



HAL
open science

La figure du musicien au cinéma

Stéphan Etcharry, Julie Michot

► **To cite this version:**

Stéphan Etcharry, Julie Michot. La figure du musicien au cinéma : Partie 1. *Savoirs en Prisme*, 15, 2022, *Savoirs en prisme*, 10.34929/sep.vi15.270 . hal-04074859

HAL Id: hal-04074859

<https://hal.univ-reims.fr/hal-04074859>

Submitted on 19 Apr 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - ShareAlike 4.0 International License

Savoirs en prisme

La figure du musicien
au cinéma - Partie 1

Numéro coordonné par Stéphan Etcharry
et Julie Michot

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 de Reims Champagne-Ardenne) et Carmen Cortés (Universidad de Málaga)

Illustration de couverture : Photograph from the principal cinematography of the film *Death in Venice*. Here Björn Andrésen, Luchino Visconti and Dirk Bogarde, ca. 1970. 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 1

3

sous la direction de Stéphan Etcharry et Julie Michot

Sommaire

Stéphan EtCHARRY et Julie MICHOT, « Introduction »

Les auteurs

Xavier BITTAR, « British and French Approaches to the Representation of Vivaldi in Two Films: Stereotypes, Romanticism, and Novelization »

Will KITCHEN, « The Virtuoso Type: Cultural Representations of the Exceptional Musician »

Virginia SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, « Chopin en la España del franquismo: una mirada desde el arte cinematográfico (1959-1975) »

Jean DU VERGER, « *Taking Sides* (2001) d'István Szabó : la figure du musicien face au régime nazi »

Enrique ENCABO FERNÁNDEZ, « *La Bella Otero*: representaciones en la pantalla de un mito de la Belle Époque »

Pierre DEGOTT, « Mélodies interrompues : brisures, fêlures et ruptures dans les *biopics* consacrés aux chanteuses d'opéra »

Christelle RINGUET, « Repenser le *biopic* : *Bessie* de Dee Rees »

Céline BINTEIN, « “Donnez-lui un masque et il vous dira la vérité” : les *biopics* musicaux de Todd Haynes et la mise à nu des pièges de l'identité »

Yvelin DUCOTÉY, « *Last Days* (Gus Van Sant, 2005) : *biopic* musical iconoclaste ou iconophile ? »

Jérôme ROSSI, « Chansons et musique originale dans *Rocketman* (2019) : un continuum musical pour une immersion dans la psyché d'Elton John »

Comptes rendus

Machteld MEULLEMANN, « Éliane Viennot, *En finir avec l'homme : chronique d'une imposture*, 2021 »

Varia

Françoise HEITZ et Audrey LOUYER, « Fenêtre sur Biarritz 2021 »

La figure du musicien au cinéma – Partie 1.

Introduction

Stéphan Etcharry

Université de Reims Champagne-Ardenne, CERHiC

Julie Michot

Université Littoral-Côte d'Opale, HLLI

Dès sa naissance, le cinéma s'est trouvé intimement lié à un autre art, la musique, qui, depuis que les pianistes (voire les organistes) ont quitté les salles obscures, fait bien souvent partie intégrante de la diégèse des films – en atteste par exemple le premier long-métrage « sonore » dont le héros n'est autre qu'un « chanteur de jazz », instrumentiste de surcroît (Alan Crosland, 1927). Musique de fosse et musique d'écran ont déjà fait l'objet de nombreuses études fouillées ; c'est pourquoi les dossiers des n^{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 ; *Elvis*, Baz Luhrmann, 2022) ou à des films, souvent plus anciens, centrés sur la vie et l'œuvre de compositeurs classiques (*La Symphonie fantastique*, Christian-Jaque, 1942 ; *Music Lovers*, Ken Russell, 1971 ; *Mahler*, Ken Russell, 1974 ; *Amadeus*, Miloš Forman, 1984 ; *Impromptu*, James Lapine, 1991 ; *Ludwig van B.*, Bernard Rose, 1994). Ces longs-métrages semblent consolider des mythes (parfois vivants) : dans des œuvres aussi fortes, la charge émotionnelle de la musique peut l'emporter sur celle de l'image et, la fiction se devant d'être plus attrayante que la banalité du



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

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

on peut raisonnablement s'attendre à ce que les événements décrits dans la vie de Beethoven soient beethoveniens, que ceux de Chopin soient chopiniens, et ceux de Tchaïkovski tchaïkovskiens. Mais en réalité, leur vie ne reflète que rarement leur musique. Leur existence est donc pliée, ajustée, manipulée pour obtenir l'effet désiré¹ (Callow, 2005 : xi).

6

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Œuvres citées et à consulter

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

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

Avertissement

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

Les auteurs

CÉLINE BINTEIN

Agrégée de lettres modernes, Céline Bintein enseigne au lycée Camille-Vernet à Valence ; elle est également doctorante en études cinématographiques à l'université d'Aix-Marseille (AMU) et membre du LESA (Laboratoire d'Études en Sciences des Arts). Sa thèse, qu'elle soutiendra en mai 2022, explore le cinéma de Todd Haynes et s'intéresse plus particulièrement aux rapports entre les genres cinématographiques et les représentations des identités dans son œuvre. L'un de ses articles, consacré à l'actrice Kate Winslet dans la mini-série *Mildred Pierce* (HBO, 2011), vient d'être publié dans la revue *TV/Series* (n° 19 *Stars en séries*).

XAVIER BITTAR

Xavier Bittar est docteur en études cinématographiques et chargé d'enseignement à l'université Paris Nanterre ainsi qu'à l'université de Picardie Jules Verne. Auteur d'une thèse sur les revues de cinéma de l'immédiat après-guerre en France, il a écrit et communiqué à la fois sur des thématiques liées au cinéma français (« Derrière les “modèles” amateurs de Robert Bresson : l'exemple de François Leterrier », *Double jeu* n° 15, PUC, 2019) et sur la relation du cinéma avec des objets issus de la culture populaire : la bande dessinée *Largo Winch* ou le groupe de rock alternatif *Depeche Mode*. Il est également violoniste, avec une prédilection pour la musique baroque.

PIERRE DEGOTT

Pierre Degott est professeur en langue et littérature anglaises à l'université de Lorraine (site de Metz), où il enseigne essentiellement la littérature britannique du dix-huitième siècle. Sa thèse, publiée aux éditions L'Harmattan, traitait des thèmes et de la poétique des oratorios anglais de G.F. Haendel. Sa recherche actuelle porte sur les sujets suivants : 1. la librettologie et la réflexivité du texte chanté ; 2. la représentation du concert musical dans la littérature anglo-saxonne ; 3. l'opéra et l'oratorio en traduction. Bien que sa recherche l'amène à se pencher sur toutes les ères de la pratique de l'opéra, il se concentre surtout sur les formes musicales du dix-huitième siècle (opéra, semi-opéra, ode, opéra-ballade, pièce de théâtre avec musique, etc.). Il a publié une centaine d'ar-



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>

ticles scientifiques et a (co)organisé plusieurs colloques, essentiellement sur des sujets musico-littéraires.

YVELIN DUCOTEY

Yvelin Ducotey est contractuel à l'université d'Angers où il a soutenu sa thèse en études anglophones (spécialisation : études filmiques) intitulée : « Le genre *biopic* : portraits d'hommes et de femmes iconiques » dans laquelle une approche générique et genrée a été choisie pour questionner la représentation du pouvoir politique dans ce genre filmique.

ENRIQUE ENCABO

Enrique Encabo es Profesor Titular de Música en la Universidad de Murcia. Su actividad investigadora se centra en el estudio, análisis e interpretación de la música, la escena, la literatura y la estética desde la segunda mitad del siglo XIX hasta nuestros días. Es autor/editor de los libros *Música y nacionalismos. El arte en la era de la ideología* (2007), *Música y cultura audiovisual: Horizontes* (2014), *Reinventing Sound: Music and audiovisual culture* (2015), *Música y prensa. Crítica, polémica y propaganda* (2015), *Sound in motion: cinema, videogames, technology and audiences* (2018) y *Miradas sobre el cuplé en España: Identidades, contextos, artistas y repertorios* (2019). Es fundador y director, desde el año 2014, del Congreso Internacional Música y Cultura Audiovisual MUCA.

STÉPHAN ETCHARRY

Agrégé de musique et docteur en musicologie, Stéphane 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).

WILL KITCHEN

Will Kitchen is a Teaching Fellow in Film Studies at the University of Southampton. His primary research interest is the contemporary relevance of Romanticism, and its relationships with modern philosophy, aesthetics, culture and politics. He is the author of a monograph entitled *Romanticism and Film: Franz Liszt and Audio-Visual Explanation* (Bloomsbury, 2020). He has also written about Jacques Rancière, Arthur Penn, Morse Peckham, Victor Klemperer, Lindsay Anderson, and Alain Badiou.

JULIE MICHOT

Maître de conférences-HDR en études anglophones à l'université du Littoral-Côte d'Opale, Julie Michot est rattachée à l'unité de recherche sur l'histoire, les langues, les littératures et l'interculturel (HLLI). 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).

CHRISTELLE RINGUET

Christelle Ringuet est doctorante en cinéma à l'École doctorale esthétique, sciences et technologie des arts de l'université Paris 8. Ses recherches portent sur le cinéma noir américain, les réalisatrices contemporaines noires américaines, le cinéma *queer* noir américain et les représentations des femmes noires américaines au cinéma. Sa thèse interroge l'articulation entre la race et le genre dans le cinéma états-unien.

JÉRÔME ROSSI

Membre du CAPHI et chercheur associé à l'IREMUS, Jérôme Rossi est maître de conférences HDR en musicologie à l'université de Nantes. Il a écrit de nombreux ouvrages et articles consacrés à la musique postromantique et aux relations entre musique et cinéma. Sa biographie consacrée au compositeur Frederick Delius a obtenu le prix des Muses en 2011. Co-fondateur du groupe ELMEC (Étude des Langages Musicaux à l'Écran), il vient de publier *L'Analyse de la musique de film : histoire, concepts et méthodes* (Symétrie, 2021) et a dirigé plusieurs volumes collectifs consacrés à la musique de film : *Le Cinéma populaire et ses musiciens* (E.U.D., 2020, avec Philippe Gonin), *Du concert à l'écran : la musique classique au cinéma* (PUR, 2019, avec Stéphane Etcharry), *La Musique de film en France : courants, spécificités et évolutions* (Symétrie, 2016) et *Musiques de séries télévisées* (PUR, 2015, avec Cécile Carayol). Il compose régulièrement des musiques pour le cinéma et la télévision.

VIRGINIA SÁNCHEZ RODRÍGUEZ

Virginia Sánchez Rodríguez es Profesora Contratada Doctora de la Universidad de Castilla-La Mancha e investigadora del Centro de Investigación y Documentación Musical (CIDoM)-Unidad Asociada al CSIC. Doctora en Musicología por la Universidad de Salamanca (2013, Sobresaliente Cum Laude), sus líneas de investigación principales son el estudio de la música en el cine español elaborado durante el franquismo, las músicas populares y la presencia femenina en la historia de la música (siglos XIX y XX). Es autora de 6 libros y de más de 60 artículos y capítulos publicados en las principales editoriales y revistas internacionales. Desde 2016, es secretaria y editora de la revista *Cuadernos*

de Investigación Musical. Entre los galardones de investigación recibidos, destacan el *Premio de Investigación a la Mejor Tesis Doctoral* de la Fundación SGAE (2013), el *I Premio de Investigación « Rosario Valpuesta »* (2015) y el *Accésit del Premio Internacional de Investigación « Victoria Kent »* (2018).

JEAN DU VERGER

Jean Du Verger enseigne actuellement l'anglais à l'ENSMM à Besançon après avoir enseigné à Paris V et Paris XI. Il a aussi donné des cours sur le théâtre britannique contemporain à l'université de Paris IV-Sorbonne (Harold Pinter et Tom Stoppard). Il a soutenu sa thèse (*L'Écriture en spectacle : collage et réécriture dans le théâtre de Tom Stoppard*) à l'université Paris-Sorbonne sous la direction du professeur Élisabeth Angel-Perez. Il a publié plusieurs articles sur l'œuvre de William Shakespeare et Tom Stoppard. Il est également l'auteur d'un article sur l'*Utopie* de Thomas More et de deux articles sur le *Baldus* de Teofilo Folengo dans la revue *Moreana*. Ses publications récentes portent sur la musique populaire (David Bowie et Bob Dylan). Il est membre de VALE – Sorbonne université.

British and French Approaches to the Representation of Vivaldi in Two Films: Stereotypes, Romanticism, and Novelization

Xavier Bittar
Université Paris Nanterre

ABSTRACT. This article shines a light on Antonio Vivaldi, the Italian baroque composer, and the way he is depicted in two fiction films: *Vivaldi, un prince à Venise*, a French film directed by Jean-Louis Guillermou released in 2007 and *Vivaldi, The Red Priest*, an English-Italian film released in 2009 in television format, directed by Liana Marabini. Both paint a picture of the musician based on a number of historical facts while taking liberties with other parts of his life.

The early musical rendition tends to overdo a certain romanticism, far from the original spirit of baroque music: this particular aspect is found in both movies, where the directors favored the romantic image of Vivaldi. The chosen musical interpretations in the French film seem to illustrate the film sequences as a simple background music while the suffering of the musician is shown with complacency in *Vivaldi, The Red Priest*. Eventually, both films choose not to focus on the musician at work in his daily life.

These narrative strategies and the intentional focus on the romantic characteristics of the musician's life give nothing but a sanitized view of the 18th-century composer and baroque music.

KEYWORDS: Vivaldi, Representation, Movie, Baroque, Romanticism



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>

Approches britanniques et françaises de la représentation de Vivaldi dans deux films : stéréotypes, romantisme et novélisation

RÉSUMÉ. Cet article évoque Antonio Vivaldi, le compositeur baroque italien, et sa représentation dans deux films de fiction : *Vivaldi, un prince à Venise*, un film français réalisé par Jean-Louis Guillermou sorti en 2007 et *Vivaldi, The Red Priest*, un film anglo-italien sorti en 2009 en format télévision, réalisé par Liana Marabini. Ces deux films brossent le portrait du musicien basé sur des faits historiques tout en prenant des libertés avec certaines périodes de sa vie.

Les premières interprétations musicales avaient tendance à imposer un certain romantisme, loin de l'esprit original de la musique baroque : cet aspect particulier se retrouve dans les deux films, où les réalisateurs ont privilégié une image romantique de Vivaldi. Les interprétations musicales choisies dans le film français semblent illustrer les séquences cinématographiques comme une simple musique de fond tandis que dans *Vivaldi, The Red Priest*, la souffrance du musicien est montrée avec une certaine complaisance. Les deux réalisateurs choisissent finalement de ne pas s'intéresser au musicien au travail dans sa vie quotidienne.

Ces stratégies narratives et l'accent mis intentionnellement sur les caractéristiques romantiques de la vie du musicien ne donnent qu'une vision aseptisée du compositeur du XVIII^e siècle et de la musique baroque.

MOTS-CLÉS : Vivaldi, représentation, film, baroque, romantisme

For a long time, Vivaldi's music has been used in films, in particular his most famous work *The Four Seasons*: the IMDb website lists more than 340 movies, series or documentaries that use one or more pieces of Vivaldi's music. It includes *Les Enfants terribles* (*Children of the Game*, Jean Cocteau, 1950), *Dangerous Liaisons* (Stephen Frears, 1988), and *Single White Female* (Barbet Schroeder, 1992). In these films, Vivaldi and the 18th century are generally linked to an airy performance, wittiness, marivaudage, eroticism as well as the *frizzante* (fizzy) angle of Italy¹. Yet, Vivaldi's works can also be used turning them into new clichés, but in a different way. One French film, *Intouchables*, contains the usual stereotypes of mainstream comedies²: we see an arbitrary and expected separation between the white, bourgeois, disabled character who likes classical music³ in general, and his black carer who *necessarily* does not know Vivaldi and prefers « Boogie Wonderland » by the 1970s disco-funk group Earth, Wind and Fire. Did Vivaldi become the symbol of an old-fashioned and elitist taste? Are things that simple? If they accept the term « classical », today's audiences seem to –that is our hypothesis– accept the romantic version and push away the baroque vision. Indeed, the books about music in cinema deal mostly with what is attributed to romantic music. One work that we should mention here is

1 However, there is an article which details the counterpoint use of Vivaldi in Hou Hsiao-hsien's films. See Guillemet, 2013: 129-135.

2 For an in-depth analysis of the stereotypes inherent in this film, see Moine, 2018: 229-235.

3 Here, the term « classical music » is understood as a whole: no distinction is made between Vivaldi, Bach, Chopin, Schubert or Rimski-Korsakov.

Figures du compositeur : Musiciens à l'écran (*Figures of the Composer: Musicians on Screen*). This French book deals almost exclusively with musicians of the romantic or post-romantic period, such as Chopin, Beethoven, Schumann, and especially with movies directed by Ken Russell. Although it contains some references to Marin Marais and Bach, there is absolutely no mention of Antonio Vivaldi. Another example that confirms our hypothesis that baroque musicians in contemporary cinema were forgotten or put aside: it is easy to find films based on the life of Mozart or Chopin, but how many movies are there that depict the life of a baroque musician? The musicologist and musician Karol Beffa wrote that Bach's life divided between his official duties and his children did not have « the same panache as Mozart, Beethoven, Berlioz or Liszt » (Beffa, 2009: 72). Although Gérard Corbiau has never directly mentioned Vivaldi, his filmography shows an interest in Italian and French baroque (in particular Farinelli and Lully). We must mention a movie with an ambiguous position: *Barry Lyndon* by Stanley Kubrick. In this movie, scenes featuring a baroque accompaniment (Haendel, Bach, Vivaldi)⁴ can be followed by classical music (Schubert, Mozart). Kubrick explains his choice for Schubert's Trio because « there are no tragic love-themes in 18th-century music » (Ciment, 2001: 174). In Kubrick's movie, a paradox takes place: even though we are in a romantic mood and interpretation, the music gives more depth to this tragic destiny that took place during the 18th century.

Films featuring Vivaldi were non-existent until the 2000s. A notable foray into documentary with original writing was made by Alain Duault and Laurence Thiriart with *Sur les pas de Vivaldi*. But in this paper we will examine how Vivaldi is represented in two fiction films: *Vivaldi, un prince à Venise* (*Vivaldi, a Prince in Venice*) by Jean-Louis Guillermou⁵, released in 2007, and *Vivaldi, The Red Priest* by the Italian filmmaker Liana Marabini⁶, released in 2009. *Vivaldi, un prince à Venise* is a French film. Its production team was mainly French but the movie benefited from Italian financial support. *Vivaldi, The Red Priest* was made for TV. The film was made in English and it was shown on Italian television. The production company was the British firm Condor Pictures and the distributor was Europe Image International⁷.

Based on these two examples, we will study how French and Italian filmmakers seem to be unaware of both the historical reality and the methods of interpretation of the baroque repertoire. We will first of all clarify the context of these films —how they were promoted through trailers and how they were received. Then we will focus on their approach to baroque music by first reviewing what we mean by the baroque revival. This question will then be transposed to the

4 The *Cello Concerto in E Minor* (Third movement) of Vivaldi is played in two scenes.

5 A French director, he made other films about baroque music as *La messe en si mineur* (1990) or *Il était une fois Jean-Sébastien Bach* (2003).

6 An Italian director, strongly asserting her catholic faith, she presents herself as a historian. In her latest film *Shades of Truth* (2015), she pretends to rehabilitate controversial pope Pie XII.

7 Europe Image International was a subsidiary of the Lagardère Group and became Lagardère Entertainment Right in September 2012.

cinema to understand the reasons that led the film directors, in these works, to present a romantic vision of a baroque musician.

We will also consider which pieces of Vivaldi's music are favored in either film. From this, we will examine how the narrative strategies of either film and the emphasis on romantic aspects contribute to the sanitization of an 18th-century musician and the idea of the baroque.

Context and Reception

Trailers can reveal how a commercial film is being sold and the nature of its target audience. There are two trailers for *Vivaldi, un prince à Venise*. The first one opens with a close-up of a left hand on a violin before the focus shifts to the candles in the background. The focus shifts again to Vivaldi and a tracking shot of a performance in a church. What it shows of Venice comes as no surprise: the gondoliers, the canals, the concerts, and the masks. The second trailer seems to be more interesting because it features a didactic voice-over:

The palace, the castrati, the theatres, the costumes, the characters, the masks, the great moments of Vivaldi in Venice... The stupidity of the 18th-century Church against the genius of the baroque composer, with Michel Galabru as Benoît XIII and the carnival of Venice which lasts for almost six months of the year⁸.

We experience a kind of immediate recognition of actors who are famous in France —Michel Serrault and Michel Galabru as the unlikely pope who does not know how to read music. Moreover, this trailer presents Vivaldi's confrontation with the Church by means of this peremptory formulation about the stupidity of the Church. This is a rather obvious interpretation which superimposes today's opposition on the 18th century. It is interesting to note how *Vivaldi, un prince à Venise* tries to copy the film *Farinelli* which was a box office success in France with 1.3 million tickets sold. Both of them feature Stefano Dionisi, and even the ocher and yellow tones of the movie poster are very similar. In *Vivaldi, un prince à Venise*, the voice-over literally describes what you see on screen: the palaces, the masks. In comparison, *Farinelli* offers a trailer which is not weighed down by an over-significant voice-over.

The trailer for the film directed by Liana Marabini can be found on the website of Condor Pictures (Trailer *Vivaldi, The Red Priest*). The scenes in the eight-minute-long trailer are, as usual, not organized chronologically: a door is opened and we see the face of Vivaldi (played by the Scottish actor Steven Cree) emerging in medium close-up. It is followed by a long shot in which Vivaldi

8 « Les palais, les castrats, les théâtres, les costumes, les personnages, les masques, les grandes heures de la Venise de Vivaldi... La sottise de l'Église du xviii^e siècle contre le génie du brillant compositeur baroque. Avec Michel Galabru dans le rôle du pape Benoît XIII et le carnaval de Venise qui durait presque 6 mois par an. » My translation.

is walking down the street, his back turned to us, wearing a black cloak. The first lines we hear in the trailer are from two female admirers of Vivaldi who say « he's a great musician [...] and a good priest ». We also hear some other extracts. The music that we hear the most is the *Concerto in C Major RV 558*: it gives a cheerful aspect to the trailer. Vivaldi's editor tells us, « I think all women secretly love Catholic priests, for their moral integrity, for their values ». We easily understand that the priest-musician generates some charisma that makes women fall for his charms, as the trailer tells us. We can see how the director emphasizes the suffering and the guilt Vivaldi endures on account of his feelings towards women.

It is quite easy to find positive reviews of *Vivaldi, The Red Priest* as a subjective selection is available on the Condor website⁹. We can read for example that Marabini presented a « pleasant and plausible story and drew a nice and documented movie » (Channel Riviera). However, the harshest criticism comes from the actor himself, Steven Cree, when he said he « [didn't] think of ever having seen a film as bad as *Vivaldi* » (Cree, 2018). The shooting, particularly difficult, reminds him of the film *The Room* as evoked in James Franco's *The Disaster Artist*:

I had to try and play on a day despite the fact I cannot play the violin, and I never had that piece of music, and the director wanted to me just to mime... mime! (Cree, 2018)

Vivaldi, un prince à Venise with around 100.000 seats sold, received catastrophic reviews in France. For the specialized press such as *Positif*, this movie was « nothing but a series of “historical paintings” accompanied by sung arias or concertos »¹⁰ (O'Neill, 2007: 50). Some spectators had divergent opinions: the movie allowed us to comprehend « [a] magical and deadly fate »¹¹ but for another one « the film sounds fake [...]. The Italian composer is not highlighted (where are the four seasons?) »¹². For other spectators, the music has the capacity to save the film. We will indeed study how music was used in these movies.

Music in the Movies: Back to the Question of the Baroque

The question of the interpretation of baroque music, and the way it should be played, was a sensitive one in the 20th century. Jacques Viret evokes a « baroque renewal » that began in 1957 with the musician Nikolaus Harnoncourt

9 Press Articles (last accessed 27.02.2021). <https://www.condor-pictures.com/index.php/press-articles/page/4/>

10 « Qu'une suite de “tableaux historiques”, accompagnés de concertos ou d'arias chantées ». My translation.

11 « [un] destin à la fois tragique et magique ». My translation. Nestor13 (last accessed 27.02.2021). <http://www.allocine.fr/film/fichefilm-109646/critiques/spectateurs>

12 « Le film sonne faux [...]. Le compositeur italien n'est pas mis en valeur (où sont les quatre saisons ?) », Alighieri (last accessed 29.02.21). <https://www.allocine.fr/film/fichefilm-109646/critiques/spectateurs/?page=5>. My translation.

and his group *Concentus Musicus Wien*. The program he set for himself seems particularly interesting to us: « historical music [...] is automatically part of our present » (Viret 2009: 95). From the 1970s onwards, especially in France, heated discussions took place. Some musicologists pejoratively used the French term « *baroqueux* » (« baroquish ») in their descriptions of certain musicians. Some critics like Jean-Paul Penin question an unlikely « authenticity » (Penin, 2006: 33-54). Yet baroque lovers are generally lucid about their search for authenticity. Orlando Perera –a musicologist and a defender of genuinely baroque performances– writes precisely that

we still do not know what the voice of these violins, téorbes or trombes really was, nor especially how such instruments sounded in the rooms with wooden, velvet and stucco floors, most of which have now disappeared (2011: 217).

What is special about Vivaldi is that he and his music were neglected for two centuries. Vivaldi's scores were deposited in the department of manuscripts and rare books of the National Library in Turin in 1930 before being actually exploited after the Second World War (Perera, 2011: 232–233). The first 20th-century interpretations of Vivaldi's music, dating from around 1918-19, were those of the *Regia Academia di Santa Cecilia*. This is how Perera¹³ defined this performance:

At that time, baroque music was rendered with mannerism, emphasis and high volume, with extensive use of vibrato, while the metal (not gut) strings of the instruments emitted a penetrating sound that was certainly unknown in Vivaldi's time¹⁴ (Perera, 2011: 221).

Afterwards, « the great symphony orchestras in turn sabotage[d] Vivaldi » (Perera, 2011: 221). To put it more schematically, these performers played baroque music in a romantic way. In what sense can we understand « romanticism »? For the German musicologist Wolfgang Boetticher, romanticism is

characterized by the strong differentiation of sonorities, the existence of a close symbolic link between the text [...] and the music, the use of extreme tonalities (simple or of great complexity), a refined sensibility, a penchant for associating with neighbouring arts, especially fantastic poetry, the sublimation of a type of exalted

13 In this particularly well-documented book, Perera explains the various stages of the dispersal of the musical scores (2011: 131-183).

14 « À cette époque, on donnait du baroque une lecture maniérée, rhétorique, à haut volume, utilisant abondamment le vibrato, tandis que les cordes métalliques (et non en boyau) des instruments à cordes émettaient un son pénétrant, assurément inconnu du temps de Vivaldi. » My translation.

artist, the opposition between stylized rhythms and irrationally shifted accents¹⁵ (1976: 885).

In fact, the desire to play new works took precedence over musicological issues, such as how to be faithful to the spirit of the times in which these works were written. In the 1980s, a baroque music group called *Il Giardino Armonico* came to prominence. The musicians of this Italian group came from all over Europe and used old baroque instruments (with curved baroque bows for the violins). Their version of « Winter » from *The Four Seasons* has something innovative, very different from the existing versions until then: the tempo is remarkably slow, and the beginning could be the soundtrack of a contemporary film. In a search for a certain authenticity, through in-depth musicological work, they wanted to capture the meaning of the baroque period in a way that had never been tried before: they positioned themselves against the dominant way of playing which was mentioned earlier. Then we had to wait until 1992 to see the release of a complete collection of Vivaldi's music. In cooperation with the record label Naïve, the researcher Alberto Basso recorded all of Vivaldi's music from the collection of the Turin National Library. The project was entitled « Vivaldi Edition ».

Now, we have to ask whether romantic imagery, « the apparent dominance of emotion over reason »¹⁶ (Warrack, 1988: 589), replaces the idea of the baroque in the cinema, and more precisely how the music is used in films.

The Choice of Music in Films

Guillermou chose some renowned professional musicians,¹⁷ including Shlomo Mintz, for *Vivaldi, un prince à Venise*. Mintz can be considered one of the best contemporary violinists, but he is more suited to the romantic style (Sibelius, for example). Here, he seems to deliberately accelerate the tempo, and give the music a romantic emphasis. Liana Marabini chose the conductor Claudio Scimone for her film. The participation of this prestigious musician is emphasized in the promotion material for the film, e.g., the trailer and the official website. However Roger-Claude Travers described the interpretation by *I Solisti Veneti* under Scimone as having « polished phrasing, weird accents, rubato nuisance »¹⁸ (Perera, 2011: 216) that satisfies neither traditionalists nor those musicians that Orlando Perera calls « supporters of a philological read-

15 « Caractérisé par la différenciation poussée des sonorités, l'existence d'un lien symbolique étroit entre le texte [...] et la musique, l'emploi de tonalités extrêmes (simple ou d'une grande complexité), une sensibilité raffinée, un penchant à s'associer aux arts voisins, en particulier à la poésie fantastique, la sublimation d'un type d'artiste exalté, l'opposition de rythmes stylisés et d'accents déplacés d'une manière irrationnelle. » My translation.

16 « La domination apparente de l'émotion sur la raison. » My translation.

17 It should be noted, however, that many other titles are performed or conducted by musicians close to the Baroque revival, such as Fabio Biondi or Rinaldo Alessandrini.

18 « Les phrasés policés, les accentuations bizarres, les rubatos intempestifs. » My translation.

ing »¹⁹ (Perera, 2011: 216) that is to say, those seeking an interpretation that would be closer to the spirit of the baroque.

The beginning of the film *Vivaldi, un prince à Venise* offers an interesting opportunity to observe this question. The director introduces Vivaldi's *A Minor Concerto* in honor of Frederick IV, King of Denmark. Unlike other pieces in the film, this piece of music is heard at length. The director's purpose is to reconstruct the general mood in the church of the Pietà²⁰ as we recognize it today. At the beginning, we alternate between a long shot in the church, with Vivaldi sitting on the right side of the grille and a close shot where we see some young women from inside the grille: they are hidden from the audience. The director apparently relies on the descriptions by Jean-Jacques Rousseau or by Edward Wright²¹. In *Les Confessions*, Rousseau showed his frustration not to see these « angels of beauty »²². Then we see a close-up of a hand playing a violin, then the face of a young woman, and a view from behind the grille. It's as if the film invented an impossible point of view of an omniscient viewer. This film also systematically uses music as a transition. That is, the scenes are connected by means of pieces of music. At the beginning of the film, when Vivaldi leaves Frederick IV, we see a reverse shot of a gondolier. To connect two different scenes, the director uses « Winter » from *The Four Seasons*. The music stops for a few seconds when Vivaldi starts to talk to his family inside the house.

