opens without any diegetic or non-diegetic music as Blondie (Jennifer Jason Leigh) arrives at the house of Senator Henry Stilton (Michael Murphy) to provide a manicure for his wife, Carolyn (Miranda Richardson), but also to deliver the laudanum to which Mrs. Stilton has become addicted. This dialogue-free opening sequence secures the time and the place: 1930s, Kansas City. Blondie is not Mrs. Stilton's usual manicurist; she is substituting for her sister Babe (Brooke Smith), in order to gain access to the Senator's house. Her plan is to kidnap the Senator's wife and use her as collateral in seeking the return of her husband who has been taken by Seldom Seen (Harry Belafonte), a black gangster who runs the Hey Hey Club. Her husband, Johnny O'Hara (Dermot Mulroney), with the help of one of Seldom Seen's cab drivers, "Blue" Green (Martin Martin) has robbed a rich black gambler, Sheepshank Red (A.C. Smith) coming to play the tables at the Hey Hey Club.

The next scene begins with the main credit sequence and we are back in time, earlier that day before Johnny's robbery and before the need to hatch Blondie's plan. We are introduced in this credit sequence to the other voices who supply variations on Blondie's theme; Seldom Seen, the space of the Hey Hey Club, the space of the railway station where Blondie and her sister work, the departure of Senator Stilton, a political rally, the arrival of Babe's husband, Johnny Flynn (Steve Buscemi), an enforcer for Boss Pendergast (Jerry Fonnelli), the meeting with Johnny O'Hara and the cab-driver, the arrival of the rich black gambler and in a wonderful peripheral story that is an Altman trademark we see a teenage Charlie Parker (Albert J. Burnes) befriend a young black girl at the station and take her to the Hey Hey Club. Throughout this title sequence music is used as a counterpoint to the narrative. A brass band is playing at the political rally in the railway station and we are introduced to the space of the Hey Hey Club by the sign at the front proclaiming the Battle of the Tenors: Coleman Hawkins vs. Lester Young.

As soon as we enter the Hey Hey Club the music performs a diegetic function and then as we leave to follow the other story strands it becomes non-diegetic to act as a continuity soundtrack for our diversions into Blondie, Johnny and Senator Stilton's worlds. Jazz also highlights the Hey Hey Club as the dramatic and narrative center of the film as even though we move from the space of the club we take the space of the music with us. The title sequence ends with a return to our original location and time frame where Blondie continues with her plan.

In *Kansas City* the film is more about how jazz shapes the storytelling than the imperatives of Hollywood's three act structure. Advancing the plot is less important than exploring the spaces of optimism created by the jazz performances in the Hey Hey Club as Altman subverts the narrative and leads the audience into digressions that question the very notion of the codes and conventions to which Hollywood films adhere. The upbeat artistry and sense of collegiality evident in the jazz performances is completely at odds with the downbeat narrative strands that focus on corruption, vote-rigging, theft, revenge, addiction and betrayal. Fugue-like jazz performances offer a contrapuntal narrative, a space where optimism can flourish through the jazz ensemble, as well as a deconstructive device questioning the conformity of Hollywood genre storytelling. While these shifts in the affective atmosphere within the film do not change the world for the black musicians or those enjoying the music in the Hey Hey Club, rather they help set up and undercut the easy notion of nostalgia associated with period piece films. Altman has always been keen to remove the sepia tones from our historical photo album in films like *McCabe and Mrs. Miller* (1971) and *Thieves Like Us* (1974). Even if we see, as Thompson (2006: 19) suggests, the second half of the film as Altman's « dream memory » of Kansas City, the escape into nostalgia is undercut by the overpowering presence of Boss Pendergast's political machine, to which even Seldom Seen as the brutal but jazz sensitive club owner, is subservient. And beyond that is the continuity of jazz, outlasting the politicians and eventually helping to supply the verna-

cular architecture of the black cultural flow that informs American culture not a political movement as such, but a deep current that is an integral part of the mainstream.

Otherness 1: Unembedding Jazz

64

Breaking with established cinematic practice, rather than having musicians or actors mime to pre-recorded music, Altman made the decision to recreate the Kansas City jazz scene of the 1930s by filming “live” performances given by contemporary jazz luminaries dressed in period costume. Given the screen time that Altman devotes to these performances, it is perhaps unsurprising that the film’s representation of jazz has been the subject of some discussion, securing praise from some writers and criticism from others. In the latter camp Peter Watrous, writing as jazz critic for *The New York Times*, commented upon the film’s release in 1996:

Kansas City is good-hearted in that it uses actual young musicians playing actual music. But irrespective of the film makers’ intentions, the film treats the musicians as mutes, without a story to tell [...] they remain nameless, faces without a history or even much of a presence. The film, in its own way, worships the musicians, lingering on their faces and spending plenty of time soaking up the playing. But oddly, unlike older Hollywood movies that it is clearly derived from, *Kansas City* doesn’t even let the musicians have a speaking role (Watrous, 1996: 26).

Here Watrous perceives something of a paradox, whereby the jazz musician is foregrounded within a text that simultaneously appears to render them insignificant within a narrative context. In addition to a critical concern with what might be characterized as the « unembeddedness » of the jazz musician and jazz music within the film’s multi-strand narrative structure, Watrous’s review also proposes musical anachronism as another of *Kansas City*’s failures of representation: « The music [...] isn’t particularly idiomatic of the time or place [...] it imagines a Kansas City style, overloaded with riffs and shouting and honking, as if rock-and-roll predated it, not the other way around » (Watrous, 1996: 26). What Watrous’s critique reveals is a perceived tension between two distinct modes of representation which might each make a claim to authenticity. On the one hand, the music played by Handy, Redman, Chestnut, Allen, Carter, and the other professional jazz musicians who perform in the film, is wholly authentic – in the sense that it is being played by some of the most accomplished American jazz musicians of their generation. On the other hand, this very authenticity may result in an audible departure from the musical idioms of 1930s jazz – which is to say, situated within the context of Altman’s period reconstruction of the Kansas City of his youth, the music being played might be considered histo-

rically inauthentic, and hence anachronistic. Echoing Watrous's critique, Gayle Sherwood Magee writes:

even as the actors play the roles of earlier canonic performers, their improvisations, musical language, and overall sound are uniquely mid-1990s. While the image conveys one meaning [...] including knowledge of, attention to, and respect for jazz history, the sound is undeniably contemporary (Magee, 2014: 186).

Thus, while occasionally employing exaggerated, expressionist effects to suggest the music of the past (viewed by Watrous as more akin to rock-and-roll than 1930s jazz), the music performed by Handy and Redman is fundamentally informed by the post-bop tradition, within which they emerged as performers in the early 1990s.

The tension between contemporary and past styles of jazz performance that is signaled in by Watrous and Magee might be seen to represent another form of unembeddedness –in this case historical– that in some ways parallels the narrative detachment of the film's musical performances. However, as I will argue, rather than seeing these formal and stylistic traits in terms of failure (Watrous titles his review "The Movies Miss Another Chance") we might consider how these forms of unembeddedness work more positively to signify the jazz musician's radical otherness. That is to say, the way in which jazz musicians are represented in *Kansas City* marks them out as fundamentally different from the other characters in the film, creating a palpable sense of otherness that contributes to the film's uncompromising engagement with issues of race and identity.

A sense of otherness is constructed, in part, through the narrative spaces within which musical performance is staged. Although jazz is used as non-diegetic music throughout *Kansas City*, we only see jazz musicians performing within the confines of Seldom Seen's Hey Hey Club, in which African American musicians play for an exclusively African American audience. That this space is delineated along racial lines is made explicit when the white characters Johnny O'Hara and Blondie enter the club. O'Hara's presence in the club is constructed as problematic by Seldom Seen, who comments « You come swinging in here like Tarzan, right in the middle of a sea of niggers, like you're in a picture show », while Blondie is forcibly ejected following her attempts to secure O'Hara's release. Commenting on the unceremonious removal of Blondie from the club, Krin Gabbard argues that the scene shows:

that Altman is more interested in the complexities of race relations than in an uncritical celebration of Kansas City music and musicians. The black players laugh and make fun of Blondie with their instruments as she passes the bandstand kicking and screaming. The wide-open politics of Kansas City gave blacks some degree of autonomy in their own domain (Gabbard, 2000: 150).

Thus, the space of jazz performance is not only racially coded, but as Gabbard indicates, is also constructed as other in terms of its autonomy from the world outside its doors. The film represents the club as an isolated, enclosed environment, out of synch with the time frames established by the workaday world of Kansas City, and out of step with the rhythms of daily routine. Beyond the walls of the club, the various events that structure the film's narrative –centering on Blondie's kidnapping of Carolyn Stilton, and the efforts of political fixer Johnny Flynn to influence the outcome of the city election– take place over the course of two days and a night. However, within the space of the club the musicians play on, regardless of time of day, and immune to the events taking place outside. A number of writers on the film have noted the way in which the musicians playing in the Hey Hey Club are insulated and separated from the key narrative and temporal structures of the rest of the film. Thus, Self proposes that, « Jazz and the club [...] seem to provide a kind of permanence [...] as from dusk to dawn for two days, before the beginning and after the end of the story, coterminous with the discourse, the jazz goes on » (Self, 2002: 15), while Danks refers to the film's portrayal of the « hermetic world of jazz » (Danks, 2015: 338). Similarly, Robert Niemi proposes that « Crosscuts back to the musicians playing their sumptuous jazz suggests that, as artists, they are immune from the political corruption going on all around them –either superior to it or merely oblivious » (Niemi, 2016: 169). The “permanence” that Self observes in terms of jazz and the club can be seen as a force of assertion, viewed optimistically as the creation of a space defined by free and authentic expression, or less positively as a refuge from the outside world. However, what both readings of this space share in common is the sense of disconnection and separateness. In this way, the representation of the jazz musician developed within the film works to further amplify and drive home the sense of otherness and difference that, within the context of the film's racial dynamic, clearly define African American identity. Of course, in part, Altman's film reflects the historical social context within which jazz articulates a sense of otherness, and in this respect it is worth remembering that even when black artists like Louis Armstrong, Duke Ellington and Ella Fitzgerald became part and parcel of the American cultural fabric, their representation was often racially coded –particularly in cinema. However, the construction of jazz's otherness in *Kansas City* also results from the particular way in which the jazz musician is represented in the film, which conveys a sense of unembeddedness not only through narrative construction, but also through the decision to use contemporary jazz musicians rather than actors to represent historical figures. In this way, in the film's construction of jazz as black music the intensification of difference through othering serves to radicalize the expression of racial identity articulated through musical performance. If, as Ken argues, jazz performance creates spaces of optimism within the film, then this is achieved not only through the depiction of what Niemi has described as « a harmonious community dedicated to the life-affirming power of art » (2016: 172), but also through the otherness that is central to all radical expressions of identity.

Ensemble 2: Contest and Communal

Andy's close analysis of the unembeddedness of jazz as it is used by Altman in the film could be aligned with the vision of the film as a fugue where the counterpoint and modulatory nature of the new episodes are not seeking to suppress the music but offer variations on the central theme. The film is consciously celebrating its own inability to normalize or subordinate jazz to classical Hollywood's storytelling conventions. In fact, it is working to subordinate classical Hollywood narrative to the schemas of jazz performance.

The cutting contest between Coleman Hawkins (Craig Handy) and Lester Young (Joshua Redman) is at the center of the film. Cutting contests were a feature of the Kansas City jazz scene in the 1930s but also part of a tradition that existed in the jazz clubs of New Orleans and New York. While cutting contests were often a duel between the acknowledged masters of their instruments and up and coming talent, in *Kansas City*, there is much more a sense of shared excitement from the players and crowd. Starting at 57:41 as we see Senator Stilton asleep on the train that will take him back to Kansas City. The diegetic noise of the train is beautifully interwoven with the sound of the jazz ensemble as we cut back to their performance in the Hey Hey Club. The focus is not just on the band but on the enjoyment of the audience, those sitting and dancing as they respond to the band's playing. These cuts between performers and audience establishes a community of performance that spreads from the stage to the dance floor to the gallery, where the young Charlie Parker is soaking up this masterclass. At 58:15, the camera moves in on Coleman Hawkins (Craig Handy) as he starts the cutting contest with Lester Young (Joshua Redman). The camera cuts away to the club's downstairs gambling hall where Sheepshank Red is playing dice and as Seldom Seen predicted, losing all his money. Hawkins' tenor sax solo is still audible as we cut back to the stage where at 59:01 Lester Young responds with his sax solo. Another cut to the club's exterior where Blue is being led to a car, his fate inevitable, but as the car pull away the camera stays on the front of house posters. « Battle of the Jazz. Lester Young vs Coleman Hawkins, Who is King of the Righteous Riff? »

Back on stage where Hawkins responds to the duel by removing his jacket, undoing a button on his waistcoat, and blows his response. Altman's directorial style is evident in the way the camera pans smoothly from one player to the other, but this movement becomes more abrupt as the duel intensifies. After approximately six minutes of the cutting contest with a few cutaways to other scenes where no dialogue is used, the music provides the continuity but also the counterpoint to what we see happening in the background. The cutting contest ends in a handshake between the two duelists as a culmination of ensemble playing and virtuoso performance. One gets the sense that Altman wanted to spend even more time on the jazz and in some senses he does. Not in *Kansas City* itself but in the companion film, *Jazz '34: Remembrances of Kansas City Swing* (1997) he made as a public service TV funded documentary using all the players in the ensemble and extending the musical sequence

in *Kansas City* to take up the 75 minutes of what critic Jonathan Rosenbaum (2020) named as « the best jazz film I have ever seen ». Using the same players, setting and costume design and employing the voice of Harry Belafonte as narrator, it is as if the music and the performers, unable to be contained by the narrative constraints of *Kansas City*, become its own righteous riff. According to Rosenbaum (2020): « *Kansas City* represents the repressed, “buried” text in *Jazz ’34* —much as *Jazz ’34* represents the “buried” text in *Kansas City* ».

Driggs and Haddix suggest that jazz and its performers contributed to the evolution of the Civil Rights Movement and as the soundtrack to the development of African American cultural identity. I also want to argue that the spaces of jazz in the broader systems of cultural power can be described as optimistic and the performance of the cutting contest provides a fine example of the close connections between jazz and the vernacular of the artist that was to influence heavily post World War 2 American poetry, literature, fashion, music and popular culture. The “cool” in *Kansas City* is how the performers maintain the spaces of optimism while being surrounded by the spaces of crime and corruption. As the cutting contest is progressing the murder of Blue is taking place in a back alley for his collaboration with Johnny O’Hara in the attempted robbery of his own people. The musicians are, of course, not immune to these negative forces but within the structure of the film somewhere above the fray.

I would argue that in Altman’s case the inscription of difference is emancipatory in several ways. First, within the film the spaces of optimism created through the jazz performances provide continuity but also a counterpoint to the other narrative threads. In doing this they undercut the linear structure of Hollywood storytelling and undermine the generic expectations of the gangster genre by digression, intermission and musical *jouissance*. Second, the jazz performances point to broader spaces for optimism/change articulated, for example, by Dr. Martin Luther King’s opening address at the 1964 Berlin Jazz Festival where he identified « the role played by music in articulating the suffering, hopes, and joys of black experience long before the task was undertaken by poets and writers » (Dyer, 1991: 194). The struggle to have jazz recognized as an art form mirrors the struggle for societal freedoms. As Johnny Griffin asserts: « Jazz is music made by and for people who have chosen to feel good in spite of conditions » (quoted in Abdul-Jabbar, 2007: 193).

Following its fugue-like structure the film ends with a coda where Seldom Seen is counting the takings after a long day and night of activity at the Hey Hey Club. As he counts his cash the camera moves to re-focus again on the jazz performers. In an almost empty club with most of the audience and the players having departed the stage two bass players play the film to its fade out. Although the bass players are playing Duke Ellington’s *Solitude*, the figure on his own in the shot is Seldom Seen; Ron Carter still has collaborators for the performance of the tune. The film highlights the vibrancy of the jazz scene in Kansas City in the 1930s, brought to an end by the zealotry and racism of Lloyd Stark, elected Governor of Missouri in 1936, who, with the help of J. Edgar Hoover, sought to clean up the city by insisting its jazz clubs closed at midnight. While the cor-

rupt politicians faded, the continuity of jazz outlasted their efforts to control the spaces for jazz performance, and contemporary Kansas City, when Altman made the film, had a vibrant jazz club scene.

Otherness 2: Jazz Performance and Authenticity

Self has argued that within *Kansas City* jazz constitutes a form of resistance (Self, 2002: 19), and indeed, as Niemi points out, the music contained within the film « functions as an implicit rebuke to the alienation, corruption and violence that mark the racist American Gesellschaft in which it is embedded » (Niemi, 2016: 172). However, there is perhaps another sense in which the notion of resistance might provide a useful perspective on the representation of the jazz musician within the film. As described earlier, a number of writers have commented that the film's jazz performances are not historically accurate, in that they do not duplicate the modes of musical expression that characterized jazz in the 1930s. Altman himself summarized this perceived failing in the following terms: « the jazz world has a little trouble taking it because all those great players were performing the kind of music from that period of the early 1930s, before bebop, yet they were playing their own music, not an imitation of it » (Thompson, 2006: 179). Here I would reframe the discussion around historical authenticity to consider the effect generated by a form of representation in which –to paraphrase Altman– musicians play their own music, and how this in turn might create another form of othering within the cinematic text.

A number of the professional jazz musicians who appear in *Kansas City* are called upon to perform the roles of key figures associated with the history of Kansas City jazz, including Count Basie, Mary Lou Williams and Lester Young. In part this is achieved through the use of period costume: thus Gabbard describes how Craig Handy, playing the role of Coleman Hawkins, conceals his dreadlocks in a large hat (2000: 144), while Joshua Redman sports a porkpie hat as part of his portrayal of Lester Young. Although Altman was particularly complementary of Handy's acting performance in the cutting contest between Lester Young and Coleman Hawkins, commenting « Handy could be a movie star » (quoted in Gabbard, 2000: 147), there is also a clear sense in which, when the musicians actually play, they do so in their own style and thus appear primarily *as themselves*. This, I would argue, creates a sense of presence that is fundamentally different from that of the actors in the film, whose own performance skills are organized around the camera rather than a musical instrument.

This sense of difference is perhaps most clearly communicated by the appearance of bass player Ron Carter as a member of the Hey Hey Club house band. Carter, who came to prominence in the American jazz scene in the 1960s through his work with Miles Davis, is arguably the best known of all the professional musicians populating the fictional space of the Hey Hey Club, and paradoxically the least convincing in fictional terms. Although his costume may be as approximately appropriate as any other, he nevertheless somehow appears

more conspicuous than his fellow musicians, less deeply inscribed into the diegesis than the other players. During the cutting contest, Carter's deep concentration on his own performance –communicated through body language, perspiration, and the way in which his gaze is turned away from the dueling tenor players– serves to show that he is playing music, but not playing a role. Unlike the saxophonists Joshua Redman and Craig Handy, who are called upon not only to play their instruments, but also to participate in the drama by adopting the roles of Lester Young and Coleman Hawkins, Carter is there *only* as himself. This detachment from the fictional dimension of the scene in which he himself participates is further communicated by the way in which he interacts with his fellow musicians at the end of the scene, turning to converse with the other member of the rhythm section, the drummer Victor Lewis, rather than reacting to the dramatic duel which has just concluded, and which within the world of the film's fiction commands narrative focus. Carter's unembeddedness within the fictive world of the Hey Hey Club also results from his idiosyncratic beard, which speaks to his elder statesman status, and connects him with other barbate jazz musicians of the post-war era, such as Sonny Rollins and Pharoah Sanders, rather than the Kansas City jazz scene of the 1930s.

This form of participation without belonging is not unique to Carter's performance, and to an extent applies to all the musicians who appear in the film. The sense of otherness that results, and which marks out the professional jazz musicians from the rest of the film's cast, is further underwritten by the fact that none are given speaking roles. As Watrous correctly observes, « the film treats the musicians as mutes, without a story to tell » (1996: 26). However, where I would fundamentally disagree with Watrous's analysis of the film is in his claim that « It has turned the music and the musicians into servants of the film's plot and ambiance ». Rather, I would argue, the potentially radical dynamic of the film's representation of the jazz musician rests on the fact that these performers *do not* serve the film in this manner, but rather carve out space and time for themselves, maintaining their own identity as musicians rather than simply being absorbed as characters into the film's narrative world. Returning to Self's claim that jazz constitutes a form of resistance, we might thus argue that the jazz musicians featured in *Kansas City* resist absorption into the film's diegetic world. How then, might this take on political meaning within the film's engagement with issues of race and identity?

That there is more at stake in Altman's recreation of the Kansas City Jazz scene of the 1930s than matters of historical or musical accuracy, or even narrative significance, is indicated by the film's awareness of the relationship between race and representation. After being taken prisoner by the black crime boss Seldom Seen, the white petty crook Johnny O'Hara is asked whether he likes radio, to which he replies, « Yeah, I like it sometimes ». His captor then snaps back, « Goddam right you do! All that Amos and Andy. In the movies and radio white people just sit around all day long thinking up that shit. And then they believe it! ». This reference to the problematic history of white representations of African Americans clearly demonstrates the film's awareness of its own

status as a white project: that at some level Altman *is* just another white man sitting around all day thinking up shit. However, although the representation of jazz performance within the film has been seen by some as a failure –historically inauthentic and irrelevant in narrative terms– its very resistance to narrative and stylistic incorporation challenges any notion of white privilege that Altman's leadership of the project might otherwise suggest. The fact that neither jazz music nor the jazz musician are successfully narrativized in *Kansas City* should not be seen as failure. Rather, in a film in which jazz stands as a marker of racial identity, the sense of otherness that emerges from Altman's representation of the jazz musician speaks to absolute, irreducible difference, and the final inaccessibility of blackness to white territorialization. Although Watrous might complain that « The music, finally, isn't even part of the plot » (1996: 26), there is a sense in which it does not need to be, since the power of the film's representation of music and musicians derives from their place within the complex fabric of American society.

Conclusion

Both writers' solos argue that the jazz performances in *Kansas City* within the Hey Hey Club can be read as spaces of optimism but also spaces of difference where ensemble and otherness co-exist. The cutting contest takes up six minutes of the film's narrative but its centrality as a spectacle of performance amidst the fugue like nature of Altman's storytelling overshadows the film's final resolution of Johnny's capture, Caroline's kidnapping, and Seldom Seen's tussle with Boss Pendergast where white control of the structures of power in Kansas City is reaffirmed.

Altman admitted what he termed the « dichotomy in the film »: « I think [...] there was too much music for the people who wanted action/melodrama, and too much melodrama for the music fans » (Thompson, 2006: 178). Altman does not offer this statement by way of apology but as an expression of his understanding of the mixed response to the film while being convinced that his construction matched his ideas about the supremacy of jazz as the film's key structure of feeling. The texture of the film is created through the diegetic and non-diegetic use of jazz music. Apart from the opening sequence, the film's narrative travels along the spaces of jazz.

In appearing to revive the music of the past, *Kansas City* might be seen (and heard) as an exercise in nostalgia, driven by a desire to recreate the Kansas City jazz scene of the director's youth –and thus a far cry from the more iconoclastic approach usually associated with Altman. However, Altman's particular brand of jazz revivalism, relying as it does on the distinctive voices of leading contemporary jazz musicians of the 1990s, problematizes the notion that the film simply aims to recreate the music of the past. Altman's iconoclasm is still evident in the complexity of the film's storytelling. At the same time, the film's focus on issues of race and representation undercuts any notion that in drawing

on the talents of a group of younger jazz musicians, the film aims to appeal to its audience simply by featuring musicians who were spearheading a revival in the popularity of jazz at the time the film was made. Rather, *Kansas City* speaks not only to the director's love of jazz, but through its representation of jazz and the jazz musician, takes an uncompromising and critical stance on issues of race and identity. Altman's devotion to the jazz aesthetic in his storytelling combined with the unembeddedness of the performances help to produce conditions of ensemble and otherness, in what could be called an act of « dialogic communalism » (Titlestad, 2003: 113). In the film's coda the evolving nature of jazz is re-affirmed and celebrated by Ron Carter's elder-statesman presence where the film, very fittingly, brings the curtain down with jazz.

Works Cited

- ABDUL-JABBAR, Kamil, *On the Shoulder of Giants: My Journey Through the Harlem Renaissance*, New York, Simon & Schuster, 2007.
- BERLANT, Lauren, *Cruel Optimism*, Durham (NC), Duke University Press, 2011.
- DANKS, Adrian, *A Companion to Robert Altman*, Chichester, Wiley Blackwell, 2015.
- DRIGGS, Frank, HADDIX, Chuck, *Kansas City Jazz: From Ragtime to Bebop*, New York, Oxford University Press, 2006.
- DYER, Geoff, *But Beautiful*, London, Abacus, 1991.
- ELLISON, Ralph, *The Invisible Man*, New York, Random House, 1952.
- _____, *Shadow and Act*, New York, Vintage Books, 1972.
- GABBARD, Krin, « Kansas City Dreamin': Robert Altman's Jazz History Lesson », in BUHLER, James, FLINN, Caryl & NEUMEYER, David (Ed.), *Music and Cinema*, Hanover, Wesleyan University Press, 2000, p. 142-157.
- KOLKER, Robert, *A Cinema of Loneliness: Penn, Stone, Kubrick, Scorsese, Spielberg, Altman*, 3rd edition, New York, Oxford University Press, 2000.
- MAGEE, Gayle Sherwood, *Robert Altman's Soundtracks: Film, Music and Sound from M*A*S*H to A Prairie Home Companion*, New York, Oxford University Press, 2014.
- NIEMI, Robert, *The Cinema of Robert Altman: Hollywood Maverick*, London & New York, Wallflower Press, 2016.
- ROSENBAUM, Jonathan (last visited 19.04.2021): « Let the Music Do the Talking [on JAZZ'34] ». <https://jonathanrosenbaum.net/2021/11/let-the-music-do-the-talking/>
- SCHLOTTERBECK, Jesse (last visited 08.05.2021): « Robert Altman's Jazz' 34 ». <https://www.sensesofcinema.com/2016/cteq/robert-altmans-jazz-34/>
- SELF, Robert T., *Robert Altman's Subliminal Reality*, Minneapolis & London, University of Minnesota Press, 2002.
- THOMPSON, David (Ed.), *Altman on Altman*, London, Faber & Faber, 2006.
- TITLESTAD, Michael, « Jazz Bodies: In process, on trial and instrumental », *Journal of Literary Studies*, Vol. 16, Issue 2, June 2000, p. 1-22. DOI: [10.1080/02564710008530253](https://doi.org/10.1080/02564710008530253).
- _____, « Mongane Serote's *To Every Birth its Blood*: History and the Limits of Improvisation », *Journal of Literary Studies*, Vol. 19, Issue 2, June 2003, p. 108-124.

WATROUS, Peter, « The Movies Miss Another Opportunity », *The New York Times*, 11 August 1996, Section 2, p. 26.

The Portrayal of Musicians in *Dyrygent* (*The Orchestra Conductor*, 1979), directed by Andrzej Wajda and *Dotknięcie ręki* (*The Silent Touch*, 1992) by Krzysztof Zanussi

75

Ewa Mazierska
University of Central Lancashire

ABSTRACT. This article examines the portrayal of musicians in *Dyrygent* (*The Orchestra Conductor*, 1979), directed by Andrzej Wajda, and *Dotknięcie ręki* (*The Silent Touch*, 1992), directed by Krzysztof Zanussi. It argues that these films are built on contrasts: between a Romantic musician, who creates music to express himself and convey some deeper truth, and a careerist, who makes music to improve his financial and social position, and between a Western musician, who fronts the greatest musical events, and a Polish one who acts as a midwife of this musical delivery, disappearing in the shadow when his or her task is fulfilled. It paints Poles as humble and noble, but ultimately denies them the right to self-expression, which –according to the authors of these films– is the most important human right.

KEYWORDS: Andrzej Wajda, Krzysztof Zanussi, *Dyrygent* (*The Orchestra Conductor*), *Dotknięcie ręki* (*The Silent Touch*), Romanticism

La représentation des musiciens dans *Dyrygent* (*Le Chef d'orchestre*, 1979) d'Andrzej Wajda et *Dotknięcie ręki* (*Le Toucher silencieux*, 1992) de Krzysztof Zanussi

RÉSUMÉ. Cet article examine la représentation des musiciens dans *Dyrygent* (*Le Chef d'orchestre*, 1979) d'Andrzej Wajda et *Dotknięcie ręki* (*Le Toucher silencieux*,



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>

1992) de Krzysztof Zanussi. Il prend pour hypothèse que ces films sont construits sur les contrastes – d’une part, entre un musicien romantique qui crée de la musique pour s’exprimer et transmettre une vérité profonde, et un carriériste qui fait de la musique pour améliorer sa condition financière et sociale ; d’autre part, entre un musicien occidental qui est à la tête des plus grands événements musicaux, et un musicien polonais que l’on peut comparer à une sage-femme qui assiste cet accouchement musical et disparaît dans l’ombre une fois sa tâche accomplie. Les Polonais y sont dépeints comme humbles et nobles, mais on leur refuse finalement le droit de s’exprimer librement, ce qui, selon les auteurs de ces deux films, constitue le plus important des droits humains.