The choice of operas can be an important issue. In the French film, when Vivaldi walks through the streets to visit the bishop of Venice, we hear an excerpt from the oratorio *Juditha Triumphans*. Some of this music is used in a rather casual way, while some is justified. It is justified in the scene where Vivaldi asks Anna Girò to come to his house for a rehearsal: in the two shots showing her leaving Vivaldi's house we hear music from his opera *Fernace* in the background. When she is shown on the stage in a reverse shot, we see Vivaldi playing the violin, then a close shot of Girò starting to sing. However, the film makes us think that this is Girò's first interpretation of a Vivaldi opera. But in truth she had already sung in *Dorilla in Tempe* in November 1726. Overall, every scene in the film is either connected by dialogue or by a piece of music.

Vivaldi, The Red Priest –which does not feature a single opera extract– does not employ the same technique of using music as transition. For example, when Vivaldi returns to Venice in a horse-drawn carriage, the *Concerto Grosso op. 3 in D Minor RV 565* does not start until almost the end of the shot. The director shifts the shot from outside to inside the carriage. In Venice, the same concerto continues in the shot inside Laura's house and finally stops when Laura's mother begins to speak, but it resumes several minutes later when all of the characters go out into the courtyard for further discussion. Vivaldi's music is used as a con-

19 « *partisans de la lecture philologique* ». My translation.

20 If the Ospedella della Pietà on the Riva Degli Schiavoni was the most important, there were three other hospices: San Lazaro dei Mendicanti, Poveri Derelitti and Incurabili. See Roughol, 2005: 32.

21 « [The young women] are hidden from any distinct view below by a lattice of ironwork » (Dreyfus, 1996: 43-44).

22 (« *anges de beauté* »). The description of Rousseau refers to the Ospedale dei Mendicanti the writer visited in 1743-1744. See De Candé, 1967: 18.

tinuous enjoyable background support without any real issue. That is similar to what we have in *Vivaldi, un prince à Venise*, with that excessively pleasant aspect on which the trailer is built.

Didactic Narrative Approaches

What is interesting in both films is the way that the filmmakers pretend to give us elements of the true story of Vivaldi. A fiction movie obviously has the right to take liberties with the truth. However, the way the directors prioritize some particular developments above others is an interesting symptom of a smooth representation without any mysteries. Basically, the French director Jean-Louis Guillermou bases his plot on historical fact, whereas Liana Marabini tries to involve Vivaldi in a romance with a woman, but her approach is not free of ambiguity. The purpose here is not to point out all the factual errors in the two films, but to examine the question of the historical approach.

At the beginning of Jean-Louis Guillermou's *Vivaldi, un prince à Venise*, we see an intertitle stating: « On September 29, 1708, a concert is given at the church of the Pietà in Venice in honour of the Danish king Frederick IV ». However, the Danish king did not arrive in Venice until December 29, 1708 (Mamy, 2001: 75-76). As for the concert itself, Sylvie Mamy, who repeatedly insists that little information has come down to us about Vivaldi's life, notes that the musician's colleague was absent on that day; neither does any official document exist to prove that Vivaldi himself was even present at the concert. It is mentioned in a diplomatic report that « girls sang accompanied by the instrumental group [headed by] the master who stood at the lectern in the absence of Gasparini »²³ (Mamy, 2001: 78). What Guillermou's film neglects to mention is the fact that the church of the Pietà refused to renew Vivaldi's contract as music master on February 24, 1709: Gasparini was reappointed, whereas Vivaldi was dismissed after the members voted 7-6 against him (Mamy, 2001: 79). For two years, from 1709 to 1711, historians lost track of Vivaldi. Although we do not know if it is a conscious will of the director, we could find two reasons to explain why these elements are absent from the film. One is to ensure the logical continuity of the story and the other is to allow the invention of a plot between the governor and the bishop to get Vivaldi dismissed from the Pietà²⁴. This plot involves the governor's aide, Angelo, attempting to trap Vivaldi by arranging for a young woman from the Pietà to wait for Vivaldi naked on his bed. But according to the musicologist Sylvie Mamy, it might have been Vivaldi's extravagant expenditure on musical instruments that soured his relationship with the Pietà (2001: 79). It should be noted that the Pietà separated from Vivaldi long after, in 1738.

23 « Les filles chantèrent accompagnées par l'ensemble instrumental [dirigé par] le maître qui tient le pupitre en l'absence de Gasparini. » My translation.

24 The governors and not the Bishop were in charge of the Pietà even though there were probably issues of power.

Liana Marabini's *Vivaldi, The Red Priest* follows a fictional storyline: Vivaldi's brief romance with a woman. At 11 minutes 34 seconds into the film, an intertitle sets the scene as « Venice, 1709 ». The action in Marabini's film takes place during the period of Vivaldi's disappearance from Venice, and she explains his disappearance as being due to a romance with a young woman at Berkeley Castle from November 1709 to April 1711. It seems that Marabini chose this location because some Vivaldi scores were discovered in the castle in 2004 (« Rare Vivaldi Manuscript Uncovered », 2004). Marabini said she had spent ten years working on Vivaldi's biography (« Vivaldi The red Priest, ultimo ciak », 2008) and she mentioned that fact in order to justify her imaginary plot. She also claimed to have found a manuscript written by a ship's captain from the port of Genoa, dated 1711, indicating that Vivaldi had waited a whole day for a ship to dock (Dager, 2009). She imagines that he was awaiting the arrival of Laura and her son Antonio. In a dramatic scene, Vivaldi is informed that the boat has sunk. However, Marabini's research has not been confirmed by any historians. Consequently, her use of the intertitle indicating the date and place of the action in the film remains unjustified. At the end of the film, we read this:

[Vivaldi] died in Vienna and was buried in the cemetery of the poor. Today nothing remains of the « red priest » except his music: the cemetery where he was buried was taken apart and his bones were thrown in[to] a poor and anonymous common ditch.

If it is Marabini's intention to insert historical facts into a fictional story, the film falls into a complete historical confusion, where real events are only a vague framework for a fictional romance.

A Safe Representation of a Musician

What both films have in common is that they fail to show the musician at work. Repeating a shot can be a way of illustrating Vivaldi's work as a musician. In *Vivaldi, un prince à Venise*, this technique is used in a scene at the beginning of the film. The light is less artificial, the film is less stuffy and academic. But this is rather a short passage which is meant to create a sense of suspense concerning the governor's plot against the musician. Likewise, there is a shot showing young women tuning their violins. But the audacity of this scene immediately dissipates when we discover that it is meant to show Vivaldi's interest in one of the young women. In *Vivaldi, The Red Priest*, we see a scene in which Vivaldi is playing *La Folia*²⁵. This shot is rather interesting in that *La Folia* is not a credited piece although Vivaldi proposed his own version. However, we still have the impression that music is a background element. It is used to show Vivaldi's

25 *Sonata in D Minor Op. 1/12 RV 63. Vivaldi, The Red Priest* uses a version for two violins, cello, and harpsichord.

jealousy when his rival attempts to seduce Laura. Like the French film, this film tries to show heavily that Vivaldi is fascinated by women.

The way Vivaldi's body is shown in *Vivaldi, The Red Priest* raises some issues. At the beginning, we see a man bathing in a river (we learn later that this is Vivaldi), watched by two young women who seem to be amused until he gets dressed and they realize —the camera performs a very demonstrative dolly out— that the man is a priest. Marabini's view of the musician is paradoxical: at first, he has an athletic body and a flamboyant character, but a few years later he is sick and depressed. The image of the suffering artist is very much a romantic one.

A little later, an insert indicates: « Versailles, 1707 » and we see the meeting between the composer and Louis XIV. Everything here is improbable: according to Sylvie Mamy, Vivaldi did not leave Venice before 1718 and it seems impossible that he had already been to France and met Louis XIV. The king is also shown quietly pruning trees in the gardens, abstracted from any realistic historical contexts. Then, inside, we hear an excerpt from Jean-Baptiste Lully's *Marche pour la Cérémonie des Turcs*. The excerpt is very short, and it seems that the director has deliberately chosen it to strike a contrast with Vivaldi's music. When Vivaldi conducts this piece at Versailles in front of the king, the audience visibly gets over their boredom thanks to the performance, but when he follows it with his own *Concerto in D Major RV 562* « Per la solennità di San Lorenzo »²⁶, he brings other musicians onto the stage to the apparent satisfaction of the king. When the music begins, the audience seems to be more enthusiastic. Nevertheless, it is shown in a naïve and demonstrative way: thanks to a Steadicam, the camera is almost always in motion from left to right or from right to left and shots proliferate. From a historical point of view, it seems the musicians were not used to playing movement extracts in front of a king and his court and nothing suggests an ellipsis in the editing at that moment. The desire here is to satisfy the presumed expectation of the audience to the detriment of a certain true performance. Right after the concert, Vivaldi explains to two women that the music is already in his head and the writing process is easy: this reinforces the image of a genius who ultimately did not need to confront with the composer at work.

Conclusion

We have seen in the first instance how the trailers for each film are limited to a « delightful » aspect to *sell* a certain type of musician. The actor Steven Cree's misunderstanding on the shooting of *Vivaldi, The Red Priest* is, in this regard, characteristic of a film that departs from musical plausibility: he is amazed that he has to mimic the music without having been given any profes-

26 In the film, Vivaldi claimed to have written the title in honor of the French court. According to Sylvie Mamy, this piece would be written much later and corresponds to a trip to Rome in 1723-1724. It could have been composed for the feast of the saint of the church San Lorenzo in Damaso (Mamy, 2001: 51).

sional guidance on how to hold a violin. In this respect, one could compare this film with the work that was done on *Tous les matins du monde*. Unlike Steven Cree, Gérard Depardieu, Guillaume Depardieu and Jean-Pierre Marielle were given real musical training on the viola da gamba by the specialist Jean-Louis Charbonnier. Alain Corneau has also chosen to call on professional baroque musicians, in particular the violist Jordi Savall, who was also the advisor and musical director. The aim was to give the musical reconstruction a realistic look. The baroque revival that began only in the second half of the 20th century acted as a kind of mini-revolution in the music world. The late discovery of Vivaldi's scores was the subject of disagreement about the way it should be performed. At that time, most musicians tended to interpret Vivaldi's music in a pretentious and emphatic manner, playing in a romantic way music that was not intended for that purpose. It was not until the 1960s that music historians and musicians radically criticized the way baroque music was usually played.

In both films, the choice of the performers indicates an approach that tends towards romanticism. This approach can be found on a cinematographic level: Vivaldi's music appears as a simple illustration to mark the transitions between sequences without taking account of the essence of baroque music. These films are reduced to their narration in which the story only serves as a « guarantor », hence the many historical inconsistencies. In these two films, Vivaldi only conveys the image of a romantic genius, far from the baroque creator.

How would it be possible to portray Vivaldi's baroque spirit? In two important European modern films (away from stereotypes, and closer to the music) made forty years apart, accuracy (of costumes, etc.) is not the primary concern. They are the German film *Chronik der Anna Magdalena Bach* by Jean-Marie Straub and Danièle Huillet, released in 1968, and the Spanish-German film *Die Stille vor Bach*, directed by Pere Portabella in 2008. In the former, the letters and contracts that are shown in the film help depict Bach's daily life. Agnès Perrais notes about this movie that the appearance of the composer and the sound production « clearly go against the romantic notion of the artist and the myth of the genius »²⁷ (Perrais, 2014: 195). In the latter, Portabella creates a dialogue between several different time periods: the 18th century, the 19th century, and today. The idea of daily life which is present in *Chronik der Anna Magdalena Bach* is precisely what is lacking in the films by Jean-Louis Guillermou and Liana Marabini. To suggest the daily life of Vivaldi in 18th-century Venice, the musician could be shown choosing and buying musical instruments, for example. We know that in 1706, Vivaldi filed a lawsuit against another composer (Mamy, 2001: 65-67); if that had been depicted in the movies it would have revealed some of the day-to-day problems a musician faced in that era.

Finally, to add some flesh to the accounts of the time, instead of « drowning » the film in a series of music tracks which are mostly purely illustrative, why could the filmmakers not trust —at certain moments at least— the sounds of the city of Venice? In Venice, it is difficult not to be aware of the lapping of

27 « ... [va] ainsi clairement à rebours de la compréhension romantique de l'artiste et du mythe du génie ». My translation.

water in the canals and the sound of church bells. This is a whole soundscape that has survived to this day and that is also a part of the baroque spirit.

Works Cited

- BEFFA, Karol, « La musique du dix-huitième siècle au cinéma », in SCHIFANO, Laurence & POIRSON, Martial (Ed.), *Filmer le 18^e siècle*, Paris, Éditions Desjonquères, 2009, p. 64-73.
- BOETTICHER, Wolfgang, « Romantisme », in HONEGGER, Marc (Ed.), *Dictionnaire de la musique, Science de la musique*, Paris, Bordas, 1976, p. 885-887.
- CARON, Alfred, SINEUX, Michel, SALMONA, Paul et alii (Ed.), *Figures du compositeur : musiciens à l'écran*, Paris, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 1996.
- CIMENT, Michel, *Kubrick: The Definitive Edition*, trans. Gilbert Adair, New York, Faber & Faber, 2001.
- « Channel Riviera » (last visited 27.02.2021). <https://www.condor-pictures.com/index.php/2022/02/08/vivaldi-le-pretre-roux-un-film-de-liana-marabini/>
- CORBIAU, Gérard, *Farinelli*, France-Italy-Belgium, 1994.
- CORNEAU, Alain, *Tous les matins du monde (All the Mornings of the World)*, France, 1991.
- CREE, Steven (last visited 08.03.2021): « Films to Be Buried with Brett Goldstein », #6, 16 August 2018. <https://play.acast.com/s/filmstobeburiedwith/18950025-3114-4f90-a407-1f5718d7c52a>
- DAGER, Nick (last visited 06.04.2021): « The Red Priest Posts at Rumblefish », 2 November 2009. <https://digitalcinemareport.com/news/red-priest-posts-rumblefish>
- DE CANDÉ, Roland, *Vivaldi*, Paris, Le Seuil, 1967.
- DREYFUS, Laurence, *Bach and the Patterns of Invention*, Cambridge, Harvard University Press, 1996.
- DUAULT, Alain, THIRIAT, Laurence, *Sur les pas de Vivaldi (In Vivaldi's Footsteps)*, France, 2008.
- FRANCO, James, *The Disaster Artist*, USA, 2017.
- GUILLEMET, Barthélémy, « Le Lyrisme des Garçons de Fengkuei », in FIANT, Antony & VASSE, David (Ed.), *Le Cinéma de Hou Hsiao-hsien, Espaces, temps, sons*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013, p. 129-135.
- GUILLEMOU, Jean-Louis, *Antonio Vivaldi, un prince à Venise*, France, 2007.
- KUBRICK, Stanley, *Barry Lyndon*, UK-USA, 1975.
- MAMY, Sylvie, *Antonio Vivaldi*, Paris, Fayard, 2001.
- MARABINI, Liana, *Vivaldi, The Red Priest*, UK-Italy, 2009.
- MOINE, Raphaëlle, « Intouchables », in BOUTANG, Adrienne, CLÉMENT, Hugo, LE FORESTIER, Laurent et alii (Ed.), *L'Analyse des films en pratique*, Paris, Armand Colin, 2018, p. 229-235.
- NAKACHE, Olivier, TOLEDANO, Éric, *Intouchables (The Intouchables)*, France, 2011.
- O'NEILL, Eithne, *Positif*, n°556, juin 2007, p. 50.
- PENIN, Jean-Paul, *Les Baroqueux ou le musicalement correct*, Paris, Gründ, 2006.
- PERERA, Orlando, *Vivaldi, La Cinquième Saison*, Paris, Naïve, 2011.
- PERRAIS, Agnès, « Chronique d'Anna Magdalena Bach, ou la chair de la musique », in ZAMOUR, Françoise (Ed.), *La Musique au risque des images*, Paris, Éditions Delatour, 2014, p. 194-204.
- PORTABELLA, Pere, *Die Stille vor Bach (The Silence Before Bach)*, Spain-Germany, 2008.
- « Rare Vivaldi Manuscript Uncovered », 2004 (last visited 27.02.2021). http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk_news/england/gloucestershire/3968067.stm
- ROUGHOL, Sophie, *Antonio Vivaldi*, Paris, Actes Sud/Classica, 2005.

STRAUB, Jean-Marie, HUILLET, Danièle, *Chronik der Anna Magdalena Bach (The Chronicle of Anna Magdalena Bach)*, Germany-Italy, 1968.

Trailer *Vivaldi, The Red Priest* (last visited 27.02.2021). <https://www.youtube.com/watch?v=YkK1XjpM930>

« Violin Concerto in F Minor Op. 8 No. 4 RV297 Winter: I Allegro non molto », *Le Quattro Stagioni [The Four Seasons]*, *Il Giardino Armonico* [CD], Vivaldi, Teldec Classics International, 1994.

VIRET, Jacques, *Musique baroque*, Grez-sur-Loing, Éditions Pardès, 2009.

« Vivaldi The Red Priest, ultimo ciak », 2008 (last visited 06.04.2021). <https://www.condor-pictures.com/index.php/2022/02/08/vivaldi-the-red-priest-ultimo-ciak/>

WARRACK, John, « Romantisme », in ARNOLD, Denis (Ed.), *Dictionnaire encyclopédique de la musique*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1988, p. 589-591.

The Virtuoso Type: Cultural Representations of the Exceptional Musician

Will Kitchen
University of Southampton

ABSTRACT. This article explores cultural representations of musical virtuosity. In reference to a key figure in the historical development of the virtuoso as a cultural type –the Hungarian pianist and composer Franz Liszt (1811-1886)– the analysis demonstrates how cinematic representations of this figure construct and maintain the centrality of audio-visual impression in the discourse of Romantic aesthetics. By being a marker of an « exceptional » musician, the virtuoso’s potential to transcend ideologically determined systems of social ordering is rooted in their historical and aesthetic function. This highlights the fact that virtuosity –a concept rooted in 19th-century European cultural history and aesthetics– is intimately associated with modern culture in both its economic and performative aspects, and was one of the most significant cultural figures to emerge from the Romantic period. By analysing various filmic representations of Liszt –including *Letter from an Unknown Woman* (1948), *Song Without End* (1960) and *Lisztomania* (1975)– this article will explore the virtuoso’s various cultural functions: from being an embodiment of the Romantic genius type –the unique and transgressive individual– to a space in which the sexual and public domains meet in order to work through cultural tensions regarding vision and power.

KEYWORDS: Representation, Virtuosity, Performance, Pianism, Romanticism

La figure du virtuose : représentations culturelles du musicien d’exception

RÉSUMÉ. Cet article explore les représentations culturelles de la virtuosité musicale. En se concentrant sur une figure-clé du développement historique du virtuose



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>

comme archétype culturel (ici, le pianiste et compositeur hongrois Franz Liszt [1811-1886]), l'analyse démontre comment les représentations cinématographiques d'une telle figure construisent et maintiennent la centralité de l'impression audiovisuelle au sein de l'esthétique romantique. En lui donnant les caractéristiques d'un musicien « exceptionnel », le potentiel du virtuose à transcender les systèmes d'ordre social idéologiquement déterminés est ancré dans leur fonction historique et esthétique. Ceci met en évidence le fait que la virtuosité, un concept enraciné dans l'histoire culturelle et l'esthétique européennes du XIX^e siècle, est intimement liée à la culture moderne, que ce soit par ses aspects économiques ou performatifs, et que la figure qui lui est associée est l'une des plus significatives à émerger de l'ère romantique. En analysant des représentations cinématographiques diverses de Liszt – dont *Lettre d'une inconnue* (1948), *Le Bal des adieux* (1960) et *Lisztomania* (1975) – cet article explore les fonctions culturelles variées du virtuose : d'une incarnation du génie romantique – sous la forme d'un individu unique et transgressif – à un espace dans lequel les domaines public et sexuel se rencontrent afin de dépasser les tensions culturelles inhérentes à la vision et au pouvoir.

MOTS-CLÉS : représentation, virtuosité, interprétation musicale, pianisme, romantisme

The virtuoso [...] becomes the very site through which tradition, like the musical composition, passes
(Bernstein, 1998: 86)

The virtuoso performance is a symbolic event with the potential to collapse a host of binary distinctions between private and public, original and reproduction, freedom and control, and authenticity and artificiality¹. This potential to problematize such kinds of social ordering is rooted in the essential function of the virtuoso as both a cultural and economic agent: they must embody a potential to exceed expectations. But the concept of virtuosity is more complex than this. It also has a distinct historical character, emerging as a significant cultural and economic phenomenon in Europe during the early 19th century due to the development of multiple social and economic trends, as well as technical innovations in instrument design. In addition, the audio-visual and ritualistic character of virtuosity means that it is not something possessed by certain individuals, but rather something which is historically constituted by a complex relation between perception, expectation, and judgements of personal and procedural appropriateness. Virtuosity might be thought of as something dependent upon a perceived imbalance between the visual « proof » of the human source of sound production (« only human ») and the character of the

¹ A longer version of this article appears in Will Kitchen, *Romanticism and Film: Franz Liszt and Audio-Visual Explanation*, London & New York, Bloomsbury, 2020, p. 104-114. Reproduced for *Savoirs en prisme* by kind permission of Bloomsbury Academic.

sounds heard (« more than human »), in a play of what is shown and not shown. This occurs alongside several further judgements of appropriateness: 1) that these combined audio-visual impressions are « musical », and 2) that the right person is making them in the right way and in the right place. Accordingly, virtuosity appears to be perceived, recognised and organised in the judgement of others, activating secondary schematic expectations and associations.

Along with figures such as Niccolò Paganini and Jimi Hendrix, the 19th-century Hungarian pianist and composer Franz Liszt remains today an archetypal virtuoso, one whose « cultural image » is significantly constructed and altered through audio-visual representation. Long before film biopics rejuvenated Liszt's cultural image as one of the most renowned pianists in music history, Romantic discourse had raised his musical abilities to mythic status. Among a new generation of pianist-composers to emerge in early 19th-century Europe, Liszt sought to exceed what was thought possible in terms of physical technique and sonic effect. As Jonathan Dunsby asserts, the piano music of the 19th century was « in its purely physical demands [...] more or less at the limits of possible human achievements » (Dunsby, 2001: 511). Liszt's virtuosity experienced the effects of a powerful mythologizing discourse, one which found outlets in different media. His fellow composers, the public, the critics, and even some who had never heard him play, proclaimed that Liszt's pianism was unprecedented, « absolutely overwhelming », and « almost terrifying in its intensity » (Stasov, 1980b: 121; Loesser, 1954: 367). Some contemporaries recognised that these remarkable effects were due to the extraordinary visual and theatrical characteristics of his performances, which were often rooted in powerful and easily exploited Romantic aesthetic tropes such as madness, religious ecstasy, freedom and nature; « Storms », Liszt once said, « are my *forte* » (Hamilton, 2008: 8, 44). The linguistic suffix « -omania » has remained one of Liszt's most evocative legacies, demonstrating the historical significance of his contribution to modern culture and musical representation.

By focusing on significant aspects of the historical discourse surrounding Franz Liszt –in many ways the symbolic « ground zero » for the modern virtuoso as a cultural type– this article will be able to explore the intimate relationship between virtuosity and audio-visual representation. This will help us to understand its most significant consistencies, functions, and ideological tendencies, as well as film's role in perpetuating some of the Romantic era's most significant value judgements, social distinctions and cognitive associations.

Stardom, Virtuosity and Audio-Visuality

Dana Gooley has summarised the curious self-fulfilling prophesy which sustains Liszt's mythic status in historical discourse: « On the one hand, Liszt's audiences applaud enthusiastically because he is a great artist; on the other, Liszt is a great artist because his audiences applaud enthusiastically » (Gooley, 2009: 4). The historical absence of audio recordings means that word-of-mouth

and written documents bear the burden of sustaining Liszt's transcendental virtuosity. Biographies have continued to mythologise Liszt by idealising the absence of his actual musical ability from modern sense perception. Films, as we will see below, also participate problematically in this discourse. Recent studies have also exposed the myth that virtuosos were unmotivated by profit, and that the supposedly sacred priority of music came before any economic imperatives (Gooley, 2004: 145-161). The fallacy that composers were singly focused on producing « art » rather than « products » –i.e. objects and services constructed for exchange and profit, demanding the maintenance of a relationship with a market– is the result of selective critical history. Throughout Liszt's life, the press, social events, biography and word-of-mouth fostered a desirable image of him as a redoubtable pianist, and a progressive and altruistic upholder of post-Beethoven Romantic artistic ideals (Kramer, 2002: 33). One key instance is the *Weihekuss*, Liszt's legendary encounter with Beethoven in 1823. A conscious authoring of this event has long blurred the line between fact and fiction, to the benefit of Liszt's cultural cache (Walker, 2005: 155).

All this highlights the fact that Romantic virtuosity is intimately associated with the concept of modern fame or celebrity in both its economic and performative aspects, and it seems reasonable to accept that Liszt was a key prototype of the star figure. As Joshua Gamson notes, celebrity image-management was « relatively unsystematic until the growth of professional public relations and film technology » (Gamson, 2007: 144); by being conscious of their own image and its relation to market forces, celebrity virtuosos such as Liszt, Paganini and Jenny Lind set historical precedent for later developments within and around the film industry. This trend eventually led to the institutionalisation of celebrity-audience relations and the development of the star system and its associated social functions. In his lifetime Liszt's likeness even appeared on a wide variety of merchandise (Pocknell, 1997: 123; Kramer, 2002: 91). Like the Hollywood film star, Liszt's appearance before an audience sometimes created the profound emotional identifying effect that « they [the audience] were seeing a dear, beloved friend », more accessible than a great military leader or king (Kramer, 2002: 87). Lawrence Kramer has explored Liszt's cathartic effect on audiences who, by being « sutured » by the music into identifying with the body of the performer, could share his « impulsive » freedom and power whilst maintaining a certain distance by the displacement of that pleasure into the process of looking (Kramer, 2002: 85). In some respects, this process is reminiscent of modern expectations of 20th and 21st-century stardom, facilitated by modern image reproduction and broadcasting technologies. Although there can be no formally established cause-and-effect connection between these two developments, one does provide historical precedent for the other. This correlation is explicitly evoked in Ken Russell's *Lisztomania* (1975), in which 1830s virtuoso hysteria is riotously compared to 20th-century rock stardom.

The importance of visual bodily impression in virtuoso discourse is partly a result of historical limitations on recording technology. As mentioned previously, like many another Romantic virtuoso, there exist no known audio

recordings of Liszt playing the piano. Written accounts, caricatures and the musical scores themselves remain the only « proofs » of his ability. But the genius myth can be sustained as much by a visual absence as by an auditory one. As a contemporary critic wrote: « you have to see Liszt's face, Liszt's eyes when he plays »; Schumann concurred: « I wish I could capture in words a picture of this extraordinary man [...] It is not easy! » (Stasov, 1980b: 123; Schumann, 1965: 158). As Susan Bernstein noted, such accounts describe reactions rather than the playing itself (Bernstein, 1998: 120). Liszt's appearance was also compared to a « glorious, powerful eagle », « thunder and lightning », a « bird-of-prey », a « lion », and even when descriptions of Liszt are less than complimentary, they are often striking in their visual suggestions: « a freak », « a scarecrow », « a mummy » (Stasov, 1980a: 48; Lenz, 1995: 17; Gooley, 2009: 107; Stasov, 1980b: 125). It was left to caricatures, such as those by János Jankó, to utilise these « freakish » elements in communicating the more expressive « filmic » impressions of the way pianists, or any public figures, moved (Davison, 2012: 73-74). The more dynamic visual elements were expunged by single paintings and photographs. Due to its perceptual absence from contemporary subjective experience, Liszt's pianistic ability remains so entrenched in myth and sublimity that filmic representations of his playing are unfailingly liable to court judgements of insufficiency.

In accordance with the Romantic imperative of audio-visual explanation, visual stimulus remains fundamental to various attempts to give represented musical performances, filmic or otherwise, a kind of meaningful significance. Dana Gooley has suggested that Liszt's audio-visual performance articulation was determined by a combination of textual features and theatrical behaviours. When playing his own edition of Weber's *Konzertstück* (1821), for example:

Liszt's chromatic octave surge expanded the sonic and visual dramatic amplitude of the gesture that marks the appearance of the hero. The listener could no longer see *through* Liszt to the narrative, for he had *become* the hero who appears over the horizon (Gooley, 2009: 104).

This boundary-breaking visual dimension lay at the heart of Liszt's whole aesthetic philosophy². To defend Gooley's hypothesis, Rolf Inge Godøy has demonstrated that, according to the motor theory of perception, any conception of meaning in musical performance is intrinsically related to « sound-motion objects », or the simultaneousness of sonic event and visual cues provided by the gestures of the performer (Godøy, 2017: 115-118). The musical event is given sense, in part, by the visual characteristics of the performance. An imbalance between sound and vision, combined with certain judgements, may establish a musical performance as one of virtuosity and its performing individual as a virtuoso. In *The Sight of Sound* (1993) Richard Leppert similarly suggested

² See Kitchen, 2020: 55-68.

that public musical performances more generally, live or represented, present a psychological imbalance between the visually observable physical activity of the music making process and the resulting music (Leppert, 1993: xxi). Sight, and particularly sight of the body, becomes a key element in mediating this slippage. Film presents instructive instances of this process at work in various contexts, as the meaningful effect of the represented music is explained through various visual processes.

To give one example, Lawrence Kramer has suggested that one of cinema's common methods for representing diegetic pianistic performance – the pianist's bodily fragmentation into alternating shots of their face and hands (often a production necessity allowing the insertion of shots of a professional pianist's hands) – continues the reliquary fragmentation of the pianist's body for audience pleasure. The isolated, « impossible », hands fill the screen, becoming « the cinematic equivalent of the souvenir » (Kramer, 2002: 92). A part of the cinematic pleasure occasioned by a montage sequence consisting of close-up shots of a virtuoso's performing hands lies in the privileged perspective of such images as sights otherwise impossible to see. Kramer's argument finds precedent amongst the oldest theories of film, including Béla Balász's concept of micro-physiognomy – the ability of the close-up shot to reveal the phenomenal world from otherwise unavailable perspectives (Balász, 1999: 309). As well as providing pleasure in this way, the fragmentation inherent in such representational techniques has the potential to blur the boundaries between the piano and the identity of the pianist. Cinematic conventions such as these continue and enrich debates that first circulated in musical culture during Liszt's own lifetime. Liszt himself expressed the common theme that a pianist can figuratively merge with the instrument: « My piano is to me what a ship is to the sailor, what a steed is to the Arab [...] my piano is myself, my speech, my life » (Liszt, 1989: 45).