MOTS-CLÉS : Andrzej Wajda, Krzysztof Zanussi, *Dyrygent (Le Chef d’orchestre)*, *Dotknięcie ręki (Le Toucher silencieux)*, romantisme

Polish fiction films representing musicians often have an international dimension. It is understandable in the case of the greatest Polish classical composer, Fryderyk (Frédéric) Chopin, who spent most of his creative life outside of Poland, but this is also true in the case of *Podwójne życie Weroniki (The Double Life of Veronique, 1991)*, directed by Krzysztof Kieslowski, *Dyrygent (The Orchestra Conductor, 1979)*, directed by Andrzej Wajda, *Dotknięcie ręki (The Silent Touch, 1992)*, directed by Krzysztof Zanussi, and, recently, *Zimna wojna (Cold War, 2018)*, directed by Pawel Pawlikowski. This article is devoted to Wajda’s and Zanussi’s films, due to significant similarities in their depiction of their main characters and their assessment of classical music. It is rooted in the concept of “Romantic musician” and a discourse about the Polish relationship to the West.

From “Domestic” to “Romantic”

There are different ways to classify musicians, but for the purpose of this article, a taxonomy offered by Jacques Attali is useful. He maintains that before the advent of capitalism, musicians adopted two principal roles: that of vagabond and domestic (Attali, 1985: 14-18), in which they were completely dependent on their patrons, typically a monarch, a wealthy aristocrat or the Church.

This situation changed when capitalism replaced feudalism. Under capitalism the ownership of music moved from the patron of the musician to the musician himself (Attali, 1985: 54). At the same time, the growth of the bourgeoisie and widening of the circle of potential audiences afforded musicians greater autonomy: by not being « owned » by any single individual or institution, they had more freedom overall. Rather than seeing themselves as servants of monarchs or nobility, they started to perceive themselves as freelance workers, without allegiance to any specific patron, but willing to take commissions from as many sources as possible. A factor in this new attitude was also the ideals of the French Revolution, especially the conviction that a man should be judged on his merit, not his birth. According to Alfred Einstein, such

a new approach to music, more than the kind of music he makes, is a marker of a Romantic musician (Einstein, 1947: 10-19). Vienna is seen as a place where these changes were first implemented and Mozart (1756–1791) is the first widely known composer who tried to become a Romantic musician according to this definition (Einstein, 1947: 12). This is reflected in his extensive travels, to places such as Prague, London, Verona, Bologna, Milan and Rome, and trying his hand in many genres, including writing music for masonic ceremonials and lodge meetings (Sadie, 1982: 108). However, in a material sense, Mozart failed. He was not able to create an audience large enough to sustain him or, to put it differently, Vienna of his times was not ready to host an autonomous, Romantic artist. Alice Hanson explains that

Only meager incomes could be made from the sale of compositions; private subscriptions concerts were both costly and time-consuming for the performer; and private engagements in the homes of even wealthy patrons were often poorly rewarded. Even as a member of a noble household, a musician had difficulties, because, like a servant, he had few rights. A musician was required to compose or perform upon command and he often relinquished all publishing rights of his music to his employer. In addition, he had to gain permission not only to perform outside of the household, but also in order to marry or change residence (Hanson, 1985: 7-8).

However, as Einstein argues, « Where Mozart failed, Beethoven –in the same locale and only a few years later– succeeded. He no longer placed himself in the service of the aristocracy; instead, he placed the aristocracy in his own service [...] Here for the first time appears a musician without any ties to bind him. He took up the position of an individual facing the world, and often even opposing the world » (Einstein, 1947: 10-19; see also Blanning, 2008: 98-101). The gossip says that the genius halted his piano if the audience afforded him less than their full attention. Beethoven's success as an autonomous Romantic artist was facilitated by having a manager, his own brother Carl, who helped him sell his compositions to be published and performed by other artists. During the composer's life the price of his works increased several fold (Cooper, 2000: 123). He also made arrangements and transcriptions of his more popular works for different combinations of instruments (Cooper, 2000: 123-24). Furthermore, at the peak of his career he was able to sell his early work (what will be described today as his back catalogue) for a considerable price (Cooper, 2000: 124). Thus, at a time when there was no copyright, Beethoven did well to protect his rights as a composer.

By the time the musical era of Romanticism started in Europe, c. 1800, there were more musicians who adopted the posture of autonomous, authentic artists. They did not see themselves as servants of the bourgeoisie, but at best servants of humanity (or its specific section), whose main motif in composing music was to express themselves or speak for the « absent others » (Moore, 2002: 220).

This was the case of Chopin, whose music is regarded as a voice of his Polish countrymen, defeated and imprisoned by the empires which participated in partitions of Poland and crushed pro-independence uprisings. However, it was the very popularity of Romantic artists which allowed them to come across as autonomous and aloof. Had they been less successful commercially, they would have been unable to afford such an attitude.

The more music was mediated by such devices as records, radio and television, and the more musicians were distanced from their patrons, renamed « fans », the greater was their opportunity to present themselves as Romantic musicians. This was largely thanks to the economy of scale: the record could be reproduced in millions of copies, while the concert could not be attended by such large numbers of people. Another factor was state patronage, which provided support to artists whose work was more experimental and less commercial.

If we regard the Romantic approach to music as being driven not by economic considerations, but lofty ideas, then the Polish attitude to art and music can be described as Romantic. The greatest Polish writers, painters, musicians, even filmmakers, irrespective of when they lived, are classified as Romantics. The numerous tragedies afflicting Poland, including over one hundred years of non-existence as an independent state and many unsuccessful uprisings to regain sovereignty, resulted in the popular belief that Polish history and fate are essentially tragic, and the role of the artist is to convey this fate. Chopin is a central figure in Polish Romanticism because it is believed that he perfectly expressed it in his music.

Romanticism in Poland after the Second World War

After the Second World War Poland joined the Soviet bloc and by the end of the 1940s socialist realism was proclaimed the dominant style of art (Malinowski, 1993: 54-55; Tompkins, 2013: 2). Superficially, socialist realism was as far from Romanticism as it could be, by rejecting the tragic vision, and asking the artists to show people a path to happiness in as simple terms as possible. However, what socialist realism and Romanticism had in common was a conviction that the artist's role is greater than providing pleasure to his consumers. Moreover, under the state socialist system, a large proportion of artists were saved from the need to earn their living by pandering to the taste of their audiences, because a large proportion of art was nationalised: theatres, operas, philharmonics and cinema production were all supported by the state. That said, after socialist realism moved from a hegemonic to a residual position, the more complex structure of the art world came into existence. In cinema and music, which are of specific interest to me here, there emerged a category of artists, who were generously supported by the state, but they were left mostly to their own devices, rather than being requested to support the state's ideology and policies. They were even allowed to express some criticism of the state, as proof to the world that Polish authorities were open to new ideas and tolerated

dissent. Both Andrzej Wajda and Andrzej Zanussi belonged to this exclusive category of socialist *auteurs*. Their privileged status also included opportunities to travel and make films abroad. Both Wajda and Zanussi made many films abroad, as foreign productions or co-productions. They also cast foreign actors in their « Polish » films. Their foreign productions were typically regarded less highly than their domestic productions. This was especially the case with Zanussi, whose work abroad contributed to the loss of audiences in Poland (Kłys, 1995: 104-105; Kuc, 2014: 275). Tomasz Kłys writes: « [Working abroad] influenced a certain lack of style in the director's later films, and gave a general feeling on the public that the plots of the films, despite their being set in specific locations and specific historical periods, take place in some social vacuum, somewhere beyond time and space » (Kłys 1995: 105).

This privileged group of artists, supported by the state, yet permitted a large margin of artistic and political freedom, and also included classical/experimental musicians, especially composers, whose works were presented at the Warsaw Autumn Festival, which for many years was the only festival of contemporary music in Eastern Europe. Among them were such composers as Krzysztof Penderecki, Henryk Mikołaj Górecki and Wojciech Kilar, whose music is used in *The Silent Touch*. The consequences of the relative political freedom such artists enjoyed was respect granted to them by the general public and recognition abroad. This privileged position, as well as blocking certain channels of social promotion, existing in the West, most importantly through entrepreneurship, resulted in their national status being higher than in Western countries, as well as in the Soviet Union, where the artists had to toe the Party line much more closely than in Poland. This high status particularly applied to the last two decades of state socialism, when censorship eased. *The Orchestra Conductor* was made in this period, while *The Silent Touch* shortly after the end of state socialism, when the old attitudes to art and artists still prevailed.

Romantics and Careerists in Wajda and Zanussi's Films

In both *The Orchestra Conductor* and *The Silent Touch* we find musicians who achieved high positions within their professional milieu, despite seemingly not caring about popularity or even eschewing it. In *The Orchestra Conductor* this musician is John Lasocky (which is an Americanised version of a popular Polish name « Lasocki »), an American conductor of Polish origin, who left his country many years ago (possibly before the Second World War) and forged a successful career in the United States and globally. We meet him for the first time after a concert in New York, when he is surrounded by fans, asking for his autographs. He is exasperated by such requests and shows interest in only one person, who does not ask him for an autograph – Marta, who is a visitor from Poland.

Later we see Lasocky in his garden, when he is approached by a film crew, trying to discuss his anniversary celebration. He treats the filmmakers as a pack

of hounds invading his space, confirming that he does not care about fame. To escape from all this unwanted attention, Lasocky relocates to Poland, to the provincial town where Marta's husband Adam is a conductor of the local orchestra. There Lasocky temporarily takes over from Adam, preparing the orchestra for an important concert. This change of places shows different approaches to the musician's work between the Polish and American conductor. For Adam, orchestra conducting is a means to achieve prestige and exert power. For this reason, he is impatient and angry when the players do not follow his orders. He is also oblivious to their individuality, musical interests, skills, abilities and their private lives. We can deduce that part of his contempt stems from the fact that they are provincials, while he comes from Warsaw. Contrary to the socialist rhetoric, which pronounced each part of Poland equally important for its economy and cultural life, in reality Poland was divided into the metropolitan cities and the neglected province. The Cinema of Moral Concern movement of the second half of the 1970s, which this film represents, highlighted this division and the plight of people from the province, especially cultural workers, to have access to the same material and cultural goods, as their metropolitan colleagues¹. Adam's quick temper, unsuited to the profession of a conductor, culminates in him breaking his baton, indicating that he is unable to work with this group of « losers ». At the same time, he is unable to examine his own position as a musician and orchestra conductor. He is thus a typical careerist, frustrated that his career does not develop the way he hoped. Adam's careerist approach to music is subtly linked by Wajda to his class. This happens in a dialogue with Marta when he says that, unlike her, he didn't receive a violin from his parents, but had to discover and develop his talent himself. This disparaging of lower-class people as careerists without higher ideals is a common trait of Wajda's cinema and *The Orchestra Conductor* fits the bill (Mazierska, 2002).

Adam's deficiencies as a man and as an artist come into sharp relief when Lasocky starts to practice with his orchestra. The American maestro motivates the musicians by praising their work. He learns their names and talks about their private lives. It transpires that they are frustrated by their low wages and poor living conditions, as well as demoralised by Adam's unkind attitude. Despite that, they are driven by their love of music and want their orchestra to shine. It comes as a great disappointment when the authorities send musicians from Warsaw, to support the provincial musicians, in a bid to raise the profile of a concert which Lasocky is meant to conduct. The conductor, however, rejects this « shipment » and demands that he continues rehearsing and playing with the provincial musicians, whom he got to know in the meantime. However, the concert, for which the audience is waiting attentively, including many young people camping in front of the theatre, fails to materialise, because Lasocky dies, while taking a stroll in the city.

1 The best known example is *Wodzirej* (*Top Dog*, 1978). The greatest dream of its character, who is a provincial master of ceremonies, is to make a career in Warsaw. It can be argued that *The Orchestra Conductor* tackles the same problem as *Top Dog*, although one film is set in the milieu of artists, engaged in elitist music, while the characters in *Top Dog* work in popular music.

Contrary to many of his earlier works, in which Wajda tried to capture Polish social and political reality in its complexity and nuance, he depicts the characters in *The Orchestra Conductor* in a crude way. This might result from the fact that Lasocky was based on the character of Pope John Paul II, who by this time was seen in Poland as a saint, helping Poland to end the dreaded « communism ». As Janina Falkowska observes, the holiness of Lasocky is conveyed not only through the narrative, but also through cinematography: « The orchestra plays while the camera portrays it lovingly in warm colours; also in warm light, depicted with a sort of halo [in reality a bald patch on Lasocky's head], Lasocky directs the orchestra blissfully » (Falkowska, 2007: 177). Adam, on the other hand, who was compared to a provincial Party apparatchik, has practically no redeeming features. This is, as with Lasocky, conveyed by visual means. Adam is presented in harsher light and we often see him semi-naked, in undignified positions. For example, when he rehearses with the orchestra, he plays with his trouser suspenders, which can be seen as a metaphor of his lack of independence. In Wajda's universe, making music for the sake of expressing oneself or serving humanity is incompatible with seeking fame and money, although, as I argued previously, these two motives came together in the case of historical Romantic artists.

The cherishing of Romanticism is also conveyed by the use of music by Beethoven in the soundtrack, given that this composer was the first in European history to achieve a degree of autonomy and reverse the relationship between the audience and the musician, rendering the latter as somebody above the audience, rather than their humble servant. Moreover, Beethoven's music stands for universal music – music which does not represent a particular person, place or period, but speaks about and for the entirety of humanity. This aspect of Beethoven's music was recognised by the EU, which made *Ode to Joy*, part of his *Ninth Symphony*, based on Friedrich Schiller's poem, the anthem of this institution. The universalism of Beethoven's music is recognised by Adam, who, when conducting his orchestra playing this masterpiece, says to himself « human struggle with fate ». Lasocky also asks about the meaning of Beethoven's symphony, but unlike Adam, does not disclose his interpretation, only saying that this music « tells us something ». Such a claim, on the one hand, affords music great power and dignity, by suggesting that it touches each person differently in a mysterious, spiritual way. On the other hand, however, it renders each interpretation of music, even the most preposterous, equally valid.

Lasocky, in a fashion which can be regarded as Romantic, states the primacy of music over musicians. This means that musicians are only conduits through which a « higher power » speaks, not unlike prophets who carry in them the word of God. Such an approach results in downgrading the role of the audience, as it means that the musician needs to tell the truth, irrespective of who wants to hear it. Not surprisingly, Lasocky dismisses the complaints of members of the orchestra that they lack high quality audience and play for accidental visitors. Of course, only those who have large audiences paying them enough to make their living or have other means to support themselves can be dismissive of

the audience. We can conjecture that Lasocky is in the first category, whilst the orchestra musicians are in the second, thanks to state subsidies. Yet, the issue here is not that the state pays musicians no matter how many people attend the concert, but that it does not pay them enough to afford them a dignified existence.

As mentioned earlier, Lasocky dies before the concert. The death of the main character adds to the drama, but also results in avoiding answering the difficult question of what would happen if the character had lived. On this occasion, the question is what would Lasocky's performance with the provincial orchestra actually achieve. The likely answer is not much. After the concert the audience would go home, Lasocky would return to the United States and the musicians would continue to be trapped as poorly paid cultural workers. It is even likely that their material situation would worsen, given that the 1980s in Poland was a decade of economic and political crisis, resulting in deep cuts to culture budgets.

Henry Kesdi in *The Silent Touch* fits the idea of a Romantic musician even more than Lasocky, if we understand him as an autonomous artist, who makes music not for the enjoyment of the audience or to make money, but to express himself. He is a Danish-Jewish composer in his seventies, who stopped composing after the war; in total, he has been idle for over forty years. The reason for his silence seems to be his belief that it makes no sense to compose music « after Auschwitz », following Adorno dictum that « it was barbaric to write poetry after Auschwitz ».

One wonders how this approach allowed him to survive financially, given that Kesdi lives in an opulent mansion, in woods near Copenhagen with his second wife Helena (his first wife perished during the war), whose role is that of nurse and secretary. During an early scene Kesdi is visited by his nephew who tries to encourage him to resume his work, on the grounds that the musician needs money, but Kesdi greets him by throwing crockery at him. Equally, the couple show no desire to downsize by moving to a smaller house or for Helena to get a job. One can conjecture that Kesdi can afford such a lavish lifestyle either because he inherited considerable wealth or he is still paid large royalties from his early compositions. However, this issue is not broached, in line with the premise of the film that money is not discussed among artists, including metaphorically –between Zanussi and the subject of his film.

Kesdi is bad-tempered and demands the constant attention and devotion of his wife, to whom he shows little gratitude. He is also very critical about everything, including the state of contemporary music. In a discussion with a couple of friends he argues that contemporary music lost its way by abandoning the pillars of classical composition, such as melody, harmony and repetition. By the same token, contemporary composers lost their ability to mediate between the « higher powers » and the audience. His 40-year-long silence has been a response to this crisis, as well as to the Holocaust.

Kesdi's attitude changes when he is visited by Stefan, a young musicologist from Poland. Stefan decides to visit the Danish musician when he hears in a

dream some music which, he believes, belongs to Kesdi. He wants the old composer to finish this composition, believing that Kesdi owes it to humanity. He shares this view with his Polish mentor, Professor Kern, who knows Kesdi in person, as the two were fellow students at a music conservatoire in Vienna. This fact is of significance, given that in Vienna the autonomous Romantic musician was born, figuratively speaking. One can conjecture that it was there that these then young musicians got the idea that musicians play a special role in society, being prophets, rather than servants of the wealthy. Kern warns Stefan against trying to reach Kesdi, alluding to his difficult character, but in the end gives him the Danish musician's address and a letter of recommendation.

Kesdi initially dismisses the young man, even tries to shoot him, but he warms to him and invites him to his home, when he finds Stefan walking around his house with a rod discovering water streams under his mansion and advises him to sleep in a different room, which cures Kesdi of his insomnia. This special spiritual power bonds these two men because –it is suggested– Kesdi also has a spiritual power to create music. Following this incident, Stefan becomes Kesdi's confidante. He persuades Kesdi to develop the piece which he heard in his dream and which turns out to be an old Jewish melody. At the same time, Stefan makes Kesdi change his lifestyle, by becoming more active and less dependent on Helena. The final stage of this transformation is him employing a young musical secretary, Annette, who becomes his lover and eventually bears him a child.

Stefan succeeds in his task of making Kesdi work on his late opus magnum and we see its premiere, taking place in an opulent music theatre, where Kesdi himself conducts the orchestra. In reality, the piece which he composes, the true title of which is *Exodus*, was written by Wojciech Kilar (1932-2013), one of the most famous Polish composers of the 20th century and also one of the most renowned composers of film music coming from this country. Kilar's artistic trajectory largely mirrors that of Kesdi –he moved from experimental music to what Andrzej Chłopecki describes as musical postmodernism, marked by a return to the classical structures and musical pleasures of melody and repetition. *Exodus*, Kilar's piece used in this film, was composed according to this formula. Chłopecki describes it as « not even popular, but populist, giving up on any finesse, as in a political poster, with a simple phrase "Domineus" attacking a listener, as street slogans such as "Come With Us", uttered during Solidarity demonstrations » (Chłopecki, 1994: 360). However, to understand the meaning of this music, one needs to place it in the context of the triumph of the first Solidarity movement, as the composer himself wanted to see it. Displaced, it lacks its political power and Zanussi does nothing to locate it in a Danish or universal context. When asked about the meaning of his composition, the composer refuses to answer properly, and instead recycles the cliché that the meaning of music cannot be put into words.

Although Zanussi's likely intention is to show the power of classical music, he ultimately demonstrates its limitations as an agent of political change. The work Kesdi composes and performs is appreciated by the audience, as demons-

trated by its applause, but this happens in the restricted arena of a music theatre, attended by an affluent audience, specially dressed for the occasion. We can guess that when the concert was finished, the guests returned to their homes and got on with their lives, as before. We don't even know if the new composition revived Kesdi's career. With the benefit of hindsight, it is possible that Wajda in his film avoided showing Lasocky's concert because he did not want to admit that a concert and especially a concert of classical music, is just an aesthetic experience, rather than a political event, leading to a revolution.

At the same time, for Kesdi's inner circle and the artist himself, the concert has a negative effect. Annette gets sick, although this is due to her pregnancy. Kesdi gets so exhausted by conducting the orchestra, that he ends up in hospital, where Stefan is also taken due to suffering from exhaustion. The suffering of the composer and his assistant can be seen in the context of Kantian morality, according to which moral triumph cannot be achieved without significant effort and suffering.

Actual careerist musicians are absent in Zanussi's films, but careerism exists as a distant horizon, evoked by the figure of Kesdi's nephew cum manager, whom the musician visits, when he needs money to pay for his secretary. His dealing with his nephew points to the paradox that a necessary condition of Romantic posturing is having an economically secure existence. Without money one is reduced to a position of servant, as Attali observed.

When looking at the opposition between Romantic and careerist artists, it is also worth considering another character: Professor Kern, Stefan's mentor and friend. His role in the film is rather small, but he does not fit any models described here. He does not present himself as a Romantic artist, but neither does he advocate treating music as an ordinary profession. He also advises Stefan not to visit Kesdi, suggesting that such a visit will not benefit the young musicologist. This scepticism can be related to his age and experience – maybe witnessing the behaviour of such self-entitled musicians like Kesdi, he now holds a more cynical view of music and its place in the world. Kern's office is adorned by a photo of Chopin, taken near his death. This photo can be seen as a sign of Kern's allegiance to Romantic music (in both senses of this word). However, in this photo, Chopin lacks the Romantic features characteristic of his portraits and monuments, underscoring his spirituality and drama, but instead looks like an unheroic and tired man, which suggests that behind every Romantic musician is an ordinary man.

To make Romantic musicians look more believable, they are played by charismatic actors. In the role of Lasocky Wajda cast John Gielgud, in the role of Kesdi Zanussi engaged Max von Sydow. Each of these actors brought with them the baggage of their earlier roles, which were predominantly in arthouse cinema. Gielgud was especially associated with Shakespearean roles in theatre and television; von Sydow was a favourite actor of Ingmar Bergman, where he often played powerful men, including a character challenging Death to a game of chess in *The Seventh Seal* (1957). The fact that by the time they played in these two films, they were of mature age and famous (Gielgud was 75, von Sydow 63),

added to the impression that they had earned enough cultural capital to afford their arrogance or patronising benevolence.

Poland and the West

The two films discussed look at classical musicians not only through the prism of Romanticism and its opposition, but also through the Poland/the West axis. Such interest in this relationship can be explained by the time when these films were made. *The Orchestra Conductor* was made at the end of the state socialist period, when Poland turned its attention to the West and there was an expectation of its implosion, following the long crisis of state socialism. The choice of Karol Wojtyła as the new Pope in 1978 added to this expectation and hope of Poland's « return to Europe ». *The Silent Touch*, on the other hand, was made shortly after the fall of the Berlin Wall, when Poland started to make efforts to join Western international institutions, such as the EU and NATO. This turn also coincided with an increased emigration to the West, especially by young people, usually in search of employment opportunities, although their true exodus would happen after 2004, when Poland joined the EU, leading to some anti-Polish sentiments in countries such as France and Britain, when Polish immigrants were seen as a threat to the local workforce (Skrodzka-Bates, 2011). This « turn to the West » coincided with rediscovering and recovering Polish pre-communist history, as reflected, for example, in changing the names of streets back to those which they had before 1945, or were associated with this history.

In each film under consideration we find a young Polish musician travelling to the West to meet Western musicians and, in a wider sense, learn about the West. In both cases the Polish musicians are very idealistic and enthusiastic about the place they visit. Unlike the bulk of Polish emigrants who travel to the West to earn money, Marta and Stefan do not plan to get any paid employment: Marta because she got a scholarship for Polish artists from the Kosciuszko Foundation; Stefan because he has no time to work for money, being focused on helping Kesdi to write his opus magnum, and also because he can live on very little, always carrying a tent and a sleeping bag with him and eating mostly fruit. Such representation suggests that, whilst admitted to the West, Poles would not steal resources from the wealthier Westerners, but live off from the crumbs from their guests' table. Even these « crumbs » are repaid handsomely by the Polish guests because they serve and rejuvenate their hosts. In the case of Stefan this revitalising is practically literal, as he passes to Kesdi his magic energy, making him feel younger and curing his numerous ailments. This activity, however, comes at a high price, because the more Stefan helps Kesdi to regain his energy, including sexual power, and improve on his skills as a composer, the weaker he becomes himself. During the premiere of his concert, Stefan feels unwell, collapses and barely avoids death, as if proving that he had to pay a heavy price for Kesdi's rejuvenation. Another price Stefan pays is in repressing his own sexual

desire for Annette and, by extension, denying himself to bear any fruit from his trip to Denmark, effectively becoming sterile. In the end Stefan returns to Poland and takes the place of his old professor Kern, becoming a lecturer in musicology. This proves his subservient position towards music and musicians; his inability or unwillingness to use his time in Denmark to create his own music and compete with Kesdi.

Marta's gift of her youthful energy to Lasocky does not result in such traumatic consequences for her, in terms of health, as for Stefan. However, her encounter with the American conductor has significant repercussions for her private life, because through observing Lasocky she notices the deficiencies in her own husband and loses respect and love for him. At the same time, it is difficult to establish what she gains from Lasocky in her musical education. More or less, she behaves in the same way when working under her husband's direction as under Lasocky. Neither of these two men allow her to gain autonomy and develop as an artist, for example by becoming a solo violinist. Marta's husband loses most due to Lasocky's visit, as it exposes his careerism and mediocrity, and leads to a crisis in both his career and marriage.

What is there thus for a Pole, one is tempted to ask, to sacrifice oneself on the altar of the music made by a foreigner? « Nothing », seems the obvious answer. However, this question should be looked at in the context of Polish cultural history during the period of Romanticism. In this period writers attributed Poland an important role in saving Europe; Adam Mickiewicz proclaimed Poland to be « the Christ of the nations ». At the end of the 20th century such claims would be received with incredulity, but they were revived by Pope John Paul II, who argued that the West had « lost its way », being corrupted by unchecked consumption and in need to be rehabilitated by God-fearing Poles who (in part thanks to several decades of living under « communism ») did not experience this corrupting influence.

Neither of the directors used their films to promote Polish music abroad. In *The Orchestra Conductor* we hear Beethoven's music; in *The Silent Touch* the composition at the centre of the narrative was written, as I have mentioned, by Wojciech Kilar, but it is presented as the property of a Danish-Jewish composer. Wajda's indifference to Polish achievements in contemporary classical music and Zanussi's refusal to attribute Polish music to its proper owner and locate it in a Polish context can be regarded as a metaphor of the price Polish artists are prepared to pay to be invited to Western salons². This position can be especially attributed to Zanussi, who most likely was willing to mis-attribute a Polish composition to a Western composer, to co-produce his film with a Danish partner. If any of these directors wanted to showcase contemporary Polish music, they would have much to choose from, given the esteem Polish serious music enjoyed globally in the second half of the 20th century. Examples are compositions by Górecki and Penderecki, used as soundtracks in many Western films,

² This point is examined in *Cold War* by Pawlikowski, but rather than taking Western superiority for granted, Pawlikowski examines the possible loss experienced by a Polish artist who moves to the West.

for example by Stanley Kubrick. Yet, as I intimated, choosing such music and labelling it as Polish music, would undermine the hierarchy between Poland and the West, established through these films' narratives.

Conclusion

The two films discussed here are built on contrasts: between a Romantic musician, who cares nothing about money, but creates or performs music to express himself and convey some deeper truth, which cannot be transmitted in words, and a careerist, who makes music to improve his financial and social position, and between a Western musician, who fronts the greatest musical events, and a Polish one who acts as a midwife of this musical delivery, disappearing in the shadow (of their own countries) when his or her task is fulfilled. Such representation of Polish musicians can be seen as pre-empting any criticism of Poles taking from the natives more attractive jobs and living space. It paints Poles as humble and noble, but ultimately denies them the right to self-expression, which –according to authors of these films– is the most important human right.