In addition to privileged perspectives, cinematic musical moments also commonly rely on representations of character reactions to confirm the authority of the musical performance being shown. Biopic of Clara and Robert Schumann *Song of Love* (1947) presents an interesting variation of this technique, whilst also subverting the cinematic fragmentation of the performance event into privileged shots. In one scene the young Brahms plays the piano whilst the Schumanns stand over the instrument, enraptured by his playing. We are shown no shots of Brahms' hands touching the keys, only his placid expression. The authority of the performance comes from the explanatory facial and bodily reactions of the two listeners. The film's « refusal » to show the performing hands might seem to decry (from the conservative side of the War of the Romantics) the fetishized display of performance through the fragmented montage technique which has, at this point in the film, been associated with Liszt. Yet the camera's refusal to confirm the sound-motion object – refusal to show the pianist's hands – fetishizes Brahms' performance in a different way. Through fragmented absence, instead of fragmented presence, voyeurism is replaced by taboo.

This varied emphasis on vision in musical performance was also a significant element in the changing values of Romantic virtuosity itself. The instrumental virtuoso was now, by being situated in a market position where they are expected to display their skills visually as well as audibly, vulnerable to accusations that the value of the visual display superseded the value of the music itself. As the Brahms example from *Song of Love* demonstrates, a certain kind of conservative formalism prejudices music to the extent that it accentuates the visual impression of its method of production. Arthur Loesser describes the changes in European musical culture c1850 that clarify this alteration in the hierarchy of sensory elements (Loesser, 1954: 422-432). A growing musical press evidenced the rise of a musically educated post-revolutionary bourgeoisie, and a gradual transformation of the virtuoso concert ensued. The informal performance styles of Liszt and Sigismund Thalberg gave way to the more solemn recitals of Anton Rubinstein and Hans von Bülow. Visual performance effects – such as Liszt theatrically brushing back his hair (Kramer, 2002: 73; Samson, 2003: 77) – were considered sites of visual excess, problematizing the reception of the music as « good » music, despite negatively reinforcing the importance of vision and individuality as being essential to the concept of virtuosity itself. Performances with a self-consciously visual dimension were seen to « submerge the music in the spectacle of the musician », an effect to which many critics objected (Kramer, 2002: 87).

For some, what « repels » about virtuosos such as Liszt is the performer's « many-sidedness, eclecticism, and over-susceptibility to all musical sensations, from the most commonplace to the most rare » (Bernstein, 1998: 93). Such value judgements privilege the purity of exclusive categorisations whilst devaluing audiences who are judged to be easily impressionable. Susan Bernstein continued this point by stating that, for such virtuosos, « stealing, the theft that devalues the origin and the original, is permitted » (Bernstein, 1998: 106) – a privilege which furthers the potential to destabilise cultural values. Despite such criticisms rooted in the critical discourse of the virtuoso type, many historical accounts also validate Liszt's capacity for genuine musical « greatness ». What is potentially disturbing is that greatness and artificiality both appear to be within Liszt's grasp, both appearing fundamental to his artistic makeup, interchangeable or equal. A great virtuoso achieved something which was problematic for cultural hierarchies: they could « imitate the inimitable », undermining the structuring distinctions between high and low, genius and vessel, original and reproduction. As Wagner put it, it was often unimportant what music Liszt played at all (Bernstein, 1998: 13; Samson, 2003: 102). It is this capacity to encompass and compress extremes of value that makes Liszt the virtuoso such a potent agent of cultural liminality, and also seem particularly modern. Mendelssohn, too, famously stated: « Liszt's way in everything [...] is a perpetual fluctuation between scandal and apotheosis » (Kramer, 2002: 69). Contemporary critics often stressed the shocking effect made by a virtuoso who, for example, sometimes « leaped onto the platform » (Stasov, 1980b: 120-121). His scandalous behaviour and private life was matched by an equally outrageous musical

output³. It is this element of obscenity –the potential to transgress the decent– which informs the representation of self-consciously scandalous virtuosity in *Lisztomania*.

Audio-Visual Performance and Sexuality

42

So the body of the performer and the process of looking often play central roles in musical meaning. In film, too, diegetic musical performances often appear to encourage embodied musical cognition, whereby the display of the performing musician mediates the perceptual slippage identified by Leppert above. The result is often a montage of sound-motion objects and diegetic responses to such objects which combine to enforce particular meanings. This process is often centrally accomplished by the represented performing musician being watched by other diegetic characters.

Such musical spectacles are sometimes sexualised through the evocation of a voyeuristic register. Performance activity itself can be sexualised through the combination of heightened emotion and the physical prowess required for virtuosity. Lawrence Kramer has explored how musical recitals can be read as moments of sexual connection, as a sonic « envelope » will form between performer and listener functioning as « an extension of touch » (Kramer 2002: 34; Kramer, 2014: 358). A diegetic relationship between performer and on-screen listener is often potentially sexual, particularly when the performer's body itself becomes the focus of the gaze. Desire for the music is recontextualised through the voyeuristic process as a desire displaced onto the image of the musician's body. This device turns the performance into one centrally determined by its visual element, functioning to compensate for the absence or « slippage » in value inherent to dominant cultural formations of classical music in general. The culturally determined « greatness » of classical music, and the potential absence of this recognition from the perspective of an audience, is overcome by a visual bridge. Sex provides such a bridge from the emotional absence demanded by « high » cultural values to an intuitive emotional understanding of value. In other words, films can employ a voyeuristic structure to help audiences engage with music that may otherwise alienate them. In the process of explaining « difficult » classical music to audiences, films displace it by employing a supposedly universal sexual register.

In a more specific and formal sense, the erotic potentiality of musical performance is typically displayed through an equation between digital activity and sexual touching –an effect sometimes created through montage. In *Letter from an Unknown Woman* (1948), for example, the teenage Lisa listens in a reverie whilst the object of her unrequited affection, Stefan, practices Liszt's « Un sospiro » in an upstairs room. Lisa's friend gossips about a boy, mentioning his wandering hands; the moment is interrupted with a close-up shot of Stefan's

3 See Kitchen, 2020: 55-68.

hands playing a crescendo on the high notes. This filmic cut links virtuosic pianism with a desirous and somewhat illicit sexuality –illicit due to the element of auditory voyeurism introduced by Lisa’s secret listening to Stefan’s private practice. Similarly, in *Lisztomania* a nondiegetic descending chromatic run of notes accompanies a shot of Liszt passionately kissing his wife’s arm from the wrist up. In such scenes the virtuosity, passion, sensitivity, and prowess of pianistic performance become allegorical of sexual performance.

Some films evoke more explicit connections between virtuoso performance and sexuality. Beginning a concert in *Song Without End* (1960), Liszt theatrically removes a pair of white gloves before sitting at the piano and casually tossing them aside. This was one of the real Liszt’s many ritualised theatrical affectations (Stasov, 1980b: 121). Throughout the film this motif appears to symbolise Liszt’s changing attitude to performance, and the altering relationship between his persona, his public and his music. A female audience member takes the gloves off the stage as a souvenir. The cultural significance of virtuoso souvenirs taken by audiences is well documented, serving as locations of personal contact between star and spectator (Kramer, 2002: 90; Loesser, 1954: 370). According to Chris Rojek, such souvenirs serve a religious purpose, functioning as « relics » that « diminish the distance between the fan and the celebrity »; Rojek identifies a reliquary culture dating back to « the earliest days of Hollywood », although we can see how virtuosos such as Liszt were significant early articulators of this threefold relationship between star, relic and fan (Rojek, 2007: 173). As a metonymic embodiment of a performer’s being, the gloves are symbolically charged by their metaphoric relationship with their hands –the specific bodily location of a virtuoso’s uniqueness. Yet Liszt’s gloves are also endowed with a fetishistic quality, since they perform a visual and public game of concealment and revelation with his hands as objects of desire. *Lisztomania* contains a playfully *risqué* version of this glove motif which also explicitly emphasises its phallic interpretive potential. Before performing to an adoring audience of young girls, Liszt loosens the fingers of his garish green gloves one at a time; one finger becomes elongated with a playful and knowing gesture. As in *Song Without End*, several girls rush to secure the phallic memento.

At its most extreme, this tendency associates the piano with the female body itself, strengthening ideologically problematic schematising of male control in opposition to female passivity and otherness. According to both Gooley and Kramer, the common virtuoso motif of « blood on the keys » can suggest rape or loss of virginity on the part of a feminised piano (Kramer, 2002: 84; Gooley, 2009: 108). Again, paradigmatically, a virtuoso’s performances were occasionally described in terms of romantic embrace, with the performer dominating a submissive female instrument (Gooley, 2009: 108). Such tendencies were extended and validated by sexualised discourses surrounding Liszt himself as a notorious womaniser. Some commentators went so far as to brand Liszt an « erotomaniac » (See Davison, 2014: 247). Again, this sexual dimension of virtuoso performance is intimately connected in some filmic representations to the social practice of looking. During a concert scene in *Song Without End*, Liszt

makes eye contact with a female member of his audience and, without sheet music before him to dictate what he plays, begins « La Campanella » (1838-1851). The choice of music is seemingly determined by Carolyné's presence, articulating a certain sexual dimension to the virtuoso performance. At the end of the performance, Liszt and Carolyné's eyes meet significantly. Liszt's dark, slightly downturned and masterful expression strongly suggests that the performance has been a method of proving his uniqueness or power, both musical and sexual. The intensity of emotion displayed by the characters; the power-play suggested by Liszt's momentary ignoring of the audience's applause; the orgasmic climax of the music specifically chosen to demonstrate the virtuoso's physical stamina and power; the proximity of her seemingly oblivious husband – all these points contribute to the symbolic construction of this moment as an illicit sexual encounter.

Ben Winters observes the potential for intimacy in such cinematic representations of classical concerts, whose dignified conventions place restrictions on audience behaviours which « can result in particularly charged encounters » (Winters, 2014: 94). Encounters such as that between Liszt and Carolyné in *Song Without End* flirt with the taboos concerning types of social environment which, whilst typically containing great emotion, are constituted by many restrictions on interpersonal communication. Similarly, Lawrence Kramer notes that moments of stillness in virtuoso performance can, by their sheer absence of bodily activity, become « an invitation to a still deeper intimacy » between performer and spectator (Kramer, 2002: 48). This denial of bodily activity can form a moment of visual excess in itself, through its very contrast to the expectations of virtuoso performance, which often can be interpreted to express bodily activity on emotional and eroticised terms. The moment when Liszt's and Carolyné's eyes meet after « La Campanella » is a moment charged with transgressive potential, and is made so specifically by the sudden absence of music. The embodied sensuality evoked by the virtuoso performance has, suddenly, nothing to be displaced into. The moment of meaningful eye contact between Liszt and Carolyné takes the full weight of that displaced sensuality.

On a related note, the potentially transgressive nature of this sexual dimension is also sometimes tempered by the piano's partly domestic functionality (Kramer, 2002: 42). Cinematic representations of Romantic pianism often encounter this conflict between artistic passion and sheltered homelife. Liszt's first scene in *Impromptu* (1991), for example, alternates between a dramatic piano improvisation and its effect of disturbing a baby in the next room. Interestingly, both conflicting worlds are disturbing and disturbed, communicating values between them with equal suggestiveness, comically deflating the seriousness of the music, and bringing a quality of sexualised passion into the domestic environment. In the clarity and potency of its symbolic content regarding relationships, art, society, sex and violence, the image of a pianist disturbing a crying baby and a crying baby disturbing a pianist could function as an exemplary cliché of the composer biopic.

Conclusion

Analysis of the historical discourse surrounding Franz Liszt, that prototype of the modern celebrity musician, reveals the great range and connotative potential of the virtuoso as a cultural type. Developing within a complex socio-historical context, the idea of Romantic virtuosity can be understood to have profoundly influenced modern conceptions of musical performance, as well as broader notions of creativity, genius, and the many fictive divisions between the public and the private, normality and excess, originality and aberration. Cinematic representations such as composer biopics form only a part of the expansive terrain of audio-visual discourse which constructs and perpetuates cultural schemas of virtuosity. They also contextualise these schemas in reference to important ideological connotations associated with topics such as individuality and gender. As Film Studies and related disciplines have yet to fully acknowledge, modern technological media's own various combinations of sound and vision are perhaps to be profitably understood as expansive developments of the multimedia imperative inherent to Romantic aesthetics itself⁴.

Works Cited

- BALÁSZ, Béla, « [from] *Theory of the Film* », 1945, in BRAUDY, Leo & COHEN, Marshall (Ed.), *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, 5th edition, Oxford, Oxford University Press, 1999, p. 304-311.
- BERNSTEIN, Susan, *Virtuosity of the Nineteenth Century: Performing Music and Language in Heine, Liszt and Baudelaire*, Stanford, Stanford University Press, 1998.
- DAVISON, Alan, « Liszt among the Degenerates: On the Vagaries of being a Musical Genius, c. 1890-c. 1935 », in SAFFLE, Michael & DEAVILLE, James (Ed.), *Liszt's Legacies*, Stuyvesant, Pendragon Press, 2014, p. 236-258.
- DAVISON, Alan, « Liszt and Caricatures: The Clarity of Distortion », in SAFFLE, Michael, TIBBETTS, John C. & MCKINNEY, Claire (Ed.), *Liszt: A Chorus of Voices*, Stuyvesant, Pendragon Press, 2012, p. 68-75.
- DUNSBY, Jonathan, « Chamber Music and Piano », in SAMSON, Jim (Ed.), *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001, p. 500-519.
- GAMSON, Joshua, « The Assembly Line of Greatness: Celebrity in Twentieth-Century America », in REDMOND, Sean & HOLMES, Su (Ed.), *Stardom and Celebrity: A Reader*, Los Angeles, Sage, 2007, p. 141-155.
- GODØY, Rolf Inge, « Postures and Motion Shaping Musical Experience », in LESAFFRE, Micheline, MAES, Pieter-Jan & LEMAN, Marc (Ed.), *The Routledge Companion to Embodied Music Interaction*, London & New York, Routledge, 2017, p. 113-120.
- GOOLEY, Dana, « Franz Liszt: The Virtuoso as Strategist », in WEBER, William (Ed.), *The Musician as Entrepreneur, 1700-1914: Managers, Charlatans and Idealists*, Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press, 2004, p. 145-161.

4 For further analysis concerning this and related concepts, see Kitchen, 2020.

- GOOLEY, Dana, *The Virtuoso Liszt*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009.
- HAMILTON, Kenneth, *After the Golden Age: Romantic Pianism and Modern Performance*, Oxford, Oxford University Press, 2008.
- KITCHEN, Will, *Romanticism and Film: Franz Liszt and Audio-Visual Explanation*, London & New York, Bloomsbury, 2020.
- KRAMER, Lawrence, « Classical Music, Virtual Bodies, Narrative Film », in NEUMEYER, David (Ed.), *The Oxford Handbook of Film Music Studies*, Oxford, Oxford University Press, 2014, p. 351-365.
- KRAMER, Lawrence, *Musical Meaning: Toward a Critical History*, Berkeley, University of California Press, 2002.
- LENZ, Wilhelm von, *The Great Piano Virtuosos of Our Time: A Classic Account of Studies with Liszt, Chopin, Tausig and Henselt*, 1872, London, Kahn and Averill, 1995.
- LEPPERT, Richard, *The Sight of Sound: Music, Representation, and the History of the Body*, Berkeley, University of California Press, 1993.
- LISZT, Franz, *An Artist's Journey: Lettres d'un Bachelier es Musique, 1835-41*, Chicago, University of Chicago Press, 1989.
- LOESSER, Arthur, *Men, Women and Pianos: A Social History*, New York, Simon and Schuster, 1954.
- POCKNELL, Pauline, « Clandestine Portraits: Liszt in the Art of His Age », in SAFFLE, Michael & DEAVILLE, James (Ed.), *Analec̄ta Lisztiana II: New Light on Liszt and His Music*, Stuyvesant, Pendragon Press, 1997, p. 123-161.
- ROJEK, Chris, « Celebrity and Religion », in REDMOND, Sean & HOLMES, Su (Ed.), *Stardom and Celebrity: A Reader*, Los Angeles, Sage, 2007, p. 171-180.
- SAMSON, Jim, *Virtuosity and the Musical Work: The Transcendental Studies of Liszt*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.
- SCHUMANN, Robert, « Franz Liszt: Concerts in Dresden and Leipzig », 1840, in PLEASANTS, Henry (Ed.), *Schumann on Music: A Selection from the Writings*, Mineola, Dover Publications, 1965, p. 157-161.
- STASOV, Vladimir, « Letters from Abroad », 1869, in *Selected Essays on Music*, New York, Da Capo Press, 1980a, p. 38-51.
- STASOV, Vladimir, « Liszt, Schumann and Berlioz in Russia », 1889, in *Selected Essays on Music*, New York, Da Capo Press, 1980b, p. 117-194.
- WALKER, Alan, *Reflections on Liszt*, Ithaca & London, Cornell University Press, 2005.
- WINTERS, Ben, *Music, Performance, and the Realities of Film: Shared Concert Experiences in Screen Fiction*, New York & London, Routledge, 2014.

Chopin en la España del franquismo: una mirada desde el arte cinematográfico (1959-1975)

49

Virginia Sánchez Rodríguez
Universidad de Castilla-La Mancha
Centro de Investigación y Documentación Musical (CIDoM)-Unidad
Asociada al CSIC

Chopin dans l'Espagne franquiste : un regard au prisme de l'art cinématographique (1959-1975)

RÉSUMÉ. Frédéric Chopin (1810-1849), contrairement à d'autres compositeurs, a visité l'Espagne et a résidé à Majorque pendant deux mois entre 1838 et 1839. De plus, il est le seul compositeur qui apparaît avoir été recréé dans un film sous la dictature de Franco (1939-1975), *Jutrzenka. Un invierno en Mallorca* (Jaime Camino, 1969), basé sur le récit de voyage éponyme de George Sand (1804-1876) et caractérisé par l'évocation tourmentée de l'artiste. Cet article propose une étude sur la manière dont le musicien est représenté dans le film et sur sa place dans la réalité culturelle et audiovisuelle en Espagne à l'époque du *desarrollismo* (1959-1975). Conformément aux sources primaires – le film et le roman – et sources secondaires, nous vérifierons la situation socioculturelle de l'Espagne à laquelle Chopin est arrivé, nous analyserons la présence diégétique de la musique dans le film et nous réfléchirons sur le portrait dessiné dans cette production, en comparaison avec le mythe créé autour de sa figure.

MOTS-CLÉS : Chopin, cinéma espagnol, franquisme, portrait, bande sonore



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>

Chopin in the Spain of the Franco Regime: A View From the Cinematographic Art (1959-1975)

ABSTRACT. Frédéric Chopin (1810-1849), unlike other composers, visited Spain during his lifetime and resided in Mallorca for two months between 1838 and 1839. Furthermore, he is the only composer who appears recreated in a film during the Franco's dictatorship (1939-1975), *Jutrzenka. Un invierno en Mallorca* (Jaime Camino, 1969), based on the eponymous travel story by George Sand (1804-1876) and characterized by the tormented representation of the artist. In this work we propose a study on the way in which the musician is illustrated in the aforementioned film and on its place in the audiovisual reality in Spain during the *desarrollismo* era (1959-1975). Taking as core the primary –the film and the novel– and the secondary sources, we will verify what the Spain that Chopin arrived at was like from the sociocultural perspective, we will analyze the diegetic presence of music in the film and we will reflect on the portrait drawn in this production, in comparison with the myth created around his figure.

KEYWORDS: Chopin, Spanish Cinema, Franco's Dictatorship, Portrait, Soundtrack

Los compositores son quienes ocupan un mayor espacio en la historiografía, por encima de los intérpretes, los mecenas y otros personajes destacados de la historia de la música. Sin embargo, y salvo honrosas excepciones, sus aventuras y desventuras no han sido, de forma masiva, recreadas a través del cine, tampoco en el panorama audiovisual español.

De entrada, debemos señalar que el cine español¹, desde su origen y hasta el siglo XXI, está repleto de las melodías de los más excelsos compositores. Pero, por el contrario, la figura de los compositores no aparece representada, con frecuencia, en las películas, por lo que los *biopics* son ciertamente escasos. Ahora bien, de forma excepcional, y quizá debido a que Frédéric Chopin (1810-1849) vivió durante algunos meses en la isla de Mallorca en compañía de George Sand (1804-1876) y los hijos de ésta, el músico polaco aparece representado, como núcleo de la narración audiovisual, en el *film Jutrzenka. Un invierno en Mallorca* (Jaime Camino, 1969).

De acuerdo con esta circunstancia, en este trabajo proponemos un acercamiento a la figura de Chopin a través del mencionado título. En primer lugar, se realiza un estudio sobre la visibilidad social y cultural de la música de Chopin en la cronología en la que se realizó la película, coincidente con la última etapa del franquismo, denominada *desarrollismo* (1959-1975). Posteriormente, se analiza el modo en que el compositor aparece representado en el *film*, en comparación con algunas de las principales fuentes secundarias sobre su figura en una cronología próxima a su existencia (Liszt, 1863; Finck, 1889; Oldmeadow, 1905; Poirée, 1906; Huneker, 1921) y también a finales del siglo XX y comienzos

1 Para una profundización sobre la historia del cine español, y sobre la historia del cine con una mirada desde el ámbito académico hispánico, véanse, entre otros, Seguin, 1999; Sánchez Noriega, 2005; Caparrós Lera, 2007; Gubern, Monterde, Pérez Perucha, Rimbau & Torreiro, 2009; Benet Ferrando, 2012.

del siglo XXI (Samson, 1988; Pierrakos, 1998; Poniatowska, 2003; Duault, 2004; Goldberg, 2004; Bellman & Goldberg, 2017, entre otros). Finalmente, se comprueba qué obras del legado del compositor se integran como parte de la Banda Sonora Musical² y se reflexiona sobre su adecuación.

Jutrzenka. Un invierno en Mallorca en la realidad audiovisual del desarrollismo (1959-1975)

Cuando el cineasta Jaime Camino (1936-2015), en 1969, se embarcó en la aventura audiovisual protagonista de este trabajo, España se encontraba inmersa en el franquismo (1939-1975), el sistema político, de carácter dictatorial, encabezado por Francisco Franco (1892-1975) que se extendió durante casi cuatro décadas. A pesar del marcado perfil autárquico del Régimen, desde los años cincuenta se observó una situación aperturista propia de la última etapa, el desarrollismo (1959-1975).

Este período, especialmente durante la década de 1960³, se caracterizó por la estabilización gracias a la reducción del déficit, el aumento de las exportaciones, el auge de la industrialización y el crecimiento de la economía, en buena medida como resultado de la implantación de varios Planes de Desarrollo desde comienzos de 1964 (Tamames, 1981: 422). En cuanto a los aspectos sociales y artísticos, la relajación política dio como resultado un incremento en el consumo del ocio urbano y, en general, una renovación y heterogeneidad cultural, reflejo de la situación política.

En lo que respecta al cine, en esta última etapa del franquismo, conviene señalar la existencia de un panorama audiovisual ciertamente heterogéneo. Por un lado, y a través de diferentes géneros, la mayor parte de las películas elaboradas durante el franquismo respondían a unos contenidos morales que reflejaban la ideología del gobierno, con un marcado enfoque divulgativo, en torno a la comedia, el cine musical y el melodrama. Se trata del denominado cine comercial. Por otro lado, de forma paralela, como parte de las políticas de renovación implantadas por José María García Escudero (1916-2002) mientras estuvo al frente de la Dirección General de Cinematografía, también se fomentó el trabajo de cineastas más jóvenes, creadores de propuestas con una estética más arriesgada y, en ocasiones, con un contenido ideológico un tanto alejado a los ideales del Régimen. Es el caso de aquellos cineastas adscritos al Nuevo Cine

2 En este trabajo nos adscribimos al término « Banda Sonora Musical » para referirnos, únicamente, a la música integrada, en lugar del concepto « Banda Sonora », que hace referencia, de forma extensa, a la música conjuntamente a todos los elementos sonoros, incluyendo los diálogos, los efectos foley y otros sonidos.

3 Para una profundización en torno a esta cronología, véanse Torres, 1973; Torreiro, 2009: 295-340.

Español⁴ y a la Escuela de Barcelona⁵, así como otros directores con propuestas vanguardistas no asociadas a estas corrientes. Por último, la « Tercera Vía »⁶ es el nombre de una corriente intermedia gestada entre el cine más popular y las propuestas intelectuales de aquellos cineastas más arriesgados.

En este contexto, Jaime Camino encontró una vía personal para la narración audiovisual y su legado « se sitúa en la encrucijada del realismo y la modernidad que se produjo en el cine español de los años sesenta » (Riambau, 2007: 95). Vinculado a la Escuela de Barcelona, en lo que respecta a la película protagonista de este trabajo, se observan sus inquietudes estéticas junto con la utilización de los audiovisuales como un medio para la crítica, todo ello en torno a la estancia de Chopin y George Sand en la isla española –un acontecimiento pretérito– como excusa para despertar la conciencia contemporánea –el tiempo presente– (Rubí Sañre, 2013: 97-103).

La cinta, con un evidente afán narrativo en torno a un hecho del pasado, se caracteriza por el predominio de una estética costumbrista, próxima al neorrealismo italiano en lo que respecta al retrato de los personajes, y por la crítica ofrecida al retroceso cultural de estos, rasgos que coinciden con *Los felices 60* (1963), su primer largometraje. Igualmente, conviene apuntar la presencia de una estética casi psicodélica en una de las secuencias de la película –que será abordada más adelante de acuerdo con su contenido–, fruto del juego de luces y sombras y de la inserción del elemento sonoro, lo que subraya las inquietudes de Camino en la renovación, en torno a distintos géneros.

El *film* « fue prohibido en principio íntegramente por ofrecer una imagen denigrante de la “España negra” de 1838 » (Heredero García, 2000: 161). Sin embargo, debemos subrayar que este título es un vestigio de calidad audiovisual y de interés ideológico que, además, puede presentar un valor artístico de acuerdo con la música integrada y con el retrato de Chopin que se ofrece. No obstante, antes de estudiar esta última faceta en comparación con las fuentes

4 El Nuevo Cine español nació en torno a la Escuela Oficial de Cinematografía. El término hace referencia a un colectivo heterogéneo de creadores, entre los que se encuentran Manuel Summers (1935-1993), José Luis Borau (1929-2012), Miguel Picazo (1927-2016), Basilio Martín Patino (1930-2017), Julio Diamante (1930-2020), Mario Camus (1935-2021) y Pedro Olea (1938), entre otros. A pesar de su carácter vanguardista, las películas que acogieron esta tendencia fueron beneficiarias de gran parte de las subvenciones otorgadas por el Estado y, a su vez, recibieron una buena acogida por la sociedad. Para una profundización sobre esta estética, véanse Villegas López, 1991; Saura, 1997: 102-117; Aragüez Rubio, 2005: 121-138.

5 El concepto « Escuela de Barcelona » fue utilizado por primera vez por Ricardo Muñoz Suay (1917-1997) en 1967, aunque el movimiento incluye autores comprendidos entre 1965 y 1970 (Torreiro, 2009: 321). Los representantes de la Escuela de Barcelona buscaron una renovación con la intención de adaptarse a las nuevas tendencias europeas, rompiendo con la tradición y ofreciendo una respuesta ideológico-formal al cine comercial (Sánchez Rodríguez, 2013: 77). La práctica filmica de este grupo fue heterogénea y las películas no contaron con un público masivo. Algunos de sus principales representantes fueron Jacinto Esteva (1936-1985) –considerado el fundador–, el mencionado Muñoz Suay, Carles Durán (1935-1988), Vicente Aranda (1926-2015) y Pere Portabella (1929). Para una profundización, véanse Martínez Bretón, 1983; Riambau & Torreiro, 1999.

6 La « Tercera Vía », que proponía un camino alternativo entre el cine oficial y el cine vinculado a la vanguardia, se desarrolló desde comienzos de los años setenta hasta la década de 1980, siendo *Españolas en París* (José Luis Bodegas, 1969) la primera película de esta tendencia. El cine de la « Tercera Vía », cuyo desarrollo fue clave gracias a la implicación del productor José Luis Dibildos (1929-2002), se fue desvirtuando posteriormente en relación con la imagen de la mujer representada (Huerta Floriano, 2010: 79-96).

secundarias relativas al compositor, realizamos un acercamiento para conocer cuál fue la visibilidad social y cultural del músico polaco en la cronología de la película.

Chopin y su visibilidad sociocultural

El compositor protagonista de este trabajo es uno de los más conocidos por parte del público, especialmente de acuerdo con la prototípica imagen de genio romántico y con la popularidad de sus *Nocturnos*, sus *Mazurkas* o sus *Cuatro Baladas*, entre otras de sus composiciones más célebres. Esa misma situación estuvo latente en las últimas décadas del Régimen de Franco, tal como demuestra la prensa. Si bien es cierto que la prensa especializada se hizo eco de los principales eventos con música de Chopin, los periódicos generalistas de tirada nacional –*ABC* y *La Vanguardia Española*⁷– son los vestigios que nos permiten constatar una presencia social más realista.

De entrada, podemos afirmar que la música ocupa un espacio significativo en la prensa, lo que demuestra una intensa actividad relativa a la « música de concierto »⁸ durante el desarrollismo y también la valoración de esta disciplina. Una revisión hemerográfica nos permite constatar que el compositor forma parte, de manera constante, de las citas pianísticas programadas.

Aunque, en 1969, se observa un especial énfasis en la figura del músico polaco debido a la celebración del 150 aniversario de su nacimiento, el año en que Jaime Camino rodó su película, España también disfrutó de la música de Chopin en manos de los grandes intérpretes del momento, especialmente en las grandes ciudades. Ejemplo de ello se puede constatar en el recital ofrecido por Rosa Sabater (1929-1983) en el Palau de la Música Catalana de Barcelona el 14 de febrero de 1969 (Anónimo, 16 de febrero de 1969: 44) con un programa con obras de Chopin –entre otros autores– y en la interpretación del *Concierto n.º 1* para piano y orquesta por parte de un joven Rudolf Buchbinder (1946), bajo la batuta del director polaco Paul Klecki (1900-1973), el 20 de abril de 1969 en el Teatro Real de Madrid (Fernández-Cid, 22 de abril de 1969: 71-72). Las obras de pequeñas dimensiones del autor, igualmente recordadas, también formaron parte de los programas de los grandes maestros, como José Iturbi (1895-1980), que, en uno de sus conciertos españoles de 1969, incluyó un « Vals » –sin identificar por la prensa– dado que, en palabras de Antonio Fernández-Cid, « a veces son las pequeñas páginas las que dan la medida de un artista » (21 de noviembre de 1969: 83).

7 El periódico *La Vanguardia*, que se edita en Barcelona desde 1881 y hasta la actualidad, se llamó *La Vanguardia Española* entre 1939 –con el comienzo del franquismo– y 1978 –fecha en la que se promulgó la Constitución Española, tras la finalización del régimen de Franco.

8 En este trabajo utilizamos el término « música de concierto », en lugar de « música clásica », para referirnos a las composiciones preexistentes de grandes autores de la historia de la música, de cualquier época, y evitar confusión con la música del estilo mayoritario desarrollado durante la segunda mitad del siglo XVIII (Radigales, 2005: 13-32).

Por otro lado, en los años sesenta, los periódicos también se hicieron eco de la estancia mallorquina del músico como un significativo hito (*Blanco y Negro*, 18 de junio de 1960: 67, 69) y también publicaron artículos culturales, de carácter divulgativo, dedicados al compositor. Así, y aunque en el año 1960, coincidiendo con la efeméride previamente mencionada, se observa una eclosión de textos en torno a su vida y obra, en fechas más próximas a la película que nos ocupa, Chopin es también el protagonista de contribuciones que hablan, especialmente, de su presencia en la ciudad de Varsovia (Casona, 29 de diciembre de 1965: 14-15; Montsalvatge, 31 de enero de 1971: 55), de su patriotismo –a pesar de haber pasado gran parte de su vida fuera de su país natal– (Acquaroni, 17 de junio de 1964: 38; Alférez, 21 de noviembre de 1970: 10-11) o de su vida amorosa (Barango-Solís, 22 de diciembre de 1972: 62).

La significativa huella del compositor se observa en que su música formaba parte de la habitual parrilla radiofónica y también del cine del desarrollismo, como parte de la Banda Sonora Musical, al igual que sucede con el legado de Mozart (Sánchez Rodríguez, 2016: 243-272) y Beethoven (Sánchez Rodríguez, 2020: 567-601), entre otros. Basta pensar en *El ángel exterminador* (Luis Buñuel, 1962), donde se interpreta el *Vals en mi menor nº 14* (*Op. póstuma*) y, especialmente, en *Mi querida señorita* (Jaime de Armiñán, 1972), donde el *Estudio op. 10 nº 3*, « Tristesse », no sólo es presentado como parte de los entretenimientos de salón (Rieger, 1986: 175-196) sino que aparece vinculado al personaje principal (José Luis López Vázquez) y a « su identidad como mujer puesto que, cuando se convierte en Juan, el piano no vuelve a aparecer vinculado al personaje protagonista » (Sánchez Rodríguez, 2018: 363). Ahora bien, si en alguna película Chopin adquiere protagonismo, tanto por el peso de su legado en la Banda Sonora Musical como por el retrato audiovisual planteado, es en *Jutrzenka*.

Chopin en la gran pantalla: un retrato personal y musical

En las últimas décadas, Chopin ha sido objeto de investigación desde diferentes perspectivas (Samson, 1988; Rink & Samson, 1994; Goldberg, 2003, entre otros⁹). Sin embargo, su presencia audiovisual, más aún en el contexto español, adolece de estudios en profundidad, algo que se trata de solventar, en parte, a través de este artículo. Una mirada a la película que nos ocupa nos permite constatar, desde los primeros segundos, que su contenido está basado en una sucesión de hechos reales en torno a la estancia mallorquina de Chopin. A pesar del evidente protagonismo musical, el *film* comienza con el sonido de dos campanas, seguidas de un silencio que acompaña la impresión, en pantalla, del siguiente texto de carácter narrativo:

En noviembre de 1838 llegaron a la isla de Mallorca Federico Chopin y Aurora Dupin (la famosa novelista mejor conocida como

9 Véanse también las ediciones que, bajo el título *Chopin Studies*, realiza la Frederic Chopin Society desde 1985 hasta 2000.

Jorge Sand), acompañados de los dos hijos de ésta. Ocuparon una celda en la Cartuja de Valldemosa (abandonada por los monjes a consecuencia de la ley Mendizábal, desamortizadora de los bienes de la Iglesia), viviendo en ella hasta el día 11 de febrero de 1839 (00:00:00-00:00:31).

Durante sus 108 minutos, la cinta presenta un marcado sentido verista, algo que se subraya con el protagonismo del silencio. La música cuenta con una presencia escasa a través de intervenciones diegéticas, de las que siempre se observa la procedencia del sonido. Los 19 bloques musicales –un número especialmente bajo respecto a los 40 bloques habituales en las películas de la época– están formados, de forma mayoritaria, por música pianística de Chopin, con excepciones puntuales que muestran el paisaje sonoro de Valldemosa, la interpretación de una canción infantil francesa en una escena campestre y el tormento interior del compositor.

La película evoca la rutina, vital y laboral, de Chopin, George Sand y sus hijos, Maurice y Solange, a través de la interpretación de Christopher Sandford (1939), Lucía Bosé (1931-2020), Enrique San Francisco (1955-2021) y Daria Esteva (1958), respectivamente. A pesar de que, durante los primeros días, todos ellos se alojaron en Son Vent¹⁰ y, después, en el hogar del cónsul de Francia en Palma (Ferra, 1960: 20), la cinta comienza cuando ya se encuentran instalados en la Cartuja de Valldemosa, cuya llegada se produjo el 15 de diciembre de 1838 (Ferra, 1960: 25). La belleza de la naturaleza (Sand, 1869: 37), la vestimenta y el modo de vida sobrio de los personajes oriundos, la aparente mala recepción de los vecinos (Ferra, 1960: 30) y la austeridad de las celdas que la familia ocupó aportan el toque costumbrista a la cinta, en la que los protagonistas dialogan en español frente al mallorquín, el dialecto que hablan los paisanos de la isla.

La personalidad del cineasta está presente en este trabajo audiovisual, no solo por haber cursado estudios musicales durante su juventud sino de acuerdo con su contenido crítico hacia la situación política actual del país. Así, la película, a pesar de su ambientación histórica, contiene algunos guiños respecto del contexto político de la España del momento: « La secuencia en que la escritora le explica a su hijo la historia de la I República francesa podría perfectamente ser un análisis de la II República española » (Brémard, 2008: 65). Ahora bien, de acuerdo con nuestro enfoque, el *film* de Jaime Camino puede resultar de especial interés por ofrecer un retrato audiovisual de Chopin basado, en gran medida, en la información y en los mitos sobre su figura recogidos en los volúmenes escritos desde su fallecimiento y hasta la fecha de rodaje.

Desde el punto de vista personal, la película muestra su timidez y carácter introvertido, así como en el hecho de que era una persona callada (Finck, 1889:

10 La propia Sand explica que fueron expulsados por miedo a que Chopin fuera tísico: « *Un matin, que nous étions livrés à des craintes sérieuses sur la durée de ces pluies et de ces souffrances qui étaient liées les unes aux autres, nous reçûmes une lettre du farouche Gomez, qui nous déclarait, dans le style espagnol, que nous tenions une personne, laquelle tenait une maladie qui portait la contagion dans ses foyers, et menaçait par anticipation les jours de sa famille ; en vertu de quoi il nous pria de déguerpir de son palais dans le plus bref délai possible* » (Sand, 1869: 46).

5) e indecisa (Huneker, 2006: 22), cualidades masivamente referenciadas en las fuentes secundarias. En el *film* también se subraya la elegancia, rasgo del que Liszt (1863) y otros tantos ya hablaron en su momento, aunque el personaje de Chopin comenta su aspecto descuidado en la isla respecto de su atuendo parisino: « estoy aquí sin guantes blancos y pálido como de costumbre » (00:52:24-00:52:28). En el fondo, Chopin no era un hombre nacido para el campo (Karenine, 1912: 499). Sin embargo, especialmente se incide en dos facetas: su frágil salud y su relación amorosa con Sand¹¹.

Si bien los ensayos y volúmenes dedicados al compositor polaco siempre han reflejado los problemas de salud durante su vida (Pierrakos, 1998; Duault, 2004, entre otros), estos fueron especialmente acusados en la cronología del viaje a Mallorca: « En ese momento, Chopin ya padecía de disnea a pequeños esfuerzos y se agotaba fácilmente; a menudo tenía que ser llevado a cuestras luego de tocar el piano por un periodo largo. Sufría de hemoptisis recurrente, debilidad, sudores nocturnos y pesadillas » (Quadrelli & Dibarboure, 2014: 290). Precisamente la película recrea algunos de esos episodios de gravedad. Conviene recordar que, aunque Chopin, Sand y su familia se desplazaron a España con la intención de que el hijo de ésta y el compositor pudieran beneficiarse del buen clima, tan propicio para ellos, el invierno 1838-1839 resultó especialmente frío y húmedo, algo que fue aún más nocivo. De hecho, en la escena en la que los protagonistas abandonan la Cartuja, se muestra el empeoramiento del compositor en su estancia, que incluso necesitó ayuda para caminar y montar en el carruaje de regreso.

No obstante, la secuencia en la que más se profundiza en la delicada salud del compositor se produce en el momento en que un grupo de mallorquines, como parte del desenfreno del martes de Carnaval, se personan en Valldemosa disfrazados, entre gritos y golpes, atormentando, así, a la familia. Este suceso, al parecer, fue real –aunque, según la narración de Sand, fue más amable que el recreado en la película¹² (Ferra, 1960: 31-32)– y se incluye como parte de la secuencia más surrealista de la película (01:34:24-01:37:13), de carácter casi psicodélico debido a la rápida sucesión de luces y sombras en medio del abarrotamiento y de los ruidos. A este respecto, dado que la psicodelia se caracteriza, etimológicamente, por ser algo que manifiesta la mente, el espíritu o el alma (Usó-Arnal, 2010), los sonidos presentan una función narrativa¹³ por tratarse de murmullos y gritos diegéticos procedentes de los payeses concentrados en el exterior de su celda y, simultáneamente, significativa debido a que su escucha, junto a los rápidos fotogramas en tinieblas, parece ilustrar el sentimiento

11 Recordemos que el amor es uno de los aspectos más mencionados en algunas de sus biografías, especialmente en aquellas más próximas a la cronología del biografado. Véanse, entre otros, Oldmeadow, 1905; Ganche, 1921; Vuillermoz, 1927.

12 « Quoique le prix de ces loyers fût d'une modicité extrême, les villageois de Valldemosa n'en avaient pas voulu profiter, peut-être à cause de leur extrême dévotion et du regret qu'ils avaient de leurs moines, peut-être aussi par effroi superstitieux : ce qui ne les empêchait pas de venir y danser dans les nuits du carnaval, comme je le dirai ci-après ; mais ce qui leur faisait regarder de très mauvais œil notre présence irrévérencieuse dans ces murs vénérables » (Sand, 1869: 109).

13 En este trabajo continuamos la taxonomía relativa a las funciones de la música inserta en los medios audiovisuales presentada por Fraile Prieto, 2009: 83-103.

de terror de la familia Sand, lo que permite apelar a la empatía del espectador (Chion, 1993: 19). Sin embargo, frente al miedo de Sand y sus hijos, el compositor no se dio cuenta del episodio, pues se encontraba inconsciente en su lecho, rodeado de sangre, como se plasma en la secuencia, un episodio que también ha sido sucesivamente referenciado en la distinta literatura: « Chopin sufre una nueva hemoptisis con abundantes vómitos de sangre » (Ferra, 1960: 78).

Si bien la salud es una de las facetas personales con mayor presencia, el amor también ocupa protagonismo, ya desde los primeros minutos de la película. La relación amorosa con George Sand¹⁴, a quien había conocido en 1837 (Huneker, 2006: 53), es presentada desde dos perspectivas. Por un lado, se incide en el cuidado casi maternal de Sand al compositor, como una enfermera (Le Bihan, 2006: 156). Pero, por otro lado, la película también muestra la pasión entre ambos. En todas las escenas fogosas, además, se presenta un rasgo común: la pasión de Sand aparece cuando Chopin toca el piano, es decir, cuando éste desarrolla su faceta artística, pues, al fin y al cabo, « Sand había encontrado en Chopin el artista perfecto »¹⁵ (Le Bihan, 2006: 49). Así, todas las escenas tórridas aparecen precedidas por interpretaciones pianísticas de Chopin¹⁶, lo que suscribe que, especialmente, el amor y la admiración personal de la escritora están íntimamente relacionados con el virtuosismo del músico, a quien, constantemente, acaricia y alaba sus manos (00:04:29-00:05:12).

Sin embargo, durante el transcurso de la historia, la pasión de Sand hacia el músico parece ir disminuyendo, como se observa en su forma de actuar y en la secuencia en la que la novelista protagoniza una escena amorosa con Karol Dembowski (1808-1853), « curioso viajero polaco-italiano » (Ferra, 1960: 59), que visitó la isla en la misma cronología que los Chopin-Sand (01:22:14-01:22:36). Ahora bien, esta transformación emocional de Sand en el *film*, al parecer, sería el reflejo de los sentimientos de la escritora, desde la pasión a la compasión y la mirada maternal, como ella misma plasma en las 485 cartas recogidas en *Histoire de ma vie* (1855)¹⁷.

En lo que respecta al aspecto profesional, por un lado, en *Jutrzenka* se recrea la forma solitaria y obsesiva de trabajar (Finck, 1889: 55) de Chopin y, especialmente, se incide en su virtuosismo, tan reiterado en la bibliografía. Ambas cualidades no solamente se plasman a través de los diálogos, sino, principalmente, a través de los bloques musicales que, como hemos expuesto, se integran en el *film* de forma diegética con una función narrativa. Las obras fueron ejecutadas por el pianista francés Raymond Trouard (1916-2008), que ya había estado vinculado al mundo del cine a través de películas como *La valse de l'adieu* (Henry Roussel, 1928) y *Le dossier noir* (André Cavatte, 1955). En esta cinta, a través de sus interpretaciones, se evidencia la expresividad del legado chopiniano, sus

14 Aunque no es objeto de este artículo profundizar en el retrato de Sand, el *film* subraya que la escritora fumaba y no acudía a Misa, lo que le causó una mala fama en una sociedad marcadamente conservadora y moralista, más aún cuando comentaba su situación familiar: « el señor [Chopin] no es mi marido, yo estoy divorciada » (00:10:10-00:10:12).

15 « Sand avait identifié en Chopin l'artiste parfait » (Traducción de la autora).

16 Incluso una de las escenas más tórridas la protagoniza Sand en solitario, mientras escucha a Chopin al piano (01:01:11-01:02:35).

17 Véase Sand, 2004.

delicados ornamentos y la particular utilización del *tempo rubato*, algunos de los rasgos más destacados de su música (Cortot, 1994).

A pesar de las dificultades en el día a día, y de la nefasta incidencia del clima en su salud, lo cierto es que la estancia en Mallorca resultó ser una etapa productiva para Chopin, « una de las más importantes de su vida, pues fue aquí cuando compuso algunas de esas obras maestras, sus *Preludios* »¹⁸ (Finck, 1889: 50-51). Es la época en la que compone sus *24 Preludios op. 28*, sus *Polonesas op. 40* y la *Mazurka op. 41 n° 2*. Igualmente, en la isla estuvo trabajando en los *Nocturnos op. 37* y en la *Balada n° 2*. A este respecto, conviene subrayar la presencia audiovisual del *Preludio n° 15*, « La goutte d'eau » (bloque musical 13, 00:52:11-00:56:40) –del que se ilustra su proceso compositivo–, la visibilidad del *Preludio n° 4* en la primera parte del bloque musical 16 (01:16:14-01:17:56) y el protagonismo del *Preludio n° 8* en el bloque musical 15 (01:06:49-01:07:44) y en la segunda parte del bloque 16 (01:18:00-01:19:39).

Estas composiciones son integradas de forma diegética con una función narrativa y de contextualización, lo que permite diegetizar este capítulo de la vida de Chopin en Mallorca de acuerdo con la rutina diaria del compositor. Y es que, junto al silencio y los variopintos sonidos derivados de las malas condiciones habitacionales de la Cartuja, su vida mallorquina transcurrió entre las teclas del piano Pleyel que, con tanto esfuerzo, consiguieron transportar hasta Mallorca. Sin embargo, conviene apuntar que, durante las primeras semanas, el músico no pudo trabajar debido a que no contaba con el instrumento por ciertos problemas con la aduana. A pesar de que logró alquilar un piano fabricado en la isla –al parecer, construido por Juan Bauzá (Parets i Serra, 1999: 382)–, Chopin no restableció su habitual ritmo de trabajo hasta que un ejemplar fabricado por la casa de Camille Pleyel (1788-1855) llegó a Valldemosa en enero de 1839 (Puigserver, 2003: 10). Por tanto, en lo que respecta a la práctica compositiva, el ritmo vital representado en el *film* en torno al piano sitúa la historia a partir del mes de enero de 1839.

Ahora bien, en cuanto a la selección de obras integradas en la Banda Sonora Musical y mencionadas previamente, ésta no resulta del todo verista respecto del legado concebido por Chopin en Mallorca. A pesar del repertorio mencionado (*Preludios n°s 4, 8 y 15*), la obra con mayor presencia audiovisual es la *Mazurka op. 17 n° 4*, que fue compuesta entre 1832 y 1833. La composición aparece en varios bloques, incluyendo la primera y la última intervención musical del *film* –bloques 1 (00:00:48-00:02:57), 3 (00:07:11-00:09:18), 8 (00:35:55-00:37:14) y 19 (01:43:34-01:47:41). Dado que la obra fue finalizada años antes de su llegada a España, el hecho de que se presente con tanta insistencia podría confundir al espectador respecto de la contextualización de una parte de la Banda Sonora Musical y restar, ligeramente, verismo. No obstante, esta apreciación, que únicamente podría ser detectada por un especialista, no desmerece el resultado global de la película en lo que respecta al compositor protagonista, por lo que la

18 « One of the most important in his life, for it was here that he composed some of those masterpieces, his Preludes » (Traducción de la autora).

utilización de los elementos musicales contribuye a la construcción de la ficción audiovisual en torno a su figura.

Conclusiones

A lo largo de este trabajo hemos podido constatar la visibilidad de Chopin en el contexto sociocultural del desarrollismo (1959-1975) con la presencia de su obra en los programas de conciertos, pero también como parte del imaginario colectivo, de la prensa y de los medios audiovisuales. Frente a la inserción de algunas de sus composiciones en la Banda Sonora Musical de varias películas españolas elaboradas durante el franquismo, *Jutrzenka. Un invierno en Mallorca* es el único biopic de un representante de la música de concierto elaborado durante el régimen dictatorial.

En la cinta, dirigida por Jaime Camino, representante de la Escuela de Barcelona, se realiza un retrato de Chopin que continúa las afirmaciones y los mitos reiterados en las fuentes secundarias, especialmente en lo que respecta a su frágil salud y su relación sentimental con George Sand. Igualmente, la cinta refleja las dificultades del ritmo vital en la Cartuja de Valldemosa, plasmadas también en *Un hiver à Majorque* por la escritora. En lo que respecta a cuestiones profesionales, se subraya el virtuosismo pianístico del compositor, ilustrado gracias al formato audiovisual con la interpretación de varias de sus obras –a cargo de Trouard–, la mayor parte de ellas escritas durante su estancia en Mallorca. A pesar de que los bloques musicales son escasos, podríamos afirmar que la estrategia musical relativa a la inserción del legado chopiniano va encaminada a lograr un efecto eminentemente narrativo y a bosquejar un retrato sonoro del creador gracias a la diégesis. Así, tanto la recreación personal y profesional de Chopin como la inserción audiovisual de su legado se aproximan al realismo, de acuerdo con las fuentes primarias y secundarias mencionadas. En ese sentido, por tanto, podemos afirmar que el medio cinematográfico alimenta la mitificación del compositor al integrar los tópicos más reiterados en la literatura y algunas de sus principales composiciones.

Aunque la Banda Sonora Musical resulta verista al contener varias de las obras que el músico escribió en su celda de Valldemosa, sorprende el excesivo protagonismo de la *Mazurka op. 17 n.º 4*, integrada en varios bloques. A pesar de que es apropiado que se incluya una obra de raíces populares polacas con tanta visibilidad en el *film* –de acuerdo con el hecho de que el patriotismo del músico es uno de los aspectos más mencionados en la prensa española–, probablemente habría tenido un mayor sentido musicológico si alguna de las obras compuestas en esta cronología –que, como hemos señalado, fue muy productiva– hubiera contado con un mayor protagonismo sonoro. Sin embargo, este detalle no empaña el retrato audiovisual verista realizado en torno a Chopin dentro de un vestigio audiovisual que refleja la renovación audiovisual en España de la mano de uno de los grandes compositores.

Obras citadas

- ACQUARONI, José Luis, « Válido para artistas de hoy », *ABC*, 17 de junio de 1964, p. 38.
- ALFÉREZ, Antonio, « Zelazowa Wola, cuna de Chopin », *ABC*, 21 de noviembre de 1970, p. 10-11.
- ANÓNIMO, « La vida musical en Barcelona », *La Vanguardia Española*, 16 de febrero de 1969, p. 44.
- ARAGÜEZ RUBIO, Carlos, « Intelectuales y cine en el segundo franquismo: de las Conversaciones de Salamanca al nuevo cine español », *Historia del presente*, nº 5, 2005, p. 121-138.
- BARANGO-SOLÍS, Fernando, « El célebre compositor Federico Chopin tuvo tres grandes amores », *La Vanguardia Española*, 22 de diciembre de 1972, p. 62.
- BELLMAN, Jonathan D., GOLDBERG, Halina (Ed.), *Chopin and His World*, Princeton University Press, 2017.
- BENET FERRANDO, Vicente José, *El cine español: una historia cultural*, Barcelona, Paidós, 2012.
- Blanco y Negro*, 18 de junio de 1960, p. 67-69.
- BRÉMARD, Bénédicte, « Jaime Camino, *Los niños de Rusia*: siguiendo el camino de la memoria », in FEENSTRA, Pietsie & HERMANS, Hub (Ed.), *Miradas sobre pasado y presente en el cine español (1990-2005)*, Ámsterdam, Rodopi, 2008, p. 65-76.
- CAPARRÓS LERA, José María, *Historia del cine español*, Madrid, T&B, 2007.
- CASONA, Alejandro, « El jardín de Chopin », *Blanco y negro*, 29 de diciembre de 1965, p. 14-15.
- CHION, Michel, *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*, Barcelona, Paidós, 1993.
- CORTOT, Alfred, *Aspectos de Chopin*, Madrid, Alianza, 1994.
- DUAULT, Alain, *Frédéric Chopin*, Arles, Actes Sud, 2004.
- EFE, « Inauguración del “Año Chopin” », *La Vanguardia Española*, 25 de febrero de 1960, p. 21.
- FERNÁNDEZ-CID, Antonio, « Triunfal reaparición de José Iturbi, en actuación para el Club de Conciertos, en el Real », *ABC*, 21 de noviembre de 1969, p. 83.
- _____, « Un gran concierto de Paul Klecki, Rudolf Buchbinder y la Orquesta Nacional, en el Teatro Real », *ABC*, 22 de abril de 1969, p. 71-72.
- FERRA, Bartomeu, *Chopin y George Sand en Mallorca*, Palma de Mallorca, La Cartoixa, 1960.
- FINCK, Henry T., *Chopin and Other Musical Essays*, New York, Charles Scribner's Sons, 1889.
- FRAILE PRIETO, Teresa, « De nuevo el dedo en la llaga: algunas reflexiones metodológicas sobre el estudio de la música cinematográfica », in OLARTE MARTÍNEZ, Matilde (Ed.), *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la musicología española*, Salamanca, Plaza Universitaria Ediciones, 2009, p. 83-103.
- GANCHE, Edouard, *Frédéric Chopin : sa vie et ses oeuvres, 1810-1849*, París, Mercure de France, 1921.
- GOLDBERG, Halina (Ed.), *The Age of Chopin: Interdisciplinary Inquiries*, Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press, 2004.
- GUBERN, Román, MONTERDE, José Enrique, PÉREZ PERUCHA, Julio, RIAMBAU, Esteve, TORREIRO, Casimiro, *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra, 2009.
- HEREDERO GARCÍA, Rafael, *La censura del guión en España: peticiones de permisos de rodaje para producciones extranjeras entre 1968 y 1973*, Madrid, Ediciones de la Filmoteca, 2000.
- HUERTA FLORIANO, Miguel Ángel, « La mujer en el cine del tardofranquismo: el caso de la “tercera vía” », in SANGRO, Pedro & PLAZA, Juan F. (Ed.), *La representación de las mujeres en el cine y la televisión contemporáneos*, Barcelona, Laertes, 2010, p. 79-96.
- HUNEKER, James, *Chopin: The Man and His Music* (1ª ed., 1921), New York, Cosimo, 2006.
- KARENINE, Wladimir, *George Sand : sa vie et ses œuvres*, vol. 3, París, Plon-Nourrit et Cie, 1912.

- LE BIHAN, Adrien, *George Sand, Chopin et le crime de la chartreuse*, Espelette, Cherche-Bruit, 2006.
- LISZT, Franz, *Frederic Chopin: a biographical sketch and study of his work*, [trad. Martha Walker Cook], Boston, Ditson, 1863.
- MARTÍNEZ BRETÓN, Juan Antonio, *La denominada Escuela de Barcelona*, Tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1983.
- MEDINA GÓMEZ, José, « Vida agónica de Federico Chopin », *Blanco y Negro*, 18 de junio de 1960, p. 57-66.
- MONTSALVATGE, Xavier, « El culto a Chopin en Varsovia », *La Vanguardia Española*, 31 de enero de 1971, p. 55.
- OLDMEADOW, Ernest, *Chopin*, London, G. Bell & Sons, 1905.
- PARETS I SERRA, Joan, « Notes per a la història de la música a Mallorca – Instruments », *BSAL*, nº 55, 1999, p. 381-388.
- PIERRAKOS, Hélène, *Chopin*, Bordeaux, Éditions Jean-Paul, 1998.
- POIRÉE, Élie, *Chopin : biographie critique*, París, H. Laurens, 1906.
- PONIATOWSKA, Irena (Ed.), *Chopin and His Work in the Context of Culture: Studies*, Krakow, Polska Akademia Chopinowska, 2003.
- PUIGSERVER, Margarita, *La obra de Chopin en Mallorca en el invierno de 1838-1839*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2003.
- QUADRELLI, Silvia, DIBARBOURE, Justine, « ¿Quién disparó sobre el pianista? O la misteriosa enfermedad de Frédéric Chopin », *Revista Americana de Medicina Respiratoria*, 14, nº 3, 2014, p. 289-309.
- RADIGALES, Jaume, « Usos y abusos de la música “clásica” en el cine. Estudio de casos », in OLARTE MARTÍNEZ, Matilde (Ed.), *La música en los medios audiovisuales*, Salamanca, Plaza Universitaria de Ediciones, 2005, p. 13-32.
- RIAMBAU, Esteve, *Jaime Camino: la guerra civil i altres històries*, Barcelona. Generalitat de Catalunya, Institut Català de les Indústries Culturals, 2007.
- RIAMBAU, Esteve, TORREIRO, Casimiro, *La Escuela de Barcelona: el cine de la « gauche divine »*, Barcelona, Anagrama, 1999.
- RIEGER, Eva, « ¿Dolce semplice? El papel de las mujeres en la música », in ECKER, Gisela (Ed.), *Estética feminista*, Barcelona, Icaria, 1986, p. 175-196.
- RINK, John, SAMSON, Jim (Ed.), *Chopin Studies*, 2, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.
- RUBÍ SASTRE, M. Magdalena, « El film *Jutrzenka. Un invierno en Mallorca* (Jaime Camino, 1969): un episodio del pasado como reflejo de una realidad presente », *Actas del II Congreso Internacional Historia, literatura y arte en el cine en español y portugués: de los orígenes a la revolución tecnológica del siglo XXI. Salamanca, 26-28 de junio de 2013*, Salamanca, Universidad de Salamanca, Centro de Estudios Brasileños, 2013, p. 97-103.
- SAMSON, Jim (Ed.), *Chopin Studies*, New York, Cambridge University Press, 1988.
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis, *Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*, Madrid, Alianza Editorial, 2005.
- SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, Virginia, « Entretenimientos de salón desde una mirada española: la interpretación pianística femenina a través del cine (1959-1975) », in DEL VALLE, Carlos & LINARES, Manuel (Ed.), *Las expresiones culturales analizadas desde la Universidad*, Madrid, Tecnos, 2018, p. 357-368.

- SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, Virginia, « Mozart y el franquismo: una mirada desde el arte cinematográfico », in CAPDEPÓN VERDÚ, Paulino & PASTOR COMÍN, Juan José (Ed.), *Mozart en España. Estudios y recepción musical*, Vigo, Academia del Hispánico, 2016, p. 243-272.
- _____, *La Banda Sonora Musical en el cine español y su empleo en la configuración de tipologías de mujer (1960-1969)*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2013.
- _____, « Beethoven en la España del franquismo: una mirada desde el arte cinematográfico », in CAPDEPÓN VERDÚ, Paulino & PASTOR COMÍN, Juan José (Ed.), *Beethoven desde España: estudios interdisciplinarios y recepción musical*, Valencia, Tirant lo Blanch, 2020, p. 567-601.
- SAND, George, *Lettres d'une vie*, París, Gallimard, 2004.
- _____, *Ceuvres de George Sand. Un hiver à Majorque*, París, M. Levy, 1869.
- SAURA, Antonio, « El nuevo cine español », *Viridiana*, n° 15, 1997, p. 102-117.
- SEGUIN, Jean-Claude, *Historia del cine español*, Madrid, Acento, 1999.
- TAMAMES, Ramón, *La república. La era de Franco. Historia de España Alfaguara*, 7, Madrid, Alianza Editorial, 1981.
- TORREIRO, Casimiro, « ¿Una dictadura liberal? (1962-1969) », in GUBERN, Román, MONTERDE, José Enrique, PÉREZ PERUCHA, Julio, RIAMBAU, Esteve & TORREIRO, Casimiro (Ed.), *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra, 2009, p. 295-340.
- TORRES, Augusto M., *Cine español, años sesenta*, Madrid, Anagrama, 1973.
- USÓ-ARNAL, Joan Carles (consultado el 12.04.2021): « Historia de la psicodelia y de algunos intelectuales influenciados por el LSD », *Replicante*, 11 de mayo de 2010. <https://revistareplicante.com/historia-de-la-psicodelia/>
- VILLEGAS LÓPEZ, Manuel, *Aquel llamado nuevo cine español*, Madrid, JC, 1991.
- VUILLERMOZ, Émile, *La Vie amoureuse de Chopin*, París, Ernest Flammarion, 1927.