Works Cited

- ATTALI, Jacques, *Noise: The Political Economy of Music*, trans. Brian Massumi, Minneapolis, The University of Minnesota Press, 1985.
- BLANNING, Tim, *The Triumph of Music: Composers, Musicians and their Audiences, 1700 to the Present*, London, Penguin, 2008.
- CHŁOPECKI, Andrzej, « Postmodernistyczny Kilar », *Opcje*, Vol. 3, 1994, p. 353-362.
- COOPER, Barry, *Beethoven*, Oxford, Oxford University Press, 2000.
- EINSTEIN, Alfred, *Music in the Romantic Era*, London, Dent and Sons, 1947.
- FALKOWSKA, Janina, *Andrzej Wajda: History, Politics, and Nostalgia in Polish Cinema*, Oxford, Berghahn, 2007.
- KŁYS, Tomasz, « The Intellectual Cinema of Krzysztof Zanussi », in NURCZYŃSKA-FIDELSKA, Ewelina (Ed.), *Polish Cinema in Ten Takes*, Łódź, Łódzkie Towarzystwo Naukowe, 1995, p. 99-121.
- KUC, Kamila, « The Elusive Trap of Freedom: Krzysztof Zanussi's International Coproductions », in MAZIERSKA, Ewa & GODDARD, Michael (Ed.), *Polish Cinema in a Transnational Context*, Rochester, University of Rochester Press, 2014, p. 275-288.
- MALINOWSKI, Władysław, « O socjalistycznym realizmie w muzyce », *Twórczość*, Vol. 1, 1993, p. 50-68.
- MAZIERSKA, Ewa, « The Exclusive Pleasures of Being a Second Generation Intelligent: Representation of Social Class in the Films of Andrzej Wajda », *Canadian Slavonic Papers*, Vol. 3-4, 2002, p. 233-249.
- MOORE, Allan, « Authenticity as authentication », *Popular Music*, Vol. 2, 2002, p. 209-223.
- SADIE, Stanley, *Mozart*, London, Papermac, 1982.

SKRODZKA-BATES, Aga, « Clandestine human and cinematic passages in the United Europe: The Polish Plumber and Kieślowski's hairdresser », *Studies in Eastern European Cinema*, Vol. 2, Issue 1, 2011, p. 75-90.

TOMPKINS, David G., *Composing the Party Line: Music and Politics in Early Cold War Poland and East Germany*, West Lafayette, Purdue University Press, 2013.

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 familier 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 chatoiement 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

101

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.

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 pervers 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 sang¹ 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

¹ 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 destructeur².

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'attend³. 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 visage⁴. 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 irrépressible : 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'improvisite 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 physique⁵.

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.

Entre la transcendance et le pédagogique : une lecture nietzschéenne de deux figures du professeur de musique au cinéma

Arianne Robichaud
Université du Québec à Montréal (UQÀM)

RÉSUMÉ. Ce texte s'intéresse à une figure particulière du musicien au cinéma, celle du professeur de musique et des imaginaires qui le constituent dans deux différentes œuvres américaines : *Whiplash* de Damien Chazelle (2014) et *Mr. Holland's Opus* de Stephen Herek (1995). Pour explorer cette représentation, nous définissons d'abord un couple, deux « modes d'être » cinématographiques du professeur de musique : d'une part, 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 (le personnage de Terence Fletcher dans *Whiplash*) ; d'autre part, l'enseignant humaniste qui réussit à transformer l'existence de ses élèves par l'enseignement de la musique à l'école (le personnage de Glenn Holland dans *Mr. Holland's Opus*). Par cette présentation, nous souhaitons montrer comment ces deux figures incarnent de manière tantôt différenciée, tantôt partagée, la double identité qui les caractérise à la fois comme musiciens et comme pédagogues : en d'autres termes, illustrer la manière par laquelle ces deux personnages négocient les exigences purement artistiques de la pratique musicale et les exigences proprement éthiques de son enseignement à autrui. Parce que ces deux exigences renvoient directement à cette notion, nous confrontons finalement ces deux figures cinématographiques à l'idée nietzschéenne d'une éducation musicale conçue comme dépassement de soi (Stolz, 2017), en distinguant comment les personnages de Fletcher et de Holland symbolisent respectivement une conception individualiste et une conception universaliste du dépassement chez Nietzsche (Rowthorn, 2017).

MOTS-CLÉS : cinéma, musique, professeur, éducation, Friedrich Nietzsche, dépassement de soi



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>

Between Transcendence and Pedagogy: A Nietzschean Analysis of Two Music Teacher Representations in Cinema

ABSTRACT. This article explores a particular figure of the musician in cinema, namely the figure of the music teacher in two different American movies. To study this representation, we first define a couple, two cinematographic “modes of being” of the music teacher: 1) the excessive teacher, sometimes violent and cruel towards his students, who values and promotes standards of perfection in regards to music (the character of Terence Fletcher in *Whiplash*, 2014), and 2) the humanist teacher who succeeds in positively transforming the lives of his students by his teaching (the character of Glenn Holland in *Mr. Holland’s Opus*, 1995). Through this presentation, we wish to show how these two figures embody the double identity that characterizes them both as musicians and as educators: in other words, we aim to illustrate the way in which these two characters negotiate, on one hand, the purely *artistic* demands of musical practice and, on the other hand, the properly ethical demands of the act of teaching. In order to theorize our interpretation of these two cinematographic figures, we contrast them with Nietzsche’s theories on music and education –both conceived, as shown by Stolz (2017), as forms of “cultivation of the self”– by distinguishing how the characters of Fletcher and Holland symbolize respectively an individualist conception and a universalist conception of self-overcoming in Nietzsche’s thought (Rowthorn, 2017).

KEYWORDS: Cinema, Music, Teacher, Education, Nietzsche, Self-overcoming

La fascination des cinéastes et du public pour la représentation de musiciens au cinéma, fascination présente dès les origines de l’art, ne s’est pas démentie dans les dernières années et encore moins dans l’enceinte spécifique du cinéma américain. En 2019, par exemple, trois des huit œuvres sélectionnées pour l’Oscar du meilleur film mettaient en scène le récit de musiciens fictifs ou réels (*Green Book* de Peter Farelly, *Bohemian Rhapsody* de Bryan Singer, et *A Star is Born* de Bradley Cooper) ; et ces œuvres rejoignent également d’autres fictions américaines saluées par la critique dans les dix dernières années comme *La La Land* (Damien Chazelle, 2016) et, plus récemment, *Sound of Metal* (Darius Marder, 2019). Toutefois, ce texte s’intéresse à une figure particulière du musicien au cinéma, celle du professeur de musique, parce qu’elle est constituée de tensions, d’un horizon d’attente, d’obligations éthiques et d’un rapport à l’art musical qui se distinguent de ceux du musicien professionnel, de l’aspirant musicien ou du compositeur : en effet, nous illustrons dans ce texte l’idée selon laquelle le professeur de musique, au cinéma, se caractérise souvent par une dualité, une double identité qui lui est propre et qui le différencie des autres figures musicales. Il est musicien, certes, mais l’objet de sa pratique artistique sert aussi (ou est détournée vers ?) d’autres fins. Il aspire à l’excellence (pour lui ou pour ses étudiants) mais, chargé d’éduquer, son rapport à l’art est nécessairement pénétré d’impératifs éthiques qu’il choisit, selon le cas, de contourner, de détruire ou d’embrasser pleinement. Parfois, la conception de l’art qui l’anime

l'emporte sur le respect et la reconnaissance de la dignité d'autrui ou, inversement, devient plus souple, poreuse, sensible face à ses étudiants.

Pour illustrer cette tension identitaire, nous définissons d'abord un couple, deux « modes d'être » cinématographiques du professeur de musique¹ : d'une part, 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 (le personnage de Terence Fletcher dans *Whiplash* de Damien Chazelle, 2014) ; d'autre part, l'enseignant humaniste, qui réussit à transformer l'existence de ses élèves par l'enseignement de la musique à l'école (le personnage de Glenn Holland dans *Mr Holland's Opus* de Stephen Herek, 1995)². Dans le but d'en dégager la richesse interprétative et philosophique, nous confrontons finalement ces deux personnages à l'idée d'une éducation musicale conçue comme dépassement de soi chez Nietzsche (Stolz, 2017), en distinguant comment Fletcher et Holland symbolisent respectivement une conception individualiste et une conception universaliste de l'idée nietzschéenne de dépassement (Rowthorn, 2017).

Le prix de la grandeur musicale : excès, violence et cruauté

Whiplash raconte l'histoire d'un jeune batteur de jazz, Andrew Neiman, qui débute ses études en musique dans une institution new-yorkaise fictive, le conservatoire Shaffer. Le film explore la relation, les tensions, les formes de harcèlement (Johnstone *et al.*, 2018 : 31) mais aussi la dynamique mutuelle de pouvoir (Adascalitei, 2018 : 29) qui se développent entre Neiman et Fletcher, le professeur tyrannique aux commandes du *studio band* de l'école. Les deux personnages incarnent ensemble deux facettes (l'une étudiante, l'autre professorale) d'un même désir, celui de l'aspiration par l'éducation à l'excellence artistique, la quête de la grandeur musicale : en effet, la progression du personnage de Neiman se place sous le signe d'un acharnement toujours plus obsessionnel et irrationnel (jusqu'à mettre sa propre vie en péril) à atteindre les standards fixés par Fletcher, alors que ce dernier enchaîne les actions cruelles, la manipulation psychologique et la violence verbale et physique dans le but d'élever les performances musicales de son orchestre.

Dès les premières minutes du film, la domination musicale et pédagogique de Fletcher sur Neiman s'impose. Sa toute première parole est, déjà, profondément autoritaire : « Non, reste³ », commande-t-il froidement à l'étudiant lorsque ce dernier se lève et s'excuse, gêné d'avoir été « surpris » à pratiquer son instrument dans un local vide de l'école. Voulant tester ses aptitudes, Fletcher lui

1 Évidemment, ces deux formes d'être ne sont pas les seuls modes représentés au cinéma : mais comme nous le mentionnons plus loin, ils représentent des modèles sur lesquels se fondent plusieurs œuvres, surtout américaines, illustrant la vie de professeurs de musique.

2 Malgré le fait que ces deux films soient séparés par près de deux décennies et que leurs contextes culturels d'émergence soient assez différents, les postures pédagogiques qu'ils illustrent se trouvent toujours au cœur de nombreux débats en philosophie de l'éducation (autorité pédagogique de l'enseignant, élitisme et perfectionnisme éducatif *versus* humanisme et démocratisation scolaire, etc.).

3 « No, stay ». C'est nous qui traduisons.

adresse alors une série de directives musicales qui, du fait de leur nature (délibérément) imprécise, rendent Neiman confus : incapable de répondre correctement à ces injonctions, il est humilié et abandonné (Bayman, 2019 : 282) par Fletcher qui quitte rapidement la pièce. Ce genre de jeu psychologique est au fondement de l'approche du professeur, méthode qui se radicalise au cours du film : de simples commandements contradictoires destinés à fragiliser l'ego, l'enseignant passe à des insultes directes sur l'apparence physique ou sur l'orientation sexuelle de ses étudiants, propulse une chaise vers Neiman et, finalement, le frappe au visage à plusieurs reprises sous prétexte qu'il ne respecte pas le tempo exigé. Cette violence s'accompagne souvent de deux autres stratégies de manipulation : un mécanisme de compétition installé par Fletcher au regard du poste de batteur principal dans l'orchestre, puis une « morale », livrée après presque chaque situation de harcèlement physique ou psychologique, qui sert à légitimer ses actions au nom de l'art (par exemple, son usage récurrent de l'anecdote sur Jo Jones et Charlie Parker)⁴.

Face à ces jeux et manipulations, le spectateur se questionne tout au long du film : les sources de l'approche de Fletcher sont-elles à chercher dans un ego insatiable (Kupfer, 2017), dans une quête de pouvoir toxique et dans une personnalité tyrannique, ou prennent-elles plutôt racine dans une vision de l'accomplissement artistique à tout prix, de la transcendance musicale et d'une éducation à l'excellence ? Deux scènes particulières illustrent bien cette complexité caractérisant les motivations profondes de Fletcher. Dans la première, après avoir été congédié du conservatoire pour ses dérives pédagogiques et discutant au bar avec Neiman, l'enseignant justifie sa posture éducative :

La vérité, c'est que je ne crois pas que les gens aient compris ce que j'essayais de faire à Shaffer. Je n'étais pas là pour diriger : n'importe quel connard peut agiter ses bras et garder les gens dans le tempo. J'étais là pour pousser les gens au-delà de ce qui est attendu d'eux. Je crois... que c'est une nécessité absolue. Sinon, on prive le monde du prochain Louis Armstrong. Du prochain Charlie Parker. [...] Et ça, pour moi, c'est une tragédie absolue⁵.

Au cours de cette scène, durant laquelle le professeur nous apparaît beaucoup plus posé (voire vulnérable) et dépourvu d'agressivité⁶, on en conclut

4 Charlie Parker est un saxophoniste jazz qui, avant de s'établir comme l'un des plus grands artistes de l'histoire de ce style, aurait été humilié lors d'une prestation dans le *band* de Jo Jones : ce dernier, batteur de l'orchestre et insatisfait de la performance de Parker, lui aurait lancé une cymbale en plein spectacle devant public.

5 « *Truth is, I don't think people understood what it was I was doing at Shaffer. I wasn't there to conduct. Any fucking moron can wave his arms and keep people in tempo. I was there to push people beyond what's expected of them. I believe that is... an absolute necessity. Otherwise we're depraving the world of the next Louis Armstrong. The next Charlie Parker. [...] That, to me, is an absolute tragedy.* » C'est nous qui traduisons.

6 En utilisant l'autodérision et la confiance, le professeur nous paraît presque sympathique : il s'agit d'une puissante stratégie sociopathique qui ne manque pas de convaincre Neiman, et qui explique sûrement pourquoi ce dernier accepte de rejouer dans le groupe de Fletcher malgré tout ce que le professeur lui a fait subir.

que l'enseignant est, finalement, sûrement plus animé par une forme (certes extrême) d'idéalisme artistique que de pure cruauté. Mais c'est la scène finale, dans laquelle Neiman participe à la prestation du *band* de Fletcher à un festival de jazz réputé, qui révèle vraiment l'essence de la posture esthétique-éducative du professeur.

Cette scène se développe dans un mouvement de va-et-vient entre la déconstruction et la reconstruction de nos conclusions sur les réelles motivations de Fletcher. Se manifeste d'abord le tyran : Fletcher déstabilise complètement Neiman en annonçant une première pièce que le jeune batteur ne connaît pas du tout. Sous le regard brutalement satisfait du professeur qui le quitte à peine des yeux, Neiman panique, improvise et gâche complètement le premier morceau puis, humilié une fois de plus, quitte la scène. Le spectateur, face à sa question (despotisme ou idéalisme artistique ?), peut maintenant trancher : prêt à saboter la performance de son propre *jazz band* lors d'un prestigieux festival, Fletcher se présente finalement comme un despote pour qui l'art, en fin de compte, arrive bien derrière la pulsion d'une vengeance personnelle, derrière le désir d'une réplique cruelle à la blessure narcissique infligée par Neiman. Mais le tyran s'efface progressivement. Quand Neiman se ressaisit et retourne sur scène, quand il interrompt Fletcher en commençant à battre avec aplomb et assurance le rythme de *Caravan*, quand il prend le contrôle et exprime enfin sa pulsion vitale, Fletcher ne l'en empêche pas, et ne résiste jamais vraiment. Quand Neiman plonge son regard confiant dans les yeux du professeur⁷, quand il se charge de donner les signaux d'entrée à ses collègues, quand il incarne avec force un idéal d'interprétation inspirée, Fletcher abandonne la bataille et commence même à prendre plaisir à diriger le groupe, voire à se laisser diriger par la virtuosité de l'étudiant. Il s'agit là d'un effacement de l'ego et du désir narcissique d'humiliation au profit de la beauté, de la transcendance musicale, de la perfection artistique. Fletcher est maintenant dominé, il se soumet à la puissance du moment qui prend place, il est au service de Neiman⁸. Et ils se mettent alors à collaborer, pour la première fois dans le film, sous la forme d'une symbiose chef / musicien : les deux se sourient, Neiman exécute le dernier rythme, et la pièce comme le film se terminent.

En définitive, il apparaît donc difficile de concevoir le personnage de Fletcher comme uniquement animé d'une quête de contrôle absolu sur autrui. S'il est violent et cruel, aucun indice dans le film nous porte véritablement à croire que ses actes ont pour unique finalité de nourrir son ego, ses aspirations personnelles⁹ car, en effet, nous pouvons même douter des motivations qui le

7 Allant même jusqu'à lui lancer un « *Fuck you!* » des lèvres, ou encore à frapper sa cymbale de façon à frôler le visage de Fletcher venu lui signaler son mécontentement : à ce moment, c'est Neiman qui habite le rôle de Jo Jones dans l'anecdote sur Charlie Parker.

8 De façon très explicite quand, par exemple, la cymbale de Neiman se prend entre sa tige et sa baguette, et que Fletcher la replace pour lui.

9 Cela ne signifie pas pour autant, évidemment, que nous considérons qu'il s'agit d'une approche justifiable sur le plan éthique : comme le montrent empiriquement Lehtonen *et al.* (2016) pour le cas spécifique de l'apprentissage de la musique chez les enfants, la souffrance engendrée par un enseignement dirigé vers la critique et l'humiliation peut laisser des traces profondes dans le rapport à la musique d'un individu, sans mentionner les impacts psychologiques généraux d'un tel traitement.

poussent à déstabiliser Neiman à l'amorce de la prestation finale. En annonçant une pièce que l'étudiant ne connaît pas, souhaitait-il vraiment l'écraser et rétablir son propre équilibre égotique, ou provoquer chez lui une forme ultime de dépassement artistique ? Était-ce un autre stratagème mené de main de maître pour impulser l'excellence musicale, ou le résultat imprévisible d'une décision pleinement autonome de la part de Neiman ? S'il est impossible de fournir une réponse sans équivoque à ces questions, nous croyons tout de même que la philosophie esthétique-éducative de Fletcher, comme nous le montrons plus loin, illustre bien l'interprétation nietzschéenne individualiste du dépassement de soi par la musique et l'éducation.

Musique et humanisme : l'être avant le génie

La conception de l'art et de l'éducation musicale de Glenn Holland, le professeur de *Mr. Holland's Opus*, se révèle d'une façon complètement différente de celle de Fletcher. Il y a d'abord, chez lui, un rapport à l'enseignement beaucoup plus hésitant que chez Fletcher pour qui le rôle d'enseignant ne fait jamais figure de profession de second ordre par rapport à une carrière musicale professionnelle. C'est le cas pour Holland : en substance, le film entier repose sur la transformation de son regard, sur cette reconnaissance que le métier d'enseignant constitue finalement le réel objet de son travail artistique (De Vries, 2004 : 159-160). En effet, Holland est d'abord compositeur : il accepte un poste d'enseignant pensant qu'il aurait ainsi plus de temps à consacrer à l'écriture d'une symphonie. Comme il l'affirme à un collègue au début du film : « je suis un compositeur, c'est ce que je fais vraiment. »¹⁰ Mais en disant « c'est ce que je *fais* vraiment », ce que dit Holland, en réalité, c'est surtout « c'est ce que je *suis* vraiment », son identité étant celle d'un compositeur bien avant d'être celle d'un professeur. Il se place dès lors dans une perspective inverse de celle de Fletcher : pour Holland, l'éducation musicale n'est pas en elle-même un exercice d'atteinte d'excellence artistique, mais bien ce qui permet de se consacrer, ailleurs et à l'écart de l'école, à la « réelle » grandeur musicale.

Mais Holland, dans une formule narrative bien connue du « film scolaire » hollywoodien (Toole & Louis, 2002 : 245)¹¹, se prend à son propre jeu. Cherchant à motiver des élèves blasés, il commence à varier ses méthodes pédagogiques et les contenus qu'il enseigne en s'accordant à leurs intérêts musicaux, une forme d'engagement une fois de plus contraire à celle de Fletcher pour qui l'adaptation

¹⁰ « *I'm a composer, that's what I really do* ». C'est nous qui traduisons.

¹¹ Il s'agit en effet d'une trame narrative surexploitée dans les films et les séries télévisées mettant en scène la profession enseignante : des personnes qui se retrouvent en enseignement malgré eux mais qui développent une passion pour la profession, des enseignants qui avaient perdu la flamme mais qui retrouvent la vocation au contact d'un élève ou d'un groupe qui leur redonnent foi en l'importance de leurs responsabilités, des enseignants qui réussissent à surpasser la démotivation, la dureté ou les difficultés socioéconomiques de leurs élèves, etc. C'est le genre de noyau narratif que l'on retrouve par exemple dans *The Corn is Green* (1945), *The Browning Version* (1951), *To Sir, with Love* (1967), *Dangerous Minds* (1995), *School of Rock* (2003), *Bad Teacher* (2011) ou *New Girl* (2011-2018).

de la pratique artistique aux besoins des jeunes constituerait certainement un sacrilège. C'est d'ailleurs en se rapprochant de ses élèves que Holland développe progressivement sa propre passion pédagogique : l'amour de la musique se mêle alors à celui de la transmission et de l'éveil musical chez autrui. Dès lors investi d'une nouvelle vocation, il devient un transformateur et influence positivement l'existence de ses élèves : celle de Gertrude Lange d'abord, la clarinettiste peu douée et complexée, puis celle de Louis Russ, le joueur de football sans talent musical, ou encore celle de Stadler, étudiant brillant mais paresseux et arrogant. Pour certains d'entre eux, la leçon transmise par Holland n'est même pas de nature musicale et s'enracine plutôt, par exemple, dans la valorisation de la détermination et de la quête de sa propre voie dans l'existence. À l'opposé de celle de Fletcher, la mission éducative de Holland n'est pas d'exiger le génie artistique (ou de condamner violemment son absence) : de fil en aiguille, Holland incarne plutôt une conception humaniste et rousseauiste¹² (Soëtard, 2010) de l'éducation musicale, soit une vision au centre de laquelle se trouve l'élève plus que la perfection de l'art.

Mais, tout au long du film, Holland n'en est pas moins tiraillé, déchiré : s'il se plonge corps et âme dans l'enseignement (« Je suis professeur ! »¹³, dit-il fermement à sa femme Iris lorsqu'elle lui reproche son absence dans la vie de leur fils), certaines séquences nous révèlent également les regrets qu'il éprouve à continuellement différer la composition de sa propre œuvre musicale. Cette tension, cette ambivalence entre l'enseignement et la composition, est illustrée dans le dernier tiers du film par sa relation à Rowena Morgan, l'élève qui tient le rôle féminin principal dans le spectacle annuel de théâtre musical de l'école. Holland est attiré par Rowena¹⁴ : elle fait écho à son ancienne identité, à ses aspirations musicales délaissées, au rêve d'une vie de compositeur. Avec Rowena, Holland explore à nouveau sa pulsion créatrice : il travaille avec elle sur le spectacle, il transpose sur elle sa propre envie de réalisation artistique en l'encourageant à poursuivre sa passion pour le chant à New York, il donne son nom à une pièce qu'il compose au piano. Mais Holland choisira finalement sa famille et l'enseignement, continuant ainsi d'éduquer des centaines de personnes à l'art musical. Ce sont ces centaines de vies qui, dans la dernière scène du film, se réunissent pour lui livrer un hommage, d'abord par les mots d'une Gertrude Lang devenue adulte :

Monsieur Holland a eu une profonde influence sur ma vie. Sur beaucoup de vies. Mais j'ai tout de même l'impression qu'il considère

12 Jean-Jacques Rousseau est généralement considéré comme le « Copernic » de la pédagogie moderne, dans le sens où il est le premier philosophe de l'éducation à réellement placer l'élève – et non la connaissance ou le savoir du maître – au centre de l'acte éducatif.

13 « *I'm a teacher!* » C'est nous qui traduisons.

14 Autres temps, autres mœurs : dans le film, Rowena est une élève *senior* de l'école, ce qui lui donne 17 ou 18 ans. La dimension éthique de l'attraction de Holland pour une de ses élèves encore au *High school* n'est jamais soulevée dans le film : son renoncement à une relation avec Rowena ne semble pas dépendre d'une valeur morale ou d'une réflexion éthique, mais bien d'un choix symbolique en faveur de l'enseignement et aux dépens d'une vie de musicien / compositeur.

qu'une grande part de sa vie a été mal vécue. La rumeur veut qu'il ait toujours travaillé sur une symphonie. Et que ça allait le rendre célèbre, riche. Probablement les deux. Mais Monsieur Holland n'est pas riche, et il n'est pas célèbre. Du moins, pas en dehors de notre petite ville. Alors, ça pourrait être facile pour lui de considérer sa vie comme un échec. Mais il se tromperait. Car je crois qu'il a atteint un succès qui va bien au-delà de la richesse et de la célébrité. Regardez autour de vous. Il n'y a pas une seule vie ici que vous n'avez pas touchée. Et chacun d'entre nous est une meilleure personne grâce à vous. Nous sommes votre symphonie, Monsieur Holland. Nous sommes les mélodies et les notes de votre opus. Et nous sommes la musique de votre vie¹⁵.

Les paroles de Lang sont évidemment plus qu'un hommage : elles représentent le chemin et la posture pédagogiques et esthétiques empruntés par Holland. Nous analysons ainsi, dans la section suivante, comment cette posture peut s'inscrire dans une interprétation universaliste (contrairement à une interprétation individualiste telle que représentée par Fletcher) de la conception du dépassement de soi par l'éducation et la musique chez Nietzsche.

Entre la musique et la pédagogie, entre la transcendance et l'humanisme : une lecture nietzschéenne du professeur de musique

Whiplash et *Mr Holland's Opus* nous convient donc à un point de rencontre, au croisement de deux thèmes : une analyse des conceptions de l'éducation et de la musique chez Nietzsche qui nous permet de mieux saisir certaines facettes de la figure du professeur de musique au cinéma. Considérant l'intérêt philosophique qu'a porté Nietzsche à la musique, aux questions éducatives et à l'idée d'autodépassement dans *Schopenhauer éducateur* (1874) et *Ainsi parlait Zarathoustra* (1892), sa pensée nous paraît particulièrement féconde pour réfléchir aux enjeux spécifiques posés par les conceptions pédagogiques respectives de Fletcher et Holland. Dès lors, comment le débat sur le caractère individualiste ou universaliste de la pensée esthético-éducative du philosophe nous permet-il d'étudier encore plus finement la fécondité interprétative des deux personnages ? Et aux fondements de cette question, comment le concept

15 « Mister Holland had a profound influence on my life. On a lot of lives I know. And yet, I get the feeling that he considers a great part of his own life mispent. Rumor has it he was always working on this symphony of his. And this was gonna make him famous, rich. Probably both. But Mr. Holland isn't rich, and he isn't famous. At least not outside of our little town. So it might be easy for him to think himself a failure. And he would be wrong. Because I think he's achieved a success far beyond riches and fame. Look around you. There is not a life around you that you have not touched. And each one of us is a better person because of you. We are your symphony, Mister Holland. We are the melodies and the notes of your opus. And we are the music of your life. » C'est nous qui traduisons.

de dépassement de soi au cœur de la pensée nietzschéenne prend-il forme chez Fletcher et Holland ?

Il y a généralement consensus sur les grandes lignes de la conception de la musique et de l'éducation chez Nietzsche¹⁶ : la première représente l'art suprême pour le philosophe, et sa vision même de l'activité philosophique (et, à certains égards, de l'existence entière) tente d'en reproduire la nature (Steel, 2014 : 39) ; pour sa part, la seconde est notamment conçue comme une éducation à la culture de soi, à l'exploration libérée de ses potentialités et de sa force vitale, ainsi qu'à leur expression décomplexée (Fennell, 2005 : 88). Mais, comme l'indique Steel (Steel, 2014 : 40-41), le consensus s'arrête là :

Plusieurs commentateurs ont écrit de nombreux textes et articles sur la conception éducative de Nietzsche, et on trouve beaucoup de conflits et de débats à ce propos dans ce domaine. [...] Par exemple, sa théorie éducative a été qualifiée d'aristocratique et d'« anti-libérale », de même qu'une forme de « retour à la base » qui est à la fois anti-université et anti-système. D'autres voient plutôt chez Nietzsche non pas un philosophe qui abandonne la pensée systématique, mais plutôt « le penseur qui offre l'interprétation la plus systématique et radicale de l'éducation libre dans l'histoire de la pensée éducative. » Ses théories sont la plupart du temps jugées radicalement individualistes, élitistes, anti-sociales, autoritaires et anti-démocratiques ; et pourtant, d'autres insistent au contraire sur le fait que la vision éducative de nietzschéenne comporte bel et bien une dimension démocratique. [...] La plupart des commentateurs sont d'accord sur le fait que, « en proposant de transcender toutes les valeurs », la pensée éducative de Nietzsche fait la promotion du « dépassement de soi » ; toutefois, de grands débats subsistent autour de ce que signifie exactement « dépassement de soi. »¹⁷

À première vue, Fletcher incarne évidemment l'interprétation « individualiste, élitiste, anti-sociale, autoritaire et anti-démocratique » de la pensée éducative nietzschéenne (*ibid.*). Mais Fletcher incarne aussi la perspective musicale dionysiaque du penseur : quand il s'attriste de l'état du jazz contemporain (« Mais c'est exactement ce que le monde veut, aujourd'hui. Pas étonnant que le

16 Pour un article qui mobilise particulièrement bien l'abondante littérature entourant la pensée nietzschéenne en éducation, voir Babich, 2019.