Taking Sides (2001) d'István Szabó : la figure du musicien face au régime nazi

Jean Du Verger
ENSMM – Besançon
VALE – Sorbonne

RÉSUMÉ. Le film *Taking Sides* (2001) du cinéaste hongrois István Szabó est une adaptation de la pièce éponyme du dramaturge britannique d'origine sud-africaine Ronald Harwood, qui en a signé lui-même l'adaptation cinématographique. Le film raconte l'instruction du procès en dénazification du grand chef d'orchestre allemand Wilhelm Furtwängler alors que le musicien a tenté de s'opposer au régime nazi. L'instruction met néanmoins en lumière les contradictions d'un personnage controversé et la complexité de la période. Szabó et Harwood proposent de présenter les faits aux spectateurs afin qu'ils puissent prendre parti en toute connaissance de cause. Notre étude tente de démontrer que le subtil entrelacs de la fiction et de la réalité historique et certains choix du scénariste et du cinéaste vont influencer le spectateur en faveur du personnage de Furtwängler. Nous chercherons à mettre en lumière certains de ces choix, qu'ils soient d'ordre cinématographique ou historique, afin de mieux les comprendre.

MOTS-CLÉS : Allemagne, art, musique, nazisme, politique, résistance

Szabó's *Taking Sides* (2001): The Figure of the Musician in the Face of the Nazi Regime

ABSTRACT. István Szabó's film *Taking Sides* (2001) is an adaptation of the play originally written in 1995 by South-African born playwright Ronald Harwood. Harwood wrote the film's screenplay. It is based on the real-life investigation of the great German conductor Wilhelm Furtwängler by the Allied-Denazification Commission in 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>

immediate aftermath of World War II. Wilhelm Furtwängler is an extremely controversial figure who is viewed by some as « the Devil's Music Master » and by others as a figure of the resistance. The film dwells on the political role of the musician under the Nazi regime. The inquiry sheds light on the character's inner contradictions and complexity as well as on the tangled period during which the events under scrutiny occurred. Szabó and Harwood present the viewers with the « objective » historical facts so they can take sides with full knowledge of the evidence. This paper will attempt to demonstrate the impossibility of such a challenge for both film director and screenwriter to present the audience with a film they claim refuses to take sides. The historical facts displayed in the play are open to interpretation which, considering the period, is not surprising. Moreover, the film's editing and the choice of actors throw into sharp relief the way in which, despite their claims, Szabó and Harwood are actually taking sides in favour of Furtwängler. We thus hope to understand and explain why Szabó and Harwood made those choices.

KEYWORDS: Art, Germany, Music, Nazism, Politics, Resistance

Le film *Taking Sides* (2001) d'István Szabó est une adaptation de la pièce éponyme du dramaturge Ronald Harwood écrite et montée en 1995 au Minerva Theatre de Chichester avec une mise en scène de Harold Pinter. Le film de Szabó, dont Harwood signe le scénario, met en scène la confrontation d'un petit enquêteur d'assurances, peu cultivé, investi des pouvoirs du vainqueur, avec le grand chef d'orchestre allemand Wilhelm Furtwängler (1886-1954)¹ épuisé par la guerre, qui est du côté des vaincus sans avoir jamais été nazi, mais à qui l'on reprochera de n'avoir pas quitté l'Allemagne. Tout en semblant respecter la vérité historique, le film propose une réflexion philosophique et politique sur l'art comme forme possible de résistance au totalitarisme. La figure controversée du *Dirigent* ainsi que sa personnalité complexe et pétrie de contradictions et d'ambiguïtés (Allen, 2018 : 4) posent avec acuité la question du statut et du rôle du musicien au sein du régime national-socialiste dont les idées allaient à l'encontre de celles de l'art et de la civilisation. Notre analyse du film veut mettre en lumière le rôle du musicien pris au piège de la machine de propagande nazie et l'inextricable dilemme moral qui en résulte. Notre étude cherchera également à nous éclairer sur les choix scénaristiques d'Harwood et de Szabó afin d'en mieux appréhender le sens.

À l'instar de la pièce, le film de Szabó interroge le spectateur sur la question complexe de l'engagement politique, moral et culturel de Furtwängler. Le film repose sur un savant entrelacs d'événements historiques réels et fictifs. Cet enchevêtrement subtil permet au cinéaste et au scénariste d'interpréter et de manipuler la réalité historique. Le travail du dramaturge et du cinéaste consiste,

1 Le chef d'orchestre est, au cinéma, une figure éminemment politique. Les rapports difficiles du chef et de son orchestre dans le film de Federico Fellini *Prova d'orchestra* (*Répétition d'orchestre*, 1979) constituent une métaphore de la société moderne dissonante, dans laquelle chaque musicien cherche le bon accord afin de composer avec les autres. Dans le film d'Andrzej Wajda *Dyrygent* (*Le chef d'orchestre*, 1980), le cinéaste polonais s'intéresse à la manière dont un individu cherche à exercer l'autorité que lui donne sa fonction. Il montre également les liens qui existent, dans la Pologne communiste, entre le chef d'orchestre et les membres de la classe dirigeante.

à l'instar du travail de l'historien, à spéculer sur les fissures et les zones d'ombre qui surgissent inévitablement au cours du travail de reconstitution historique. Les documents historiques (archives cinématographiques, retranscription des minutes du procès...) utilisés au cours de l'écriture du scénario fonctionnent comme autant de traces du passé qui nous confrontent à l'une des périodes les plus sombres de l'Histoire. Le film invite les spectateurs, à travers « le cas Furtwängler », à réfléchir sur le rôle d'un grand musicien au cœur du régime nazi et à évaluer sa part de responsabilité dans les dérives meurtrières du régime. Le doute persiste sur la manière dont les événements passés nous sont relatés au risque, comme l'observe Klaus Lang, d'une lecture faussée de l'histoire². Il s'agit donc de prendre le film pour ce qu'il est : un objet de fiction, qui nous offre une plongée dans le passé et nous invite à réfléchir au rôle et à la responsabilité du musicien dans l'Allemagne nazie.

Nous poserons tout d'abord le cadre historique dans lequel se déroule l'action du film. Puis, nous ausculterons les confrontations entre Wilhelm Furtwängler et le personnage fictif du commandant Arnold qui révèlent toute la complexité de la situation et soulignent les contradictions du *Dirigent*. Enfin, nous porterons notre analyse sur la manière dont Harwood et Szabó envisagent le rôle du musicien et de la musique comme moyen d'opposition et de résistance au régime hitlérien.

Prolégomènes

Le film reconstitue l'instruction du procès en dénazification³ du célèbre chef d'orchestre Furtwängler dans le Berlin de l'immédiat après-guerre. Successeur d'Arthur Nikisch (1855-1922) à la tête de l'Orchestre philharmonique de Berlin, Furtwängler est considéré, avec le *maestro* italien Arturo Toscanini, comme le plus grand chef d'orchestre de sa génération. Dans le film, au cours de l'instruction, le personnage fictif du major Steve Arnold va progressivement mettre au jour une réalité bien plus trouble sur le rôle du musicien dans l'Allemagne nazie. C'est cette réalité qu'Harwood a voulu explorer et mieux cerner : « mon intention fut de mettre l'accent sur un dilemme qui semble faire horriblement partie du vingtième siècle : l'artiste et l'État totalitaire. Wilhelm Furtwängler symbolise selon moi ce dilemme »⁴.

Lors de l'arrivée d'Hitler au pouvoir en 1933, Furtwängler est au faite de sa carrière artistique et musicale. Depuis 1922, il est à la tête de l'un des plus

2 « [...] la pièce, qui fut montée dans le monde entier, offrait une vision biaisée des événements. Elle proposait une réflexion audacieuse et pertinente qui ne correspondait pas en revanche à la réalité historique. » (« *Aber es war ein sehr verzerrtes Spektakel, das da weltweit gezeigt wurde. Zwar stimmte es nachdenklich, entsprach aber keineswegs der historischen Wahrheit. Viele falsche Bilder und bleibende Eindrücke wurden den Betrachtern in den Kopf gesetzt.* », Lang, 2012 (b) : 7, notre traduction).

3 Selon David Monod, la dénazification fut l'aspect le plus négatif de la reconstruction (Monod, 2005 : 46).

4 « *My intention was to focus on a dilemma which seems to belong hideously to the twentieth century: the artist and the totalitarian state. Wilhelm Furtwängler, to me, personifies that dilemma* », Harwood, 1995 (b) : x-xi, notre traduction.

célèbres orchestres du monde, l'Orchestre philharmonique de Berlin. Si un certain nombre de musiciens et chefs d'orchestre se sont compromis avec le régime pour favoriser leur carrière, par opportunisme ou bien par conviction⁵, Furtwängler ne fut jamais membre du NSDAP. Il fut, contrairement à Toscanini⁶, profondément convaincu que la musique et l'art étaient aux antipodes de la politique et il se trouva rapidement en butte aux manœuvres et tentatives de le rallier. En effet, Joseph Goebbels avait compris très tôt l'efficacité de la musique comme instrument de propagande. Les nombreuses références à la musique qui parsèment son unique et fort médiocre roman, *Michael. Ein deutsches Schicksal in Tagebuchblättern* (1929), en sont une sinistre illustration. Les nazis politisèrent l'art à outrance, Goebbels allant même jusqu'à comparer l'homme politique à un artiste (Goebbels, 2016 : 31). Néanmoins – et ce n'est pas le moindre des paradoxes du régime national-socialiste –, Hitler et Goebbels étaient convaincus que les artistes étaient, de par leur tempérament, apolitiques. Il faut néanmoins nuancer cette idée puisque la réalité des rapports entre les musiciens allemands et la politique fut, sous la république de Weimar, relativement complexe⁷ et la musique se trouvait déjà au centre d'enjeux politiques importants.

Contrairement à un grand nombre d'artistes et d'intellectuels allemands, Furtwängler décida de demeurer en Allemagne. Cette décision lui est reprochée très tôt par ses détracteurs, dont l'écrivain exilé Thomas Mann, mais également par ses pairs Arturo Toscanini – qui était un antifasciste convaincu – et Bruno Walter – qui était juif. Dès l'arrivée au pouvoir des nazis, Furtwängler se retrouva au centre des luttes intestines incessantes qui caractérisèrent le régime. Il fut placé sous l'autorité des deux hommes les plus puissants du Reich, Hermann Göring, ministre de l'intérieur pour la Prusse, responsable de l'opéra d'État de Berlin, et Joseph Goebbels, ministre de l'éducation populaire et de la propagande, qui avait la haute main sur le Philharmonique de Berlin. Si Furtwängler parvint à exploiter les dissensions entre les deux dignitaires du régime, il fut également le jouet de leur lutte permanente. Son attitude séditeuse lui vaudra d'être surveillé très tôt par la Gestapo et, dès 1938, Heinrich Himmler a en sa possession un dossier important sur le *Dirigent*. En effet, dès le début de la mise en place de la politique raciale du Reich, Furtwängler n'eut aucune intention de renvoyer les musiciens juifs de l'orchestre. Il écrivit d'ailleurs une lettre ouverte à Goebbels à ce sujet. Dans cette lettre, publiée le 11 avril 1933 dans la *Vossische Zeitung*, Furtwängler signifie très clairement son opposition à la politique artistique et raciale du régime : « cette attaque est dirigée contre les vrais artistes, et ce n'est pas dans l'intérêt de la culture »⁸. Il reçut des centaines

5 Les éminents chefs d'orchestre Böhm et Jochum furent étroitement liés au parti. Quant à Karajan, il était membre du NSDAP.

6 Toscanini était à l'époque une exception dans le monde de la musique. En effet, la conviction dominante parmi les musiciens était que la musique et la politique n'avaient rien à faire ensemble.

7 Pour une étude approfondie de ces relations on pourra consulter les ouvrages d'Erik Levi, de Misha Aster et de Fritz Trümpi.

8 « *This attack is directed against real artists, too, it is not in the interests of our culture* », Shirakawa, 1992 : 151, notre traduction.

de lettres et de télégrammes le félicitant pour sa prise de position. Il continuera d'ailleurs à inviter des musiciens juifs⁹, qui déclineront ses invitations.

Le passé recomposé : de la scène à l'écran

La pièce a beau proposer une reconstitution historique relativement sérieuse de l'instruction de l'affaire Furtwängler en 1946, celle-ci demeure un mystère pour les historiens. Lorsque Harwood écrit la pièce, il fait entreprendre des recherches sur les interrogatoires de l'instruction et, à sa grande surprise, il ne trouve aucun document officiel portant trace ou faisant mention de cette partie de la procédure¹⁰. Cette faille dans les archives de l'Histoire va permettre à Szabó d'imaginer les motivations qui animèrent Furtwängler au cours des années tragiques du nazisme. Afin de reconstituer cette instruction, Harwood effectue des recherches sur le contexte historique de la période et procède à un savant collage des minutes de l'audience du procès du chef d'orchestre allemand qui eut lieu en décembre 1946 devant la commission de dénazification à Berlin.

Le film relate l'instruction « à charge » menée par les autorités américaines au titre de la loi n° 104 *Zur Befreiung von Nationalsozialismus und Militarismus*, qui devait « purger » l'Allemagne. Les quatre puissances d'occupation avaient néanmoins des opinions divergentes concernant la « régénération culturelle » (Roncigli, 2009 : 75) du pays. Les Américains firent preuve d'un zèle dans le processus de dénazification qui interroge encore aujourd'hui, notamment si l'on pense aux *Ratlines* ou à l'opération Paperclip¹¹. En mettant en scène l'instruction du procès Furtwängler, Szabó et Harwood interrogent les faits historiques et notre perception de ces mêmes faits. Le film démontre que ceux-ci sont sujets à interprétation mais également à manipulation. Sans toutefois remettre en cause la sincérité du réalisateur et du scénariste, il nous semble que ces derniers ont fait des choix qui pèseront sur le jugement des spectateurs. C'est également cette question de l'interprétation des faits et des événements historiques qui oppose, dans le film, le personnage du jeune lieutenant David Wills et son supérieur le commandant Steve Arnold¹², montrant toute la difficulté qu'il y a à établir la vérité.

9 « Peu de temps après l'incendie du Reichstag, il invita Schnabel, Huberman et moi-même en tant que solistes invités par le Philharmonique de Berlin. Nous refusâmes tous trois [son invitation] », (« *Shortly after the Reichstag fire, he had invited Schnabel, Huberman and myself to appear as soloists with the Berlin Philharmonic. All three of us refused* », [Menuhin, 1977 : 220, notre traduction]).

10 Hormis le livre de George Clare intitulé *Berlin Days, 1946-48* (Wilkinson et Price, 2007 : 78), Harwood ne donne que peu d'indications précises quant aux sources qu'il a utilisées. Nous savons toutefois qu'il s'est servi des minutes du procès de Furtwängler (Wilkinson et Price, 2007 : 97). Klaus Lang a publié ces minutes dans *Wilhelm Furtwängler und seine Entnazifizierung* (2012).

11 Le projet Paperclip permit aux Américains de s'offrir les services de scientifiques allemands après la guerre. Les filières Ratlines, qui étaient des réseaux d'exfiltration utilisés par les nazis, permirent à un nombre important de criminels de guerre de trouver refuge en Amérique Latine, au Moyen-Orient mais également aux États-Unis.

12 L'attitude du personnage fictif de Steve Arnold évoque celle du président de la commission de dénazification, Alex Vogel, qui jugea Furtwängler, ainsi que celle de son assesseur

L'action de la pièce se déroule dans le bureau du major Arnold, qui est présenté dans les didascalies comme un îlot au milieu des décombres de Berlin (Harwood, 1995 (a) : n.p.), de février à avril 1946. Cette unité de lieu contribue à l'atmosphère étouffante de l'instruction. L'action du film, en revanche, se déroule dans plusieurs lieux, variant les prises de vue en extérieur et en intérieur, et donne la possibilité au réalisateur de montrer le temps tragique déployé en alternance du jour et de la nuit. Cela permet au spectateur à la fois de mieux appréhender la situation à l'époque et de mieux percevoir les moments de tension. Par ailleurs, l'insertion d'images d'archives, qui proviennent du *Triomphe de la volonté* (1935) de Leni Riefenstahl et de *Nuit et Brouillard* (1955) d'Alain Resnais, ainsi que du film de propagande américain réalisé par Frank Capra en 1945 *Your Job in Germany*, donne à voir les événements auxquels il n'est fait qu'allusion dans la pièce et renvoie aux réalités et enjeux historiques qui sont au cœur du film. Images éloquentes qui montrent l'aberration de la politique raciale nazie, que Reinhard Heydrich lui-même qualifia de « logique de l'absurde » (Paillard et Rougerie, 1973 : 102). Le film est ainsi parsemé d'images d'archives, qui sont des témoignages et des traces du passé. Ces images rappellent au public les atrocités nazies et suscitent l'émotion des personnages, mais également des spectateurs, et viennent hanter l'esprit et les nuits du commandant Arnold. Ces images, ainsi que les bandes-son qui ponctuent le film, sont une représentation de l'histoire qui vient s'insérer dans la diégèse en plaçant le récit fictionnel au cœur de la réalité historique. Szabó joue de manière très subtile avec ce que Jaimie Baron appelle l'effet archive (« *the archive effect* », Baron, 2014 : 29-69). En effet, en s'appuyant sur les archives filmiques et sonores, le réalisateur hongrois souligne la rupture entre le passé et le présent et met à nouveau en lumière toute la difficulté qu'il y a pour le réalisateur, mais également pour l'historien, à reconstituer et rendre le passé.

Confrontation entre l'ancien et le nouveau monde

Son culte pour la patrie et la musique allemandes est à l'origine de la décision de Furtwängler de rester en Allemagne sous le régime hitlérien¹³. Il considérait le rôle de *Dirigent* comme un intermédiaire entre la musique et le public. À l'instar de la pièce, le film dévoile peu à peu à travers la confrontation de Furtwängler, interprété par Stellan Skarsgård, et du major Steve Arnold, joué par Harvey Keitel, ce rôle, souvent peu connu à l'époque par le grand public, du chef d'orchestre. Les interrogatoires successifs, qui constituent la trame principale du film, donnent lieu à une confrontation entre deux personnages qui symbolisent des visions opposées du monde. L'aspect irréconciliable de la confron-

Wolfgang Schmidt, un antifasciste convaincu (Monod, 73 : 2005) ; tous deux poussèrent le *Dirigent* dans ses retranchements au cours du procès.

13 Elizabeth Furtwängler explique les raisons pour lesquelles son mari est resté en Allemagne. D'après elle, il souhaitait « non pas couvrir les agissements des nazis, mais apporter un grand soutien aux Allemands qui n'étaient pas des nazis et qui ne pouvaient pas émigrer. » (Lang, 2012 (a) : 53-54).

tation est un aspect sur lequel insiste Szabó¹⁴. Cette confrontation est rendue d'autant plus crédible par la performance des acteurs. Skarsgård est un acteur de théâtre ; quant à Keitel, il est issu de l'Actor's Studio et possède un jeu qu'on peut qualifier d'instinctif et brutal. Cette opposition de style contribue à la puissance de certaines scènes sur lesquelles nous reviendrons.

Dès le début du film, une voix *off* commente une scène de liesse populaire pendant laquelle la foule acclame le Führer :

Regardez-les. Hommes, femmes et enfants. Bon sang, qu'est-ce qu'ils l'aimaient. Vous comprenez Steve, Adolf Hitler a touché quelque chose de profond, de profondément ancré, de sauvage et de barbare. Cela ne disparaîtra pas en un clin d'œil. Cela doit être extirpé¹⁵.

Les images du film de propagande de Leni Riefenstahl sont détournées de leur but originel pour montrer la responsabilité collective du peuple allemand. Cette scène illustre la nature polysémique des images mais elle pose également la question de l'interprétation des faits historiques. La manière dont les images s'insèrent dans le montage du film questionne le spectateur. La voix *off* est celle du général Wallace qui s'adresse à Arnold et ses paroles sont sans ambiguïté quant à la manière dont l'instruction de Furtwängler doit être menée : « Vous savez ce que je pense ? Je pense qu'ils étaient tous nazis »¹⁶. Cela contribue à créer une atmosphère de malaise qui va pousser le spectateur à prendre parti :

C'est un grand chef, un artiste doué. Mais nous sommes convaincus qu'il a vendu son âme au diable. Votre priorité à partir de maintenant c'est de le relier au parti nazi. Prouvez que Wilhelm Furtwängler est coupable¹⁷.

L'on comprend dès lors que l'instruction du « cas » Furtwängler sera à charge : Arnold parle « [d']enquête criminelle » (Harwood, 2002 : 123-124)¹⁸. Par ailleurs, les images provenant du film d'Alain Resnais *Nuit et Brouillard* rappellent l'horreur de l'Holocauste et la voix *off* du film de propagande de Capra, qui met en garde les soldats occupant l'Allemagne vaincue, souligne la méfiance des Américains à l'encontre des Allemands, et de Furtwängler en particulier.

14 Outre les dissensions politiques et l'atmosphère tendue entre Américains et Soviétiques, qui marquèrent le début de la guerre froide, Szabó a également voulu souligner le fossé culturel entre l'Europe et les États-Unis (Wilkinson et Price, 2007 : 91).

15 « *Look at them. Men, women, kids. Boy, did they love him. You see, Steve, Adolf Hitler touched something deep, real deep and savage and barbaric, and it won't just go away overnight. It's got to be rooted out.* », Harwood, 2002 : 122, notre traduction.

16 « *You know what I think? I think they were all Nazis* », Harwood, 2002 : 122, notre traduction.

17 « *He's a great conductor, a gifted artist. But we believed that he sold himself to the devil. Your number one priority from this moment on is to connect him to the Nazi Party. [...] find Wilhelm Furtwängler guilty.* », Harwood, 2002 : 123-124, notre traduction.

18 « Ceci est une enquête criminelle, David. Musiciens, entrepreneurs de pompes funèbres, médecins, avocats, bouchers, simples employés. Ils sont tous les mêmes ». (« *This is a criminal investigation, David. Musicians, morticians, doctors, lawyers, butchers, clerks. They're all the same* », Harwood, 2002 : 131). Les mots d'Arnold évoquent ceux qu'emploie la voix *off* dans le film de propagande de Capra.

Le cadre ainsi posé dès les premières minutes indique l'hostilité à laquelle le chef d'orchestre sera en bute tout au long du film. La scène de l'arrivée d'Arnold devant le bâtiment où il doit conduire les interrogatoires donne à voir une ville en ruines. Lorsque le major sort de sa voiture, un aigle impérial et une croix gammée en pierre s'écrasent à ses pieds, symboles de la destruction du régime hitlérien. Les ruines sont, comme l'observe André Habib, « un puissant vecteur narratif visuel » (Habib, 2007 : 30)¹⁹. Elles donnent un aspect documentaire au film. Les ruines se présentent comme « lieu liminaire » (Habib, 2007 : 39) qui ouvre sur un théâtre de la mémoire où se logent les débris d'un passé récent, mémoire hantée par les horreurs perpétrées par le régime hitlérien. Elles sont également des décombres, « signes de la défaite, de la mémoire endeuillée, de l'horreur de la guerre » (Habib, 2007 : 47). Le film de Szabó exhume ainsi le passé enfoui. Il va interroger ce passé à travers la confrontation des deux personnages principaux.

Le plan suivant filmé en contre-plongée montre le drapeau américain flottant sur le bâtiment officiel, lui conférant ainsi une toute-puissance symbolique, qui laisse planer une menace sur la manière dont vont se dérouler les interrogatoires, et dit la vulnérabilité des personnes qui pénétreront dans le bâtiment. Au cours des interrogatoires, les questions d'Arnold permettent à Furtwängler d'exposer ses « faits de résistance » et font ainsi découvrir au public une facette souvent occultée du personnage. Mais elles poussent également Furtwängler dans ses retranchements et attirent l'attention sur les contradictions et paradoxes qui le caractérisent. Les confrontations entre les deux hommes apportent ainsi différents éclairages sur le « cas Furtwängler », permettant au spectateur de se faire sa propre opinion sur la question. Le bureau du commandant américain devient alors l'espace symbolique du conflit entre deux perceptions du monde.

L'attitude moqueuse et méprisante d'Arnold indique au spectateur la tonalité que prendront les interrogatoires. La tension monte de manière progressive. Arnold ordonne à la jeune secrétaire Emmi Straube (Birgit Minichmayer) de faire attendre Furtwängler dans l'antichambre. L'accueil d'Arnold est moins familier que dans la pièce, la volonté d'humilier le *Dirigent* est néanmoins évidente. Dès le début de son interrogatoire, Furtwängler tient à préciser qu'il n'a jamais été membre du NSDAP. Mais cette affirmation est dévalorisée par les trois autres musiciens interrogés auparavant et qui ont également affirmé haut et fort qu'ils n'avaient jamais adhéré au Parti. Puis Arnold ne manque pas de lui rappeler qu'il fut « conseiller de l'État de Prusse » (*Staatsrat*). Furtwängler lui rétorque qu'après la Nuit de cristal, il cessa d'utiliser ce titre qui lui fut conféré par Göring (Harwood, 2002 : 147). Puis, il expose les raisons pour lesquelles il décida de rester en Allemagne : « J'ai toujours la conviction qu'il faut se

19 Le lecteur pourra consulter « La théorie de la valeur des ruines » (Speer, 1970 : 81-82) et l'article de Johanne Lamoureux, « La théorie des ruines d'Albert Speer ou l'architecture "futuriste" selon Hitler », (Lamoureux, 1991 : 57-63). On pense également à certaines scènes de *Die Mörder sind unter uns* (1946) de Wolfgang Staudte et d'*Allemagne année zéro* (1947) de Roberto Rossellini.

battre de l'intérieur et non de l'extérieur »²⁰. Le chef d'orchestre répond ainsi de manière indirecte aux critiques qui furent émises à son encontre, critiques qui portaient notamment sur la caution culturelle et artistique qu'il apportait au régime et que son personnage dans le film admet : « Croyez-moi, je savais que je m'étais compromis avec le régime et je le regrette profondément »²¹. Néanmoins, Furtwängler refusera de participer au film de propagande de Paul Verhoeven (1901-1975) *Philharmoniker* (1944) commissionné par Goebbels et de diriger le Philharmonique dans les pays occupés²².

Il nous semble également important d'apporter ici un éclairage extérieur sur les raisons qui ont pu pousser Furtwängler à demeurer dans son pays. Harwood relate la discussion qu'il eut avec le chef d'orchestre britannique Sir Georg Solti sur cette question. Ce dernier lui expliqua qu'il avait sous-estimé la dimension affective qui lie le chef à son orchestre. Le chef se voit en effet comme une figure paternelle et ses musiciens sont un peu comme ses enfants (Wilkinson et Price, 2007 : 92)²³. Les propos de Solti sont confirmés par deux musiciens de l'Orchestre philharmonique de Berlin dans le film de Enrique Sánchez Lansch intitulé *Reichorchester. The Berlin Philharmonic and the Third Reich* (2007). Le film de Sánchez Lansch apporte un éclairage intéressant sur le déroulement des événements historiques tels qu'ils furent vécus de l'intérieur par les membres de l'orchestre. Le documentaire donne la parole aux deux derniers témoins de cette période, le violoniste Hans Baastian et le contrebassiste Erich Hartmann. Ces derniers insistent sur le fait que l'orchestre réunissait des membres de tous bords. Les musiciens ne se voyaient pas comme un orchestre national-socialiste, c'est d'ailleurs ce que remarque le personnage de Furtwängler : « Nous n'avons jamais, au grand jamais, représenté officiellement le régime lorsque nous jouions à l'étranger »²⁴. Toutefois, la réalité est plus complexe. Goebbels admit certes le positionnement apolitique de l'orchestre (Trümpi, 2016 : 80), il n'en demeure pas moins que celui-ci était d'une importance politique cruciale pour le régime (Trümpi, 2016 : 95), puisqu'il était considéré par les nazis comme le symbole même de la culture allemande (Trümpi, 2016 : 113-114). La majorité des musiciens de l'orchestre n'éprouvaient pas de sympathie pour l'idéologie nazie mais, comme l'observe Sánchez Lansch, « [l]eur résistance se limitait à rester apolitique et à se concentrer sur la musique » (Sánchez Lansch, 2007 :

20 « *I always believe that you have to fight from the inside not from without* », Harwood, 2002 : 147, notre traduction.

21 « *Believe me, I knew I had compromised, and I deeply regret it* », Harwood, 2002 : 149, notre traduction.

22 « Des musiciens français m'avaient dit [...] que de tous leurs collègues qui étaient restés en Allemagne, Wilhelm Furtwängler fut celui à qui ils réserveraient leur plus chaleureux accueil, non pas seulement pour ses dons inégalés, mais parce qu'il avait refusé d'accompagner le Philharmonique de Berlin lors de ses tournées de propagande dans la France occupée » (« *French musicians had told me [...] that of all their colleagues who remained in Germany, Wilhelm Furtwängler was the one to whom the heartiest welcome would be accorded; not only, or primarily, for his unequalled gifts, but because he refused to accompany the Berlin Philharmonic on propaganda visits to occupied France* », Menuhin, 1977 : 220, notre traduction).

23 Elizabeth Furtwängler compara les liens unissant le chef à son orchestre à ceux du mariage (Lang, 2012 (a) : 20).

24 « *We never, never officially represented the regime when we played abroad* », Harwood, 2002 : 180, notre traduction.

15). Comme le note Karine Le Bail, l'argument de l'apolitisme fut considéré à l'époque comme constitutif de leur discipline (Le Bail, 2016 : 183). La récupération politique de la musique par les nazis²⁵ s'appuyait justement sur la conviction des musiciens que la musique était apolitique.

L'interrogatoire prend ensuite un tour plus désagréable. Arnold s'adresse à Furtwängler par son prénom. La tension monte alors rapidement entre eux et le chef d'orchestre s'apprête à quitter le bureau d'Arnold. Le jeune lieutenant David Wills intervient et conseille à Furtwängler de s'asseoir. Il l'interroge à son tour sur un ton incrédule « Comment avez-vous pu ? Comment avez-vous pu servir ces criminels ? »²⁶ Sa question reste sans réponse et la caméra nous montre un Furtwängler sonné.

Si Arnold agit en procureur plutôt qu'en enquêteur, David Wills a pour mission de veiller à l'équité de la procédure. La voix du capitaine Martin qui s'adresse à Wills est, en réalité, celle du cinéaste : « Nous avons le devoir moral d'être justes et nous devons être perçus comme tels. Nous devons construire sa défense en nous basant non pas sur des sentiments ou des préjugés, mais sur des faits »²⁷.

On voit ici comment, à partir des ruines et décombres du passé, il convient de « construire » un dossier qui viendra combler les lézardes du temps. Cette quête de la vérité se fait en examinant les archives de Hans Hinkel, intendant de la Chambre de la culture du Reich, détenues dans la salle des archives du quartier général britannique. Alors qu'il déambule dans le bâtiment, David s'aperçoit qu'il s'agit d'une ancienne synagogue. La synagogue est d'abord un espace fonctionnel et symbolique. Elle n'est ni un sanctuaire, ni un lieu saint mais, comme l'indique sa désignation hébraïque *bet hamidrach*, maison d'étude et lieu où s'assemblent les fidèles. La synagogue est devenue le réceptacle des archives, un lieu à partir duquel l'histoire se trouve réanimée dans la diégèse. Par conséquent, l'archive se trouve investie d'une valeur particulière de par le lieu même où elle se trouve. C'est dans les archives d'Hans Hinkel qu'Arnold va découvrir que le deuxième violon, Rode, était un espion de la Gestapo. Or, au lieu d'utiliser les informations contenues dans ces archives pour instruire équitablement l'affaire dont il a la charge, il cherche à manipuler Rode pour incriminer Furtwängler, en l'humiliant lors de la scène au bord du lac où, après l'avoir obligé à faire le salut hitlérien en public, il lui promet de lui trouver un emploi en échange d'informations compromettantes.

La scène du dîner chez le colonel soviétique Dymshitz (Oleg Tabakov) renforce l'attitude biaisée d'Arnold à propos de Furtwängler. Une attitude exprimée par des paroles aux relents nauséabonds : « Nous avons affaire ici à des dégénérés »²⁸. La rencontre évoque déjà la guerre froide à venir, et la profonde

25 La musique fut l'objet d'enjeux politiques avant l'arrivée au pouvoir des nazis (Levi, 1996 : 7-8).

26 « *How could you –how could you serve those criminals?* » Harwood, 2002 : 153, notre traduction.

27 « *We have as moral duty to be just and we have to be seen as just. [...] we need to build a case for the defence –based not on feelings, not on prejudice, but on facts* », Harwood, 2002 : 169, notre traduction.

28 « *We're dealing with degenerates here* », Harwood, 2002 : 171, notre traduction. On notera ici l'utilisation de l'adjectif *degenerate* dont l'équivalent allemand est *entartet*. Or, comme l'observe

incompréhension entre deux systèmes : le système totalitaire stalinien et le système américain qui, bien que fondé sur la démocratie, n'est pas dénué de zones d'ombre. Ainsi, à l'instar de Rode²⁹, le colonel Dymshitz rappelle la réalité de la vie quotidienne dans une dictature : « Ne parlez pas de ce que vous ne connaissez pas. Il vivait dans une dictature »³⁰. Dymshitz tente en vain de faire changer Arnold d'avis en relativisant le rôle de Furtwängler (« Dans une dictature l'art appartient au Parti. Si vous voulez être un chef d'orchestre, il vous faut un orchestre »³¹), et laisse entendre d'un ton désabusé que le refus d'Arnold d'abandonner l'instruction de Furtwängler entraînera sa mort à son retour en Union soviétique (Harwood, 2002 : 173). Le film montre ainsi comment le chef d'orchestre est à nouveau l'objet d'enjeux qui le dépassent. Cette confrontation entre le nouvel impérialisme américain et l'impérialisme soviétique permet également à Szabó de donner une plus grande portée à son film et de mettre l'accent sur « l'importance de l'art et des artistes dans les dictatures et, sans doute, impliquer plus fortement les Hongrois et d'autres publics de l'Est »³², mettant ainsi en exergue deux visions du monde et de l'art.

De retour dans son bureau, Arnold visionne au cours de la nuit le film de propagande américain déjà évoqué³³, un condensé de raccourcis saisissants et de contre-vérités historiques, qui décrit les Allemands comme étant complices du régime hitlérien. Le discours lancinant a un effet hypnotique sur le personnage du commandant : « Vous verrez des ruines, des fleurs, de très beaux paysages. Mais ne vous laissez pas abuser. Vous êtes en territoire ennemi »³⁴. La répétition du mot « nazi » à six reprises (Harwood, 2002 : 174) accentue cette impression. Le rythme du texte évoque une sorte de comptine infernale qui vient nourrir la haine d'Arnold et lui rappeler sa mission morale et purificatrice.

Dans la scène suivante, Emmi et David se promènent en tandem dans la forêt berlinoise. Ils échangent sur la question de la fuite et de l'émigration et sur la situation de ceux qui restèrent en Allemagne (« Vous n'avez aucune idée de la façon dont les gens ont vécu ici »³⁵). Emmi évoque l'angoisse dans laquelle vécurent ceux qui tentaient, de l'intérieur, de s'opposer au régime³⁶. Ainsi la micro-histoire entre Emmi et David apporte un autre éclairage sur la situa-

Victor Klemperer, dans la langue du III^e Reich « l'emploi du préfixe de distanciation *ent* » était fréquent (Klemperer, 1996 : 23).

29 Rode fait remarquer à Arnold sur le ton de la colère : « Vous n'avez aucune idée de ce que c'est que de se réveiller terrifié tous les matins de votre vie, vous ne savez pas ce que c'est » (« *You don't know what it's like to wake up every single morning of your life terrified, you don't know that* », Harwood, 2002 : 164, notre traduction).

30 « *Don't talk about things you know nothing about. He was in a dictatorship* », Harwood, 2002 : 172, notre traduction.

31 « *In a dictatorship, art belongs to the Party. If you want to be a conductor, you have to have an orchestra* », Harwood, 2002 : 172, notre traduction.

32 « [...] *the importance of art and artists to dictatorships and, no doubt, to connect more strongly with the Hungarian and other audiences in Eastern Europe* », Cunningham, 2014 : 110, notre traduction.

33 Le film de Capra est accessible dans sa version intégrale à l'adresse suivante : <https://www.c-span.org/video/?319412-1/reel-america-job-germany>, consulté le 20 mai 2021.

34 « *You'll see ruins, you'll see flowers, you'll see some mighty pretty scenery, don't let it fool you. You are in enemy country* », Harwood, 2002 : 174, notre traduction.

35 « *You have no idea how people lived here* », Harwood, 2002 : 175, notre traduction.

36 Voir le témoignage de Nicolaus Sombart dont les parents avaient accueilli le futur chef d'orchestre roumain Sergiu Celibidache au cours des premières années du régime nazi : « nous

tion ; la mémoire et l'histoire individuelles recourent l'histoire collective, la macro-histoire. La scène permet au réalisateur de montrer que ces deux personnages sont le produit de cette classe moyenne allemande férue de culture et de musique (Cunningham, 2014 : 112). Les liens qui se tissent entre eux contribueront à les opposer à Arnold, dépeint quant à lui comme un homme ignorant et hermétique à la culture.

Les deux dernières confrontations entre Furtwängler et Arnold sont d'une tension extrême. Lors de la seconde entrevue, le chef d'orchestre présente la défense qui sera la sienne lors de son procès en dénazification. Au cours de l'entretien, Arnold s'acharne à pousser Furtwängler dans ses derniers retranchements. Pour cela il n'hésite pas à l'accuser à tort d'un certain nombre de faits qui lui furent rapportés par Rode. Les questions d'Arnold contribuent à mettre en lumière les contradictions et paradoxes de Furtwängler, mais son ton et sa méthode sont violents et font dire à Emmi : « J'ai été interrogée exactement de cette manière-là par la Gestapo. De la même façon que vous l'avez interrogé »³⁷. Afin de justifier son attitude, Arnold projette à Emmi les images d'archives des camps de concentration, faisant fi du fait qu'elle fut elle-même déportée par les nazis après l'exécution de son père, qui participa à l'attentat du 20 juillet 1944 contre Hitler³⁸. Lorsqu'Arnold mentionne le geste de résistance du père d'Emmi, elle lui fait remarquer : « mon père a rejoint le complot quand il a compris que nous ne gagnerions pas la guerre »³⁹. Elle sous-entend ici que, contrairement à son père, Furtwängler a, à sa manière, résisté au régime dès le début.

Cette scène tend en effet à mettre en lumière la nature insensible du major. Selon Harwood, Arnold est le seul personnage du film à parler des morts mais c'est, pour reprendre l'expression de Vladimir Jankélévitch, la « mort en troisième personne », qui demeure un phénomène abstrait et anonyme (Jankélévitch, 2008 : 25). David Wills, lui, ne peut trouver les mots parce qu'il est directement concerné par la disparition de ses parents : « Ils devaient me rejoindre. Mais ils ont repoussé leur départ... »⁴⁰. L'aposiopèse souligne ici l'indicible. L'aveuglement d'Arnold est tel qu'il ne peut comprendre l'attitude de David : « David je ne vous comprends pas. Vous êtes juif, non ? »⁴¹. La réponse du jeune lieutenant est sans équivoque : « Oui je suis juif. Mais j'aime également me considérer comme un être humain »⁴².

Lors de l'interrogatoire final, Arnold évoque les propos antisémites que Furtwängler aurait tenus à l'égard du chef d'orchestre italien Victor de Sabata. Furtwängler réfute ces accusations expliquant avoir employé « leur langage »

vivions dans la même situation qu'une population occupée par une puissance ennemie » (Lang, 2012 (a) : 29).

37 « *I have been questioned by the Gestapo just like that. Just like you questioned him* », Harwood, 2002 : 186, notre traduction.

38 Furtwängler fut soupçonné d'avoir soutenu le complot (Prieberg, 1991 : 310-312).

39 « *My father only joined the plot when he realised that we could not win the war* », Harwood, 2002 : 193, notre traduction.

40 « *They were to follow. But they delayed and [...]* », Harwood, 2002 : 130, notre traduction.

41 « *David, I don't understand a thing about you. You're a Jew* », Harwood, 2002 : 188, notre traduction.

42 « *Yes, I'm a Jew. But I like to think first I'm a human being* », Harwood, 2002 : 188, notre traduction.

(Harwood, 2002 : 189) quand il communiquait avec les nazis. Cette justification peut ne pas convaincre mais elle est le reflet d'une réalité historique. En revanche, la question cruciale de l'aide qu'apporta Furtwängler aux musiciens juifs et à ceux qui le lui demandaient est un fait historique reconnu. Les lettres qui témoignent de cette aide furent recensées par le musicologue allemand Fred K. Prieberg. Au cours d'un entretien avec Clive James, Harwood note : « [Furtwängler] sauva 103 juifs [...] uniquement des musiciens et seulement ceux qu'il avait auditionnés »⁴³. Il s'avère que cela ne correspond pas à la réalité. En effet, Furtwängler apporta son aide à Raymond Klibansky, Frida Leider, Arnold Schönberg, Hans Pfitzner⁴⁴... tous n'étaient donc pas musiciens et ceux qui l'étaient n'avaient pas tous été auditionnés par lui. Cette erreur d'Harwood montre à quel point l'analyse et l'interprétation des faits restent des opérations complexes qui sont soumises parfois à une certaine subjectivité qui, en l'occurrence, peut être interprétée comme une manière de minimiser les actions du chef d'orchestre allemand.

La position d'Arnold glisse peu à peu vers l'absurde lorsqu'il dit à Furtwängler : « Quand le diable est mort, ils ont voulu que ce soit son chef de fanfare qui conduise la marche funèbre »⁴⁵ ; or Furtwängler avait fui l'Allemagne à la fin du mois janvier 1945 et se trouvait depuis février à Clarens, en Suisse, où il avait trouvé refuge. Il n'est par conséquent pas très sérieux d'accuser Furtwängler du choix fait par la radio d'État de passer ses enregistrements de Bruckner ou de Wagner, le 30 avril 1945, jour de la mort d'Hitler. Finalement, à bout d'arguments, Arnold n'hésite pas à faire allusion à la vie privée du chef d'orchestre et à sa réputation de Dom Juan (Shirakawa, 1992 : 261).

C'est l'image d'un Furtwängler humilié, épuisé, brisé, à l'image de la baguette qu'Arnold casse sous son nez, qui clôt l'interrogatoire en interrogeant Arnold sur sa vision du monde :

Quel monde voulez-vous commandant ? Quel monde allez-vous construire ? Est-ce que vous croyez vraiment que la seule réalité qui existe est celle du monde matériel, alors il ne vous restera plus rien qu'une immonde fange encore plus nauséabonde que celle qui hante vos nuits [...] Comment aurais-je pu comprendre ? Comment aurais-je pu savoir de quoi ils étaient capables ? Personne ne savait. Personne⁴⁶.

43 *Talking in the Library*, Series 4 - Ronald Harwood, Youtube, <https://youtu.be/Vu6OK9kPZ9Q>, consulté le 20 mai 2021.

44 Le cas de Hans Pfitzner est, à cet égard, intéressant. Pfitzner fut, avec Richard Strauss, l'un des compositeurs « officiels » du régime. Pour des raisons non élucidées les nazis cherchèrent à lui supprimer sa pension (Shirakawa, 1992 : 263). Cet incident montre que nul n'était à l'abri de l'arbitraire qui caractérisait le régime nazi.

45 « *When the Devil died, they wanted his bandleader to conduct the funeral march* », Harwood, 2002 : 191, notre traduction.

46 « *What kind of world do you want, Major? What kind of world are you going to make? Do you honestly believe that the only reality is the material world, so you will be left nothing, nothing but feculence... more foul-smelling than that which pervades your nights—(near breakdown). How was I to understand, how was I to know what they were capable of? No one knew. No one.* », Harwood, 2002 : 193, notre traduction.

On notera que c'est la seule partie des dialogues de Furtwängler qui fut écrite par Harwood, le reste étant le fruit de citations *verbatim* des propos qu'a tenus le chef *Dirigent* devant la commission du 11 décembre 1946.

Musique et musiciens comme symboles de résistance au totalitarisme nazi

76

Évidemment, comme l'a noté Jean-Loup Bourget, la musique joue un rôle essentiel dans l'architecture du film : « [l]es séquences musicales structurent le récit » (Bourget, 2002 : 73). La précision de l'écriture filmique et scénaristique d'István Szabó et de Ronald Harwood fait penser à Ingmar Bergman qui « aimait à comparer le texte d'une pièce ou le sujet d'un film à une partition » (Törnquist, 2007 : 2-16). Nous examinerons dans cette dernière partie comment le réalisateur hongrois organise un discours cinématographique visuel, qui repose à la fois sur le texte d'Harwood, donnant au film grâce aux scènes dialoguées une dimension éminemment théâtrale, et sur l'utilisation de la musique pour décrire la figure du musicien comme instrument de résistance.

Le film s'ouvre et se clôt sur la *Symphonie n° 5 en ut mineur*, op. 67 (1805-1807) de Beethoven. Le *travelling* circulaire de la caméra, qui présente la salle de concert⁴⁷, permet à Szabó d'exposer le thème du film en impliquant fortement le public dans l'intrigue, augmentant ainsi l'effet de la narration sur le spectateur. En réalité le dernier concert dirigé par Furtwängler avec le Philharmonique, qui s'est déroulé le 23 janvier 1945, ne comportait pas au programme la *Symphonie n° 5* de Beethoven⁴⁸. Cette symphonie constitue en quelque sorte la structure encadrante du film. Dans ce qu'Harwood appelle le « *opening in* » (Wilkinson et Price, 2007 : 35), les notes du premier mouvement (*Allegro con brio*) avec le martelé des percussions servent à illustrer l'intensité de la situation dès les premiers plans du film, jouant ainsi le rôle, pour reprendre le terme de Furtwängler, d'épigraphe (Furtwängler, 1979 : 156)⁴⁹. L'atmosphère de catastrophe imminente est accentuée par ce premier mouvement : c'est d'ailleurs ce que donnent à entendre les mots connus que l'on attribue à Beethoven : « C'est ainsi que le Destin frappe à la porte » (Furtwängler, 1979 : 156). La voix de la fatalité annonce donc la lutte de Furtwängler avec son destin. La dimension sonore du premier mouvement fait ressentir au spectateur la solitude de Furtwängler au milieu du tumulte de la guerre et des bombardements, les explosions viennent en contrepoint de la sonorité menaçante de l'ouverture. Cette impression d'isolement est intensifiée par le fait que la scène se déroule le soir. Le destin apparaît sous les traits d'un haut dignitaire nazi en uniforme d'apparat noir. Albert Speer⁵⁰ vient rendre visite

47 Le concert eut lieu à l'Admiralpalast.

48 Le programme comportait *die Zauberflöte*, Overture et *Symphonie n° 40* de Mozart et la *Symphonie n° 1* de Brahms. Voir patangel.free.fr/furt/conce_fr.htm, consulté le 31 août 2021.

49 Furtwängler fait référence ici aux quatre mesures qui sont au début du mouvement et qui annoncent le thème que développera le premier mouvement de la symphonie.

50 Speer fut, dès sa jeunesse, un grand admirateur de Furtwängler (Shirakawa, 1992 : 37 et Speer, 1970 : 19). Cette rencontre fut relatée par Speer dans *Au cœur du III^e Reich* (Speer, 1970 : 640).

à Furtwängler dans sa loge lors de l'entraîne forcé par une panne d'électricité à la suite d'un bombardement, au cours de ce qui nous est présenté comme le dernier concert du *Dirigent* à Berlin. Speer lui conseille de quitter l'Allemagne. Les violons évoquent une sourde menace, façon pour Szabó de souligner la dimension spectrale et crépusculaire de la situation et d'annoncer la difficile période que va traverser Furtwängler de 1945 à 1947.

Le film s'achève sur le même morceau de musique. Après le dernier interrogatoire de Furtwängler, la tension est à son comble dans le bureau d'Arnold. David Wills, écoeuré par l'attitude de son supérieur, met le disque de Beethoven sur le phonographe en poussant le son à fond, couvrant ainsi les paroles d'Arnold qui téléphone à son supérieur pour l'informer qu'il n'a pas suffisamment d'éléments pour faire condamner le chef d'orchestre (Harwood, 2002 : 194). Les paroles d'Arnold sont, pour reprendre l'expression de Michel Chion, relativisées (Chion, 2013 : 177-182) puisqu'elles sombrent dans la musique de Beethoven qui vient les recouvrir en leur ôtant ainsi leur clarté et leur intelligibilité. Le plan suivant, filmé en contre-jour et en plongée, suit Furtwängler qui descend lentement l'escalier monumental. Ce dispositif architectural, dont la fonction est de faire passer d'un étage à un autre, symbolise ici la descente aux enfers de Furtwängler, et renvoie à sa véritable chute lorsqu'il quitte le bureau d'Arnold aidé par Emmi. Il est entendu que la musique n'est pas seulement descriptive mais vient rythmer et dramatiser l'image en mouvement. On notera que le scénario original d'Harwood prévoyait, à l'instar de la pièce, de clore le film sur la *Symphonie n° 9 en ré mineur*, op. 125 de Beethoven. Le choix de Szabó n'est sans doute pas neutre, offrant une autre lecture possible que celle proposée par Harwood. Le premier mouvement de la *Symphonie n° 9* donne l'impression d'un monde apaisé, comme l'observe Martin Geck, l'auditeur perçoit « qu'on impose de manière diffuse un ordre sur un état primitif sans toutefois que le mouvement n'abandonne la moindre parcelle de sa grandeur »⁵¹. Geck compare ce morceau avec le dernier mouvement de la *Symphonie n° 5* qui mène l'auditeur des ténèbres vers la lumière, du chaos vers l'expression d'un ordre retrouvé. On peut y lire l'intention d'Harwood d'exprimer l'idée d'une possible réconciliation qui sera symbolisée par le geste du violoniste Yehudi Menuhin envers Furtwängler. Là où Szabó apporte une note finale plus pessimiste puisqu'il laisse entendre au spectateur que l'image de Furtwängler restera entachée à jamais. La voix *off* d'Arnold émerge à nouveau à la fin, lui donnant ainsi le dernier mot. Les paroles du major sont aux antipodes du *sine ira et studio* de la réconciliation.

Le rythme lent du film plut à Harwood (Wilkinson et Price, 2007 : 88). Les dialogues constituent en effet l'un des ressorts dramatiques majeurs du film et le « texte entendu » (Chion, 2013 : 175) structure les trois interrogatoires des musiciens de l'orchestre. C'est ainsi que le texte va susciter la présence de l'orchestre dans l'esprit du spectateur, puisque le « texte crée des images » (Chion, 2013 : 175) et construit la vision du spectateur.

51 « that order is being imposed on a diffuse primeval state without, however, the movement's forfeiting any of its sense of monumentality », Geck, 2017 : 57, notre traduction.

Alors qu'il écrivait l'adaptation de sa pièce, Harwood décida de scinder le personnage de Helmuth Rode (Ulrich Tukur) en trois afin de donner un rythme plus filmique à l'action. Cela permit également au réalisateur de mettre en lumière les liens entre Furtwängler et son orchestre et d'offrir trois points de vue différents. Les trois musiciens sont interrogés avant le chef d'orchestre⁵². Szabó exploite également les clichés analogiques musicaux. Chaque personnage figure son instrument. Rudolf Werner (Hans Zischer) le hautboïste « donne le *la* » afin que l'orchestre (Schlee et Rode) puisse s'accorder. Le timbalier Schlee (Armin Rohde) joue ici son rôle habituel à savoir celui de simple renfort rythmique. Le deuxième violon Rode, contrairement aux solistes, est un musicien de rang qui se situe au bas de la hiérarchie de l'orchestre : il se révèle être un personnage médiocre prêt à toutes les compromissions. La métaphore musicale unifie la tonalité des propos que tiennent les trois membres de l'orchestre au cours de leur interrogatoire respectif. Le motif musical est celui de la baguette du chef d'orchestre. Le thème développé par le trio est celui de la résistance que Furtwängler oppose au régime nazi. Werner annonce le thème (« Dr Furtwängler est un grand musicien. Il s'est activement opposé aux nazis et, plus tard, il a aidé de nombreux juifs à fuir »⁵³), Schlee le réitère avant que Rode n'introduise le motif de la baguette : « Mais il a refusé de faire le salut nazi devant Hitler. Il a gardé sa baguette à la main, et vous ne pouvez saluer avec une baguette dans la main »⁵⁴. Le refus de faire le salut nazi (tout comme son refus de jouer le *Horst Wessel Lied* au début de chaque concert) constituait un acte répréhensible et donc punissable. Si dérisoire que puisse paraître ce geste aux yeux d'Arnold, il mettait celui qui le faisait en danger. La concorde instrumentale fait place à la dissonance vocale. En effet, face à l'homophonie du trio des musiciens on trouve le trio dissonant composé de Steve Arnold, Emmi Straube et David Wills. La voix discordante d'Arnold sert à consolider l'harmonie vocale d'Emmi et de David qui vont progressivement s'éloigner du major.

Szabó organise son discours cinématographique comme une partition musicale. Chaque personnage-instrument donne à voir et entendre l'orchestre. L'absence du *Dirigent* constitue en quelque sorte une présence, puisque l'on ne parle que de lui depuis le début du film. C'est également une manière d'annoncer sa venue prochaine sur le devant de la scène. Le rôle du chef est de diriger, il transmet « l'élément rythmique. [Il] donne premièrement le *tempo* » (Furtwängler, 1994 : 127). Or, dans le film de Szabó c'est tout le contraire qui se passe puisque Furtwängler est soumis au *tempo* d'Arnold, auquel il tentera de résister tout au long du film.

La dernière image du film où l'on voit Goebbels venir serrer la main de Furtwängler est d'une importance cruciale : elle montre comment Szabó envisage le rôle du musicien pris dans la toile du régime nazi. Harwood regretta le

52 On notera que, lors de la scène d'ouverture, la caméra s'attarde brièvement sur chacun des trois musiciens.

53 « *Dr Furtwängler is a great musician. He actively opposed the Nazis and later helped many Jews to escape* », Harwood, 2002 : 133, notre traduction.

54 « *But he refused to give the Nazi salute in front of Hitler. He kept his baton in his hand, you can't salute with a baton in your hand* », Harwood, 2002 : 134, notre traduction.

choix que fit Szabó ; il décrit la répétition de cette ellipse visuelle⁵⁵, qui provient d'images d'archives de 1942⁵⁶, comme « du pur Szabó », qui aurait pour effet de faire pencher la balance en faveur du protagoniste : « Je suis certain que cela fait pencher la balance en faveur de Furtwängler et ne reste pas suffisamment sur une note ambiguë [...]. Et je n'aime pas ça »⁵⁷. Une autre interprétation est possible. Szabó avait réalisé en 1980 le film *Mephisto*, une adaptation du roman de Klaus Mann qui revient sur la thématique faustienne et dans lequel le personnage principal, l'acteur Hendrik Höfgen, serre la main de Göring : « À présent, je me suis souillé, pensait Hendrik bouleversé. À présent j'ai une tache sur la main, jamais plus je ne pourrai m'en laver. À présent, je me suis vendu... À présent, je suis marqué ! » (Mann, 1993 : 282)

Coda

Le film *Taking Sides* prendra un relief tout particulier le 26 janvier 2006 avec les révélations de l'hebdomadaire hongrois *Élet és Irodalom* (*Vie et littérature*) sur le passé controversé d'István Szabó après les événements de Budapest en 1956 lorsque les chars soviétiques réprimèrent dans la plus grande brutalité l'insurrection hongroise. L'hebdomadaire révéla que Szabó fut un informateur de la police du régime communiste de la fin des années 1950 au début des années 1960. Cet événement fonctionne *a posteriori* comme une espèce de mise en abyme de la situation dépeinte dans *Taking Sides* puisque Szabó, comme d'autres cinéastes hongrois, dut faire face aux questions de la presse et justifier ses actes.

Taking Sides montre toute la difficulté qu'il y a à considérer le passé et les actes de certains individus qui se trouvèrent impliqués dans les rouages d'un état totalitaire, avec raison et objectivité. Les historiens s'accordent aujourd'hui pour dire que le comportement des Allemands sous le nazisme ne fut ni tout blanc ni tout noir, notamment dans le monde de la musique. Les travaux d'Alan E. Steinweiss (2002) démontrent que les autorités de l'époque ne purent mettre toute la musique allemande au pas⁵⁸. Néanmoins, la musique est un art de représentation et elle fut instrumentalisée par la propagande nazie. Par conséquent, la défense de Furtwängler, selon laquelle musique et politique étaient deux sphères bien distinctes, ne résiste pas à l'épreuve des faits. Comme l'observe David Monod, si la responsabilité des musiciens sous le nazisme est un problème d'une rare complexité, l'art, en l'occurrence la musique, ne peut plus désormais faire fi du contexte dans lequel il est produit (Monod, 2005 : 2), ce que montre très bien le film de Szabó. On peut certes se demander à l'instar de Pamela Potter, si la musique devient nazie par le simple fait d'être jouée devant

55 On voit Furtwängler s'essuyer la main avec son mouchoir après avoir serré la main de Goebbels.

56 Il s'agit du concert donné en l'honneur de l'anniversaire du Führer auquel il n'assista pas.

57 « *I'm absolutely sure it tilts the balance in favour of Furtwängler and doesn't leave it ambiguous enough [...]. And I don't like it* », Wilkinson and Price, 2007 : 100, notre traduction.

58 J'emprunte ici l'expression à Karine Le Bail.

Hitler ou Goebbels, mais la responsabilité du musicien qui interprète cette musique est, quant à elle, clairement engagée. On ne peut cependant pas non plus négliger le soutien moral que la musique a apporté à la population civile qui a souffert de la guerre et qui bravait les bombardements pour assister aux concerts de Furtwängler⁵⁹.

Le travail du scénariste et du réalisateur s'appuie sur la citation de fragments textuels, visuels ou musicaux pour recréer dans la fiction l'instruction à charge du chef d'orchestre allemand par le personnage détestable d'Arnold. La citation repose sur le détournement de ces fragments qui possèdent leur propre sens et à qui Harwood et Szabó confèrent un sens différent en les intégrant dans le film. La citation joue avec la notion d'écart puisqu'elle constitue une variation de l'original, elle devient ainsi l'expression d'une pensée et d'une interprétation nouvelle qui crée une multiplicité de perspectives. Ces choix ont inévitablement une influence sur le parti pris du spectateur et ils traduisent également celui d'Harwood et Szabó et cela malgré leurs démentis répétés. Établir les faits, en vérifier la véracité, les interpréter ne sont pas de simples opérations de logique, *a fortiori* à une époque où l'homme fut confronté aux limites de son humanité. Certes, Furtwängler n'est ni un Oskar Schindler, ni une figure héroïque comme Sophie Scholl mais il a, à sa façon, tenté d'opposer une résistance au régime hitlérien auquel il n'adhéra jamais.

Comme le note Pierre Bayard, « le désaccord idéologique [est] une condition indispensable aux conduites de résistance » (Bayard, 2013 : 54). Il est indéniable dans le cas du *Dirigent* que celui-ci s'opposa dès 1933 à l'idéologie raciste et à la politique artistique et culturelle du régime, tout cela, certes, au prix de compromissions avec les dirigeants nazis. De plus, Furtwängler apporta son aide à une centaine de juifs qu'il sauva d'une mort certaine⁶⁰. Par conséquent, le musicien a, grâce à son art, joué un rôle qui mérite notre attention dans l'un des contextes les plus sombres de l'histoire contemporaine. L'intérêt du film repose sur sa manière de décrire le rôle du musicien, de l'artiste au sein d'un régime totalitaire. Les choix opérés par Harwood et Szabó (notamment les personnages d'Arnold et de Rode) révèlent un parti pris qui penche en faveur de Furtwängler. Cela s'explique probablement par le parcours personnel du dramaturge et du cinéaste. Harwood, qui était d'origine sud-africaine et résidait en Angleterre, fut un ardent opposant au régime de l'apartheid (Wilkinson et Price, 2007 : 99-100) ; quant à Szabó il fut directement confronté aux choix que subit un artiste dans un régime totalitaire.

Œuvres citées

ALLEN, Roger, *Wilhelm Furtwängler. Art and the Politics of the Unpolitical*, Woodbridge, The Boydell Press, 2018.

59 Sur l'importance de la musique comme moyen de réconfort voir le *Journal d'Anne Frank*, Paris, Le Livre de Poche, 2003, p. 69 et 243.