17 « *Many academics have written extensive treatises and papers on Nietzsche's view of education, and there is much conflict and contention in this field of inquiry. [...] For instance, Nietzsche's theory of education has been labeled aristocratic and "anti-liberal," as well as a call "back to the basics" that is both anti-university and anti-system. Others have seen in Nietzsche not one who eschews all systems, but rather "the most systematic and the most consistent working out of the idea of radical free education in the history of educational thought."* His educational theory has been viewed most often as radically individualistic, elitist, anti-social, authoritarian, and anti-democratic; yet others have, on the contrary, insisted that Nietzsche's vision of education does indeed have a democratic streak. [...] Most commentators agree that, as the "transvaluation of all values," Nietzsche's educational thought promotes the idea of "self-" or "individualized overcoming"; however, great debate surrounds the question of what is meant by "self-overcoming." » C'est nous qui traduisons.

jazz soit en train de mourir... »)¹⁸, c'est le grand refus nietzschéen de la médiocrité musicale que l'on entend en écho. Car chez Nietzsche comme chez Fletcher, la quête de la grandeur artistique engage l'entièreté de l'être, elle est une tâche radicale contre la paresse et le banal :

Pour rendre justice à ces pages, il faut souffrir du destin de la musique comme d'une plaie ouverte. – Lorsque je souffre du destin de la musique, *qu'est-ce* donc qui me fait souffrir ? De voir que la musique a perdu le pouvoir de transfigurer le monde, de dire oui au monde, quelle est musique de décadence et non plus flûte de Dionysos... (Nietzsche, 1974 : 180).

Une musique dionysiaque libérée, déchaînée et exultée est ainsi synonyme de dépassement de soi, de transfiguration personnelle. Et toute la mission de Fletcher repose sur cette prémisse, sur cette nécessité absolue de pousser Neiman à se transcender lui-même au nom de la grandeur musicale. L'éducateur chez Nietzsche est de même essence : « Car je suis *cela*¹⁹ dès l'origine et jusqu'au fond du cœur, tirant, attirant, soulevant et élevant, un tireur, un dresseur et un éducateur, qui jadis ne s'est pas dit en vain : "Deviens qui tu es !" » (Nietzsche, 1898 : 335). L'échec d'un tel processus, pour Fletcher, est un drame : priver le monde d'un prochain Charlie Parker, d'un prochain Louis Armstrong, est une tragédie absolue.

Fletcher illustre donc particulièrement bien le nœud interprétatif soulevé plus haut, à savoir si l'on doit comprendre ce genre d'injonction nietzschéenne dans une perspective élitiste / individualiste, ou dans une perspective perfectionniste / égalitariste. Comme le souligne Rowthorn (2017 : 97), « les commentateurs critiques de l'élitisme, comme John Rawls, considèrent que Nietzsche n'est concerné que par le développement de quelques grands contributeurs à la culture ; les commentateurs égalitaristes, comme Stanley Cavell, voient la culture nietzschéenne comme une affaire universelle qui concerne la culture de soi et le développement de chacun »²⁰. La grande différence entre les deux interprétations relèverait essentiellement de la question de l'innéisme voulant, d'un côté, que le talent soit inné et n'appartienne donc qu'à quelques élus et, de l'autre, qu'il puisse être cultivé par un modelage, par un mimétisme de la nature des êtres d'exception. En d'autres termes, la première optique ferme la porte aux possibilités d'un dépassement de soi pour tous, alors que la deuxième l'ouvre (Rowthorn, 2017 : 99) : et dans cette perspective, le professeur de *Whiplash* exemplifie encore le versant individualiste de l'élitisme nietzschéen. En effet, même si on peut déceler chez Fletcher une certaine préoccupation pour l'héritage culturel commun que nous laissent les grands musiciens (et, en ce

18 « *But that's just what the world wants, now. No wonder jazz is dying...* ». C'est nous qui traduisons.

19 En italique dans le texte.

20 « *Elitist readers, such as John Rawls, see Nietzsche as concerned only with the flourishing of a few great contributors to culture; egalitarian readers, such as Stanley Cavell, see Nietzschean culture as a universal affair involving every individual's self-cultivation.* » C'est nous qui traduisons.

sens, la possibilité d'un mimétisme : c'est notamment en rappelant sans relâche à Neiman l'histoire de Charlie Parker que Fletcher l'oblige à la perfection), le traitement général qu'il réserve à tous ceux qui n'atteignent pas l'excellence musicale empêche une réelle possibilité de concevoir sa philosophie comme un perfectionnisme accessible à tous, comme une culture progressive du dépassement de soi : les « imparfaits » sont immédiatement, à la seconde près suivant une erreur, exclus, remplacés, humiliés, violentés.

C'est tout le contraire chez Holland, que l'on voit majoritairement travailler avec des élèves peu doués tout au long du film. Holland se concentre plutôt sur l'unicité qui caractérise chaque élève, dans une perspective de développement et de dépassement de soi par le travail et la compréhension : c'est en nourrissant la capacité d'introspection de Lang qu'il l'aide à maîtriser finalement la clarinette ; c'est en refusant d'abandonner Russ à ses difficultés rythmiques qu'il lui permet de maîtriser son instrument. Il s'agirait, aux yeux des perfectionnistes / égalitaristes (Conant, 2001 ; Cavell, 1990) qui s'appuient entre autres sur ce passage de *Schopenhauer éducateur* pour soutenir leur interprétation (Hurka, 2002 : 19), d'une illustration plus juste de la pensée nietzschéenne :

Tout homme trouve en lui-même une limitation, aussi bien de ses dons que de sa volonté morale, qui le remplit de désirs et de mélancolie ; de même que le sentiment de son péché le fait aspirer à la sainteté ; en tant qu'être intellectuel il porte en lui l'appétit profond du génie. C'est ici que nous touchons à la racine véritable de toute culture et si j'entends par là le désir de l'homme de renaître génie ou saint, je sais qu'on n'a pas besoin d'être bouddhiste pour comprendre ce mythe. Partout où nous trouvons ces dons intellectuels sans ce désir, dans les milieux savants aussi bien que parmi les gens qui se prétendent cultivés, ils néveillent chez nous que de la répugnance ou du dégoût ; car nous nous doutons que de pareils hommes, avec tout leur esprit, ne développent point, mais entravent tout au contraire toute culture qui serait en train de naître, de même que la création du génie qui est le but de toute culture (Nietzsche, 1993 : 303).

Dans cette perspective, Nietzsche nous inviterait tous à un dépassement de soi, à laisser vivre ce désir du génie qui, nous dit le philosophe, est porté par tout homme et participe à l'épanouissement de toute culture. L'être exceptionnel nietzschéen (et, ici, l'étudiant en musique exceptionnel) ne serait donc pas nécessairement celui qui est naturellement doté d'un talent inné et supérieur, mais plutôt celui qui embrasse le désir d'y accéder, qui refuse de nier ou d'éteindre cet appétit. Et c'est la philosophie éducative que représente Holland : il empêche Lang d'abandonner son instrument et de s'enfoncer dans une forme d'autodénigrement ; il s'interdit de laisser Russ à son sort ; il pousse Rowena à quitter leur petite ville dormante pour s'accomplir comme chanteuse à New York. Certes, la façon dont Holland inspire et transforme l'existence de ses élèves procède d'une complaisance hollywoodienne bien connue, d'une « pensée

magique » (De Vries, 2004 : 163) propre à ce genre de productions américaines qui l'éloigne, à bien des égards, d'une pensée nietzschéenne beaucoup plus rude et exigeante sur le plan éducatif (Marty, 2020 : 8). Car, en effet, la métamorphose nietzschéenne du chameau devenu enfant est une transformation douloureuse :

Créer, c'est la grande délivrance de la douleur, et l'allègement de la vie. Mais afin que le créateur soit, il faut beaucoup de douleurs et de transformation. Oui, il faut qu'il y ait dans votre vie beaucoup de morts amères, ô créateurs. Ainsi vous serez les défenseurs et les justificateurs de tout ce qui est périssable. Pour que le créateur soit lui-même l'enfant qui renaît, il faut qu'il veuille être la mère avec les douleurs de la mère. En vérité, ma voie a traversé cent âmes, cent berceaux et cent douleurs de l'enfantement. Maintes fois j'ai pris congé, je connais les dernières heures qui brisent le cœur. Mais ainsi le veut ma volonté créatrice, ma destinée. Ou bien, pour vous le dire plus franchement : c'est cette destinée qui veut ma volonté. Tous mes sentiments souffrent en moi et sont en prison : mais mon vouloir arrive toujours libérateur et messenger de joie. « Vouloir » délivre : c'est là la vraie doctrine de la volonté et de la liberté – c'est ainsi que vous l'enseigne Zarathoustra » (Nietzsche, 1898 : 115).

Ce genre de passage appuie ce que certains commentateurs (Hurka, 2002) reprochent aux interprètes égalitaristes de Nietzsche : le dépassement de soi et l'atteinte de la grandeur par l'éducation, du fait de l'extrême souffrance qu'elle engendre et de l'importante volonté qu'elle exige, ne peuvent être donnés à tous. Mais il n'en demeure pas moins que, dans l'enceinte du débat individualiste / universaliste, Holland incarne certainement, plus que Fletcher, la deuxième conception.

Conclusion

Nous avons voulu, dans ce texte, montrer comment deux figures du professeur de musique au cinéma nous permettent de cerner les enjeux identitaires propres à la dualité musique / pédagogie qui les habitent, de dégager les différentes philosophies esthético-éducatives qu'elles représentent, et de confronter ces conceptions aux interprétations individualiste et universaliste du dépassement de soi chez Nietzsche. Évidemment, d'autres interprétations nietzschéennes sont possibles : par exemple, si nous acceptons l'idée que chacun d'entre nous est capable d'une « productivité culturelle singulière », cela ne signifie pas pour autant qu'il s'agisse d'une exigence, d'un impératif que l'on soit tous obligés de s'approprier, d'incarner (Rowthorn, 2017 : 98) ou encore d'impulser chez autrui en tant qu'éducateur. Mais force est d'avouer que les professeurs de musique dans le cinéma américain, de *Going my Way* (1944) à *School of Rock* (2003) en passant par *The Sound of Music* (1965), *Sister Act II* (1993) et

Music of the Heart (1999), ne sont presque jamais désinvestis de leur mission soit artistique, soit pédagogique, parfois même sociale (Brand, 2001 : 10). Sans relâche, leur double identité artistique et pédagogique les pousse à ébranler, exiger, révéler. Et la raison en est, peut-être, toute nietzschéenne :

Tes vrais éducateurs, tes vrais formateurs te révèlent ce qui est la véritable essence, le véritable noyau de ton être, quelque chose qui ne peut s'obtenir ni par éducation ni par discipline, quelque chose qui est, en tous les cas, d'un accès difficile, enchaîné et paralysé. Tes éducateurs ne sauraient être autre chose pour toi que tes libérateurs. C'est le secret de toute culture, elle ne procure pas de membres artificiels, un nez en cire ou des yeux à lunettes ; par ces adjonctions on n'obtient qu'une caricature de l'éducation. Mais la culture est une délivrance ; elle arrache l'ivraie, déblaye les décombres, éloigne le ver qui blesse le tendre germe de la plante ; elle projette des rayons de lumière et de chaleur ; elle est pareille à la chute bienfaisante d'une pluie nocturne (Nietzsche, 1993 : 290).

Au terme du processus, la question est toujours ouverte : pour accéder à la transcendance musicale, jusqu'où un professeur de musique peut-il aller pour révéler à ses étudiants l'essence de leur être, de leur talent et de leur potentiel ?

Œuvres citées

- ADASCALITEI, Mirela, « Education for Authenticity and the Grounds for a New Hermeneutics of Suspicion: A Case Analysis of *Full Metal Jacket*, *Dead Poets Society* and *Whiplash* », *University of Bucharest Review*, vol. 8, n° 1, 2018, p. 25-33.
- BABICH, Babette, « Nietzsche (as) educator », *Educational Philosophy and Theory*, vol. 51, n° 9, 2019, p. 871-885, DOI : [10.1080/00131857.2018.1544455](https://doi.org/10.1080/00131857.2018.1544455).
- BAYMAN, Louis, « Performance anxiety: the competitive self and Hollywood's post-crash films of cruelty », *New Review of Film and Television Studies*, vol. 17, n° 3, 2019, p. 278-297, DOI : [10.1080/17400309.2019.1622878](https://doi.org/10.1080/17400309.2019.1622878).
- BRAND, Manny, « Reel Music Teachers: Use of Popular Films in Music Teacher Education », *International Journal of Music Education*, vol. 38, n° 1, 2001, p. 5-12, DOI : [10.1177/025576140103800102](https://doi.org/10.1177/025576140103800102).
- CAVELL, Stanley, *Conditions Handsome and Unhandsome: The Constitution of Emersonian Perfectionism*, Chicago, University of Chicago Press, 1999.
- CONANT, James, « Nietzsche's Perfectionism: A Reading of Schopenhauer as Educator », in SCHACHT, Richard (dir.), *Nietzsche's Postmoralism: Essays on Nietzsche's Prelude to Philosophy's Future*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001, p. 181-257.
- DE VRIES, Peter, « Reel music teaching: a classroom music teacher reflects on the portrayal of music teaching in *Mr. Holland's Opus* », *Asia-Pacific Journal of Teacher Education*, vol. 32, n° 2, 2004, p. 159-167, DOI : [10.1080/1359866042000248471](https://doi.org/10.1080/1359866042000248471).

- FENNELL, Jon, « Nietzsche contra “Self-Reformulation” », *Studies in Philosophy and Education*, vol. 24, n° 2, 2005, p. 85-111, DOI : [10.1007/s11217-004-8928-9](https://doi.org/10.1007/s11217-004-8928-9).
- HURKA, Thomas, « Nietzsche: Perfectionnist », in LEITER, Brian & SINHABADU, Neil (dir.), *Nietzsche and Morality*, Oxford, Oxford University Press, 2002, p. 9-31.
- JOHNSTONE, Karen *et al.*, « Public Pedagogy and Representations of Higher Education in Popular Film: New Ground for the Scholarship of Teaching and Learning », *Teaching & Learning Inquiry*, vol. 6, n° 1, 2018, p. 25-37, DOI : [10.20343/teachlearninqu.6.1.4](https://doi.org/10.20343/teachlearninqu.6.1.4).
- KUPFER, Joseph, « What Movies Teach Us About Teaching », *Film and Philosophy*, vol. 21, 2017, p. 161-180.
- LEHTONEN, Kimmo *et al.*, « Musical restrictions as a transfer burden between generations », *Problems in Music Pedagogy*, vol. 15, n° 2, 2016, p. 47-63.
- MARTY, Oliver, « L'éducation de Nietzsche. Réactualisation des considérations sur l'honneur : une des valeurs de l'éthos universitaire », *Recherches en éducation*, n° 39, 2020, DOI : [10.4000/ree.338](https://doi.org/10.4000/ree.338).
- NIETZSCHE, Friedrich, *Schopenhauer éducateur* (dans *Œuvres*), traduit de l'allemand par Henri Albert, Paris, Robert Laffont, 1993.
- _____, *L'Antéchrist* suivi de *Ecce Homo*, traduit de l'allemand par Jean-Claude Hémery, Paris, Gallimard, 1974.
- _____, *Ainsi parlait Zarathoustra*, traduit de l'allemand par Henri Albert, Paris, Mercure de France, 1898.
- ROWTHORN, David, « Nietzsche's cultural elitism », *Canadian Journal of Philosophy*, vol. 47, n° 1, 2017, p. 97-115, DOI : [10.1080/00455091.2016.1233381](https://doi.org/10.1080/00455091.2016.1233381).
- SOËTARD, Michel, *Rousseau et l'idée d'éducation. Essai*, Paris, Honoré Champion, 2010.
- STEEL, Sean, « The Birth of Dionysian Education (Out of the Spirit of Music)? Part One », *Philosophy of Music Education Review*, vol. 22, n° 1, 2014, p. 38-60, DOI : [10.2979/philmusieducrevi.22.1.38](https://doi.org/10.2979/philmusieducrevi.22.1.38).
- STOLZ, Steven, « Nietzsche on Aesthetics, Educators and Education », *Studies in Philosophy and Education*, n° 36, 2017, p. 683-695, DOI : [10.1007/s11217-016-9529-0](https://doi.org/10.1007/s11217-016-9529-0).
- TOOLE, James, LOUIS, Karen, « The Role of Professional Learning Communities in International Education », in LEITHWOOD, Kenneth & HALLINGER, Philip (dir.), *Second International Handbook of Educational Leadership and Administration*, New York, Springer Publishing, 2002, p. 245-279.

Rapport du musicien à son public

133

La construcción del espectador de la filmación musical en la época de la reproductibilidad técnica (1902-1937)

Ramón Sanjuán Mínguez
Conservatorio Profesional de Música de Elche (Alicante, España)

RESUMEN. La filmación de imágenes desde finales del siglo XIX ha permitido registrar y preservar interpretaciones musicales cuyo interés social, cultural e historiográfico se acrecentó a partir de la consolidación del cine sonoro. Las *Phonoscènes* (1902-1917) de Alice Guy (1873-1968), los *Phonofilms* (1923-1929) de Lee de Forest (1873-1961) o los films *Vitaphone* (1926-1932) intentaban reproducir la experiencia de una actuación musical en vivo pero también su recepción por parte de unos espectadores imaginarios.

Los avances técnicos del sonido sincronizado permitieron la filmación de formaciones orquestales como la protagonizada por Willem Mengelberg (1871-1951) en los estudios Épinay-sur-Seine (Tobis Klangfilm, 1931), un documento que pretende ser una impresión de la realidad de un concierto pero que reconstruye la interpretación musical desde diferentes posiciones de cámara e insertos filmados *a posteriori*. De la misma forma, las interpretaciones musicales de Ignacy Jan Paderewski (1860-1941) en *Moonlight Sonata* (Lothar Mendes, 1937) son el resultado de una construcción visual y narrativa, propia de la sociedad del espectáculo, a partir de los códigos expresivos y de significación establecidos en lo que Noël Burch denomina como el modo de representación institucional.

Al margen de su contenido documental e historiográfico, estas filmaciones musicales permiten valorar las diferentes etapas que condujeron a un cambio de paradigma en los procesos de recepción de la interpretación musical dentro del cine. La utilización de técnicas cinematográficas en la filmación musical propició la construcción de un nuevo tipo de espectador omnisciente que se adecuaba tanto a las aspiraciones



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>

artísticas de cine como a los modos de escucha derivados de la tradición musical centroeuropea.

PALABRAS CLAVE: recepción musical, *Phonoscènes*, *Phonofilms*, *Vitaphone*, *Performance*, descriptores estéticos

The Construction of the Spectator of the Musical Film at the Time of Technical Reproducibility (1902-1937)

ABSTRACT. The filming of images since the end of the 19th century has made it possible to record and preserve musical performances whose social, cultural and historiographic interest increased with the consolidation of the talkies. The *Phonoscènes* (1902-1917) by Alice Guy (1873-1968), the *Phonofilms* (1923-1929) by Lee de Forest (1873-1961) or the films *Vitaphone* (1926-1932) tried to reproduce the experience of a musical performance in real time but also its reception by imaginary spectators.

The technical advances of synchronized sound allowed the filming of orchestral formations such as the one starring Willem Mengelberg (1871-1951) at the Épinay-sur-Seine studios (Tobis Klangfilm, 1931), a document that pretends to be an impression of the reality of a concert but that reconstructs the musical performance from different camera positions and inserts filmed later. In this way, the musical interpretations of Ignacy Jan Paderewski (1860-1941) in *Moonlight Sonata* (Lothar Mendes, 1937) are the result of a visual and narrative construction, typical of the society of the spectacle, from the expressive codes and codes of signification established in what Noël Burch calls the institutional mode of representation.

These musical films, outside of their documentary and historiographic content, allow us to assess the different phases that led to a paradigm shift in the processes of reception of musical interpretation within the cinema. The use of cinematographic techniques in musical filming led to the construction of a new type of omniscient spectator that adjusted to both the artistic aspirations of cinema and the listening modes derived from the Central European musical tradition.

KEYWORDS: Musical Reception, *Phonoscènes*, *Phonofilms*, *Vitaphone*, Performance, Aesthetic Descriptors

La construction du spectateur du film musical à l'époque de la reproductibilité technique (1902-1937)

RÉSUMÉ. Le tournage d'images depuis la fin du XIX^e siècle a permis d'enregistrer et de conserver des performances musicales dont l'intérêt social, culturel et historiographique s'est accru avec la consolidation du cinéma parlant. Les *Phonoscènes* (1902-1917) d'Alice Guy (1873-1968), les *Phonofilms* (1923-1929) de Lee de Forest (1873-1961) ou les

films *Vitaphone* (1926-1932) ont tenté de reproduire l'expérience d'une performance musicale réelle mais aussi sa réception par des spectateurs imaginaires.

Les développements techniques du son synchronisé ont permis de filmer des formations orchestrales comme celle avec Willem Mengelberg (1871-1951) aux studios d'Épinay-sur-Seine (Tobis Klangfilm, 1931), un document qui se présente comme une impression de la réalité d'un concert mais qui reconstitue la performance musicale à partir de différentes positions de caméra et inserts filmés ultérieurement. De la même manière, les interprétations musicales d'Ignacy Jan Paderewski (1860-1941) dans *Moonlight Sonata* (Lothar Mendes, 1937) sont le résultat d'une construction visuelle et narrative, typique de la société du spectacle, fondée sur des codes expressifs et de signification établie dans ce que Noël Burch appelle le mode de représentation institutionnel.

Au-delà de leur contenu documentaire et historiographique, ces films musicaux permettent d'apprécier les différentes étapes qui ont conduit à un changement de paradigme dans les processus de réception de l'interprétation musicale au sein du cinéma. L'utilisation des techniques cinématographiques dans le tournage musical a conduit à la construction d'un nouveau type de spectateur omniscient qui convenait à la fois aux aspirations artistiques du cinéma et aux modes d'écoute issus de la tradition musicale d'Europe centrale.

MOTS-CLÉS : réception musicale, *Phonoscènes*, *Phonofilms*, *Vitaphone*, performance, descripteurs esthétiques

Una representación musical sonora

El desarrollo de la tecnología necesaria para la grabación y reproducción del sonido sincronizado con las imágenes propició la llegada del llamado cine sonoro a finales de los años 1920. Aunque los primeros intentos de filmación sincronizada se remontan incluso a los mismos orígenes del cine, no fue hasta principios de los años 1930 cuando se consiguió materializar y rentabilizar la explotación comercial del cine hablado y cantado (Arce, 2009).

El primer cine sonoro norteamericano se muestra más interesado en reproducir la música que la voz hablada, como es el caso de *The Jazz Singer* (Crosland, 1927). De hecho en esos años se producen y realizan un buen número de films musicales, entre los cuales se encuentran incluso adaptaciones de obras musicales que habían sido presentadas en los teatros de Broadway unos meses antes, como la propia película de Crosland o *The Cocoanuts* (Florey y Santley, 1929), el film sonoro con el que los hermanos Marx debutaron en el cine.

Este interés por los contenidos musicales se acabaría desplazando también en los siguientes años al contenido narrativo, presentado un buen número de *biopics* sobre compositores de origen centroeuropeo de la llamada tradición « clásica », pero también sobre destacadas figuras de la música norteamericana como George Gershwin (*Rhapsody in Blue*, 1945) o incluso el propio Al Jolson

(*The Jolson Story*, 1946), el conocido protagonista de *The Jazz Singer* (Andrés Bailón, 2013).

Al margen de su controvertido rigor histórico estos films nos permiten estudiar también cómo es presentado el público que asiste, dentro del propio film, a los conciertos o interpretaciones musicales que ofrecen sus protagonistas. Esta investigación incide en lo que Jean-Jacques Nattiez (1987) o Philip Tagg (2013: 350-359) denominan *descriptores estéticos*, es decir, todos aquellos aspectos relacionados con la recepción de una obra y su performatividad pero, en este caso, referidos a los espectadores que aparecen en el interior de la propia película, y no al público que ve el film en una sala de proyección o en sus hogares. De la misma forma, se ha considerado el trabajo de Nicholas Cook (2013) en torno a la performatividad, con las alusiones de López-Cano a la corporización (2008), así como la lectura filmica desde la perspectiva de género desarrollada por Laura Mulvey (2001 y 2011).

Un repertorio musical no es solo el conjunto de obras musicales que conforman un determinado canon, sino que también incluye la forma en la que se interpretan y se escuchan esas obras, así como las significaciones y los rituales adquiridos (Chiantore, 2021: 164). En este sentido, una representación musical cinematográfica nos muestra también, tal vez de una forma idealizada o codificada, cuál es la mejor forma de escuchar esa música y permite a los espectadores que nunca han asistido a una sala de conciertos aprender comportamientos y rituales de escucha estandarizados. En cierta forma, las filmaciones de la interpretación musical en el cine estaban intentando construir un determinado tipo de espectador acorde con las aspiraciones artísticas y culturales del cine.

La invención de los espectadores

Los films experimentales de William K. L. Dickson, realizados desde 1895 sobre soporte sonoro de cera para el kinetoscopio de Thomas Alba Edison, así como las *Phonoscènes* de Alice Guy, los *Phonofilms* de Lee de Forest o los films *Vitaphone*, desarrollados a partir del sistema perfeccionado por Bell Telephone y Western Electric, son una buena muestra del interés que existía en sincronizar la imagen con el sonido ya desde los primeros años del cine.

En estos films, realizados desde comienzos del siglo xx, se intenta reproducir la experiencia visual e individual de un espectador que se encuentra sentado en la mejor butaca posible de la platea de un teatro, en unas condiciones óptimas de visión. Los números musicales están filmados en un único plano de conjunto sobre un fondo plano, con la cámara estática, y no existe ningún proceso posterior de edición de las imágenes, una circunstancia que imposibilitaría la sincronización con la grabación sonora reproducida desde un soporte fonográfico durante la proyección de las imágenes. Esta puesta en escena pretendidamente subjetiva no muestra en ningún momento el contraplano, es decir el punto de vista que tendrían los intérpretes de los espectadores que asisten a la represen-

tación. Sin embargo, mediante la gesticulación de los artistas se presupone la existencia de un público que está contemplando la interpretación musical.

En las *Phonoscènes* de Alice Guy los números musicales son breves y están referidos a música popular, según la definición realizada por Philip Tagg (1981), que había sido publicada previamente en disco, un soporte que es la base sobre la que se realiza la filmación en celuloide. De esta forma, al margen de la fascinación de ver proyectadas imágenes con sonido, los intérpretes más célebres de su tiempo podían llegar a pequeñas poblaciones que no hubiesen podido asumir el elevado caché de estas figuras musicales.

En 1905 se estrenó *Lilas Blanc*, una *phonoscène* realizada por Alice Guy en la que Félix Mayol interpretaba la canción del mismo título que había sido publicada de forma previa en disco. Ese registro gramofónico se utilizaba para filmar las imágenes en *playback* y se reproducía durante la proyección del documento visual. El intérprete francés se comporta en todo momento como si el público estuviese presente en la sala. Se incorpora al escenario desde la parte izquierda, se sitúa en la zona central y se inclina para saludar mientras escuchamos a la introducción que realiza una orquesta que nunca llegamos a ver. Mayol gesticula durante su interpretación de *Lilas Blanc*, representando la canción, y se dirige hacia los supuestos espectadores situados tanto delante de él como a sus lados. Con los últimos acordes, Mayol se retira caminando hacia atrás para desaparecer en el mismo lugar desde el que se había incorporado al escenario. Acto seguido vuelve a salir para recibir una supuesta ovación del público que nunca llegamos a escuchar y saluda, inclinándose con las manos cruzadas sobre el pecho, en un gesto similar al que realiza Dranem en *Five O'Clock Tea*, una *phonoscène* filmada también en 1905.

El aspecto más significativo, referido a la temática que nos ocupa, reside en esta simulación de la presencia de los espectadores y de su comportamiento. Mayol se muestra muy agradecido a la supuesta ovación y está tan seguro de que el público le va a seguir aplaudiendo de una forma entusiasta al final del número que vuelve a salir al escenario. Al igual que Vicente Monroy defiende que los hermanos Lumière inventaron no solo el cinematógrafo (un espectáculo sin vinculación con los viejos dogmas aristocráticos asociados a las otras artes), sino también el público (Monroy, 2020), Alice Guy consigue materializar a unos espectadores que contemplan en vivo la representación de Félix Mayol.

Nicholas Cook incide en que todos los gestos y rituales que realiza un intérprete, aunque no sean estrictamente musicales, forman parte de la *performance* (Cook, 2013: 319-336). Lawrence Kramer, por su parte, señala que el aspecto performativo de la música no se puede trasladar por completo a las grabaciones sonoras y que por esta razón « la interpretación en vivo continúa siendo la base esencial de la música clásica » (Kramer, 2011: 275). Aunque no podemos considerar como « clásica » la música que interpreta Félix Mayol, lo cierto es que toda su gestualidad forma parte de esa performatividad descrita por Cook. En cierto modo, la pretensión de registrar una interpretación musical con estos criterios, responde a los postulados de André Bazin sobre la consideración del cine como huella de lo real a partir de la experiencia. Sin embargo, el intento de

simular la presencia de unos espectadores en el proceso de filmación es algo que va más allá de la *performance* musical. La filmación aspira a ser una representación realista que, incluso, se pueda intercalar entre otras actuaciones en vivo en un mismo programa de un teatro de variedades.