60 Le fait d'aider des juifs devint passible de la peine de mort (Shirakawa, 1992 : 255).

- ASTER, Misha, *Sous la baguette du Reich. Le Philharmonique de Berlin et le national-socialisme*, traduction Philippe Giraudon, Paris, Éditions Héloïse d'Ormesson, 2007.
- BARON, Jaimie, *The Archive Effect: Found footage and the audiovisual experience*, Londres et New York, Routledge, 2014.
- BAYARD, Pierre, *Aurais-je été résistant ou bourreau ?*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2013.
- BOURGET, Jean-Loup, « Taking Sides », *Positif*, n° 495, mai 2002, p. 72-73.
- CHION, Michel, *L'Audio-Vision. Son et image au cinéma*, Paris, Armand Colin, 2013.
- CUNNINGHAM, John, *The Cinema of István Szabó. Visions of Europe*, Londres et New York, Wallflower Press, 2014.
- FURTWÄNGLER, Wilhelm, *Musique et Verbe*, traduction George Schneider, Paris, Le Livre de Poche, 1979.
- , *Les Carnets (1924-1954). Écrits fragmentaires*, traduction Ursula Wetzel, adaptation française Jean-Jacques Rapin, Genève, Georg Éditeur, 1994.
- GECK, Martin, *Beethoven's Symphonies. Nine Approaches to Art and Ideas*, traduit par Stewart Spenser, Chicago et Londres, University of Chicago Press, 2017.
- GOEBBELS, Joseph, *Michael: A Novel*, édité par Stephen Pastore et traduit par Gunther Sonnenschein, San Diego, Grand Oak Books, 2016.
- HABIB, André, « Ruines, décombres, chantiers, archives : l'évolution d'une figure dans le cinéma en Allemagne (1946-1993) », *Cinémas. Revue d'études cinématographiques*, vol. 18, n° 1, automne 2007.
- HARWOOD, Ronald, *Taking Sides*, Londres, Faber & Faber, 1995 (a).
- , *Ronald Harwood: Plays 2*, Londres, Faber & Faber, 1995 (b).
- , *The Pianist & Taking Sides*, Londres, Faber & Faber, 2002.
- KATER, Michael H., *The Twisted Muse. Music and their Musicians in the Third Reich*, Oxford, Oxford University Press, 1997.
- KLEMPERER, Victor, *LTI, la langue du III^e Reich*, traduction Élisabeth Guillot, Paris, Albin Michel, 1996.
- LAMOUREUX, Johanne, « La théorie des ruines d'Albert Speer ou l'architecture "futuriste" selon Hitler », *RACAR*, vol. 18, n°s 1-2, 1991, p. 57-63.
- LANG, Klaus, *Celibidache et Furtwängler. Le Philharmonique de Berlin dans la tourmente de l'après-guerre*, traduction Hélène Boisson, Paris, Buchet-Chastel, 2012 (a).
- , *Wilhelm Furtwängler und seine Entnazifizierung*, Aachen, Shaker Media, 2012 (b).
- LE BAIL, Karine, *La Musique au pas : être musicien sous l'Occupation*, Paris, CNRS Éditions, 2016.
- LEVI, Erik, *Music in the Third Reich*, Londres, Palgrave Macmillan, 1996.
- MANN, Klaus, *Mephisto (1936)*, Paris, Grasset, « Les Cahiers Rouges », 1993.
- MENUHIN, Yehudi, *Unfinished Journey*, New York, Alfred A. Knopf, 1977.
- PAILLARD, Georges et ROUGERIE, Claude, *Reinhard Heydrich. Le violoniste de la mort*, Paris, Fayard, 1973.
- POTTER, Pamela M., « What is "Nazi Music"? », *The Musical Quarterly*, vol. 88, n° 3 (Autumn, 2005), p. 428-455.
- PRIEBERG, Fred K., *Trial of Strength. Wilhelm Furtwängler and the Third Reich*, traduction Christopher Dolan, Londres, Quartet Books Ltd, 1991.
- RONCIGLI, Audrey, *Le Cas Furtwängler. Un chef d'orchestre sous le III^e Reich*, Paris, Éditions Imago, 2009.

- SANCHEZ LANSCH, Enrique, *The Reichorchester. The Berlin Philharmonic and the Third Reich*, livret du DVD, Munich, Arthaus Musik GMBH, 2007.
- SHIRAKAWA, Sam H., *The Devil's Music Master. The Controversial Life and Career of Wilhelm Furtwängler*, Oxford, Oxford University Press, 1992.
- SPEER, Albert, *Au cœur du III^e Reich*, traduction Michel Brottier, Paris, Fayard, 1970.
- STEINWEISS, Alan E., *Ideology, and Economics in Nazi Germany: The Reich Chamber of Music, Theater and the Visual Arts*, Chicago, University of Chicago Press, 2002.
- SZABO, István, *Taking Sides*, Isleworth, Guerilla Films Ltd, 2002.
- TÖRNQUIST, Egil, « Le rôle de la musique dans l'œuvre cinématographique d'Ingmar Bergman », *Bulletin de l'AFAS. Sonorités*, bulletin n° 31, été-automne 2007, p. 2-16.
- TRÜMPI, Fritz, *The Political Orchestra: The Vienna and Berlin Philharmonics during the Third Reich*, traduit par Kenneth Kronenberg, Chicago, University of Chicago Press, 2016.
- WILKINSON, David Nicholas et PRICE, Emelyn (dir.), *Ronald Harwood's Adaptations From Other Works Into Films*, Trowbridge, Guerilla Books, 2007.

La Bella Otero: representaciones en la pantalla de un mito de la *Belle Époque*

Enrique Encabo
Universidad de Murcia

RESUMEN. Carolina Otero, « La Bella Otero », fue una artista capaz de sorprender y movilizar a públicos internacionales, pero también una figura social que supo aprovechar la publicidad y el escándalo para su autopromoción. Su personalidad como artista, y al mismo tiempo como cortesana, la convirtió en mito e icono de la *Belle Époque*, algo que, inevitablemente, pronto sería aprovechado por el cine.

En este texto analizamos tres *biopics* de distintas épocas y nacionalidades, observando sus semejanzas pero, especialmente, sus diferencias. El primero de ellos –*La Bella Otero*, 1954– es un melodrama que ensalza la belleza de María Félix. Los otros dos –*La Bella Otero* (1984) y *La Bella Otero* (2008)– son dos series televisivas que difieren bastante en la representación de la bailarina. Probablemente el producto artístico más interesante sea la coproducción italiana de 1984, dado que las otras dos cintas establecen como hilo narrativo un amor desinteresado (con diferentes partenaires: un crápula aristócrata en la película francesa, un joven socialista en la serie española) que aparta el foco de la vida artística aproximándose al melodrama. Este interés comercial también se refleja en las músicas presentadas: mientras el film francés y la serie española se permiten libertades a la hora de escoger el repertorio, el telefilm italiano trata de aproximarse de manera más verosímil a las músicas contemporáneas a La Bella Otero.

PALABRAS CLAVE: La Bella Otero, *biopic*, música, cuplé, *Belle Époque*

La Belle Otero : représentations à l'écran d'un mythe de la Belle Époque

RÉSUMÉ. Carolina Otero, « La Belle Otero », a été une artiste capable de surprendre et de mobiliser le public international, mais aussi une figure sociale qui a su profiter de la publicité et du scandale pour son autopromotion. Sa personnalité d'artiste et, en



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>

même temps, de courtisane a fait d'elle un mythe et une icône de la Belle Époque, ce qui, inévitablement, allait être exploité par le cinéma.

Dans ce texte, nous analysons trois *biopics* d'époques et de nationalités différentes, observant leurs similitudes mais surtout leurs différences. Le premier d'entre eux – *La Belle Otero* (1954) – est un mélodrame qui exalte la beauté de María Félix. Les deux autres – *La Bella Otero* (1984) et *La Bella Otero* (2008) – sont deux séries télévisées qui diffèrent grandement dans la représentation de la danseuse. Le produit artistique le plus intéressant est probablement la coproduction italienne de 1984, puisque les deux autres films établissent comme fil conducteur un amour désintéressé (avec des partenaires différents : un charlatan aristocratique dans le film français, un jeune socialiste dans la série espagnole), détournant l'attention du fait artistique pour se rapprocher plutôt du mélodrame. Cet intérêt commercial se reflète également dans la musique présentée : alors que le film français et la série espagnole s'autorisent une liberté dans le choix du répertoire, le téléfilm italien tente de se rapprocher de manière plus crédible de la musique contemporaine de La Belle Otero.

MOTS-CLÉS : La Belle Otero, *biopic*, musique, *cuplé*, Belle Époque

La Belle Otero: On-Screen Representations of a Belle Époque Legend

ABSTRACT. Carolina Otero, « La Belle Otero », was an artist capable of surprising and mobilising international audiences, but she was also a social figure who knew how to take advantage of publicity and scandal for her self-promotion. The combination of her personality as an artist and as a courtesan turned her into a myth and an icon of the *Belle Époque*, something that, inevitably, would soon be exploited by the cinema.

In this article, we analyse three biopics from different periods and nationalities, observing their similarities but, especially, their differences. The first of them – *La Belle Otero*, 1954 – is a melodrama that extols the beauty of María Félix. The other two – *La Bella Otero* (1984) and *La Bella Otero* (2008) – are two television series which are quite different in their portrayal of the dancer. Probably the most interesting artistic product is the Italian co-production of 1984, where the focus is taken away from melodrama and directed towards artistic life. This is in sharp contrast to the other two films, where both productions develop their narrative plots around the idea of selfless love (with different partners: an aristocratic in the French film and a young socialist in the Spanish series). This commercial interest is also reflected in the music featured: while the French film and the Spanish series allow themselves liberties in the choice of repertoire, the Italian serie tries to approach the contemporary music of La Belle Otero with more plausibility and veracity.

KEYWORDS: La Belle Otero, Biopic, Music, *Cuplé*, Belle Époque

¿Quién fue La Bella Otero?

Mito, artista, cortesana, bailarina, *femme fatale*... la evocación de su nombre remite directamente a una época, la *Belle Époque*, y a una ciudad, París. Carolina Otero, « La Belle Otero », fue y es un símbolo de la modernidad (Encabo, 2019: 18). Su biografía pronto resultó una tentación para los cineastas, proyectando sus creaciones una determinada mirada que, inevitablemente, marcaría el conocimiento por parte de las generaciones posteriores de una de las artistas españolas con mayor proyección internacional.

A pesar de que Carolina Otero dejó escritas al menos tres autobiografías¹, es difícil saber su verdadera vida dada su afición a mitificar su propia existencia. A modo de resumen, nació en 1868 en el municipio pontevedrés de Valga (aunque ella extendiera el rumor de ser gitana de Cádiz, dato que algunos biógrafos tempranos dieron por cierto), en el seno de una familia muy humilde. Con once años fue violada por un vecino (el caso, número 41 del año 1879, se instruyó en el Juzgado de Primera Instancia de Caldas de Reis). Tras el terrible acontecimiento abandonó su casa, y al parecer trabajó con una compañía de cómicos ambulantes con los que pasó por Portugal y otras ciudades españolas hasta llegar a Barcelona, donde conoció a Ernest Jurgens que la llevó a Francia. Tras su paso por Marsella, en París Carolina construyó el mito de « La Belle Otero »: una artista de inigualable belleza, que alcanzó la fama por sus bailes y por su actividad como cortesana. La Bella Otero explotó su « españolidad » (entendida como andalucismo) no solo en París, sino en decenas de capitales europeas, así como en Latinoamérica, Nueva York o Rusia. Enferma de ludopatía, gastó su inmensa fortuna, y en la década de 1910 abandonó la vida pública, falleciendo en Niza el 10 de abril de 1965.

Tres son los aspectos destacables de la biografía de la Otero y que la distinguen de muchas de sus contemporáneas: su labor artística, su faceta como cortesana, y su capacidad para construir su propio personaje en la esfera pública. Respecto al primero, aunque fue cantante y actriz, destacó fundamentalmente como bailarina, con un estilo personal y propio alejado de escuela en el que, junto a la tendencia orientalista, cultivó especialmente el arte « español »: un exotismo, « a la carta » según el país, que satisfacía las necesidades de un público que se sentía atraído por lo misterioso, lo mágico y lo gitano (Charnon-Deutsch, 2004). Inventó una especie de españolidad mítica, basada en los tópicos y clichés creados especialmente en el país galo, y sus caprichos escénicos hicieron avanzar la danza hacia nuevos caminos, en los que lo racial y lo erótico tenían indudable protagonismo. Respecto a su faceta como cortesana, Carolina fue amante de reyes, príncipes, duques, banqueros... hombres poderosos con los que mantuvo relaciones nada ocultas y doblemente interesadas: para ellos suponía una demostración más de su éxito poder exhibir su « trofeo », esto

¹ La primera de ellas apareció en la prensa francesa y posteriormente en formato libro: Caroline Otero, *Les Souvenirs et la vie intime de la Belle Otero*, Paris, Le Calame, 1926 (traducida posteriormente al alemán y al español). De la misma época data: La Belle Otero (Carolina Otero), *My Story*, Londres, A.M. Philpot, Limited, 1927. En la década de los cuarenta, una nueva autobiografía apareció en Italia: *La mia vita*, Roma, Studio editoriale italiano, 1944.

es, llevar del brazo a la mujer más bella del mundo; para ella, una fabulosa publicidad que aumentaba su caché artístico. Destacamos por último la capacidad de la artista para gestionar su figura en la esfera pública: amante de la fotografía, del escándalo, del exceso, La Bella Otero hizo « bailar » a toda la sociedad de su época al son que dictaba, movilizand o la mirada del espectador y generando curiosidad y atracción no solo hacia su arte sino hacia su persona (Clúa, 2016: 81).

86

A continuación analizaremos tres *biopics* que abordan la vida artística y personal de nuestra protagonista. Como sabemos, el biopic es un producto artístico (por tanto se distingue del documento por cuanto no tiene la obligación de reflejar la realidad) que supone la representación de la vida de una persona, y de este modo sirve para reforzar las ideas que han construido la identidad de ese personaje, normalmente interesante por cuanto tiene de anormal o extraordinario. Tratamos el biopic como un género, aunque dentro de él podemos encontrar películas tan diversas como puedan serlo sus contextos de producción, la personalidad de sus autores y la figura retratada. Films que irán desde lo hagiográfico y convencional hasta la indagación y la experimentación (Nogueira, 2011). En el caso concreto del biopic musical, en otro lugar (Encabo, 2019) señalamos una suerte de clasificación del mismo según si estas películas: 1) reflejan la vida y avatares de músicos y artistas como inspiración, sin ni siquiera atribuir el verdadero nombre a los protagonistas de la trama 2) la convulsa biografía de los personajes reflejados es protagonista del film, pasando su obra artística a un segundo plano 3) existe una intencionalidad por, a través de la vida y obra del artista, reflejar una época pretérita mediante una cuidada documentación y ambientación histórica. Como veremos, atendiendo a los tres films analizados, las cintas francesa y española se corresponden con el segundo grupo, mientras el telefilm italiano se acerca más al tercero.

Una diva de los cincuenta

La primera adaptación cinematográfica de la vida de Carolina Otero se llevó a cabo en el contexto europeo, concretamente en Francia, en 1954, por Richard Pottier. *La Belle Otero* es una película que presenta bastantes peculiaridades, la primera de ellas ser un biopic rodado cuando la protagonista aún estaba viva²; de hecho, Carolina Otero aparece como coautora del guión junto a Marc-Gilbert Sauvajon y Jacques Sigurd, por haber cedido los derechos de sus memorias para la realización del film. A propósito de esta cuestión el escritor y periodista Ramón Chao dejó por escrito su encuentro con la anciana artista en Niza:

2 Aunque no es el objeto de este estudio, podemos apuntar que La Bella Otero llegó a aparecer en diversas filmaciones: *Danse espagnole par « La Belle » Otero* (1898?), *La Valse brillante* (1898), ambas de Félix Mesguich, *Une fête à Seville* (1900) o *Lautunno dell'amore* (1918) de Gennaro Righelli.

–[...] María Félix es una mexicanita encantadora. Sin duda me habrá encarnado con mucho talento.
 –Creo que [Richard] Pottier trató de darle un parecido con usted.
 ¡Dios santo! ¡Cómo me atreví? Nunca majestad ultrajada reaccionó con tanta vehemencia. Me clavó una mirada colérica.
 –¡Jamás encontrarán a una mujer tan hermosa como yo!– Y se levantó (Chao, 2011)³.

La actriz protagonista fue María Félix⁴, quien se encontraba en su mejor etapa. Una de las máximas exponentes de la época dorada del cine mexicano (1936-1956), con el film de Fernando de Fuentes *Doña Bárbara* (1943) había comenzado su ascenso mítico, que la llevaría a ser tentada por Hollywood, aunque ella se decantó por Europa, continente en el que rodó el producto que nos ocupa. Para Carolina Benavente, se puede comprender a María Félix no solo como actriz sino también dentro del universo de las vedettes, perteneciendo « al linaje de las mujeres que explotan su cuerpo, pero no para entregarlo, sino para usarlo como objeto de deseo, explotando los cánones de belleza erigidos por el hombre y desde allí conquistando espacios de autonomía individual » (Benavente Morales, 2010: 82).

El director fue, pues, Richard Pottier, nacido en Graz (entonces Imperio austrohúngaro) como Ernst Deutsch. Cineasta prolífico, ya había probado fortuna en el musical así como en la « película de estrella », destacando las protagonizadas por Luis Mariano *Rendez-vous à Grenade* (1951) y *Violetas Imperiales* (1954), *remake* de la película homónima de Henry Roussell protagonizada por Raquel Meller (1924). De la parte musical se encargó Georges van Parys, compositor con amplia experiencia en el ámbito cinematográfico y en el de la ópera. Merece la pena destacar la atención prestada –siguiendo una arraigada tradición francesa a la que Pottier pronto se sumó– a la coreografía y a los « tableaux de music hall ».

Aunque basada en las memorias de la Otero, la película ofrece un retrato ficcional que omite numerosos aspectos, insinúa algunos otros y subraya unos reales y otros, probablemente, inexistentes. Con clara vocación melodramática, la cinta es un homenaje a la belleza de María Félix y al París de la *Belle Époque*. Aunque no es el lugar para profundizar en ello, sí debemos subrayar los fuertes paralelismos entre las películas de Sara Montiel –*El último cuplé* (1957) de Juan

3 El diálogo pertenece a la biografía novelada de Ramón Chao *La pasión de la Bella Otero* (Barcelona, Seix Barral, 2005). Dado que el escritor mezcla aspectos reales de la vida de Carolina Otero con otros ficticios, no podemos asegurar que este encuentro se produjese. Sí tuvo lugar el de la mexicana y la española a propósito de la presentación del film en Cannes, del que María Félix relató: « Tú eres más bonita de lo que yo era –me dijo–, pero a tu edad ya se habían matado por mí dos banqueros y un conde » (Félix, 1993: 125).

4 En 1953, quizá por no haberse firmado aún el contrato, la mexicana no confirmaba este punto: « ¿Va a interpretar la película La Bella Otero? –No lo sé todavía. –¿Conoce su vida? –De manera general, como la conoce todo el mundo. –¿Qué es más interesante, la vida de La Bella Otero o la de María Félix? –Para mí, la mía » (del Arco, 1953: 11). Por cuestiones de espacio no profundizaremos en las similitudes entre La Bella Otero y « la Doña », María Félix. Baste recordar cómo Octavio Paz indicaba: « María Félix nació dos veces: sus padres la engendraron y ella, después, se inventó a sí misma » (2006: 151-152).

de Orduña y, especialmente, *La violetera* (1958) de Luis César Amadori— y el film de Pottier: protagonismo otorgado al personaje femenino, artista de incuestionable belleza, enorme carga melodramática con una trama folletinesca, colores primarios vivos, lujo en ambientación y decorados de época, y música, aunque en el caso de las películas de la española mucho más importante, por calidad y por cantidad.

Atendiendo al reflejo en la pantalla de la vida de la artista, la película comienza directamente en París, omitiendo conscientemente el oscuro pasado español de Carolina Otero. Se nos muestra a una joven caracterizada como zíngara que sueña con el triunfo en los escenarios; pobre, al igual que un supuesto novio español llamado Pablo, se subraya su honradez y buen corazón y se produce, ya en estos primeros minutos, el encuentro con Jean Chastaing, un crápula de la alta sociedad parisina que se convertirá en el verdadero amor de la célebre bailarina. La historia continúa mezclando aspectos reales con otros totalmente ficcionales: Carolina acude a bailar ante el empresario Robert Martel, quien se convierte en su gran valedor; consigue presentarla en un escenario (por un fotograma apreciamos que es el Kursaal y no el Folies Bergère) donde además de consagrarse conoce al rico Mountfeller, al que tras un desengaño con Chastaing, acompaña a Nueva York. Allí triunfa pero no olvida a su amor, de modo que abandona al millonario estadounidense y vuelve a París, donde nuevamente es rechazada por Chastaing. Decide entonces entregarse a su carrera artística, recorriendo Londres, Roma, Moscú, Tokio, Viena y Venecia, donde conoce al gran duque Pedro Nikoláievich. Entre tanto, Chastaing descubre que no puede vivir sin Carolina y decide acudir a reunirse con ella en Montecarlo; justo antes del encuentro lee una nota de prensa donde se señalan las relaciones de cama de la artista. Considerando este texto difamatorio, reta al periodista y fallece en el duelo. El film finaliza con Carolina Otero conociendo el fatal desenlace aunque, cual Floria Tosca, volviendo al escenario, enjoyada pero con la voz entrecortada por la tristeza, tras la indicación del fiel Martel: « Llorarás mañana ».

Algunos análisis del film han señalado la inquietante moral mostrada por el personaje encarnado por María Félix. Desde los ojos del siglo XXI es difícil advertir este desasosiego que quizá escandalizara a audiencias pretéritas, pues hoy la cinta se nos presenta como un producto bastante inocente, un melodrama que, aún insinuando, nunca profundiza en aquello moralmente censurable. Es innegable que hay aspectos llamativos : por ejemplo, cuando la protagonista descubre la infidelidad de su amante no duda en volver a entregarse al mismo, incluso compartiéndolo con otra mujer, segura de reconquistarlo. No obstante, otras cuestiones son tratadas de manera poco acorde a la realidad: así, los regalos que recibe la Otero nunca implican un comercio sexual, sino que se producen únicamente en base a la admiración de su incomparable belleza. Si bien se puede adivinar una manera de vivir el amor más allá de las convenciones, es difícil advertir el oficio de cortesana. Es más, en varios momentos se niega esta condición: así Carolina no admite inicialmente los piropos de Martel ni de Chastaing, y es el empresario el encargado de informar al señorito calavera de que ella « está destinada a una gran carrera vertical, no horizontal ». Frente a

esta peligrosa asociación, se dibuja a La bella Otero como honrada y fuerte (« Yo no mendigo, yo bailo » le espetaba a Martel en su primer encuentro), inteligente, fiel, independiente y, sobre todo, libre, como muestra en su relación con el rico Mountfeller de quien afirma: « Me compró un collar para pasearme », reflexión que lleva a cabo inmediatamente antes de abandonarlo y volver a París.

Son pocos los momentos musicales ofrecidos, aunque no exentos de interés. Sin llegar a sonar música (ante la imposibilidad de que el empresario le dé una oportunidad, Carolina impone su voluntad: en las escaleras, mientras abandonan el despacho, baila sin música, y por tanto solo escuchamos sus pies y manos), resulta interesante la audición que Carolina hace para Martel, por cuanto este se muestra inicialmente desinteresado; al afirmar la joven que ella es bailarina, el viejo empresario responde: « Lo sé, todas las españolas bailan, con castañuelas, peinetas y abanicos » reflejando de este modo la cantidad de aspirantes a artistas dispuestas a representar « lo español » en el París de la Belle Époque. Sin abandonar esta escena, cautivado el empresario por la artista, le interroga acerca de dónde aprendió a bailar, contestando la impetuosa joven: « Una gitana no aprende a bailar, ¿acaso usted aprendió a respirar? ».

Dos son las canciones que interpreta María Félix⁵. La primera (la presentación de la artista) se produce en el contexto de una sala extremadamente ruidosa y con un público poco respetable. Tras un número de cancan aparece la Otero a ritmo de pasodoble suscitando la mofa del público (« ¡Suelten al toro! », « ¡Vamos Carmen! »), aunque pronto ganándose su admiración con *Danse, danse!* Es este un tema compuesto por Jean Le Seyer y Georges van Parys para la película, con aires españoles, pero que probablemente poco tiene que ver con la actividad de la artista a comienzos de siglo. Mucho más cercano resulta para el público contemporáneo a la exhibición del film puesto que, tanto por la melodía como por la presentación y el conjunto de baile, pertenece al universo del music hall. No obstante, el atuendo de María Félix sí está en consonancia con el traje oficioso de la cupletista de principios de siglo: bordado de pedrería, corpiño ajustado al talle y, en este caso, chaquetilla con hombreras con ecos tau-rinos. La segunda canción, firmada por los mismos autores, aparece en la presentación de la artista en Nueva York: *Un rendez-vous au bois* resulta bastante inverosímil como presentación de la Otero en la ciudad estadounidense por varias razones. Por un lado, este vals tiene un estilo absolutamente operetesco, que por momentos recuerda demasiado a la labor del compositor italiano Leo Bard y, por otro, la puesta en escena es deudora del gran cine musical americano de los años cincuenta (muy reciente estaba el estreno de *An American in Paris*, 1951, de Vincente Minnelli).

No obstante estas apreciaciones, esta canción funciona a modo de leitmotiv dado que, hacia el final del film, vuelve a ser interpretada (en esta ocasión en un tempo más lento y con acompañamiento de cuarteto de cuerda y piano), justo antes del momento en que Carolina conozca en Montecarlo la fatal noticia respecto a su amado.

5 Cinematográficamente, puesto que las canciones fueron grabadas en Madrid por Nati Miñstral, prestando la artista su voz para que María Félix las interpretara en *playback* en la película.

Dos telefilms, dos visiones

En 1984 José María Sánchez dirigía para la RAI italiana la coproducción *La Bella Otero*. La actriz escogida para el papel protagonista fue la española Ángela Molina, elección que podemos considerar acertada: en primer lugar, la artista no era una desconocida, habiendo ya trabajado con directores como Jaime Camino, Manuel Gutiérrez Aragón, Jaime de Armiñán y, especialmente, Luis Buñuel (*Cet obscur objet du désir*, 1977); en segundo, hija del famoso cantante y actor Antonio Molina, la actriz tenía notables facultades para cantar y bailar, como volvería a demostrar años más tarde en la película *Las cosas del querer* (1989) y su secuela (1995), ambas de Jaime Chávarri.

De las tres cintas que analizamos probablemente sea esta la más interesante, tanto a nivel narrativo como musical. A ello contribuye su duración (cuatro episodios de algo más de una hora de metraje cada uno) que permite la inclusión de mayor contenido. Desde el punto de vista visual también podemos considerar el trabajo de Sánchez más arriesgado: tanto por decorados como por maquillaje e iluminación nos situamos en una estética cercana al expresionismo y al mundo del circo y el cabaret, algo en consonancia con la época de Carolina Otero. El director además aprovecha la belleza de su protagonista con abundantes primeros planos, no solo de rostro sino también de sus ojos, recreándose igualmente en el cuerpo de la misma en las escenas de baile, aspectos subrayados en las crónicas periodísticas a propósito de la Otero.

Adaptación libre de la novela de Massimo Grillandi (*La Bella Otero*, 1980), desde el punto de vista narrativo los cuatro episodios tienen sentido: el primero, a diferencia de la cinta anterior, sí refleja la infancia de « Agustina Iglesias Otero » con bastante detenimiento. La niña es hija de una prostituta, que se nos indica habría querida ser artista, y tras una escena de unos nómadas gitanos cantando y bailando, se nos muestra la violación por parte del zapatero. A raíz de esta es ingresada en un reformatorio del que se escapa por amor a Paco, iniciando una vida de vagabunda que la lleva a un prostíbulo donde no vende su cuerpo (únicamente se exhibe). Allí un banquero se encapricha de ella, encerrándola en su casa para su único disfrute. Carolina vuelve a escapar y llega a la Venta del Candil donde comienza como camarera para pronto destacar bailando; allí se reencuentra con Paco, con el que retoma su relación aunque, tras una infidelidad del bailarín, lo abandona. No pudiendo vivir este sin ella, y estando también enamorado el dueño del tablao de la artista, se enfrentan, falleciendo ambos y huyendo del lugar la joven Carolina.

Antes de continuar con el resto de episodios es importante detenerse en la presentación de *La Bella Otero* en este primero, pues se nos ofrecen todas las claves para comprender su posterior personalidad. Vemos así a una niña inocente cuya belleza conlleva su fatalidad: a raíz de la violación toda su vida cambia, ingresando en el reformatorio. Allí comienza a reinventar su biografía contando a sus compañeras que es hija de un conde « muy guapo » que se enamoró de una zíngara (un aspecto real de Carolina Otero: su capacidad para narrarse a sí misma de manera ficcional) y destacando al cantar y al bailar. Al

escapar del lugar comprendemos que es una superviviente que roba para comer o se aprovecha del banquero egoístamente, solo para escapar de la miseria. Ya en la venta, la mujer del dueño observa que es ambiciosa, aunque no es esta una característica negativa: « Sin ambición en la vida no se avanza », declara la ventera. Por otro lado, en las peleas que mantiene, en el reformatorio, en la venta o con Paco, comprendemos su carácter pasional, visceral y casi animal. Por último, el fallecimiento de los dos hombres por su amor indica su condición de femme fatale.

El segundo episodio comienza con la artista en un tablao de Barcelona, donde conoce a la condesa Valentina de Bruges que, enamorada, se convierte en su valedora y la introduce en el *bel mondo*. Esto es algo destacable dado que, aunque no conocemos que La Bella Otero mantuviese relaciones lésbicas, sí mantuvo contacto intelectual con los círculos sáficos de París. Es la condesa quien la lleva a la ópera a ver *Carmen* (1875) de Bizet, interpretada por el conde Guglielmo de quien la joven se enamora, contrayendo matrimonio. Este es adicto al juego y la arruina. Así, Carolina se ve forzada a ir a París donde pretende ser artista. Es en la capital francesa donde la ve Jurgens, quien, enamorado de ella, decide llevarla a Estados Unidos. Así comienza el tercer episodio, con su presentación en Nueva York con todos los honores; se muestra su éxito y, al igual que en la película anterior, el malentendido con el público (este silba a la artista como expresión entusiasta, entendiendo erróneamente la europea que es un modo de abucheo) aunque también el fracaso económico que supone para la empresa por la desmesurada inversión del enamorado Jurgens. Carolina abandona Nueva York y continúa sus éxitos por el mundo, volviendo al Folies Bergère de París. En el cuarto y último episodio se muestra a la artista en el famoso cabaret, la intención de filmar sus actuaciones en el mismo, su actividad como cortesana y, por supuesto, la interpretación de la ópera *Carmen* por parte de la Otero⁶. Finaliza del modo que comenzó el primer episodio, con la imagen de la anciana artista en su retiro de Niza.

Como anteriormente indicábamos, son muchos más los detalles ofrecidos en esta versión televisiva que en la cinta de 1954. Desde el punto de vista musical, destaca el carácter flamenco de toda la música. Aunque la narración comienza en Galicia, tanto los gitanos como las ambientaciones (pueblos y olivares visualmente más parecidos a los del sur de España) nos llevan al exotismo andalucista. En este sentido, en el primer capítulo encontramos un momento interesante cuando Carolina, desde la ventana de la venta, observa bailar a los gitanos ambulantes, aprendiendo de estos su futura forma de moverse. Aunque se nos muestra a la Otero cantando, tiene mucha más importancia en los cuatro episodios el baile flamenco, sugerente y erótico.