No sabemos muy bien cómo se comportaba el público que contemplaba estas *phonoscènes*. De hecho, los espectadores podían hablar, moverse o interactuar de formas tan distintas como las diferentes salas en las que se presentaban estos cortometrajes sonoros. La filmación de Alice Guy permite interactuar con ella de múltiples maneras y, dado que nunca llegamos a ver a los espectadores, también permite una consideración social no clasista, ni xenófoba, ni condicionada por la representación patriarcal. Se trata de una interpretación para todos los públicos, en el sentido más amplio de la palabra.

Los films *Vitaphone*

Dos décadas después de las *Phonoscènes* de Alice Guy se patentó el sistema Vitaphone, una tecnología enfocada en sus inicios hacia la filmación exclusiva de breves números y actuaciones musicales, en su mayoría procedentes de los circuitos de *vaudeville*, y que acabaría siendo el soporte técnico del largometraje *The Jazz Singer*.

Al margen de las evidentes mejoras técnicas en la calidad del sonido y en la sincronía con la imagen, una mayor duración y la inclusión de partes habladas o dialogadas, el planteamiento de los Vitaphone no está demasiado alejado de los films de Alice Guy. Los intérpretes siguen simulando la presencia de unos espectadores que en ningún momento llegamos a ver. Sin embargo, la novedad más importante que aportan estos documentos es la filmación con varias cámaras lo que permite una ligera edición posterior de las imágenes, sin perder la sincronía, que conlleva un mayor acercamiento al intérprete y un mayor énfasis en el aspecto visual.

En *A Plantation Act* (Roscoe, 1926), Al Jolson (el famoso protagonista de *The Jazz Singer*) interpreta tres conocidas canciones de forma consecutiva como si estuviese participando en el programa de un teatro de variedades: *When the Red, Red Robin*; *April Showers* y *Rock-a-Bye Your Baby with a Dixie Melody*. Jolson aparece disfrazado según el estereotipo racial *blackface*, sobre un decorado en el que vemos una cabaña de madera en un plano general, delante de unos campos de algodón, y unas gallinas. La presencia del decorado contextualiza el contenido de las obras interpretadas, al modo de las « canciones ilustradas », e implica un contenido más narrativo. Al igual que Mayol, Jolson aparece por el lado izquierdo desde detrás de la cabaña, hasta situarse en un plano completo frente a la cámara, mientras la orquesta presenta la introducción instrumental de la obra. Justo un momento antes de comenzar a cantar el montaje cambia a un plano medio americano, siempre frontal, del intérprete. Al acabar cada una de las tres canciones, Jolson se inclina para recibir los supuestos aplausos de los espectadores y se dirige a ellos para presentar la siguiente obra con

una breve alocución. A continuación, volvemos a un plano de conjunto mientras interviene la orquesta, para regresar a un plano medio corto con el que interpreta *April Showers*. El mismo procedimiento se utiliza para introducir la última canción, con la salvedad de que Jolson se acaba sentando en un taburete para continuar su interpretación. Hacia el final de la última canción, en un momento de máxima expresividad, Jolson se incorpora de forma inesperada, obligando al operador de cámara a realizar un movimiento ascendente que corrige el encuadre para volver a situar al intérprete dentro del plano. Al acabar *Rock-a-Bye Your Baby with a Dixie Melody*, Jolson saluda en un plano medio y la edición regresa al plano completo cuando se marcha del escenario haciendo un ademán de volver mientras la pantalla funde a negro como si fuera un telón que cae en un teatro. Finalmente, la pantalla vuelve a iluminarse y Jolson regresa para recibir la ovación.

Este cambio entre el plano de conjunto y el plano medio, filmado con dos cámaras simultáneas, se corresponde con la visión que tendría un espectador desde la misma butaca de un teatro utilizando unos anteojos. En cierta forma, el cambio a un plano medio del intérprete no solo permite contemplar mejor la expresividad de su rostro, sino que implica un actitud más activa y concentrada en la *performance* por parte de los supuestos espectadores.

Unos espectadores heterogéneos e integrados

Considerada de forma errónea como la primera película sonora de la historia del cine, *The Jazz Singer* (Crosland, 1927) —y su irrefutable éxito— resultó determinante en la apuesta de las productoras por el cine sonoro y significó el punto de inflexión del cine silente.

Si bien las escenas dialogadas de la película son mudas, con los diálogos escritos en los intertítulos, los números musicales se presentan de forma sonora, sincronizados con la imagen mediante el sistema Vitaphone. Las actuaciones de Jackie Rabinowitz (Jack Rabin), interpretado por Robert Gordon y Al Jolson, se podrían haber presentado de forma independiente como un corto Vitaphone. Sin embargo, existen dos particularidades muy significativas que persiguen integrar esos números musicales en la narración fílmica. Por una parte, encontramos una cuidadosa edición visual cinematográfica, construida desde diversas perspectivas de cámara, que mantiene los *raccords* de mirada, posición y continuidad y, por otro lado, en todo momento contemplamos a los espectadores que están escuchando estas interpretaciones. De alguna forma, la presencia del público en el cine narrativo ofrece una apariencia de realidad al espectáculo que los cortos Vitaphone no permitían.

En el primer número musical de la película, un joven Jackie Robin interpreta en una *beer garden*, acompañado por el pianista Fred Warren, unas canciones *picantes* con ritmo *raggy*. Tal y como suele ser característico en este tipo de locales norteamericanos, encontramos una zona donde se sirven bebidas alcohólicas y una sala principal anexa en las que los clientes se sientan en torno

a unas mesas a beber, conversar y escuchar las actuaciones. Las *beer gardens* eran un punto de encuentro para los inmigrantes de origen europeo de clase obrera y la película no oculta este hecho. En uno de los insertos encontramos a una persona que viste un peto de trabajo que escucha la actuación de pie, entre dos señores con traje y corbata.

Así mismo, también vemos a otras personas de diferente consideración socioeconómica, como por ejemplo una dama vestida de una forma muy elegante, con un gran sombrero, que escucha con una actitud emocionada y que es mostrada en un plano medio corto. No parece existir una fractura cultural o una consideración clasista de esta música popular más allá de la motivada por la vergüenza que siente el padre de Jackie, cantor en una respetable sinagoga hebrea, cuando se entera de que su hijo canta canciones sincopadas.

La segunda canción interpretada por Jackie, *Waiting for The Robert E. Lee* (Gilbert y Muir, 1912), presenta una temática con evidentes connotaciones sexuales y un ritmo más animado que incita a los asistentes a seguirlo con movimientos corporales y palmadas. El público no se comporta de una forma pasiva, sino que se expresa corporalmente, interactuando con la música.

Tras una gran elipsis temporal, encontramos al protagonista, ya adulto, en una cafetería en la que está almorzando mientras unos músicos (piano, violín, dos saxofones y percusión) amenizan la velada y algunos clientes bailan entre las mesas. Jack es reconocido de inmediato y es aclamado para que salga a cantar, interrumpiendo su almuerzo. Al igual que sucedía apenas un año antes en *A Plantation Act*, vemos llegar al intérprete al escenario desde un plano completo que pasa a un plano americano cuando comienza a cantar. Sin embargo, en esta ocasión la edición visual es más fluida y cinematográfica y una cuidada iluminación centra el interés en el solista. La primera canción, *Dirty Hands, Dirty Face* (Leslie, Clark, Jolson y Monaco, 1923), está presentada de una forma muy similar a un número Vitaphone. Jolson canta dirigiéndose al público situado en los diferentes ángulos del local. El plano del intérprete solo se interrumpe para introducir un contenido narrativo cuando muestra la llegada de Mary Dale (May McAvoy), una joven artista admirada por Jolson.

En los últimos compases de *Dirty Hands, Dirty Face* comienzan a escucharse los aplausos de los clientes, fuera de campo. De esa forma se materializa la presencia de unos espectadores que habíamos dejado de ver durante la actuación y que son mostrados a continuación en un plano general con algunos problemas de *raccord*. Mientras siguen sonando los aplausos, Jack conversa con el pianista para explicarle cómo tiene que acompañarle en el siguiente número. En ese instante, Mary Dale se sienta y con este gesto crea un punto de vista subjetivo a nivel narrativo.

En la segunda obra, *Toot, Toot, Tootsie* (Kahn, Russo, Erdman, Rito, King, 1922) se repite la misma planificación visual aunque, en este caso, se mantiene durante más tiempo el plano general por cuanto Jolson se marca unos pasos de baile y es necesario mostrar el movimiento de sus pies. A continuación, pasamos a un plano americano que se convierte en un primer plano cuando el cantante realiza un virtuosístico estribillo silbando. Durante esta interpretación, se

insertan diversos planos en los que vemos a un público distendido disfrutando de la actuación, moviéndose al ritmo de *Too Too Totsie* y golpeando los platos con los cubiertos. Al igual que sucedía en la *beer garden*, los espectadores presentan una posición sociocultural bastante heterogénea (exceptuando que no encontramos a ningún afroamericano) e interactúan con las canciones de una forma corporal lo que demuestra que están disfrutando del espectáculo.

Al final de la película, Jack Robin llega a Broadway, símbolo del triunfo y del reconocimiento artístico, y participa en una revista musical en la que interpreta un número *blackface*. La secuencia está pensada desde una perspectiva narrativa y busca la empatía del espectador fílmico en un acto de redención familiar. En esta ocasión, los espectadores que presencian la actuación en el teatro dentro de la película permanecen inmóviles en un completo y respetuoso silencio y se presentan con traje y pajarita o con vestidos muy elegantes. El propio Al Jolson, caracterizado como *blackface*, porta un traje impecable alejado del vestuario desaliñado con el que representaba este mismo estereotipo étnico del sureño harapiento y holgazán en *A Plantation Act*.

De alguna forma, el ascenso en la carrera artística de Jack Robin implica también una consideración musical clasista. Si en sus inicios en las *beer gardens*, o en espectáculos de segunda categoría, encontrábamos un público heterogéneo que se divertía y que interactuaba con la música, los espectadores de Broadway pertenecen a una clase social acomodada, se sientan en parejas heterosexuales y muestran una actitud hierática más propia de un velatorio.

De la democratización cultural a la *performance*

La comercialización de los registros gramofónicos y fonográficos a comienzos del siglo xx implicó unos cambios trascendentales en todos los ámbitos de la cultura musical. A través de esos registros los usuarios podían escuchar músicas e intérpretes a los que, en la mayoría de los casos, no tenían acceso debido a su situación geográfica o a sus condiciones económicas. Según señala Mark Katz el fonógrafo contribuyó a la educación musical y moral y ayudó a separar « la música clásica de la popular » (citado en Cook, 2013: 354-355).

El fonógrafo también modificó los hábitos y el ritual de escucha musical, creando un nuevo tipo de oyente. Nicholas Cook defiende que las grabaciones acabaron por emanciparse del paradigma concertístico, cambiando los hábitos de consumo (Cook, 2013: 345). Por primera vez ya no era necesario desplazarse hasta una sala de conciertos para disfrutar de una experiencia musical y, además, se podía evitar el inoportuno contacto con el resto de asistentes y las molestas circunstancias inherentes a cualquier representación en vivo. A pesar de su calidad deficiente, los discos se podían reproducir en casa y permitían una escucha más concentrada. Cook refiere que podemos encontrar ejemplos de una escucha atenta ya en 1835 cuando el violinista Pierre Baillot describió cómo un espectador se tapó los ojos con sus manos para concentrarse mejor en la audición de la obra musical (Cook, 2013: 321).

Por otra parte, el gramófono también creó una aparente contradicción entre los rituales de escucha musical y la audición discográfica en los hogares. La consideración artística y social del repertorio centroeuropeo decimonónico, por ejemplo, parecía estar asociada no solo a un canon de obras musicales muy concreto, sino también una determinada forma de escuchar esas obras que implicaba incluso un vestuario muy concreto. Cook incide en un anuncio comercial del gramófono de Columbia, en el que unos niños asomados a través de la escalera de su casa descubren a sus padres vestidos de etiqueta escuchando música en el gramófono, intentando reproducir la experiencia de un concierto en vivo (Cook, 2013: 331-334).

Simon Frith señala que la medida para un buen concierto clásico es la atención e inmovilidad del público mientras que un concierto de rock se mide por la respuesta corporal del público (citado en Cook, 2013: 308). Sin embargo, esta pasividad de los espectadores no parece estar justificada desde una perspectiva musicológica. John Rink señala dos ejemplos muy significativos que la contradicen. El primero de ellos se trata de una carta de Mozart dirigida a su padre el 3 de julio de 1778, tras el estreno de su *Sinfonía en re mayor*, K. 297, en la que el compositor austríaco se muestra encantado con un público que se comporta de forma activa durante la interpretación musical. El segundo ejemplo consiste en una pintura que recoge el concierto inaugural del Queen's Hall de Londres en 1893 en la que podemos ver a los espectadores de la primera fila conversando de forma animada (Rink, 2011: 19). Si el público de la *beer garden* y de la cafetería de *The Jazz Singer* se comportaba de esta forma desinhibida, *Moonlight Sonata* presenta a unos espectadores absortos por completo en la escucha musical.

Una escucha musical concentrada

La multitud de espectadores que contemplan a Ignacy Jan Paderewski en el concierto con el que se abre el film británico *Moonlight Sonata* (Mendes, 1937) escuchan al pianista polaco en un completo silencio, y en una actitud de total concentración. La inmovilidad es tan manifiesta que en un determinado momento la pareja de un espectador ciego tiene que sujetarle la mano porque ha comenzado a moverla siguiendo el ritmo de la música y esa actitud corporal, o corporización como la denomina López Cano (2008), no se corresponde con los modos de escucha musical que propone el film. Las primeras butacas están ocupadas por parejas caucásicas de edad avanzada, vestidas de una forma muy elegante, con esmoquin y pajarita o con vestidos negros en el caso de las damas. En ningún momento el film nos muestra la gran variedad étnica presente en la sociedad británica en esos mismos años. Solo en la parte trasera del teatro encontramos a unos espectadores más jóvenes, tal vez estudiantes con menores recursos económicos, que escuchan el concierto aglomerados de pie y que están vestidos de una forma más heterogénea o informal pero siempre con traje y corbata. De esta forma, *Moonlight Sonata* nos muestra no solo la forma en la que tenemos que escuchar este repertorio musical, sino también su carácter

clasiista, reservado a parejas heterosexuales de una determinada edad y con un buen posicionamiento económico. El film de Lothar Mendes refleja el cambio de paradigma descrito por Cook desde una cultura musical participativa a otra basada en la asistencia a conciertos (Cook, 2013: 349) y que desembocará en la configuración del espectador cinematográfico.

Un año antes del estreno del *Moonlight Sonata*, Walter Benjamin publicó *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, uno de sus trabajos más emblemáticos, en el que desarrolla el concepto de « *aura* ». En esta obra el pensador de la Escuela de Frankfurt reflexiona sobre el cambio de consideración de los objetos artísticos al ser reproducidos de una forma industrial, como es el caso de las grabaciones fonográficas musicales, pero también del cine. De alguna forma, Benjamin asiste a un cambio de paradigma cultural en el cual los medios de comunicación de masas han conseguido imponerse a los tradicionales medios de representación, consiguiendo acercar la cultura a todas las clases sociales pero convirtiéndola, a la vez, en un mero producto de consumo, alejado de los preceptos artísticos trascendentales decimonónicos.

Cabría preguntarse si un film como *Moonlight Sonata* que presenta la música clásica centroeuropea como un arte elitiista reservado a una determinada etnia cultural de edad avanzada, y muy bien situada a nivel socioeconómico, implica una democratización de la cultura, por cuanto acerca esta música a quienes ven la película en una sala de cine, o si, por el contrario, los espectadores filmicos de clase obrera, por ejemplo, nunca llegan a identificar esas obras musicales como algo propio debido a estas consideraciones.

Benjamin (2003) incide en la función ritual que tenían las obras artísticas antes del desarrollo de los medios de comunicación de masas pero también en las actitudes de los espectadores ante esas obras. Aunque el film de Lothar Mendes intenta preservar o reconstruir ciertos rituales idealizados de escucha, en realidad estas actitudes y comportamientos parecen estar más enfocados hacia la construcción narrativa. La edición de las imágenes nos muestra planos generales de la sala en la que tiene lugar el concierto de Paderewski, pero también planos medios, frontales y detalle de sus manos desde diversas perspectivas inasumibles para un espectador en esa misma sala de conciertos.

En el campo de los *performance studies*, Nicholas Cook incide en el concepto de performatividad, derivado del ámbito lingüístico. Según Cook, la performatividad engloba no solo la interpretación musical, sino también todos los gestos y actitudes que el músico realiza durante interpretación, incluyendo, por ejemplo, el momento en el que un pianista se enjuga el sudor, o seca las teclas del piano, con un pañuelo. Estos gestos no son la música pero sí son *performance* (Cook, 2013: 324). López Cano, a partir de las propuestas de Judith Butler (1988), diferencia entre dos tipos de *performance*: la performática, que engloba todo lo relacionado con la puesta en escena del número musical a partir del guion del film, y la performativa, que alude a los aspectos concernientes a la creación de una nueva realidad no discursivizada durante la representación (López Cano, 2008: 11). Philip Auslander ofrece una definición más escueta

cuando afirma que pensar la música como *performance* es, ante todo, relacionar a los intérpretes con sus espectadores (citado en Cook, 2013: 336).

Desde esta perspectiva, todos los planos del público insertados durante la interpretación del pianista polaco forman parte, a su vez, de la *performance* fílmica. Es decir, no deberíamos considerar a esos espectadores como un elemento ajeno a la interpretación musical, sino que también forman parte de una construcción performativa y performática.

Por otra parte, Lawrence Kramer defiende que el cine sonoro no eliminó el concepto de « *aura* », sino que lo transformó en *glamour*. Según el musicólogo norteamericano, el cine sonoro convirtió la « intangibilidad numinosa operística » en una « suntuosa visualidad cinematográfica », propiciando la figura del divo cinematográfico (Kramer, 2002: 135-137). De esta forma, las imágenes de los espectadores que contemplan con atención a Paderewski en *Moonlight Sonata* no solo nos muestran cómo debe comportarse el público que asiste a un concierto, sino que también persiguen la exaltación glamurosa del pianista polaco.

146

Una representación ideológica patriarcal

Otro de los aspectos más significativos en la construcción del espectador cinematográfico son los cambios propiciados por el contexto sociopolítico y cultural en la forma en la que son mostradas las mujeres que asisten a las interpretaciones musicales. En *The Jazz Singer*, por ejemplo, encontramos a dos mujeres que escuchan con gran atención y emoción las canciones que interpreta Jack Robin. La primera de ellas es una señora de mediana edad, ataviada con un original vestido de gasa y un sombrero con flecos que se encuentra sentada en una de las mesas de la *beer garden*. Más adelante, en la actuación en la cafetería, encontramos a Mary Dale con un vestuario mucho más moderno, acorde con los años 1920. Ambas mujeres asisten a solas al espectáculo, sin la compañía de ningún hombre y se muestran emocionadas al escuchar la música. El hecho de que aparezcan en un plano medio corto revela el interés de la realización en hacer notar su presencia, así como su importancia a nivel narrativo y sociocultural.

Sin embargo, esta consideración de las espectadoras cambia de forma sustancial en los siguientes años, coincidiendo con la época de conservadurismo derivada de la crisis económica provocada por el *crack* bursátil de 1929. El Código Hays, como reflejo de este ideario, insta a no solo la censura moral, sino también una representación patriarcal y la prohibición de ciertas manifestaciones culturales de carácter popular. En *Moonlight Sonata*, por ejemplo, el público femenino se presenta como acompañante del hombre. El varón parece ser la única persona capaz de comprender y disfrutar la música y concentrarse en su escucha mientras que la mujer no sabe muy bien qué hacer y acaba asumiendo un rol secundario, como la madre que se ocupa de la única niña que encontramos entre los espectadores por una motivación narrativa.

Esta misma consideración la encontramos en *Carnegie Hall* (Ulmer, 1947). Durante la interpretación del último movimiento de la *Quinta Sinfonía op. 67* de Ludwig van Beethoven por parte de la New York Philharmonic Symphony Orchestra, dirigida por Artur Rodzinski (una orquesta dirigida y formada solo por hombres), un hombre sentado en un palco adopta una actitud corporal circunspeta de gran concentración en la escucha de la música, mientras que su pareja, sentada detrás de él en penumbra, se dedica a observarlo con atención, como si estuviera maravillada por sus cualidades para apreciar la música, unas cualidades que ella no se siente capaz de desarrollar.

Esta regresión del papel de la mujer como espectadora la encontramos también en la utilización de unos prismáticos o anteojos. Solo el público femenino parece interesado en utilizarlos en la contemplación musical. Mientras que los hombres se concentran más en el aspecto auditivo, las mujeres parecen centrarse en los detalles físicos de los intérpretes, una circunstancia que podemos encontrar en *Moonlight Sonata*, pero también en *A Song to Remember* (Vidor, 1945).

El cambio al plano americano, comentado con anterioridad, cuando Al Jolson comienza a cantar en *A Plantation Act* se puede considerar como el punto de vista de un espectador de cualquier género o consideración social que utiliza unos anteojos para ver mejor desde una misma butaca, por cuanto nunca llegamos a ver a los espectadores. Sin embargo, son las mujeres las que miran a través de unos prismáticos en el cine de los años 1930, denotando un modo de representación que las discrimina en el disfrute y en la comprensión musical.

En este sentido, los estudios de género han denunciado el carácter machista y patriarcal no solo de la industria cinematográfica, sino también de sus modos de representación. Laura Mulvey señalaba en 1976 que « el aparato cinemático no es ideológicamente neutro, sino que reproduce unas predisposiciones ideológicas determinadas: códigos de movimiento, de representación icónica y perspectiva » (Mulvey, 2011: 22). Según Mulvey, la mujer asume un rol pasivo en la representación fílmica, condicionada por su subordinación a la figura del hombre.

La mujer, pues, habita la cultura patriarcal en tanto que significante para el otro masculino, aprisionada por un orden simbólico en el que el hombre puede dar rienda suelta a sus fantasías y obsesiones a través de órdenes lingüísticas que impone sobre la silenciosa imagen de la mujer, que permanece encadenada a su lugar como portadora de sentido, no como productora del mismo (Mulvey, 2001: 366).

Aunque Mulvey enfoca su análisis desde la perspectiva en que la mujer es representada en el cine como objeto del deseo sexual masculino, lo cierto es que sus conclusiones también son aplicables a la forma en la cual el cine, a partir de los años 1930, muestra a la mujer como una espectadora pasiva subordinada a las competencias artísticas del hombre. Esta pérdida de independencia y de libertad individual la encontramos también en los contenidos musicales y narrativos presentes, por ejemplo, en el cine de los hermanos Marx. Polly Potter (Mary Eaton) reivindica sus deseos sexuales y su libertad para elegir pareja pro-

tagonizando una coreografía muy llamativa en *The Cocoanuts* (Florey y Santley, 1929). Sin embargo, apenas ocho años después, Judy Standisch (Maureen O' Sullivan) se muestra en *A Day at the Races* (Wood, 1937) como una mujer sumisa que ya no canta ni baila y que solo tiene que esperar sentada en una mesa a que su pretendiente la corteje con una interpretación musical fastuosa (Sanjuán Mínguez, 2016).

Una interpretación musical cinematográfica

En 1931, Tobis Klangfilm presenta un documento sonoro en el que el Willem Mengelberg dirige a la Concertgebouw Orchestra, interpretando conocidas obras de Carl Maria von Weber, Georges Bizet y Héctor Berlioz en un concierto filmado en los estudios situados en Épinay-sur-Seine, cerca de París, con unos decorados que reconstruyen la sala de la orquesta en Ámsterdam. El planteamiento visual intenta reproducir la experiencia de la escucha musical en vivo de una forma similar a la que habíamos encontrado en las *Phonoscènes* de Alice Guy o los cortos Vitaphone, incluido el que presenta la obertura *Tannhäuser* de Richard Wagner interpretada por la New York Philharmonic Orchestra dirigida por Henry Hadley (Dupar, 1926). En ningún momento se insertan planos de los espectadores, pero sí que podemos escuchar sus aplausos cuando reciben al director de orquesta mientras se dirige hasta el podio. Antes de comenzar el concierto, Mengelberg pronuncia unas palabras en neerlandés, dirigiéndose a las diferentes localidades del teatro, con las que expresa sus deseos de que los espectadores escuchen el concierto « con el mismo entusiasmo que ponen los músicos en su interpretación ».

A lo largo del concierto encontramos diferentes planos de la orquesta desde diversos ángulos, perspectivas y posiciones de cámara, así como un buen número de insertos frontales del director en un plano medio sobre fondo negro, a veces iluminado con un haz triangular. Resulta evidente que estos planos se filmaron *a posteriori* con la finalidad de mostrar el rostro y los gestos del director. La mayoría de estos planos no se corresponde con las posiciones de los espectadores en la sala, por cuanto la cámara se sitúa en una posición elevada, en el mismo escenario junto a la orquesta, o en entre la sección de instrumentos de viento. Al final del concierto, Mengelberg se gira para saludar a los supuestos espectadores a la vez que los músicos de la orquesta se levantan ante una sonora ovación presentada mediante una utilización imaginativa del fuera de campo. De esta forma, el sonido de los aplausos posibilita la materialización de un público que nunca llegamos a ver, un público tan heterogéneo como queremos imaginar.

Al igual que sucede en *Moonlight Sonata*, la interpretación musical es presentada mediante la utilización de recursos cinematográficos, entre los que destaca la mirada omnisciente. Estos recursos implican un pacto ficcional con el espectador que cuestiona la propia ontología de la interpretación musical, así como la veracidad de la representación. La diferencia más significativa entre las

interpretaciones de Paderewski y Mengelberg es la ausencia visual de los espectadores en el documento de Tobis Klangfilm.

Los recursos narrativos presentes en este documento lo acercan al cine de ficción, denotando que este lenguaje visual estaba influenciando la forma en la cual vemos y escuchamos la música. Sin embargo, la ausencia visual de los espectadores parece cuestionar la veracidad de la representación musical. Tal vez por este motivo, el concierto ofrecido por Mengelberg se volvió a editar en una fecha posterior que no hemos podido determinar, con el título *Dr. Willem Mengelberg en het Concertgebouwwerkeſt*, insertando numerosos planos de espectadores filmados en la sala neerlandesa y suprimiendo la alocución inicial del director de orquesta, una alocución infrecuente en los conciertos en vivo. Al comienzo de esta nueva versión vemos unos planos exteriores del edificio en el cual tiene su sede la orquesta y, a continuación, nos muestran a un buen número de espectadores de diversa consideración social entrando a la sala, ocupando sus localidades y aplaudiendo la entrada en escena de Mengelberg. Durante la interpretación musical también se incorporan planos largos de unos espectadores que escuchan con gran atención el concierto.

La presencia de estos espectadores otorga una mayor credibilidad y realismo a la interpretación musical desde la perspectiva cinematográfica, un realismo que, de forma paradójica se construye a partir de imágenes filmadas en dos localizaciones y espacios temporales diferentes: los estudios situados en Épinay-sur-Seine, en París, y la sala del Concertgebouw, en Ámsterdam. De esta forma, el cine contribuyó a construir la figura del espectador musical pero también la interpretación musical necesitó de los espectadores para otorgar realismo a una representación performativa de aspiraciones cinematográficas. A fin y al cabo, según defiende Carolyn Abbate (2004), la única experiencia musical real es la experiencia de la interpretación en vivo (citado en Cook, 2013: 328).

Conclusiones

El desarrollo del lenguaje cinematográfico y de la tecnología fílmica propició diversos cambios de paradigma en todo lo relacionado con la filmación de la interpretación musical. Estos cambios también nos revelan las diferentes consideraciones artísticas y socioculturales con las que se han mostrado a los espectadores que contemplan esas interpretaciones dentro del propio film. Las *Phonoscènes* de Alice Guy o los films *Vitaphone* ya mostraban la necesidad de contar con el público, aunque solo fuera simulado, para otorgar una mayor veracidad a la representación. La consolidación del cine sonoro y del modo de representación institucional fomentó la consideración narrativa de los números musicales pero también la presencia de unos espectadores que se comportaban de forma diferente según la sala y el tipo de música representada. Las aspiraciones artísticas del cine, cuyas salas anhelaban a convertirse en el equivalente de los teatros operísticos europeos desde la época de los *Picture Palace*, y las imposiciones morales, artísticas y sociales del Código Hays, propiciaron no solo

la importancia cada vez mayor de la música clásica centroeuropea como música incidental, sino también la presencia de destacados intérpretes musicales cuyos espectadores contemplaban la música en absoluto silencio y en una actitud corporal inmóvil para lograr la máxima concentración auditiva. El film *The Jazz Singer* muestra el contraste, y la fractura, entre los heterogéneos espectadores activos a nivel corporal de la música popular, derivada de los espectáculos anteriores al cine, y el público hierático que asiste a una revista musical en Broadway. Las películas en la estela de *Moonlight Sonata* incluyen a los espectadores dentro de la *performance* musical con la pretensión de ensalzar la figura del intérprete pero también aspiran a mostrar al público de las salas de cine cómo deben comportarse ante una representación musical según el paradigma sociocultural configurado en esos años. Un paradigma que, en su representación patriarcal y machista, margina e infravalora al público femenino, cuestionando su capacidad de comprender y disfrutar con los eventos artísticos. En este sentido, el cine del primer tercio del siglo xx configura y construye al espectador de las representaciones musicales según los condicionantes socioculturales y económicos de esos años.

Obras citadas

- ANDRÉS BAILÓN, Sergio DE, *El cine musical clásico en Estados Unidos (1927-1960) y su repercusión en los medios posteriores a este periodo*, tesis doctoral, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2013.
- ARCE, Julio, « Del kinetófono a *El misterio de la puerta del sol*. Los comienzos del cine sonoro en España », *Revista de Musicología*, XXXII, 2, 2009, DOI : [10.2307/41959289](https://doi.org/10.2307/41959289).
- BENJAMIN, Walter, *La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica*, México, Editorial Itaca, 2003.
- BUTLER, Judith, « Actos performativos y construcción del género », *Debate feminista*, nº 18, diciembre 1998, p. 296-314.
- CHIANTORE, Luca, *Malditas palabras*, Barcelona, Musikeon Books, 2021.
- COOK, Nicholas, *Beyond the Score. Music as Performance*, New York, Oxford University Press, 2013.
- HASKELL, Molly, *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies*, Chicago, University of Chicago Press, 1987.
- KRAMER, Lawrence, *Musical Meaning. Toward a Critical History*, Los Angeles, University of California Press, 2002.
- LÓPEZ CANO, Rubén, « Performatividad y narratividad musical en la construcción social de género. Una aplicación al Tango Queer, Timbal Regetón y Sonideros », *Músicas, ciudades, redes: creación musical e interacción social*, Salamanca, SIBE-Fundación Caja Duero, 2008.
- MONROY, Vicente, *Contra la cinefilia. Historia de un romance exagerado*, Madrid, Clave Intelectual, 2020.
- MULVEY, Laura, « Placer visual y cine narrativo », *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Madrid, Akal, 2001.
- _____, (consultado el 3.10.2021): « Cine, feminismo y vanguardia », *Youkali. Revista crítica de las artes y del pensamiento*, nº 11, Tierra de nadie ediciones, 2011. <http://www.youkali.net/>

[youkali11-a-LMulvey.pdf](#)

NATTIEZ, Jean-Jacques, *Musicologie générale et sémiologie*, París, Christian Bourgois, 1987.

RINK, John (Ed.), *La interpretación musical*, Madrid, Alianza Música, 2011.

SANJUÁN MÍNGUEZ, Ramón (consultado el 12.06.2021): « La *performance* musical en la representación filmica del género en los años del Código Hays », *Cuadernos de Etnomusicología*, n° 8, 2016. <https://bit.ly/3tXQUFT>

TAGG, Philip, *Music's Meanings. A Modern Musicology for Non-musos*, New York, The Mass Media Music Scholars' Press, Inc, 2013.

_____, (consultado el 15.10.2021): *Analysing popular music: theory, method and practice*, 1981. <http://www.tagg.org/articles/xpdfs/pm2anal.pdf>

Comment mettre en boîte un éclair ?

Représentations filmiques et enjeux esthétiques du « concert de guérilla »

Éric Thouvenel
Université Paris Nanterre

RÉSUMÉ. Méconnu du grand public, le groupe de rock états-unien Lightning Bolt a bâti une bonne part de sa réputation sur l'intensité de ses concerts, les musiciens jouant systématiquement au sol, au plus près du public. Cette proximité physique, liée à une musique au caractère répétitif et « bruitiste », provoque régulièrement chez les spectateurs/auditeurs un sentiment proche de la transe, que de nombreux cinéastes – professionnels ou amateurs – ont cherché à documenter dans des contextes divers.

Ce texte s'emploiera à analyser plusieurs de ces films, afin d'évaluer la manière dont les stratégies d'enregistrement audiovisuel y déplacent les rapports qui se nouent traditionnellement entre musiciens et auditoire, incitant ainsi à questionner la performativité musicale comme une dynamique qu'il s'agirait simplement d'enregistrer pour l'exprimer ou la comprendre. Dans ces films, le choix du matériel, les choix de cadrage ou de montage et les rapports de proximité avec les participants deviennent ainsi autant d'éléments permettant aux cinéastes de repenser le concert comme un événement qui ne relève plus seulement de l'ordre de la représentation culturelle, mais acquiert également une dimension rituelle qui en souligne la portée anthropologique.

MOTS-CLÉS : concert, enregistrement, performativité, rituel, basse définition



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>

How to Record (a) Lightning Bolt? Filmic Representations and Esthetic Issues of the « Guerilla Gig »

154

ABSTRACT. Little known from the mainstream audience, the American rock band Lightning Bolt has built part of its reputation on the intensity of its concerts, the musicians systematically playing on the floor, in an extremely close to the audience. This proximity, linked to a music characterized by its repetitive and « noisy » aspect, generates on the viewers/listeners a trance-like feeling, that many professional or amateur filmmakers have attempted to seize, in different contexts.

This article will focus on several of these films, in order to evaluate how the strategies of audiovisual recording displace the traditional *mise en scène* of the relationships between musicians and audience, and therefore, invite us to question musical performativity as a dynamic that would solely need to be « recorded », in instance to express or understand it. In these films, indeed, the choices regarding technical tools, framing, editing, or the relationships between musicians and audience, thus become elements allowing the filmmakers to consider the concert as an event which is not only a cultural representation, but also acquires a ritual dimension which underlines its anthropological dimension.

KEYWORDS: Concert, Recording, Performativity, Ritual, Low Resolution

Dans un article récent consacré à « l'invention du concert », le sociologue David Ledent caractérise le comportement des spectateurs dans le contexte du concert de musique dite « classique » (Ledent, 2008 : 6), au cours duquel, écrit-il :

L'adhésion à un idéal commun que révèlent la retenue et la discrétion du public traduit un haut degré d'intériorisation des règles de conduite. La rationalisation du comportement obéit ainsi à une logique sociale et symbolique qui fait du concert le lieu de la confrontation entre l'individualité de l'œuvre et l'individualité des sujets, le concert permettant de repousser les limites de l'expressivité musicale. Le concert n'impose donc pas arbitrairement des règles pour refréner le plaisir. Bien au contraire, l'intériorisation de ces règles vient signifier une idéalisation du plaisir musical car les règles de conduite sont instituées et respectées pour ne pas troubler l'attention de l'autre. Le concert de musique classique consacre alors un idéal de musique pour la musique dans la mesure où il est basé sur la recherche de l'absolu musical. En mettant en suspension le temps, le concert autorise une telle recherche qui éveille l'intériorité de l'auditeur. C'est pourquoi son attitude ascétique doit être comprise, non comme un refus du plaisir esthétique, mais au contraire comme la reconnaissance inconsciente de la singularité de chaque auditeur considéré comme sujet réflexif.

Le cinéma de fiction a souvent exploité la situation décrite par le texte de David Ledent, en brochant sur l'attention extrême et le silence de l'auditoire une série de motifs tantôt dramatiques (*L'Homme qui en savait trop*, Alfred Hitchcock, 1956), tantôt comiques (*Le Grand Blond avec une chaussure noire*, Yves Robert, 1972), sans oublier non plus d'enregistrer, sur les visages des acteurs, la montée de l'irrépressible émotion provoquée par la musique, surtout lorsqu'elle est donnée par le récit comme l'occasion magique d'une « première fois » (*Pretty Woman*, Garry Marshall, 1990). L'émotion musicale demeure ainsi pour le cinéma une question centrale, mais aussi un point de butée, tant cet art de l'apparence et de la visibilité immédiate semble *a priori* peu armé pour exprimer ce qui se joue dans le for intérieur des personnages, lorsqu'ils sont en proie aux affects provoqués par l'écoute musicale. Si les conditions particulières évoquées par David Ledent dans le contexte du concert classique permettent de mettre en scène des émotions contenues ou, plus rarement, des débordements inopinés, il en va tout autrement dans d'autres situations scéniques, où les comportements du public sont à première vue aux antipodes de la « retenue », de la « discrétion » et de l'attitude « ascétique » commentées ici par le sociologue. Mais à première vue seulement. Car il n'est pas impossible que certaines pratiques soniques, scéniques et spectatoriennes, considérées au contraire comme sauvages ou débridées, mettent en jeu elles aussi, à leur manière, « un haut degré d'intériorisation des règles de conduite » qui fondent le jeu réglé du concert, voire une forme d'ascèse qui, à l'instar du concert classique, permet de « repousser les limites de l'expressivité musicale » et d'« éveille[r] l'intériorité de l'auditeur ». Dans le champ des musiques populaires, les concerts de musiques folkloriques, de jazz, de musique électronique ou de rock mettent ainsi en jeu des formes de participation émotionnelle et d'engagement corporel qui semblent *a priori* très différents du contexte de la musique classique, mais dont les enjeux figuratifs permettent d'interroger autrement ce qui demeure l'un des horizons majeurs de la relation entre musique et cinéma : l'expression de l'émotion.

Bruits blancs et images sauvages

Pour approfondir un peu ces questions liées à l'expression filmique des émotions musicales, c'est plutôt vers le régime de la représentation documentaire que l'on se tournera, en essayant de comprendre ce qu'essaient de « capter », d'enregistrer ou de documenter les filmeurs¹ lorsqu'ils se trouvent confrontés à une situation scénique qui déplace ou déjoue le rapport traditionnellement établi entre les musiciens et leur public, instituant des formes relationnelles ou des circulations d'affects qui deviennent, pour le cinéma, autant de problèmes figuratifs à explorer. Parmi les nombreux exemples à notre disposition dans l'histoire des formes cinématographiques et audiovisuelles, nous avons choisi

1 J'emploie ici le terme « filmeurs » au sens large, même si, comme on le verra, ils peuvent être aussi bien de simples membres du public enregistrant un concert sur leur téléphone, que des cinéastes confirmés.

de nous pencher sur un cas singulier et peu connu qui soulève ces questions, nous semble-t-il, de façon particulièrement sensible. Plutôt que d'envisager l'un des nombreux films célèbres qui se sont intéressés aux enjeux dramaturgiques et esthétiques du concert, nous proposons ainsi d'interroger les documents plus confidentiels, et au statut très variable, produits à l'occasion des concerts d'un groupe de rock états-unien, Lightning Bolt, dont ces films et vidéos ont cherché à rendre compte à travers des stratégies diverses.

156 |

Fondé en 1994 à Rhode Island, dans l'état de Providence, le groupe est composé depuis 1996 de deux musiciens, Bryan Gibson (basse) et Bryan Chippendale (batterie). Lightning Bolt a publié huit albums entre 1997 et 2019, mais c'est avant tout sur scène que ses membres ont bâti la réputation du groupe, fondée sur l'intensité de leurs concerts, reposant sur une disposition scénographique particulière qui les apparente à ce que certains ont pu qualifier de « Guerilla Gig »², ou « concert de guérilla ». Les deux musiciens jouent ainsi fréquemment dans la rue, sous des tunnels, dans des usines désaffectées ou des squats, mais surtout, ils le font à même le sol, au milieu du public qui les entoure, dans une extrême proximité physique qui abolit quasiment la séparation – scénique et symbolique – entre les musiciens et leur auditoire.



2 https://en.wikipedia.org/wiki/Guerrilla_gig (consulté le 08.04.2021). Voir également GORNICK Matt (consulté le 08.04.2021) : « A bolt of guerilla noise ». <https://web.archive.org/web/20080209173103/http://media.www.nyunews.com/media/storage/paper869/news/2007/01/19/Arts/A.Bolt.Of.Guerilla.Noise-2654965.shtml>



Lightning Bolt, festival La Villette sonore, Paris, 30.05.2009 (photos David Vrignaud)

Rattachée à la mouvance dite *noise* du rock de ces quarante dernières années, la musique de Lightning Bolt est fondée sur l'exécution rapide et à très fort volume de morceaux contenus dans une palette sonore répétitive, et assez limitée en termes de fréquences ou de structure mélodique et rythmique. Il n'est donc guère étonnant que Gibson et Chippendale mentionnent régulièrement le compositeur Philip Glass, ou le jazzman Sun Ra, comme des influences majeures, à côté de groupes plus attendus dans la sphère de la musique *noise*, comme leurs compatriotes godheadSilo ou les Japonais Ruins, desquels on peut être tentés de les rapprocher. Quoi qu'il en soit, Lightning Bolt est constitué de deux musiciens qui, en dépit du caractère débraillé et à première vue chaotique de leur musique, sont chacun d'excellents techniciens, tant en termes d'exécution musicale que de restitution du son dans le contexte de l'enregistrement en studio comme du concert. Ils ont une connaissance approfondie de leur matériel, et s'ils privilégient souvent pour leurs disques des modes d'enregistrement *Lo-fi*, produisant un son assez « sale » et compact, c'est précisément en raison de leur intérêt pour ce que permet l'emploi d'une palette sonore volontairement limitée, comme ils l'ont déclaré à plusieurs reprises (Licht, 2005). Dans leurs concerts, la proximité physique résultant du dispositif scénique, liée à la brutalité intrinsèque d'une musique au caractère répétitif et « bruitiste », provoque régulièrement chez les spectateurs/auditeurs un sentiment décrit comme proche de la transe, et que de nombreux films ont cherché à documenter dans des contextes de réalisation divers.

Comment peut-on décrire, analyser et interpréter ces stratégies d'enregistrement audiovisuel ? Comment s'y pense et s'y effectue la fabrication des images et des sons, et de leurs relations réciproques, dans un contexte où rien ne peut être prévu à l'avance, et où les filmeurs doivent constamment s'adapter à des conditions de tournage aléatoires, dans lesquelles les limites technologiques de leur matériel sont mises à rude épreuve ? Que disent ces films de la propension du cinéma à enregistrer non seulement la performance musicale, mais aussi l'effet qu'elle produit sur celles et ceux qui y assistent ? Et que disent-ils, plus spécifiquement, des relations qui se tissent entre musiciens et auditoire dans ce contexte particulier ? Car, dans ce cas de figure, ce n'est pas seulement le concert, en tant que forme spectaculaire, qui penche du côté de la performance, mais c'est aussi l'acte de filmage lui-même, qui doit nécessairement adopter une dimension performative pour entrer en résonance avec son sujet. Le choix du matériel de prise de vues et de prise de son, le jeu avec le cadre et les éclairages, le montage, les rapports de proximité avec les divers participants et plus largement la question du point de vue, deviennent ainsi autant d'éléments qui permettent aux filmeurs de faire apparaître le concert comme un événement qui n'est plus seulement de l'ordre de la représentation culturelle, d'un spectacle qu'il s'agirait de « capter », mais qui acquiert également une dimension rituelle, soulignant sa dimension anthropologique.

Ontologie (audiovisuelle) du rock

Pour comprendre les enjeux de la relation particulière qui se noue entre musiciens et public dans le contexte des « concerts de guérilla » donnés par Lightning Bolt, nul besoin de convoquer les stéréotypes qui ont accompagné – y compris et surtout au cinéma – l'émergence et le développement des cultures attachées aux musiques rock dans la seconde moitié du xx^e siècle. Que ces concerts soient fréquentés (ou non) par une jeunesse sans repères, en rupture avec les générations précédentes et en quête de sensations fortes, importe peu ici. En revanche, il peut être profitable d'appréhender cette situation par le biais d'une approche qui n'est ni esthétique, ni sociologique, mais d'ordre ontologique. Le philosophe Roger Pouivet a publié en 2010 un ouvrage intitulé *Philosophie du rock*, dont la thèse centrale est formulée ainsi (Pouivet, 2010 : 15) :

Je veux montrer que le rock n'est pas simplement diffusé par ces instruments techniques [que sont le lecteur CD, l'*ipod* ou tout autre moyen informatique], mais qu'il n'existe que sous la forme d'artefacts-enregistrements. Le rock, ce serait la musique devenue enregistrement dans le cadre des arts de masse.

« Pour préciser cette thèse », écrit-il encore, « le rock serait avant tout une nouveauté ontologique », dans la mesure où l'enregistrement, étant utilisé « non pas seulement pour reproduire des sons, mais pour créer des œuvres musicales, [fait] alors [exister] un nouveau type de choses ». Quelques pages plus loin (p. 27-28), évoquant l'un de ses amis rejetant les disques qui ne constituent pas l'enregistrement « authentique » d'une musique « vivante », Roger Pouivet argumente ainsi en faveur de la radicale nouveauté ontologique apportée par l'enregistrement moderne :

[C]ertaines œuvres musicales ne préexistent pas à leur enregistrement, elles sont constituées par lui. En ce cas, l'authenticité ne suppose pas que l'enregistrement restitue ce qui a été chanté et joué à un certain moment et un certain endroit, le plus fidèlement possible. L'œuvre est ce qui est fait par le mixage d'éléments enregistrés ; le mixage constitue finalement l'œuvre. [...] Mon ami se trompait sur la nature de l'œuvre qu'il écoutait. Il l'écoutait en tant qu'œuvre d'une certaine sorte, une interprétation captée par un enregistrement, alors qu'il s'agissait d'une œuvre-enregistrement.

Si l'on suit la thèse du philosophe, ce n'est donc pas l'exécution ni même la facture musicale d'un morceau qui permet de le qualifier comme un morceau de rock, mais son caractère enregistré, qui détermine aussi son statut ontologique d'« œuvre-enregistrement ». En déplaçant quelque peu la perspective, pour reporter la question de l'enregistrement du côté des formes audiovisuelles plutôt que de la musique elle-même, on peut alors faire l'hypothèse que les captations

filmiques des concerts de Lightning Bolt constituent de telles « œuvres-enregistrement », autrement dit des formes qui constituent moins les traces d'un spectacle qu'une réélaboration à part entière de celui-ci, permettant d'en saisir les enjeux à travers la mise en œuvre de procédures audiovisuelles. L'analyse de tels objets permettrait ainsi de déterminer 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. Il ne s'agit en aucun cas de spéculer sur l'existence d'un quelconque « cinéma rock »³, mais du moins de montrer comment les stratégies de prise de vues et de son, de mise en scène, de montage, voire de diffusion de ces objets audiovisuels, lorsqu'elles se trouvent au diapason des stratégies musicales et scéniques, parviennent à saisir quelque chose de ce qui fait la nature ontologique de cette musique, que Roger Pouivet définit par son caractère d'artefact technique.

Espace sonore, espace audiovisuel : comment voit-on de la musique enregistrée ?

La question qui nous semble être au centre de ces pratiques audiovisuelles est au fond la suivante : comment voit-on de la musique, qui plus est de la musique dont l'expérience est fortement liée aux conditions technologiques et scéniques de son exécution ? En partant de la question inaugurale de l'ouvrage de Ludovic Tournès, *Du phonographe au MP3* – « comment écoute-t-on de la musique enregistrée ? » – (Tournès, 2008 : 5), on pourrait ainsi se demander « comment voit-on de la musique enregistrée ? ». En effet, dès lors que notre expérience porte sur un enregistrement audiovisuel d'un concert, c'est-à-dire une forme d'emblée médiatisée, et non sur l'expérience directe du concert lui-même, ce qui importe n'est pas tant de voir ou d'entendre, dans de plus ou moins bonnes conditions, mais de (re)voir ce qui a été vu et entendu, et d'en comprendre les conditions d'expérience.

Dans le cas des concerts de Lightning Bolt, l'idée de saturation de l'espace sonore, qui est fondamentale pour la compréhension de leur pratique, s'accompagne-t-elle par exemple de formes de saturation de l'espace visuel, ou audiovisuel ? Comment, à la frontalité traditionnelle du concert (qu'il soit classique, jazz, ou rock), ménagée par le rapport de séparation entre l'espace de la scène et celui de la salle, le travail de prise de vues substitue-t-il un schème qui serait plutôt celui de la circulation ou de la circularité ? Comment rendre compte d'un événement dont on comprend qu'il dépasse la transmission unilatérale entre des musiciens et leurs auditeurs, pour exprimer une série d'échanges qui

3 Les relations entre musique rock et cinéma ont fait récemment l'objet d'assez nombreux travaux, dans des perspectives diverses (notamment Ribac : 2004 ; Sotinel : 2012 ; Sirois-Trahan : 2013 ; Straw : 2018). Néanmoins, le syntagme « cinéma rock » ou « film rock », que l'on trouve sous la plume de nombreux journalistes ou blogueurs, et qui qualifierait des films dont la forme serait intrinsèquement liée à l'esthétique du rock' n'roll, nous semble davantage sujet à caution.

adviennent dans un espace sensiblement différent de celui que nous comprenons traditionnellement comme celui du concert ? En observant les diverses captations des performances du groupe, on remarque ainsi très vite que seules quelques-unes d'entre elles produisent des formes répondant peu ou prou aux standards de l'industrie audiovisuelle – en termes de fixité et de stabilité du point de vue, de « qualité » de l'image et du son, de durée des plans, de frontalité vis-à-vis des musiciens. Mais elles demeurent extrêmement minoritaires, comparées aux nombreuses captations « sauvages » effectuées par des gens qui ne sont pas des cinéastes au sens sociologiquement institué du terme, mais qui ont cet avantage d'être simultanément, et à égale mesure, spectateurs et filmeurs, c'est-à-dire récepteurs et producteurs d'un spectacle, et de son expérience sensible, qu'ils partageront avec d'autres, à travers la mise en ligne de leurs vidéos. Cette logique de brouillage de la distinction entre production et consommation des biens culturels est caractéristique du xx^e siècle (Tournès, 2008 : 6), et elle n'affecte pas seulement les productions amateurs, puisqu'un documentaire « officiel » tel que *Lightning Bolt – Power of salad & milkshakes* (Peter Glantz et Nick Noe, 2002) adopte aussi constamment ce type de point de vue dans les nombreuses scènes de concert du film, à travers une prise de vues constamment mouvante et située au plus près des musiciens, comme pour épouser la perspective du public, sans jamais chercher à construire un point de vue correspondant à la distance « idéale », tel que le font les caméras qui enregistrent habituellement les concerts, dans les festivals notamment. Dans toutes ces productions audiovisuelles, il ne s'agit donc aucunement de permettre au spectateur de voir « mieux » ou de plus près, mais bien plutôt de « voir comme », en produisant une forme qui ne s'affranchirait pas de la condition du public mais, au contraire, tenterait de la retrouver, et de la rendre sensible.

Basse définition et pratiques amateur

Parmi les caractéristiques récurrentes des captations de concerts du groupe états-unien, on peut être également frappé par le fait que les images – et les sons – se situent presque toujours dans le registre technique et esthétique de la basse définition : images « sales » et remplies de bruit numérique, floues, pixelisées, son saturé et peu dynamique, etc. Ce rapport à la matérialité du médium audiovisuel est pourtant loin d'être récent, même si l'utilisation des téléphones portables dans les concerts l'a rendu beaucoup plus systématique, et il soulève surtout des questions intéressantes eu égard à la manière dont certains films se positionnent esthétiquement vis-à-vis des performances musicales dont ils rendent compte. Dans un numéro de la revue québécoise *CINÉMAS* consacré aux « Nouvelles pistes sur le son », Gilles Mouëllic rapporte ainsi un souvenir du documentariste néerlandais Johan van der Keuken, à propos d'une retransmission d'un concert de John Coltrane (Mouëllic, 2013 : 90) :

Je reste fasciné par l'information incomplète et floue [...]. Je pense à l'émotion intense qui nous a saisis à la projection d'une copie de film, d'une bande vidéo, d'une émission de télévision où l'on voyait et entendait John Coltrane, Elvin Jones, Jimmy Garrison et McCoy Tyner : image vague, presque engloutie par le brouillage. C'est l'expérience la plus directe qui reste encore de ce quatuor et par là, l'expérience la plus directe qu'on puisse imaginer.

On peut supposer que la qualité de l'enregistrement et/ou de la retransmission est elle-même pour beaucoup dans l'appréciation esthétique de ce concert en termes d'intensité, de la même manière que bon nombre d'auditeurs restent fascinés par le dernier enregistrement sonore de John Coltrane en public, *The Olatunji Concert* (23 avril 1967), dont le son saturé et « sale », à la limite de l'audible en termes mélodiques, contribue fortement à l'émotion ressentie, en rendant pour ainsi dire palpable l'engagement physique et artistique des musiciens. Comme l'écrit Antonio Somaini (Somaini, 2013 : 67) :

[L]a différence entre haute et basse définition n'est pas seulement une différence *objective* et *quantifiable* – en dépit de paramètres en constante évolution –, c'est aussi une différence *expressive* et *axiologique*. La différence entre un monde d'images en haute définition, brillantes et nettes, auxquelles sont associées les valeurs de la précision, de la clarté, de l'excitation sensorielle, de la *performance* technologique, de l'exhibition de la richesse, du pouvoir et du luxe, et un monde d'images en basse définition auquel sont à l'inverse associées les valeurs de l'instantanéité, de la spontanéité, du témoignage véridique, mais aussi celles de la furtivité, de la rapidité, de la disponibilité.

Ce sont toutes ces valeurs associées à la haute et à la basse définition qui expliquent pourquoi il ne faut pas considérer cette dernière comme une imperfection destinée à être supplantée et qu'elle résiste et survive dans une culture visuelle qui s'oriente toujours plus vers la haute définition.

Évoquant lui aussi la basse définition en contexte numérique, Nicolas Thély estime que, « parce que cette expression désigne la circulation des données [...], leur production, leur diffusion et leur réception, loin d'être un mot écran, la "basse définition" définit [plus largement] un régime de perception du monde » (Thély, 2008 : 18). Il souligne également (p. 20-21) que la fin du xx^e siècle a été « marquée par le retour fulgurant de l'amateur, une figure [...] [qui] demeure aussi ambiguë que l'est son étymologie. Qu'est-ce qu'un amateur ? Celui qui aime, ou celui qui crée de manière non professionnelle ? » Sans doute faut-il y voir un peu de ces deux caractéristiques, car c'est bien d'abord parce qu'il aime que l'amateur déclenche cette pulsion d'enregistrement, dans laquelle l'usage de la basse définition ne représente pas tant une contrainte, ou une limite, qu'une

modalité expressive majeure. Quoi qu'il en soit, l'amateur produit et diffuse aujourd'hui, à travers le régime de la basse définition, des formes de sensibilité qui ne sont ni meilleures ni moins pires que la « bonne forme » du cinéma industriel ou professionnel, mais qui, dans certains cas – celui de Coltrane, celui de Lightning Bolt, par exemple –, sont peut-être les plus adéquates pour exprimer les spécificités des pratiques artistiques qu'elles entendent documenter.

À ces questions esthétiques, technologiques, voire ontologiques, s'ajoute encore une dimension anthropologique, particulièrement sensible à travers le caractère éminemment ritualisé du concert en général, et de ceux qui nous occupent en particulier. David Ledent estime ainsi que la ritualisation du concert repose sur une rationalisation du comportement qui est révélatrice d'un « processus de civilisation » (Ledent, 2008 : 2). Vu sous cet angle, que l'on parle de musique classique, comme le fait le sociologue, ou de musiques plus « extrêmes », ne change pas grand chose à l'affaire : le comportement des spectateurs de Lightning Bolt peut sembler déroutant, erratique, voire absurde, il n'est pas moins rationnel à l'intérieur du rituel que constitue ce type de concert. Leurs manifestations sont différentes dans leurs formes, mais ces deux types d'événements se rejoignent en tant que pratiques ritualisées de l'écoute musicale, dont le caractère religieux – au sens étymologique du terme⁴ – est particulièrement frappant.

Dans un texte intitulé « Le rituel du concert et la question du sacré », le sociologue Renaud Tarlet met en évidence l'existence, au sein du concert, d'un certain nombre de notions dont l'opposition est jouée, voire déjouée, en tout cas problématisée par ce caractère rituel qui en structure l'expérience : le sacré et le profane, l'opposition du public et des musiciens considérés comme boucs émissaires, l'espace-temps du concert comme mise en place d'un système symbolique où interviennent des formes de hiérarchisation spatiales et sociales, le rapport entre circularité et frontalité, la purgation d'une violence qui est sacralisée et symbolisée, ou encore le rapport entre modernité et archaïsme (Tarlet, 2009). Ces rapports de complémentarité ou d'opposition nous semblent intervenir pleinement dans les captations des concerts de Lightning Bolt. Le concert est en effet un rituel, avec ses codes⁵, mais plus encore, il est désormais aussi, massivement, un rituel qui donne lieu « naturellement » (ou plutôt, culturellement) à la production de traces audiovisuelles, que l'on peut envisager comme relevant simultanément de la documentation et de la création. C'est d'ailleurs à partir de ce rapport entre ces deux fonctions majeures que Roger Pouivet, dans son ouvrage, proposait de distinguer entre deux types d'enregistrements dans le cadre du rock : les enregistrements « véridiques » et les enregistrements « constructifs » (Pouivet : 2010, 55-56). Et ce qui relève, pour le philosophe, du sonore exclusivement, nous semble pouvoir être transposé sans trop de difficultés dans le cadre des enregistrements audiovisuels⁶.

4 Du latin *religare*, qui signifie « relier ».

5 Codes « spécifiques » ou « non-spécifiques », comme dirait Christian Metz (Metz, 1971), c'est-à-dire, ici, spécifiques au concert en général, ou aux concerts de « guérilla » en particulier.

6 Précisons toutefois qu'il nous semble plus juste de considérer la « véridicité » et le caractère « constructiviste » des enregistrements audiovisuels comme des pôles vers lesquels les

Typologie des enregistrements

Après visionnage d'un grand nombre de vidéos tournées lors des concerts de Lightning Bolt, dont il faut rappeler que l'immense majorité a été réalisée par des amateurs situés dans le public, il nous semble que trois grands types de gestes ou de stratégies filmiques y sont à l'œuvre. Le premier, qui est sans doute le moins original, tente de restituer formellement l'intensité du concert par une hyperfragmentation de l'espace, obtenue à l'aide du montage. Cette stratégie de surdécoupage, renvoyant à une rhétorique visuelle extrêmement répandue dans le champ du vidéoclip et des captations de concerts en conditions « professionnelles », nous semble pourtant échouer la plupart du temps à exprimer ce qui se joue précisément, dans les concerts de Lightning Bolt, sur le plan de la relation entre les musiciens et leur public, lesquels se trouvent ici comme disjoints, séparés et maintenus dans des espaces symboliquement hétérogènes⁷.

Le deuxième type de geste engage d'autres modes d'intervention sur le matériau audiovisuel. Le choix le plus courant est ici celui du plan long, voire du plan-séquence, mais c'est surtout l'utilisation d'effets tels que le ralenti, les filés⁸, le flou, une image volontairement saturée en termes de luminance et de chrominance ou « pauvre » en termes de définition (Steyerl, 2015), qui permettent d'établir une correspondance entre l'événement et son enregistrement, qu'on le considère prioritairement comme « véridique » ou « constructif », dans les termes de Roger Pouivet. Il n'est pas rare non plus que les filmeurs recourent à des mouvements d'appareil tels que le zoom et le panoramique, pour tisser, au sein d'un même plan, un lien entre musiciens et public, instituant une relation spatiale et temporelle que le visionnage permet d'appréhender à travers sa médiation audiovisuelle et les formes de sensibilité qu'elle fabrique, à défaut de pouvoir en faire l'expérience directe. Ce parti-pris est visible par exemple dans les premières minutes du documentaire *Lightning Bolt – Power of salad & milkshakes*⁹, ainsi que dans une scène consacrée au groupe dans un autre documentaire, *All Tomorrow's Parties*, réalisé en 2009 par Jonathan Caouette à partir d'une multitude de films amateurs récoltés à la suite d'un appel de la BBC pour célébrer les dix ans de ce festival de rock organisé au Royaume-Uni¹⁰. Dans cette scène de quelques minutes, le montage alterne entre deux concerts du groupe donnés

documents filmés tendent plus ou moins, davantage que comme des catégories dans lesquelles on pourrait strictement les inscrire. Ces documents dépendent en effet toujours d'une série de choix – de durée, de placement dans l'espace, de point de vue, etc. –, qui en font des objets toujours et nécessairement construits, et jamais pleinement « véridiques », même si leurs auteurs peuvent chercher à tendre vers un effet ou des conditions de véridicité.

7 Deux exemples, parmi bien d'autres, peuvent être visionnés ici : <https://www.youtube.com/watch?v=8JpHoAnaPKo> et <https://www.youtube.com/watch?v=3NZGbD236fw> (consultés le 12.04.2021).

8 Rappelons qu'un « filé », ou panoramique filé, est une « prise de vue où l'axe optique de la caméra balaye l'espace trop vite pour que l'image puisse apparaître nette sur l'écran. » Office québécois de la langue française, http://gdt.oqlf.gouv.qc.ca/ficheOqlf.aspx?Id_Fiche=8885384 (consulté le 12.04.2021).

9 01:57-05:56. Le film est visible à l'adresse https://www.youtube.com/watch?v=4kx_09J3DX8 (consulté le 12.04.2021).

10 Le film est visible à l'adresse <http://pool.co.uk/films-to-watch-blog-list/2019/7/11/all-tomorrows-parties-2009> (consulté le 31.12.2021).

à peu de temps d'intervalle, lors de l'édition de 2004 : l'un se situe dans une salle, dans le cadre de la programmation du festival, et se focalise sur l'extrême proximité du batteur avec quelques spectateurs visiblement éméchés, dont les visages se trouvent à quelques centimètres de l'instrument, et qui miment frénétiquement et collectivement les gestes du musicien, dès l'instant où le morceau débute. L'autre se situe en extérieur et a visiblement été improvisé. À l'entrée d'un bungalow, le groupe a entrepris de brancher un « mur » d'amplificateurs et lancé un concert sauvage, saisi à travers un long plan en plongée presque zénithale, balayant par des panoramiques la foule qui s'aggrave peu à peu devant eux. Parallèlement, des plans donnent à voir l'affolement de la sécurité du festival, visiblement lié aux plaintes formulées par le voisinage en raison du bruit. Dans les deux cas, et particulièrement dans le premier, ce que saisit la scène relève moins d'une compréhension du morceau en tant que tel que d'une circulation d'affects, profondément liée à la situation spatiale. Ce qui s'y joue est de l'ordre de la relation et de l'échange : un échange d'un type particulier, et sans doute inusuel, mais un échange tout de même, que la forme instituée du concert, traditionnellement, proscrit, ou régule sous des formes codifiées et rigides. Notamment parce que dans les concerts de rock, bien souvent, l'échange avec le public demeure une forme de comédie. Il renvoie à la sphère du jeu d'acteur, et donc, en un sens, de la fiction.

Comment déjouer cette fiction de la « relation avec le public » ? Comment inventer des formes filmiques de la relation, et matérialiser l'émotion produite par la musique dans cette configuration hautement ritualisée qu'est celle du concert, sans que la mise en scène soit fatalement le signe ou l'agent d'une fabrique du mensonge ? C'est à ces questions que tente de répondre le troisième type de geste que l'on voudrait mettre en exergue ici. Nous ne l'avons rencontré à vrai dire que dans un film qui diffère profondément des autres tout en synthétisant leurs enjeux de façon assez radicale. Réalisé en 2007 par Ben Russell, *Black and White Trypps n° 3* est un court-métrage d'une durée de douze minutes¹¹. Il fait partie d'une série de sept films tournés entre 2005 et 2010, intitulée « Trypps », se donnant pour programme de documenter des états de transe dans des contextes divers (concert, prise de drogue, cérémonie religieuse, etc.), afin de souligner leur caractère rituel. *Black and White Trypps n° 3*, qui prend pour cadre un concert de Lightning Bolt, a été comparé à plusieurs reprises aux *Maîtres fous* de Jean Rouch (1955). Les états généraux du film documentaire de Lussas ont notamment consacré, en 2012, une rétrospective croisée de ces deux cinéastes. Dans le programme de cette édition alternent ainsi des propos de Rouch, décrivant le filmage d'une danse de possession comme une « gymnastique où perdre pied est le moindre des risques »¹², tandis que Russell s'y exprime sur son refus de considérer la représentation cinématographique, même et *a fortiori* documentaire, comme relevant d'une démarche visant « l'objectivité » (Russell, 2009). Ce qui semble intéresser ce dernier en tout cas, c'est la possibilité de penser le cinéma comme un lieu d'expression de la transcendance.

11 Le film est visible à l'adresse suivante : <https://vimeo.com/6975800> (consulté le 12.04.2021).

12 <http://www.lussasdoc.org/etats-generaux,2012,386.html> (consulté le 12.04.2021).

Dans un entretien réalisé en 2012, Ben Russell déclarait en effet (Guarneri, 2012) :

Les cérémonies et la transe montrées dans *Trypps 3* et *Trypps 7* servent seulement de support à une expérience de transe au cinéma. Je n'essaie pas de faire plonger le public dans un état de transe similaire à celui des protagonistes du film. Ce qui se passe, c'est que vous voyez quelque chose à l'écran et que vous vous retrouvez doucement à vivre quelque chose de parallèle à cela ; une transe-cinéma en fait, qui n'est pas complètement étrangère à la transe dans le film.

Il indique néanmoins de quelle manière son travail se démarque de celui de Rouch, mais aussi de Maya Deren¹³, de laquelle il peut être tentant aussi de le rapprocher :

De manière générale, mon approche diffère de la leur sur un point crucial : pour moi, une expérience de transe hors de l'espace cinématographique ne peut pas être enregistrée puis recréée. [...] Je cherche au contraire à mettre en image et en scène une expérience pour ensuite la traduire sous une forme différente (Guarneri, 2012).

Black and White Trypps n° 3 a été filmé avec une caméra 16 mm. Le dispositif en est très simple *a priori*, mais il fait tout l'intérêt de la démarche. Le film laisse en effet délibérément les musiciens hors-champ, tout au long de son déroulement, pour se consacrer à filmer le public, et lui seul. Muni d'une simple lampe torche, le cinéaste braque sa caméra sur les corps et les visages, les isolant, parfois en léger ralenti, et enregistre les soubresauts qui les traversent, la sueur, la promiscuité, les bousculades, la fatigue, le dessaisissement de soi. C'est en éliminant ainsi l'un des termes de la relation instituée par le concert (et pas n'importe lequel) que le film de Russell permet de rendre ses spectateurs attentifs à ce qui constitue, précisément, le fondement de cette relation particulière. Si la grande majorité des personnes qui ont filmé les concerts de Lightning Bolt étaient sans doute conscientes qu'il se jouait là quelque chose relevant de la transe ou de l'extase collective, le geste de mise en scène de Ben Russell consiste, pour sa part, à exprimer cette dimension extatique en filmant littéralement le public comme une plaque sensible (et mobile), sur laquelle viennent se déposer des impressions sonores, et à restituer visuellement ces impressions.

De ce qui précède, on aurait beau jeu de conclure que les films qui documentent des concerts comme ceux de Lightning Bolt expriment davantage l'émotion musicale ressentie par le public que ceux qui s'attachent à l'exécution d'une sonate de Mozart, ou d'une Aria de Bach. Comme le texte de David Ledent nous avait permis de l'indiquer en introduction, le concert de

¹³ Notamment dans un film comme *Divine Horsemen: The Living Gods of Haiti*, tourné par la cinéaste en 1947 et 1954.

musique classique reste, par excellence, un lieu où la « rationalisation du comportement » induit des formes de « retenue », de « discrétion » et une attitude qualifiée d'« ascétique » (Ledent, 2008 : 6), qui semblent aux antipodes des manifestations corporelles attachées aux musiques *noise* sur lesquelles nous nous sommes brièvement penchés. Il nous semble néanmoins que, si ces dernières font de l'expressivité maximale un horizon d'attente, il n'en demeure pas moins que les comportements de ces publics s'inscrivent eux aussi dans un ordre de rationalité, et qu'il incombe aux films de trouver des moyens pour en exprimer la nature, et les enjeux. Parmi ceux-ci, la question de « l'intériorité de l'auditeur » (Ledent, 2008 : 6) constitue un terrain figuratif passionnant, dans la mesure où il faut trouver, par les moyens de cet art de l'apparence et du visible qu'est le cinéma, des moyens d'exprimer ce qui se joue précisément au-delà (ou en-deçà) de la visibilité, dans cette zone profonde des affects, que les films ont tant de peine à faire voir, quand la musique, elle, semble toujours l'atteindre avec une déconcertante facilité.

Ainsi des productions cinématographiques modestes comme celles-ci permettent-elles, peut-être, de poser à nouveaux frais quelques-unes des questions qui traversent l'histoire complexe des relations entre ces deux arts que sont le cinéma et la musique. L'enjeu est-il d'abord, pour le premier, d'enregistrer l'événement du concert, ou de pouvoir infiniment le rejouer ? De le documenter, ou d'y participer ? De le circonscrire, ou de le démultiplier ? De le répliquer, de le reconstruire, ou de le réinventer ? À toutes ces questions qui demeurent forcément ouvertes, les films apportent des réponses sous forme d'images incomplètes et fragiles, pauvres et mal léchées, saturées et bancales, fiévreuses et ferventes, à la mesure des émotions qui les ont suscitées.

Œuvres citées

- CHION, Michel, *La Musique au cinéma*, 2^e édition revue et augmentée, Paris, Fayard, coll. « Les chemins de la musique », 2019.
- GORNICK, Matt (consulté le 08.04.2021) : « A bolt of guerilla noise », <https://web.archive.org/web/20080209173103/http://media.www.nyunews.com/media/storage/paper869/news/2007/01/19/Arts/A.Bolt.Of.Guerilla.Noise-2654965.shtml>
- GUARNERI, Michael, (consulté le 08.04.2021) : « Ben Russell, 2012. Faire l'expérience du monde et (mé-)connaître la culture », *Débordements*, <https://www.debordements.fr/Ben-Russell-2012-V-F>
- LEDENT, David, « L'invention du concert », *Appareil*, n° 1, 2008, DOI : [10.4000/appareil.83](https://doi.org/10.4000/appareil.83).
- LICHT, Alan, « Lightning Bolt: full interview transcript », *Wire*, décembre 2005, <https://www.thewire.co.uk/in-writing/interviews/lightning-bolt.1>
- METZ, Christian, *Langage et cinéma*, Paris, Larousse, coll. « Langue et langage », 1971.
- MOUËLLIC, Gilles, « Improvisation et son direct. Entre théories du son et mutations technologiques », *CINÉMAS*, vol. 24, n° 1, « Nouvelles pistes sur le son – Histoire, technologies et pratiques sonores », automne 2013, p. 83-102.

- _____, « Musique, machine, cinéma : filmer le studio d'enregistrement », *Écrans*, n° 13, « Techniques et machines de cinéma : objets, gestes, discours », 2020, p. 195-205.
- POUVET, Roger, *Philosophie du rock – Une ontologie des artefacts et des enregistrements*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « L'interrogation philosophique », 2010.
- RIBAC, François (dir.), *Volume !*, vol. 3, hors-série n° 1 « Rock et cinéma », 2004, DOI : [10.4000/volume.2136](https://doi.org/10.4000/volume.2136).
- RUSSELL, Ben, « Cinema is not the world » [2009], *Incite – Journal of Experimental Media Counter-Archive*, http://www.incite-online.net/russell2.html#*
- SIROIS-TRAHAN, Jean-Pierre, « Phonographie, cinéma et musique rock. Autour d'un impensé théorique chez Walter Benjamin », *CINÉMAS*, vol. 24, n° 1, « Nouvelles pistes sur le son – Histoire, technologies et pratiques sonores », automne 2013, p. 103-130.
- SOMAINI, Antonio, « Le blockbuster, entre haute et basse définition », in ODELLO, Laura (dir.), *Blockbuster – Philosophie et cinéma*, Paris, Les Prairies ordinaires, 2013, p. 61-78.
- SOTINEL, Thomas, *Rock et cinéma*, Paris, La Martinière, 2012.
- STEYERL, Hito, « En défense de l'image pauvre », in BACQUÉ, Bertrand, NEYRAT, Cyril, SCHULMANN, Clara et al. (dir.), *Jeux sérieux – Cinéma et art contemporains transforment l'essai*, Genève, HEAD/MAMCO, 2015, p. 321-331.
- STRAW, Will, « Le clip vidéo et ses contextes : musiques populaires et postmodernité dans les années 1980 », *Volume !*, vol. 14, n° 2, « Watching Music », 2018, p. 21-40, DOI : [10.4000/volume.5537](https://doi.org/10.4000/volume.5537).
- TARLET, Renaud, « Le rituel du concert et la question du sacré », *Appareil*, n° 3, 2009, DOI : [10.4000/appareil.841](https://doi.org/10.4000/appareil.841).
- THÉLY, Nicolas, « Sensibilité à géométrie variable », in SAUZEDDE, Stéphane et THÉLY, Nicolas (dir.), *Basse Def – Partage de données*, Dijon, Les Presses du réel, 2008, p. 14-30.
- TOURNÈS, Ludovic, *Du phonographe au MP3 – Une histoire de la musique enregistrée XIX^e-XXI^e siècle*, Paris, Autrement, coll. « Mémoires/Culture », 2008.

The Musician and the Recording Studio: Satirical Perspectives in Film and Television

Thomas Britt
George Mason University

ABSTRACT. This article explores the relationship between musicians and recording studios in a range of satirical screen works. For two decades, there has been a debate about the necessity of professional recording studios amid increasingly sophisticated home recording technology. Against this backdrop, I examine scenarios featuring fictional, real, and adapted musician figures whose activities in the studios reveal « the musician's status in society and/or the microcosm in which he or she evolves », among other issues identified in the call for papers.

Included are portrayals of popular musical genres whose milieus are ripe for satirical readings. Docudrama *24 Hour Party People* (2002) spans fifteen years of Manchester's alternative music scene, and its studio scenes parallel the excesses and deathly aesthetics of the period. Documentary *Some Kind of Monster* (2004) is an observational portrait of a rock band (Metallica) whose studio time is dominated by the psyches of wealthy musicians requiring a therapist to mediate their battle of wills. Finally, pseudo-documentary *I'm Still Here* (2010), mockumentary *People Just Do Nothing* (2014-2018), and serialized comedy *Atlanta* (2016-present) upend the mystique of rappers' public personas by laying bare the delusion and illusion involved in pursuing commercial success in hip-hop and rap genres.

KEYWORDS: Satire, Mockumentary, Urban Music, Madchester, Metallica



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>

Le musicien et le studio d'enregistrement : perspectives satiriques au cinéma et à la télévision

170

RÉSUMÉ. L'article que je propose explore les relations entre les musiciens et les studios d'enregistrement dans une série d'œuvres audiovisuelles satiriques. Depuis deux décennies, un débat existe sur la nécessité ou non d'avoir recours à des studios d'enregistrement professionnels alors que l'on peut enregistrer chez soi grâce à une technologie de plus en plus sophistiquée. Dans ce contexte, j'examine des scénarios présentant des figures de musiciens fictives, réelles ou adaptées dont l'activité au sein de studios révèle « le statut du musicien dans la société et/ou le microcosme dans lequel il ou elle évolue », l'un des points soulignés dans l'appel à articles.

Ce travail contient des représentations de genres musicaux populaires dont les milieux engendrent de multiples lectures satiriques. Le docudrame *24 Hour Party People* (2002) passe en revue quinze ans de la scène de musique alternative de Manchester, et ses scènes de studio reflètent les excès et l'esthétique lugubre de la période. Le documentaire *Some Kind of Monster* (2004) est un portrait détaillé d'un groupe de rock (Metallica) dont les passages en studio sont marqués par le psychisme de musiciens fortunés qui ont besoin d'un thérapeute pour arbitrer leurs bras de fer. Enfin, le pseudo-documentaire *I'm Still Here* (2010), le faux documentaire *People Just Do Nothing* (2014-2018), et la série humoristique *Atlanta* (2016-) renversent la mystique des *personas* publiques de rappeurs en mettant à nu le fantasme et l'illusion impliqués par la recherche du succès commercial dans les genres hip-hop et rap.

MOTS-CLÉS : satire, faux documentaire, musique urbaine, Manchester, Metallica

The aim of the present article is to illustrate « the musician's status in society and/or the microcosm in which he or she evolves »¹ by exploring films and television series that feature musician characters at work in professional recording studios. Each of the selections chosen, ranging from a scripted television comedy episode to various pseudo-documentaries and a feature-length documentary film, employs a satirical tone or functions as satire, relative to the figure of the musician in the studio. This variety of forms on a spectrum from fiction to non-fiction results in musician characters that, as representations of a real-life creative vocation, vary in their authenticity. Though the fictive events and elements distort the reality of the representations, the exaggerated behavior being satirized directly relates to the personas often observed in popular and scholarly accounts of musicians working in the studio. In all of these works, the musician figures' status and evolution correspond to conflicts between creative activity, exhibiting transgressive behavior and encountering the mechanisms of the music industry, often the specific rules and processes of the recording studio. Before closely reading the studio scenes, I will specify a framework for satire, outline the order in which the films and television series will be consid-

1 This theme was one of the issues identified in the original call for papers for *Savoirs en Prisme*, no 15.

ered, and address the state of the recording industry during the period of the film and television series' release.

One relevant classic definition of satire, from the *Century Dictionary and Cyclopaedia* refers to works « denouncing vice, folly, incapacity, or failure, and holding it up to reprobation or ridicule » (1904: 5349). This understanding of satire informs the musician figures represented in the works considered here because these figures often embody such deficiencies, and their unwillingness to learn or change is central to the dramatic conflicts, making them suitable personalities for cautionary tales about how not to approach a professional career in music. Further, such bad behavior on the part of musicians corresponds to the « emotional labour » that Allan Watson and Jenna Ward have identified as a substantial aspect of professional producers and engineers navigating working relationships with musicians (Watson & Ward, 2013).

A current *Oxford English Dictionary* definition is helpful in specifying the functions or modes of works of art that engage in satire, using « humour, irony, exaggeration, or ridicule to expose and criticise prevailing immorality or foolishness » (2021). A more contemporary, musically-inflected definition of satire comes from Jordan Pickering's recent writing on the punk band Idles. Pickering's conception of satire joins the perspective and function of the two specified dictionary definitions and adds to these a dimension related to the viewer's perception: « Satire tends to take bad behavior to a humorous extreme in order to expose what's wrong with it. It participates in the bad behavior in order to hold up a mirror, and it does so humorously so that a viewer might sufficiently lower their guard to see themselves in that mirror » (Pickering, 2020).

Though Pickering's focus is the performance and attitude of Idles' lead singer, understood more broadly his definition of satire has a twofold benefit to the present article. First, several of the musician figures considered here have been characterized to exhibit bad behavior in a way that exposes their flaws rather than approves of their actions. Second, the pseudo-documentary or documentary style of a majority of the television episodes and films examined in this article invites participation with the subject, as distinct from mere observation. This participation with the subject includes, in every case, the creation of entertaining music within contexts of recognizable brands within the real commercial music industry. Further, the setting of the studio offers the viewer/listener a privileged position on songs in progress, and the repetition of these songs across multiple takes creates a familiarity with the material. Thus the viewer/listener identifies with the arcs of both the performer/creator and the creation in progress, with the bad behavior being held up to scrutiny often inseparable from the artistic development.

One influential theory of satire that encompasses this range of understandings, up to and including the modern film and television satire that is the subject of this article, is that articulated by Edward A. Bloom and Lillian D. Bloom in *The Satiric Mode of Feeling: A Theory of Intention*. As they explicate Jonathan Swift's observation that satire is « useful and diverting », Bloom and Bloom point out that both classical and neoclassical satire « [follow] the customary

double path of instruction and delight » (1969: 115), a duality sustained by the contemporary works considered here.

The structure of the article divides the films and television series into two groups. The first group, consisting of serialized television comedy *Atlanta* (2016-present), serialized television mockumentary *People Just Do Nothing* (2014-2018), and pseudo-documentary feature film *I'm Still Here* (2010), includes musician figures who have reached varying levels of visibility or notoriety, but who have not yet graduated to a musical career profile that includes regular use of professional recording studios. Their forays into professional recording studios, examined here, reveal how unaware or ill-prepared they are for succeeding in such a professional environment. These figures represent an imbalance between « the dimensions of musical self-concept » identified by Maria B. Spychiger, as their assumptions about their musical selves derived from « social, emotional, and physical » dimensions distort the reality of their « ability » to perform as professional musicians (Spychiger, 2017: 271). In other words, these figures experience a specious validation of their musical aspirations when they gain entry into professional studios. However, getting into the studio only exposes the harsh reality that they are lacking in ability sufficient to perform as professionals, and this dissonance prompts further bad behavior.

The second group, a pairing consisting of docudrama feature *24 Hour Party People* (2002) and documentary feature *Some Kind of Monster* (2004), profiles successful musicians who have enjoyed opportunities to work in professional recording studios with sought-after producers and engineers, but who remain ignorant, imprudent, or self-centered in their behavior. Inette Swart's research on « ego boundaries and self-esteem » in musicians is useful for analyzing these figures, insofar as these musicians are arguably « master[s] of [their] craft » with a « thorough understanding of the medium » and « impeccable technique », but who lack « a thorough understanding of the prevailing rules, norms, customs, and boundaries accepted by society » (Swart, 2016: 694). These instances typify a different sort of imbalance wherein professional ability is present but counterweighed by the ignorance or rejection of those values that would support the social contract of which the musical group is but one microcosm.

All of these works are postmillennial entertainment products, and as such they were released against the backdrop of the modern turbulence of the recording industry itself. In the year 2000, two developments in the music recording industry seemed to point to distinct dimensions of the industry's overall health and future. The promising development was that compact disc (CD) sales in the United States reached a peak value of 13.2 billion dollars. The downbeat news arrived in obituaries written about Los Angeles' historic Electro-Vox studio, which was closing down after operating for a longer period than any other recording company (Pool, 2000). These two items, one a story of flourishing and the other of perishing, both signified shifts for musicians, studio professionals, and others involved in the business of recording and distributing music.

However, in retrospect, neither story accurately predicted the narrative that would unfold in the next two decades. CD sales would decline in rele-

vance. Yet, as a result of streaming and premium subscription sales, total revenue for recorded music in 2020 was higher than any year since 2005, the year that the CD format began to precipitously fall in popularity (RIAA, 2020). As for the death of studio Electro-Vox, and what the demise of a legendary studio portended for other studios, the obituaries were premature. While Electro-Vox experienced the retirement of a longtime engineer, new ownership, and a (brief) name change, the business remains open to this day.

From time to time, there are captivating stories of musicians who succeed in bypassing the traditional recording studio process. For example, the Beach Boys' groundbreaking *Smiley Smile* (1967) was a home-recorded, simplified variation of material originally intended for unfinished masterpiece *Smile*, an album that had been labored over at traditional recording studios before being abandoned. Bruce Springsteen's critically acclaimed *Nebraska* (1982) was a collection of demo songs recorded and mixed by Springsteen, never intended to be a final product. The most provocative recent example is Billie Eilish's *When We All Fall Asleep, Where Do We Go?* (2019), a work recorded in her brother Finneas' bedroom studio, which reached number one chart positions across the globe and won the Grammy Award for Album of the Year in 2020.

More often, however, musical albums that attain critical and commercial success in mainstream channels are the products of musicians working in professional studios with producers, engineers, and other studio workers. In 2018, Clive Young of professional audio news outlet *Pro Sound* offered a rebuttal to published reports in *24/7 Wall St.* and *USA Today* that recording studios were dying institutions. Young's argument for the health of recording studios was supported by the number of functioning studios and the sizable record industry revenue that results from those studios. His concluding statement argues for the professional quality, equipment, and processes that a recording studio offers musicians:

Studios are also part of the larger pro-audio ecosystem, and the important word there is « pro », as in « audio created by professionals ». Pros are people with real-world experience and education, regardless of whether they're working in a famous big-room studio or a small, private facility, and they are not going to be replaced by weekend warriors [...] the greatest feature a studio can offer is its professional staff: people with hard-won knowledge and talent who can make a client sound better than he or she has any right to (Young, 2018).

Among the five works considered here, *Atlanta* is an outlier for being a conventionally filmed fictional series with little influence from non-fiction narrative styles. Occasionally, image acquisition formats such as mobile phones and narrative contexts including panel shows or news reports are part of the series' fiction, but the dominant style of the program is typical of a single-camera half-hour comedy series. Nevertheless, there is little conventional to what the writ-

ers, directors and visual artists behind the series create within that format, as the show often departs into surreal scenarios and distinctive framing, indicative of show creator Donald Glover's original vision for the series: « I just always wanted to make *Twin Peaks* with rappers »².

The juxtaposition of two rapper characters is the basis for *Atlanta*'s satirical recording studio sequence in series two, episode three « Money Bag Shawty ». As far as the viewer sees, neither of these characters produces any usable material during the session. The sequence's significant function is to highlight the impassive ruthlessness that a truly successful rapper must possess in order to evolve within the industry. Lead character Alfred Miles (Brian Tyree Henry), popularly known as his rap persona « Paper Boi », is a drug dealer whose trap songs have gained attention online, most recently resulting in a streaming gold record. Supporting character Clark County (RJ Walker) is a markedly more successful rapper, whom Paper Boi visits at a professional recording studio where Clark County is recording new material.

This sequence is the only instance in the two produced series of *Atlanta* so far in which Paper Boi appears at a professional recording studio. In fact, though the viewer often sees evidence of the success of his musical products, there is a conspicuous lack of scenes that feature him having any creative agency over the songs or involvement with their production. « Money Bag Shawty » highlights how foreign the studio environment is to him by presenting Clark County's recording session as a sort of alternate or advanced reality, in which the more successful rapper has stacks of currency bearing the face of abolitionist Harriet Tubman, years before such currency is in circulation.

Though Paper Boi routinely complains that he lacks opportunities to reach the next level of his musical career, he rarely seems aware that it is his own failure to work hard and seize such opportunities that results in his impression of a stalling career. He prefers to blame cousin and career manager Earn (Donald Glover) for his low-level status. In « Money Bag Shawty », Clark County offers to give Paper Boi some verses on the tracks he is recording, but Paper Boi balks, saying he has to smoke some blunts and drink some spirits to get « in the zone ». Clark County declines to partake in either when Paper Boi tries to share with him, explaining that he has to care for his voice (his instrument) and that he does not drink alcohol. Tellingly, Clark County proceeds to insert « Hennessy plus the herb » in his subsequent freestyle rap while in the recording booth. This parasitic behavior, which takes lyrical inspiration from Paper Boi's lifestyle as a way of building one's brand while simultaneously dodging the dulling effects of drug usage, reveals how calculating Clark County is as a rapper.

Sensing Clark County's superiority within the business, Paper Boi raises the topic of endorsement money. A minor thread of *Atlanta*'s plot line sees Clark County appearing in inane advertisements for products including Yoo-hoo, a chocolate beverage targeted at children. This plot thread satirizes a genuine problem that lies at the intersection of the music business and public health, as

2 Donald Glover made these remarks at the Television Critics Association Convention in 2016.

a 2016 *Pediatrics* study concluded that « music celebrities often endorse energy-dense, nutrient-poor products » (Bragg, Miller, Elizee, Dighe & Elbel, 2016: 6). Paper Boi reveals that he turned down an offer from Rap Snacks, a line of salty snacks featuring flavors suiting particular rappers' brands (and whose faces appear on the packaging); the implication being that Rap Snacks is not on the same level as Yoo-hoo. This canny comparison of two unhealthy food brands parallels the contrasting individual musical personas each rapper is building through their business decisions.

A final point of comparison is an exaggerated sense of violence that emerges from Clark County's otherwise affable, in some ways child-friendly image. His repeated abuse of a nameless recording studio engineer (Jonathon Pawlowski) whose software crashes during recording and playback illustrates Watson and Ward's contention that within the professional recording studio, « engineers are, then, evokers of and witnesses to emotional displays that in most other work-based contexts, and even social contexts, would be considered inappropriate » (Watson & Ward, 2013: 2910). Clark County's abuse of the engineer goes thoroughly unchecked; escalating from verbal insults to threats of violence to instructing an associate (Donald Paul) to physically discipline the engineer after Clark County takes a walk away from the studio, enjoying plausible deniability.

The overconfident musical crew known as Kurupt FM, the focus of *People Just Do Nothing*, forms a contrast with Paper Boi's keen awareness of his minor status within the music industry. All unemployed, devoting nearly all of their days to a UK garage pirate radio station in Brentford, West London, ringleader rapper MC Grindah (Allan « Seapa » Mustafa), DJ Beats (Hugo Chegwin) and full-time drug user and sometimes DJ/selector Steves (Steve Stamp) embody an approach to musical identity that ignores the reality of their circumstances. For example, their radio station only reaches listeners within a few-miles radius of their location in Steves Nan's flat, but Grindah continuously promotes his own skills and the station's dominance as being the best « in the galaxy ».

Grindah's claims are often so outsized that no rational attempt to counter them would be effective. The mockumentary format positions the series to appear as a genuine televised chronicle of pirate radio station Kurupt FM and its group of UK garage music enthusiasts. This aspect of the series allows an off-screen interviewer to occasionally ask questions of the subjects, but these reasonable inquiries are most often met with more boasting or with a fundamental misunderstanding of what is being asked. The sometimes-manager of Kurupt FM, an unethical, lonely entrepreneur named Chabuddy G (Asim Chaudhry) is similarly delusional, resulting in there being few voices of reason in the men's lives to wake them from their musical fantasy. Those individuals who could offer insight and guidance, such as quiet DJ Decoy (Daniel Sylvester Woolford), are ignored and remain largely in the background of the action.

As the self-concept of Grindah and Kurupt FM are entirely predicated on hyperbole, nearly everything the character does is pointedly satirical, targeting

the endemic « self-praise »³ of rappers, which seems to be a permanent feature of the musical territory, across subgenres. Grindah's philosophy, summarized in his dialogue from series five « if you know where your dreams are, you don't need to live in reality » removes from « musical identity » the prerequisite for certain kinds of « musical experience » (Spychiger, 2017). The first episode of the third series, « Dubplate », exposes Kuruft FM's folly and attests to the difficulties that recording studio professionals face when artists fail to understand or respect the recording process.

« Dubplate » finds the Kuruft FM crew recording at a professional studio, thanks to Chabuddy G's paying to book the time. Grindah's warped perception of time is a recurring aspect of his failure to understand how a professional studio operates. Reasoning that they will easily be able to record a four-minute track within an hour of studio time, Grindah rebuffs the studio operator's offer for instructions on how to use the equipment. Despite Decoy's skills at creating a beat and attempts to mind the clock, Grindah and Beats waste time watching YouTube videos for inspiration, with Grindah arguing that searching for inspiration takes precedence over staying on schedule.

Though Steves displays some savant-like talent for playing the keyboard, Grindah tells him to stop playing music, preferring repeated takes of Steves' breaking glass, damaging the studio environment. Eventually, time begins to run out, and with Chabuddy G only being able to afford a single hour of recording, Kuruft FM resorts to destructive behavior as a way of not yielding to the studio operator when their time is nearly up. With four minutes left in their booking, Grindah and Steves block the entrances with instruments and equipment, and Grindah locks himself in the booth to record his vocal track.

Kuruft FM's physical destruction of the studio is an exaggerated form of the lack of respect sometimes shown by musicians whose awareness and prowess as recording artists fall far short of the expertise offered by professional producers and engineers. Indeed, Philip Newell notes that one source of antagonism for « the recording industry [as] a working entity » consists of « the demands of newly successful artistes (whose new-found influence may be totally disproportionate to their knowledge and experience of the recording process) » (Newell, 2017: 772). In the case of Kuruft FM, there is little success to fuel such bad behavior, only a surplus of self-praise.

After the studio adventure, Grindah acknowledges that recording and mixing can all be completed « on your laptop these days » and that the studio experience is unnecessary. Thus, Kuruft FM values the professional recording studio experience only to the degree that it allows them to boast of being in the studio. One irony of the recording studio sequence is that the song produced, « Heart Monitor Riddem », has been a mainstay of *People Just Do Nothing* across media, appearing in musical and music video form within the television series and on social media channels, included on a tie-in musical album, and featured in the trailer for 2021 feature film *People Just Do Nothing: Big in Japan*.

3 The *Michigan Daily's* Joe Fraley addressed this aspect of hip-hop in 2017's « He got a big ego: Breaking down self-praise in hip hop ».

Therefore, while a successful career in music continues to elude the aspiring artists of Kuruft FM, the song produced within the fictional studio session has been exponentially lucrative for the series' brand.

Musician figures such as Paper Boi and the men of Kuruft FM fail to take advantage of potential stepping-stones within their musical careers, in part because they are too unwilling to see their own amateurish shortcomings and adapt to the professional mechanisms that allow other artists to evolve. Both are in a position of dependence on established artists, managers, radio hosts, label owners, and other professionals to provide access to better opportunities. The protagonist JP (Joaquin Phoenix) of *I'm Still Here* is in a similar position, insofar as he seeks the approval and creative oversight of a specific artist/producer/mogul, P. Diddy (Sean Combs). Within *I'm Still Here*, Diddy demonstrates the emotional labor involved in a producer's relationship with a musical artist, even whilst ultimately declining to produce his music.

As both Phoenix and Combs are playing versions of themselves, *I'm Still Here* exists within a more layered form of satire, in which the subjects have both genuinely achieved considerable influence in the entertainment industry and are performing a story of struggle and failure in which one of them (JP) decides to switch from acting to rapping but does not impress his chosen mentor (Diddy). While the film is effective in satirizing the vagaries of an overindulged artist wanting to shift into an area of artistic expression for which he is grossly underqualified, the film's director Casey Affleck stops short of identifying a particular satirical target or meaning in the film:

I don't have a point to make, though. If it feels like a cautionary tale, what would be the warning? When you have a dream and others tell you, you are no good, give it up? Don't become famous? Prepare, practice and use stepping-stones? Or maybe don't be incredibly mean to those around you? [...] I don't know the point. I only know that it is of course in some way about celebrity culture. It's about fame, in some way (Ebert, 2010).

Affleck and his star Phoenix created their pseudo-documentary in such a way that most of the media covering Phoenix's apparent public breakdown were not aware that it was just a performance. As Affleck accompanied Phoenix (in character as JP) to many events where media were present, the filmmaker was able to shoot observational/participatory documentary-style footage of his star's increasingly troubling behavior and then edit that footage together with evidence of how fully the media sought to exploit the story of a celebrity in crisis rather than offer concern. Though much of JP's behavior is objectionable, including his drug use, treatment of women, and abuse of his personal and professional associates, the satire within the film conspicuously targets the media's predatory reaction to that behavior.

Much of the memorable bad behavior covered by the film and the media's cameras occurs during live hip-hop performances in which JP awkwardly flows

through his lyrics in front of star-struck, bemused, or heckling crowds. Yet it is JP's two encounters with Diddy that foreground JP's lack of musical proficiency as well as his unawareness of the investments required to operate as a professional musician. JP begins to explain to Diddy that he has a home studio capable of recording his music, and Diddy takes offense, countering that when artists attempt to operate outside of their own industries (in JP's case, the film industry), they do not feel required to make a significant financial commitment. Diddy sees this double standard as a sign of disrespect towards the musical industry in which he is a mogul. After demonstrating his own keen awareness of the expenses involved in the film industry, Diddy next lists various musical recording expenses « studio, engineer, me... me..., speakers » and then asks JP the only question that counts as a predicate for considering serving as his producer: « Do you have any money? »

With the question of financing still hanging in the air, and following more of JP's public breakdown, the two men reunite in Diddy's well-equipped recording studio. Given the opportunity to demonstrate his musical ability with a compact disc of home-recorded songs, JP asks Diddy what kind of « vibe » he is looking for, to which Diddy responds, « play me a hit ». Each of the three songs JP previews for Diddy is lacking in musical and lyrical dynamism. Lyrically, the first song situates JP within a spiritual battle, the second song seems to concern his past as a child actor, and the third song consists almost entirely of the word « complications ». It should be noted that in the context of mumble-rap/Soundcloud rap, a style that deemphasizes intelligent lyricism in favor of mood, and which emerged a couple years after *I'm Still Here*, some of JP's music seems uncannily ahead of its time. Aspects of *I'm Still Here*'s fictional music that might have seemed too lackluster to believe as JP's concept of a best effort in 2010 now compare favorably to the druggy, repetitive stream-of-consciousness raps that are popular with many young hip-hop enthusiasts. Yet in 2010, with a mainstream rap mogul like Diddy as his audience, none of these tracks suffice, with Diddy humorously responding to the music with phrases like « don't play that one » and « forget it, that's enough ». The effect of time and evolving musical trends on the believability of *I'm Still Here* illustrates the ability of the pseudo-documentary form to oscillate in credibility, relative to the circumstances in which it is screened.

Diddy interrogates JP about why he wants to venture into hip-hop, suggesting that JP might be lampooning the genre out of a lack of respect for it, but JP insists that he has a genuine connection to hip-hop, despite not being able to articulate what that connection is. Though Diddy offers his faint approval of two of JP's tracks and affirms JP's dreams of being a rapper, he concludes « you're not ready to record with me. You're not at that point yet ». He then hugs JP and tells him he loves him.

Docudrama *24 Hour Party People* illustrates that not all producers are as tactful and sensitive as the version of Diddy that appears in *I'm Still Here*. Michael Winterbottom's film is shot like a documentary, and one of the principal real-life characters is Martin Hannett (Andy Serkis), a record producer

whose character arc in the film includes bad behavior at the expense of musicians and label heads, overindulgence in drugs, and deadly gluttony. The film is hosted by Tony Wilson (Steve Coogan), an individual whose real-life career as a television presenter provides a clever context for the narrated dramatizations. Wilson's function as a host is to structure the film because he (through Coogan's embodiment) is on screen and on the soundtrack presenting the narrative events. A secondary function of this hosting is the layer of subjectivity present in Wilson's perspective on the plot, an approach that helps to blur the line between reality and fiction.

Covering musical trends in Manchester, England, from the 1970s to the 1990s, *24 Hour Party People* is much more comprehensive than any other work examined in this article. Compared with the other works, there are also more explicit reflections on the art and business of the music industry, as Wilson's commentary within the film concerns the differences between live performance, televised performance, and recorded performance and the way in which the ascendancy of rave culture eventually prized the medium (the record itself) above the performing musician. Though the film includes dozens of musician figures across several of the defining bands of the period, Wilson points out that reckless producer Hannett is « the only bona fide genius in this story ».

The satirical tone of *24 Hour Party People* often focuses on the conflict between musical expression and the need to make money to sustain the businesses of a record label, recording studios, and live music venues. These business concerns all stem from Wilson's roles as a founder of Factory Records involved with his artists' recording sessions, as well as the manager of the Hacienda club at which Factory Records artists performed. As with the other examples previously covered, the recording studio is a primary setting in which these conflicts arise.

Hannett's first studio scene is in a recording session for the band that would become Joy Division. Right away, he berates the drummer, calling his performance « horrible... racket » and saying he's bored of hearing drummers play in a conventional way. Evidence of Hannett's idiosyncratic genius is in his advice that the drummer should play « a lot simpler, faster but slower ».

Another stroke of genius (indeed, Tony Wilson points out that Hannett is « the only bona fide genius in this story ») is Hannett's tactic for ensuring that the drummer executes such a sound. Citing a rattling noise coming from the drum kit, Hannett says they are going to have to dismantle the drums to discover the source. When Wilson asks if such a time-consuming effort will count towards the hourly rate he is paying for the session, Hannett responds « We're still working, aren't we? » After having a significantly pared-down version of the drum kit reassembled on the roof (another apparently mad technique whose method is soon revealed), Hannett gets the sound he sought: a simple, mechanistic drum beat so devoid of the previous flourishes that everyone forgets a human drummer is on the roof playing. To punctuate the satire, there is a shot of Wilson and the rest of the band leaving the studio at night, which pans and tilts to the drummer still on the roof, still playing the rhythm.

The concern for budget that is mostly a subtext of the initial recording session sequence ultimately develops into a deep source of contention that divides Hannett and label head Wilson. Hannett strongly disagrees that money should be deducted from the music recording budget to fund other priorities of Wilson's, including the club and ornate record packaging that loses the label money with each sale. Wilson's opposing attitude is summed up in his dialogue, « never count the cost of beauty ». Though Hannett's downward spiral into drug addiction and apparent murderous tendencies showcases the unhealthy lifestyles often experienced by engineers and producers, his concern for preserving money for recording proves to be prescient. Wilson's subsequent business failures all revolve around a vicious cycle of losing money, prompting the need for more recording sessions so that he could sell records to reinvest those proceeds into failing businesses. In two parallel scenes, one involving musicians' severe drug dependency and the other the shutdown of a club, the instruments and recording equipment necessary to create music are sold off or given away, sacrificed to more pressing concerns within the contexts of the narrative. Eventually, both the money and the music come to an end. This total reduction of the instruments and recording equipment concretizes the effects of the imbalances identified by Spsychiger and Swart.

Joe Berlinger and Bruce Sinofsky's *Some Kind of Monster* exists on a different plane from the four works previously discussed because the form is distinctive (an entirely non-fictional film) and its unorthodox production history involves origins as a record label-funded infomercial, the rights to which were purchased by the band for millions of dollars so that the filmmakers could release the film as a documentary feature. Additionally, the premise of the film is the recording of an album by Metallica, a group of musical figures with almost unparalleled status and wealth. Unlike the musician figures profiled in the other works, there is no further status to achieve and no more advanced level to which they could evolve professionally. Metallica is at the highest echelon of the popular music industry, which is particularly noteworthy for a heavy metal band. In *Some Kind of Monster*, their musical activity becomes frequently supplanted by infighting and extensive group therapy, which (to invert a popular idiom), results in more talk and less rock, to an even greater degree than the film's near-precedent *Let It Be* (1970), which documented the Beatles at odds with one another. *Some Kind of Monster* demythologizes the metal band Metallica, both by illuminating the fractures that threaten to obliterate the collective brand and musical endeavor, as well as by revealing the individuals within that collective as emotional and vulnerable figures, a sharp contrast to their tough public image.

Thus, the satirical elements of *Some Kind of Monster* are not the explicit focus or mode of the documentary filmmakers and their observational cameras, but rather they emerge within the reception of the film by an audience as they compare and contrast these hardened public figures with their emotional, private selves as revealed by the studio encounters. Popular culture critic Chuck Klosterman effectively captured such reception by citing a definitive emotional scene from the film and the resultant reaction, writing of a heated exchange

between lead singer James Hetfield and his foil, drummer Lars Ulrich, which culminates in Ulrich « screaming [a] singular expletive into the singer's face »: « It's perhaps the most intimate, most honest, most emotionally authentic exchange these two men have ever experienced. This is also the scene at which – if you are in the audience– you will probably laugh » (Klosterman, 2004). Here, Klosterman's prediction of the audience's response brings to mind Bloom and Bloom's theory of satirical intention: « there is no convenient gauge for determining how tightly the satirist has turned the screw of painful intention. Each reader, consequently, must decide that for himself on a private scale which measures his own tolerance to shock, derision, or vexation » (1969: 122). By all accounts, the filmmakers behind *Some Kind of Monster* do not intend to weaponize satire, but their subjects' acting out within highly satirizable institutions, and especially within the crucible of the recording studio, tests the audience's tolerance of or sympathy for such behavior on display.

Some Kind of Monster is an appropriate film with which to conclude this article because it reveals that many of the elements that might seem like the growing pains of emerging artists, such as the search for inspiration, the emotional labor involved in managing musicians' creative activity in the studio, and questions regarding what role finances should play in that creative activity, are all still present and arguably much more complicated in the lives of exceptionally successful musicians. For example, Metallica has no trouble affording studio time, a point highlighted by a subplot that sees them construct a complex professional studio that they alone are able to use. Despite this, they record little music there during months of attempted recording, documented by Berlinger and Sinofsky. Front man Hetfield's abrupt exit to seek treatment for his addictions brings the music to a halt. The producer, Bob Rock, who is ostensibly a leader within the studio environment, becomes the bass player in the wake of the former bassist's acrimonious exit, and the remaining core members still argue over the direction of the album and interfere with each other's individual contributions. The record label and management executives have little say in the band's obligations and creative inspirations. Yet, as it concerns the big money topics, including the promotion of the new album and coordinating the album release with radio stations and music television channels, Metallica is at the executives' mercy. The emotional labor that might be one among many responsibilities of a recording studio professional has been transferred to an outside performance coach, whom the band pays forty thousand dollars a month to lead therapy sessions. Nearly the entire film is shot in and around recording studios, but the quality of the music itself is among the least probed topics of the feature film.

Conclusion

Films and television shows about aspiring or professional musicians utilize scenes set in recording studios to dramatize particular moments of development in the careers of artists. The surface texts offer entertaining scenes of songs being created, which invests the viewing audience in the process of creation and creates expectations for the products of that creation, as well as the success or failure thereof. On another level, the larger thematic import of such scenes is often the business mechanisms and the emotional and psychological states that drive the creative activity and the bad behavior that sometimes follows. Therefore, these acts of creation involve the viewer's complicity with the bad or exaggerated behavior on display, as the viewer's investment in the product (even if merely as the outcome of narrative events) to some degree excuses the behavior necessary to create that product.

A satirical framework, either in the scripting, shooting and editing, or in the reception by an audience, allows these films and television shows to participate in and comment on the external pressures and internal impulses of musician figures, which are always present in the songs they create but which might go unseen if not for the camera. In these works that blur the line between reality and fiction, it is often the layer of fiction or an unexpected narrative development within non-fiction that focuses the viewer most acutely on the unstable mythologies that propel the actual commercial music industry and the imbalances between ambition and ability that get sorted out when the will to create meets the pressure to record.

Works Cited

- BLOOM, Edward A., BLOOM, Lillian D., « The Satiric Mode of Feeling: A Theory of Intention », *Criticism*, Vol. 11, Issue 2, Wayne State University Press, 1969, p. 115-139.
- BRAGG, Marie A., MILLER, Alysia N., ELIZEE, Juleen *et al.*, « Popular Music Celebrity Endorsements in Food and Nonalcoholic Beverage Marketing », *Pediatrics*, Vol. 183, Issue 1, 2016, DOI : [10.1542/peds.2015-3977](https://doi.org/10.1542/peds.2015-3977).
- EBERT, Roger (last visited 14.06.2021): « Casey Affleck levels about "I'm Still Here" », 22 September 2010. <https://www.rogerebert.com/roger-ebert/casey-affleck-levels-about-im-still-here>
- KLOSTERMAN, Chuck (last visited 14.06.2021): « Band on the Couch », *New York Times*, 20 June 2004. <https://www.nytimes.com/2004/06/20/magazine/band-on-the-couch.html>
- NEWELL, Philip, *Recording Studio Design*, New York & London, Routledge, 2017.
- PICKERING, Jordan (last visited 14.06.2021): « Idles's Joe Talbot and defining masculinity », 15 September 2020. <https://www.patreon.com/posts/idless-joe-and-41627596>
- POOL, Bob (last visited 14.11.2021): « Recording Studio to Pull the Plug After 69 Years », *Los Angeles Times*, 27 June 2000. <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-2000-jun-27-me-45292-story.html>
- RIAA (last visited 14.11.2021): « U.S. Sales Database ». <https://www.riaa.com/u-s-sales-database/>
- « Satire », *Oxford English Dictionary*, Oxford University Press, 2021.

- « Satire », *Century Dictionary and Cyclopedia*, Vol. 7, 1904, p. 5349.
- SPYCHIGER, Maria B., « From Musical Experience to Musical Identity », in MACDONALD, Raymond, HARGREAVES, David J. & MIELL, Dorothy (Ed.), *Handbook of Musical Identities*, Oxford, Oxford University Press, 2017, p. 267-287.
- SWART, Inette, « Ego boundaries and self-esteem: Two elusive facets of the psyche of performing musicians », *Psychology of Music*, Vol. 44, Issue 4, 2016, p. 691-709.
- WATSON, Allan, WARD, Jenna, « Creating the Right “Vibe”: Emotional Labour and Musical Performance in the Recording Studio », *Environment and Planning*, Vol. 45, Issue 12, 2013, p. 2904-2918.
- YOUNG, Clive (last visited 14.06.2021): « Recording Studios Are Not Dying », 3 January 2018.
<https://www.prosoundnetwork.com/pro-sound-news-blog/usa-today-is-wrong-recording-studios-are-not-dying>

Justine Dupouy, *Lady Mary Wortley Montagu : une épistolière au siècle des Lumières*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, coll. « Textuelles. Écritures du voyage », (dir. Jean Viviès), 2022

Laurence Chamlou
Université de Reims-Champagne Ardenne, CIRLEP

Lady Mary Wortley Montagu : une épistolière au siècle des Lumières de Justine Dupouy, ouvrage récemment paru aux Presses universitaires de Provence dans la série « Écritures du voyage » dirigée par Jean Viviès – déclinaison de la collection « Textuelles » – est la récente publication d'une riche série incluant des travaux sur Machiavel, Vettori et Guicciardini, Elizabeth Craven, Charles Dickens ou encore Walter Scott. La collection « Textuelles » a pour objectif de placer le texte au centre de la réflexion, qu'il soit construction artistique, récit de voyage ou objet de traduction et les ouvrages de la série « Écritures du voyage » constituent un apport précieux pour la réflexion critique sur la littérature du voyage et la mise en évidence de la spécificité des écrivains-voyageurs.

Lady Mary Wortley Montagu : une épistolière au siècle des Lumières, travail issu d'une thèse de doctorat, est un bel ouvrage de 286 pages, à la présentation soignée, accompagné de huit illustrations (arbre généalogique, cartes de voyage, reproductions de portraits et de peintures), de cinq annexes (une lettre manuscrite et quatre retranscriptions), d'une bibliographie fournie (contenant des sources secondaires sur Lady Mary Montagu, le genre épistolaire, le récit de voyage, l'empire ottoman, l'Angleterre au XVIII^e siècle, les femmes en Europe et la médecine) et d'un index.

L'étude propose une réflexion sur *The Turkish Embassy Letters* de Lady Mary Wortley Montagu, texte phare dans le monde de l'orientalisme, qui fusionne correspondance et récit de voyage. L'ouvrage de J. Dupouy s'intéresse à la vie de Lady Mary, à la place que cette dernière a occupée au XVIII^e siècle et au dialogue des cultures dont elle fut l'initiatrice. Dans une préface intitulée



« Lady Mary Montagu : de l'encre à la lumière », Jean Viviès présente cette voyageuse éclairée dont le regard a su se porter tant sur elle-même que sur l'étranger (les cours européennes étant pour elle des sujets d'observation à l'égal du monde ottoman).

Lady Mary Wortley Montagu : une épistolière au siècle des Lumières s'articule autour de trois axes : tout d'abord, une présentation du contexte biographique, historique et sociologique qui a présidé à l'œuvre de Lady Montagu, puis une étude de la découverte d'un monde nouveau qu'elle offre dans ses textes et, enfin, un examen de la postérité de ce personnage historique.

Dans une première partie, Justine Dupouy dresse un portrait de Lady Montagu, portrait dans lequel J. Dupouy insiste sur les origines aristocratiques de l'épistolière, sur sa fortune familiale et surtout sur son héritage intellectuel qui est à l'origine de sa confiance en elle et de sa fierté. Justine Dupouy rend compte de l'éducation que Lady Montagu a reçue, de l'intérêt que cette dernière a très vite porté à la littérature et surtout des difficultés qu'en tant que femme, Lady Mary a rencontrées dans son entreprise littéraire. L'année 1715, pendant laquelle Lady Montagu contracte la variole, est présentée comme un moment charnière. Justine Dupouy met en lumière la transition de l'aristocrate vers l'écriture et le voyage en incluant l'un des poèmes extraits de *Essays and Poems*. L'écrivaine-voyageuse était née.

S'ensuit l'étude de la découverte de l'Orient par une aristocrate qui, en accompagnant son époux, ambassadeur britannique en Turquie, a pu remettre en question son identité féminine et asseoir son savoir. De manière convaincante, Justine Dupouy fait entrer en résonance les poèmes de Lady Montagu avec des textes de loi et des écrits de femmes qui ont défendu les droits de leur sexe, parmi lesquelles Margaret Cavendish (1623-1673) et Mary Astell (1666-1731).

Dans une deuxième partie, l'ouvrage se concentre sur *The Turkish Embassy Letters* tout d'abord à travers l'étude des conditions d'écriture de celles-ci puis par une analyse des lettres elles-mêmes. L'écriture épistolaire apparaît comme un récit généré que Lady Mary transforme en affirmation d'une voix. L'intime est un prisme par lequel approcher l'Autre. Au-delà du témoignage historique offert au lecteur, ce récit de voyage féminin permet à la protagoniste de partir à la recherche d'elle-même. Les femmes turques seront décrites à travers le regard d'une voyageuse en quête de liberté. En se référant aux écrits fondateurs de Billie Melman, notamment *Women's Orient*s, Justine Dupouy fournit une étude argumentée de l'émancipation des Anglaises à travers le voyage en Orient.

Dans une troisième et dernière partie est étudiée la place de Lady Mary dans ce siècle des Lumières dont l'influence a rayonné dans le monde des lettres et de la philosophie. Lady Montagu fait partie de ces nombreuses femmes oubliées dans l'histoire littéraire. Sa contribution scientifique sur la question de la variolisation (inoculation volontaire de la variole à des fins de vaccination) est en outre rarement mentionnée. L'ouvrage lui rend justice et insiste sur l'importance de cette femme qui a su renverser les perspectives.

Lady Mary Wortley Montagu : une épistolière au siècle des Lumières constitue une riche source d'informations sur la place de cette voyageuse et sur ses

interrogations au sujet de l'identité culturelle anglaise. Une grande attention est accordée à la femme de lettres qu'elle était : si elle n'a rien pu publier de son vivant, elle a néanmoins écrit des essais, des contes, des romans, des pièces de théâtre et de la poésie. La critique acerbe d'Edward Saïd dans son essai majeur, *Orientalism*, est ici nuancée par le portrait d'un esprit libre à qui l'expérience de l'ailleurs a permis de faire entendre sa voix. Une étude comparée de lettres permet de suivre l'évolution d'une aristocrate curieuse, pour qui l'exploration de Constantinople fut l'expression d'une soif de liberté.

Justine Dupouy analyse le genre épistolaire comme moyen d'accéder à l'écriture. Les lettres deviennent récit de voyage et l'épistolière se mue en anthropologue, n'hésitant pas à apprendre le turc, partant à la rencontre des Turques, s'assimilant à une communauté et faisant l'éloge de la finesse des mœurs orientales. Ce travail sera d'une grande utilité pour les chercheurs et les étudiants s'intéressant aux récits de voyage et à la place des femmes dans le monde littéraire. Le pouvoir de l'étranger, le lien entre Orient et Occident, sont ici envisagés au miroir de l'Autre, qui constitue également un miroir de soi.