José María Sánchez consigue escenas logradas cuando se acerca al universo del café cantante. En el contexto del mismo, a diferencia de los otros dos *biopics*, huye de la interpretación de cuplés o canciones conocidas, inclinándose por palos flamencos y algún tema popular como *Te llamaban la Caoba* (guiño

6 Para un estudio académico sobre este acontecimiento véase Christoforidis y Kertesz (2019).

quizá a Antonio Molina, padre de la artista, que había popularizado la canción) o *Dos lunares*. Es de aplaudir la presentación « española » de Carolina Otero tanto en París como en Nueva York, puesto que ella abusó de este tópico para la consecución de su éxito: así, el cineasta la muestra taconeando, con abanico, mantilla, peineta, cuadro flamenco... pero simultáneamente con predominancia del color rojo, liga y medias de encaje, y trajes al estilo de las cupletistas del momento, es decir, españolismo pero también sensualidad y erotismo *Belle Époque* incluyendo un tango bailado al son de un fonógrafo, algo inexacto por las fechas, dado que aún no nos encontramos en los años de la « fiebre » del tango. Por supuesto no podemos finalizar el análisis musical sin observar la presencia de la famosa ópera de Bizet: con ella comienza el primer capítulo, cuando la anciana recuerda (identificándose con el personaje de esta obra) su historia⁷, aunque la música no llega a sonar en ningún momento. Sí lo hace cuando Carolina escucha emocionada el dúo de la ópera y, obviamente, cuando en el cuarto capítulo interpreta de manera personalísima y muy poco ortodoxa la habanera.

Más de veinte años después, en 2008, Jordi Frades rueda su miniserie televisiva *La Bella Otero*, basada en la biografía novelada de Carmen Posadas (*La Bella Otero*, 2001). A pesar de partir de otro texto literario, este producto, concebido en dos episodios de aproximadamente hora y media cada uno, comparte numerosos aspectos en su narrativa, no así en su estética, con la serie italiana. Así, comienza en Valga, donde se produce la violación de la niña (en esta serie se apunta que la futura artista no podrá tener hijos a raíz de esta agresión), siendo rechazada por los vecinos tras el suceso. De aquí directamente nos trasladamos a un café cantante de Marsella (aparece el personaje de su novio Paco como maestro de baile), donde el empresario estadounidense la ve y decide llevarla a su país; pasa antes por París para recibir clases de canto y baile. Finalmente debuta en Nueva York, coincidiendo con las dos cintas anteriores en la anécdota del malentendido cultural de los silbidos. De allí regresa a París, subrayando el realizador sus relaciones amorosas con reyes y nobles, su profesión de cortesana y añadiendo una trama folletinesca, que ocupa buena parte del segundo episodio, en torno a un « verdadero » amor con el gallego Raúl, un joven socialista radical perseguido por la justicia. Al aproximarnos al final vuelve a aparecer la representación de *Carmen* por parte de la artista, y finaliza con una entrevista realizada a la anciana Carolina Otero en su retiro en Niza. Como aspectos originales únicamente destacan la rivalidad con la cortesana y bailarina francesa Liane de Pougy y la mención a Carmencita como bailarina que triunfa en Estados Unidos⁸.

La actriz protagonista en esta ocasión es la argentina Natalia Verbeke, de una belleza más serena que la sugerente María Félix y la arrebatadora Ángela Molina. El telefilm muestra a una mujer segura de sí misma, independiente

7 Visualmente es un ejercicio filmico de interés, contraponiendo imágenes de gran impacto con la voz en off, y ofreciendo además abundantes signos propios y representativos (el espejo, el maquillaje, el pavo real) de la *femme fatale fin-de-siècle*.

8 Para profundizar en la importancia y significación de Carmencita en su época, consúltese el artículo de Kiko Mora citado en la bibliografía.

(« Soy un negocio que puedo dirigir yo sola » es una de sus frases) y frívola, interesada con los hombres, aunque con la aparición del ficticio joven amante transita a un alma pura, que sabe amar desinteresadamente y que sufre por amor (« Piensas que porque yo utilizo a los hombres me puedes utilizar a mí »). En líneas generales no se nos ofrece un personaje especialmente interesante, pudiendo considerar la caracterización psicológica del mismo llana y previsible. Los aspectos más delicados como las adicciones o los suicidios de sus amantes son apenas insinuados. Sí se desliza, aunque con escasa profundidad, la capacidad de la Otero para reinventar su biografía y manejar su propia imagen aprovechando los escándalos periodísticos.

Sin duda lo más interesante es el aspecto musical, menos presente de lo que cabría esperar en el *biopic* de una artista. Dentro de la música extradiegética destaca el comienzo del telefilm con un disco en el que suena la habanera de *Carmen*, otorgando así lugar protagónico a esta ópera en la vida de La Bella Otero (algo que, posteriormente, la trama confirmará⁹). La elección de las músicas diegéticas es más destacable: el primer número es la interpretación en el café-cantante marsellés del famosísimo vals *Frou-Frou*, (letra de Hector Monréal y Henri Blondeau, música de Henri Chatau), aunque no a la manera de una cupletista, sino vestida de flamenca, con castañuelas y acompañada de acordeón; más adelante, en el mismo escenario y con mismo acompañamiento, canta el bolero *Paca l'Andalouse* (letra de Jean Decorce, música de Eduardo Holtzer de Anduaga). Hay que tener en cuenta que la estancia en Marsella de la Otero se sitúa en torno a 1888, siendo los momentos de máxima popularidad de estas canciones posteriores: *Frou-Frou* hacia 1898, año de estreno de la revista *Paris qui marche* en el Théâtre des Variétés, y *Paca l'Andalouse* en 1906. Más sorprendente resulta el repertorio escogido para la presentación de la artista en Nueva York: la canción *La Paloma* de Sebastián Iradier y el dúo-habanera (en versión instrumental) de *La verbena de la Paloma*, la zarzuela de Tomás Bretón y Ricardo de la Vega (1894). Si es poco probable que La Bella Otero interpretara estas músicas, es imposible que, en las fechas que nos sitúa el telefilm, llevara a cabo la siguiente danza mostrada, la « danza del fuego fatuo » del ballet pantomima *El amor brujo* (Manuel de Falla y Gregorio Martínez Sierra), obra estrenada en Madrid en 1915. Más allá de estos errores (o licencias) podemos destacar varios aspectos: la encargada de interpretar las canciones es Natalia Verbeke, actriz, no cantante, algo interesante por cuanto una de las características que se desea subrayar es la ausencia de escuela de La Bella Otero, la pasión por encima del estudio o aprendizaje, y el talento antes que la corrección técnica; por otro lado, las coreografías resaltan la voluptuosidad y el erotismo de la Otero; por último, la dirección artística (incluyendo maquillaje, peluquería, decorados, vestuario, attrezzo...) es excelente, recordando mucho a las fotografías, ya de aire español, ya de estética orientalista, que tenemos de la artista original.

9 Cuando la artista la interprete, en la última parte del segundo episodio, lo hará de manera estática y con una voz cercana a la técnica operística. En este sentido difiere de la propuesta de la coproducción italiana, que mostraba a la Otero reinterpretando *Carmen* a su manera, sin pretender asemejarse a una diva de la ópera, ni vocal ni actitudinalmente, sino subrayando su diferencia.

Conclusiones

Las obras cinematográficas nos informan sobre la historia que nos cuentan pero también sobre el momento en que son realizadas. En este texto hemos analizado tres productos artísticos que pertenecen a contextos y periodos históricos y sociales muy distintos: Francia (1954), Italia (1984) y España (2008). Basándose los tres en la misma figura, pero partiendo de fuentes y visiones diferentes, contemplamos tres *biopics* que aportan información sobre la casi legendaria Carolina Otero, pero ninguno ofreciendo la « verdad » sobre la artista, algo probablemente imposible desde el momento en que fue la propia bailarina la encargada de realizar un relato ficcional sobre su vida.

Los tres difieren en formato: el primero es una película, los otros dos son series televisivas, afectando a la duración del metraje, aspecto importante en cuanto a la presencia de matices posibles. Los tres cuentan con bellas actrices como protagonistas, aunque solo el primero es una « película de estrella ». Por la época en que está rodado, el film de Pottier pertenece al género del melodrama que, aun permitiéndose determinadas licencias, se mantiene en los límites de lo moralmente permitido en aquella época. De este modo comienza su relato en Francia, obviando los orígenes oscuros de la Otero (aspecto que sí abordan las dos teleseries) y alejándose de la imagen de la cortesana para mostrar a una mujer libre que sabe amar profundamente.

Más allá del relato concreto de los hechos y las coincidencias (el descubrimiento del millonario americano de la artista en París, la anécdota de los silbidos en Nueva York, o la interpretación de la ópera *Carmen*, aspecto muy subrayado en las dos series televisivas pero ignorado en la película) son más interesantes las diferencias, tanto en la caracterización del personaje como en el nivel estético y, sobre todo, en el aspecto musical.

« La libertad no tiene precio ». Podría ser este el leitmotiv de los tres artefactos analizados aquí. En la película francesa esta idea es mostrada cuando Carolina decide abandonar Estados Unidos, a pesar de las comodidades, por sentirse presa en una cárcel de oro; en la teleserie española al decidir ser su propia empresaria sin necesitar un representante; en la producción de la RAI se muestra en muchas más ocasiones, presidiendo su comportamiento, aun siendo cruel, egoísta o fría.

Si la libertad es característica común en las tres cintas, la presentación de la mujer difiere notablemente. En el primero, a pesar de la ambigüedad moral, María Félix encarna a un ser « bueno », una mujer que aún golpeada por los vaivenes de la vida, es fiel y sabe amar. En el caso de la serie española, lamentablemente la innecesaria trama amorosa en torno al socialista radical desdibuja el carácter de la Otero como mujer independiente. Encontramos mayor profundidad en la serie de la RAI, puesto que no se nos ofrece un personaje angelical, todo lo contrario (en cada momento se subraya su carácter pasional, libre e indómito), pero en cierto modo podemos excusar su comportamiento por sus circunstancias vitales (violación, reformatorio, burdel, hombres que pretenden poseerla y apropiarse de ella...).

Desde el punto de vista estético, nuevamente la aportación más interesante viene de la teleserie italiana. En términos visuales mucho más arriesgada, su estética cercana al circo y al cabaret nos devuelve con mucha más intensidad a la Belle Époque que las otras producciones. En el caso del film de Pottier, hemos subrayado su interés por cuanto pudo influir en los aclamados éxitos posteriores de las películas protagonizadas por Sara Montiel. Atendiendo a la cinta de Frades, no pasa de ser un producto comercial que, destinado al entretenimiento, poco aporta a la hora de entender la figura y su época.

Por último, desde el punto de vista musical también son muy notables las diferencias. En este nivel la película es muy inferior a las dos series, no solo por cantidad, sino por pertinencia: los números musicales insertados no pretenden reflejar la época a la que aluden, sino contentar a la audiencia que acudirá a contemplar el film. Por su parte, Sánchez apuesta por el flamenco, que domina la mayor parte de momentos musicales de su serie. Aun no pudiendo confirmar que esta presencia fuera tan predominante (pues conocemos la importancia de las danzas orientalistas en el repertorio de Carolina Otero), probablemente se aproxime más a la realidad finisecular. Por último, Frades y sus asesores musicales deciden permitirse determinadas licencias que poco o nada tienen de verosímiles: piezas que aún no estaban en boga y otras que no se habían estrenado, pero que sin embargo pueden aplaudirse por la parte visual, muy cuidada, que, partiendo de los documentos fotográficos que conservamos de La Bella Otero, nos devuelven de manera gráfica a la época en la que la artista triunfó y se convirtió en musa de la Belle Époque.

Obras citadas

- BENAVENTE MORALES, Carolina, « “Divina”: consagración cultural y usos de lo sagrado en la actriz mexicana María Félix (1914-2002) », *Convergencia, Revista de Ciencias Sociales*, 52, 2010, p. 261-288.
- CHAO, Ramón (consultado el 01.6.2021): « La Bella Otero: el manuscrito encontrado », 16-III-2011. <https://ramonchao.wordpress.com/2011/03/16/la-bella-otero-el-manuscrito-encontrado/>
- CHARNON-DEUTSCH, Lou, *The Spanish Gypsy. The History of a European Obsession*, Pennsylvania, Penn State University Press, 2004.
- CHRISTOFORIDIS, Michael, KERTESZ, Elizabeth, *Carmen and the Staging of Spain: Recasting Bizet's Opera in the Belle Époque*, Nueva York, Oxford University Press, 2019.
- CLÚA, Isabel, *Cuerpos de escándalo. Celebridad femenina en el fin-de-siècle*, Barcelona, Icaria, 2016.
- DEL ARCO, Manuel, « Mano a mano. María Félix », *La Vanguardia*, 25-X-1953, p. 11.
- ENCABO, Enrique (Ed.), *Miradas sobre el cuplé en España. Identidades, contextos, artistas y repertorios*, Madrid, ICCMU, 2019.
- ENCABO, Enrique, « De la pantalla al aula: biopics de músicos y educación musical », *Revista Linhas*, 21 (47), 2019, p. 223-239.
- FÉLIX, María, *Todas mis guerras*, México, Clío, 1993.

- MORA, Kiko (consultado el 01.6.2021): « Carmencita on the Road. Baile español y vaudeville en los Estados Unidos de América (1889-1895) », *Lumière*, 2011, http://www.elumiere.net/exclusivo/web/carmencita/carmencita_on_the_road.php.
- NOGUEIRA, Xosé, « Armonías, disonancias y estridencias: de las crónicas a los diarios. Los músicos en la(s) pantalla(s) », in CAMARERO GÓMEZ, M. Gloria (coord.), *Vidas de cine: el biopic como género cinematográfico*, Madrid, T&B Editores, 2011, p. 115-145.
- PAZ, Octavio, *Miscelánea II*, México, Fondo de Cultura Económica, 2006.

Mélodies interrompues : brisures, fêlures et ruptures dans les *biopics* consacrés aux chanteuses d'opéra

Pierre Degott
Université de Lorraine

RÉSUMÉ. Les *biopics* consacrés aux chanteuses d'opéra ne sont pas légion. Consacrés à une figure hors du commun, dont le parcours est suffisamment atypique et chaotique pour mériter de susciter une mise en intrigue, ils se plaisent généralement à dépeindre la brisure d'un destin exceptionnel. Ont ainsi été portées à l'écran les vies d'un certain nombre de chanteuses lyriques, dont Maria Malibran, Marjorie Lawrence et Maria Callas. L'article s'attachera à montrer comment le traitement de la voix, dans ces récits filmiques, devient la métaphore des accidents de parcours rencontrés par de telles figures. Ainsi, la reconstruction physique de Marjorie Lawrence passe avant tout, dans la fiction du film *Interrupted Melody*, par l'écoute et le travail de la voix, pourtant triomphante de bout en bout. Le film de Zeffirelli *Callas Forever* met en regard la voix chantée de la Callas et celle, parlée, de son actrice Fanny Ardant. C'est finalement le film de Sacha Guitry *La Malibran* qui illustre le mieux le mythe de la voix de l'ange brisée, tel que l'a théorisé dans les années 1980 le sociologue et psychanalyste Michel Poizat dans son ouvrage *L'Opéra ou le cri de l'ange* (1986). Quelles que soient les modalités selon lesquelles on l'approche, la voix opératique demeure un élément indécible et mystérieux, objet de multiples questionnements et fascinations.

MOTS-CLÉS : Maria Callas, Sacha Guitry, Marjorie Lawrence, Maria Malibran, opéra, voix, Franco Zeffirelli



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>

Interrupted Melodies: Flaws, Failings and Foibles in the Biopics Devoted to Opera Divas

ABSTRACT. Biopics of opera singers' lives remain fairly scarce. They usually focus on the obstacles and accidents that mark an otherwise exceptional progress. This paper, devoted to the fictionalisation of such figures as Maria Malibran, Marjorie Lawrence and Maria Callas, aims at showing that it is mainly through the treatment of voice that difficulties are apprehended. In the case of the movie devoted to Marjorie Lawrence, *Interrupted Melody*, the re-appropriation of the singer's body and her victory over polio are mediated by vocal exertions, while Zeffirelli's *Callas Forever* emphasizes the gaps between Callas's and Fanny Ardant's respective singing and speaking voices. All in all, it is Sacha Guitry's movie *La Malibran* that best illustrates Michel Poizat's psychoanalytical theory of the Angel's Cry, as expounded in his book *The Angel's Cry: Beyond the Pleasure Principle in Opera*. Whatever glance may be cast on the subject, operatic voices remain the object of multiple interrogations and fascinations.

KEYWORDS: Maria Callas, Sacha Guitry, Marjorie Lawrence, Maria Malibran, opera, voice, Franco Zeffirelli

La vie de la chanteuse d'opéra n'est sans doute pas le sujet qui se prête le mieux à un traitement cinématographique, et force est de constater que, si les documentaires se comptent à la pelle, ou si les liens entre l'opéra et le cinéma sont riches et variés (voir Wlaschin, 1997 ; Fawkes, 2000 ; Citron, 2010 et 2012, Ameille *et al.*, 2017), les *biopics* consacrés aux artistes lyriques ne sont pas légion. La vie et la carrière de cantatrice ont beau constituer une existence enviable, faite comme tout parcours digne de ce nom d'une succession de défis, de combats, de déceptions, de satisfactions et de triomphes, il n'y a pas forcément matière à fixer l'intérêt d'un spectateur sur la durée de temps normalement réservée à un film. Plusieurs *biopics* de chanteuses d'opéra déclinent ainsi la célèbre thématique du « *from rags to riches* » (« des haillons à la richesse »), comme cela est le cas par exemple des films consacrés aux figures de Nellie Melba ou de Lina Cavalieri, deux chanteuses parties de rien et parvenant à réaliser à la fois une carrière fulgurante et un avantageux mariage (Milestone, 1953 ; Leonard, 1956). Le film consacré à la brillante ascension de la cantatrice Grace Moore (Douglas, 1953), promue en fin de parcours au Metropolitan, va jusqu'à omettre d'évoquer la mort tragique de l'artiste, pourtant décédée dans un accident d'avion en 1947, quelques années avant le tournage du film. Grace Moore avait elle-même incarné à l'écran la vie de la soprano suédoise Jenny Lind (Franklin, 1930) réputée pour sa vie privée irréprochable, ce qui semble avoir considérablement nui au succès du film (Fawkes, 2000 : 53). Est-ce à croire qu'il est nécessaire, pour donner quelque intérêt ou quelque piquant à des destins par trop linéaires, que les aléas de la vie privée puissent compliquer ou pimenter un déroulé de carrière qui, d'un cas à l'autre, aurait tendance à engendrer quelque uniformité ? De fait, les rares films sur les cantatrices d'opéra sont tous consacrés à une figure hors norme, dont le parcours professionnel et personnel est suffisam-

ment atypique et chaotique pour avoir mérité une mise en intrigue. Pour susciter quelque intérêt, la mise en film se doit de dépeindre la brisure accidentelle ou non d'un destin exceptionnel, la mise à mal d'un parcours qui aurait pu et dû être exemplaire, mais que diverses circonstances ont considérablement écourté, voire foudroyé. Nous nous intéresserons ici à la manière dont ont été portées à l'écran trois carrières lyriques, déroulées à des époques différentes et filmées selon des modalités également diverses.

On mentionnera tout d'abord la vie et la carrière de Maria Malibran (1808-1836), cantatrice « internationale » (Frigau, 2011) à la vie sentimentale compliquée fêtée partout en Europe mais aussi en Amérique, chantée par Musset (Musset, 1838) et Lamartine, dédicataire de nombreux rôles d'opéra et décédée prématurément à Manchester, à l'âge de 28 ans, des suites d'une chute de cheval mal soignée. En plus de nombreuses biographies plus ou moins romancées (De Reparaz, 1979 ; Fischer-Dieskau, 1990 ; Barbier, 2005 ; Miscevic, 2006 : 50-88 [« Maria Malibran : le Génie foudroyé »] ; Saint Bris, 2009 ; Duault, 2021), la vie de Maria Malibran a inspiré quatre films : un documentaire-fiction de Michel Jakar en 1984, le film-culte de Werner Schroeter *Der Tod der Maria Malibran* (1972), ainsi que le film de Sacha Guitry *La Malibran* (1944), avec dans le rôle-titre la cantatrice Geori Boué alors en début de carrière. Une autre version filmée dans les studios de Cinecittà en 1943, qu'il ne nous a pas été possible de visionner, permet de voir et d'entendre la cantatrice roumaine Maria Cebotari dans le rôle de la grande chanteuse espagnole.

Fut également portée à l'écran en 1955 la vie de la soprano wagnérienne Marjorie Lawrence (1907-1979), chanteuse à la fulgurante carrière née en Australie, formée en France et très vite accaparée par le Metropolitan Opera de New York, où elle débuta dans le rôle de Brünnhilde de *La Walkyrie* à l'âge de 28 ans. La carrière de Marjorie Lawrence fut interrompue en 1941 lorsqu'on diagnostiqua un accès de poliomyélite qui priva la chanteuse de l'usage de ses jambes. Le combat auquel se livra Marjorie Lawrence pour accéder à nouveau à la salle de concert puis à la scène a tout d'abord été retracé dans son autobiographie de 1949 *Interrupted Melody*, puis dans le film du même nom que l'on doit au cinéaste Curtis Bernhardt, avec comme principaux acteurs Eleanor Parker, Glenn Ford, et un tout jeune Roger Moore dans le rôle de Cyril, frère et imprésario de la cantatrice.

Troisième cantatrice à avoir fait l'objet de films, Maria Callas (1923-1977), chanteuse à la carrière et à la vie plus connues aujourd'hui du grand public, grande interprète du répertoire italien dans les années 1950 et dont le parcours musical fut considérablement raccourci par un déclin vocal prématuré (voir notamment Stassinopoulos, 1980 : 150-151, 181-182, 188, 191, 212 ; Rašponi, 1982 : 585-586 ; Schwarzkopf, 1982 : 200-201 ; Ardoin, 1988 : 151-205 ; Pleasants, 1993 : 160-162 ; Sutherland, 1997 : 141 ; Petsalis-Diomidis, 2002 : 440-447, 464-470, etc.). Les amours tumultueuses de la diva, très médiatisées en leur temps (voir par exemple Goise, 1977 ; Gage, 2000 ; Miscevic, 2006 : 117-181 [« Maria Callas : La Déesse trop humaine »] ; Spence, 2021), sont essentiellement le sujet du téléfilm en deux parties de Giorgio Capitani *Callas e Onassis* (2005), lequel ne traite

pas véritablement de l'identité et de la carrière musicales de la protagoniste. Plus intéressant à cet égard est le film tourné en 2002 par Franco Zeffirelli, *Callas Forever*, réflexion par le metteur en scène italien sur le statut et sur l'intégrité de l'artiste, mais également évocation affectueuse de l'actrice-chanteuse avec laquelle il avait pu travailler sur différentes productions d'opéra (*Tosca*, *Norma*, *La Traviata*), et en l'honneur de qui il avait contribué, peu de temps après la mort de la diva, au documentaire télé du réalisateur John Ardoin (Ardoin et Zeffirelli, 1978). Le film *Callas Forever* fut l'occasion également pour la comédienne Fanny Ardant d'incarner au cinéma un personnage qu'elle avait déjà interprété en 1996 au théâtre dans l'adaptation française de la pièce de Terrence McNally *Master Class* (1995). À noter que le *biopic Callas* annoncé en 2015, avec l'actrice Noomi Rapace dans le rôle-titre et dans une mise en scène de Niki Caro, semble n'avoir jamais vu le jour.

Nous nous intéresserons dans cet article aux productions cinématographiques qui proposent une mise en fiction linéaire de la vie artistique de la cantatrice concernée, en privilégiant, dans l'ordre chronologique de leur réalisation, les films de Guitry, Bernardt et Zeffirelli. Aucun de ces trois films, nous le savons, n'a la réputation d'être un chef d'œuvre cinématographique. Ils n'en présentent pas moins quelque intérêt pour l'amateur de musique, d'opéra et de cinéma, ne serait-ce que pour la présence du fil conducteur que semble constituer le traitement de la voix chantée dans les différents processus d'aliénation et de transformation traversés par les cantatrices ainsi montrées à l'écran. Dans chacun des trois récits filmiques, le traitement de la voix devient en effet la métaphore des différents accidents de parcours rencontrés par les figures mises en fiction, et dans chacun la voix est liée aux diverses mutilations physiques ou psychologiques subies par différents personnages. Le plan retenu pour cette publication suivra donc ce que nous percevons comme le triple mouvement perçu dans les trois films examinés, quand bien même les modalités du récit peuvent fluctuer d'une évocation à l'autre. Nous y décelons en effet le temps de la voix triomphante, lequel signale les débuts ou la consécration de la diva, puis celui de la voix brisée ou mutilée, métaphore des traumatismes de la vie. Chaque proposition s'achève enfin par une évocation de la voix transfigurée dans une tentative d'envisager diverses figures de la mort et / ou de la renaissance. Le quatrième film retenu pour cette exploration, *Der Tod der Maria Malibran* de Werner Schroeter, se détache totalement de la biographie du personnage éponyme, au point que nous l'excluons de nos développements pour l'utiliser comme une sorte de *coda* dans ce qui reste avant tout une exploration du traitement par le cinéma de la voix opératique. Pour une fois, la voix lyrique sera devenue un réel objet thématique et non, comme cela est généralement le cas, un simple instrument de musique, aussi beau et aussi captivant soit-il.

La voix triomphante : la naissance de la diva

Le temps de la voix triomphante correspond aux étapes initiales de la vie de la chanteuse lyrique, dont le premier défi consiste à dompter le don hors du commun qui la distinguera de ses rivaux ou rivales. La voix narrative du film de Sacha Guitry, où la vie de Maria Malibran est prise en charge *post mortem* par le personnage de la première biographe de la chanteuse, la comtesse Merlin (Merlin, 1838), n'a pas d'autre but que d'exalter le caractère exceptionnel des dons de Maria, dont la typologie vocale est signalée dès le cri qu'elle pousse à la naissance (6:20) : « *soprano leggero* », déclare le père, le célèbre ténor rossinien Manuel García. On sait que la voix de la Malibran devait plus tard évoluer vers celle d'un mezzo-soprano¹. Plus tard, c'est Rossini en personne qui parvient à déceler des notes de musique jusque dans l'éclat des yeux de sa diva fétiche (29:35) dont le corps physique peut lui-même se déchiffrer comme une partition musicale. Il va de soi que Maria éclipse sur scène tous ses partenaires, y compris celui qui dans le film est présenté comme Giovanni Battista Velluti, le dernier grand castrat dans la réalité, ténor dans l'adaptation filmique – ainsi, également, que dans la biographie romancée de Gonzague Saint Bris (Saint Bris, 2009 : 39-41) –, et qui se voit souffler la vedette par une jeune Maria triomphante (13:50-14:40). Il n'est sans doute pas anodin que ce soit à un castrat, voix disparue et de ce fait assimilable à la voix de l'ange dont parle Michel Poizat, que soit implicitement comparée la voix de La Malibran (Poizat, 2001 : 159-185)².

Cette suprématie vocale à toute épreuve se retrouve dans *Interrupted Melody*³. Pour attirer l'attention de la redoutable professeure de chant Cécile Gilly – autre personnage de la vraie vie mis en fiction –, Marjorie se décide, après avoir entendu une jeune collègue craquer à plusieurs reprises sur le *si* bémol de la prière de *La Tosca*, de se lancer elle-même, depuis la rue où elle est postée, dans les phrases finales de l'air (10:30-11:40). La santé vocale de la jeune cantatrice est également attestée par la multiplicité des voix et des tessitures qu'elle assume dans le film. Passant sans broncher du soprano lyrique léger de Musetta au *hochdramatischer* d'Isolde et de Brünnhilde, sans oublier le *spinto* d'Aïda et de Butterfly, le belcanto tardif de la Léonore du *Trouvère* ou, plus improbable encore, le mezzo de Carmen ou le contralto de Dalila, la Marjorie Lawrence du film est plus qu'une chanteuse *assoluta*. C'est un monstre vocal, une hyper-cantatrice éclatante de santé au sortir de son Australie natale, capable de tous les exploits vocaux ou scéniques comme celui, attesté dans la vie réelle, de lancer son cheval au galop en plein milieu du bûcher du *Crépuscule des dieux*. C'est d'ailleurs sur le récit de cet exploit que débute l'autobiographie de la

1 Pour une analyse détaillée des capacités vocales de Maria Malibran, voir par exemple Pleasants, 1971 : 146-151 ; Forbes, 2001 ; FitzLyon, 1987 : 67-75 ; Saint Bris, 2009 : 29-42 et 99-120.

2 Sur les implications « genrées » du choix de Malibran pour certains rôles encore susceptibles, dans les années 1820, d'être interprétés par des castrats, voir André, 2006 : 96-99.

3 Dans la vraie vie, Marjorie Lawrence possédait un organe décrit dans le Grove comme « *a large, vibrant and expressive voice* » (Schaunensee, Blyth, 2001), qui lui permit dès les premières années de sa carrière d'aborder les rôles de soprano dramatique les plus lourds. Pour un bref aperçu des rôles, des moyens vocaux et de la vie de Marjorie Lawrence, voir par exemple Griffin, 1986. On pourra également se reporter à la biographie de Davis, 2012.

chanteuse (Lawrence, 1949 : 1-6). Au sujet de la bande-son du film, la soprano Eileen Farrell, sollicitée pour remplacer la vraie Marjorie Lawrence vocalement en fin de course au moment du tournage, n'avait pas manqué de s'étonner des choix musicaux effectués par la production, ainsi que du manque de vraisemblance d'une telle polyvalence vocale :

J'ai passé en revue tous les airs et je me suis dit, bon, il n'y a rien là-dedans que je ne puisse chanter, mais je ne pense pas que Marjorie Lawrence les ait tous faits. C'était vraiment une sélection faite de bric et de broc. La scène de l'Immolation et la Mort d'Isolde, OK. Mais « *Un bel di* » ? La valse de Musette ? Et « Mon cœur s'ouvre à ta voix » de *Samson et Dalila*, qui a fini par devenir un leitmotiv dans le film ? Dalila est pratiquement un rôle de contralto, et je savais pertinemment que Lawrence n'y avait jamais touché. Mais bon, c'était Hollywood, et la M-G-M voulait certains morceaux dans le film, même si ça n'avait aucun sens. Je décidai de ne pas la ramener⁴ (Farrell et Kellow, 1999 : 123-124).

Dans *Callas Forever*, la voix glorieuse des premières années est présentée à l'aide de divers enregistrements des grandes années. C'est ainsi qu'on entend dans les premières minutes du film un disque du « *Castà diva* » de *Norma* mis sur son électrophone par Michael, jeune malentendant dont on ignore, mutilé comme il est lui-même, ce qu'il perçoit réellement de la voix de la Callas. Le film de Zeffirelli montre également une scène supposément inspirée de la vie réelle au cours de laquelle une Callas de 53 ans, retirée de la scène, écoute en pleine nuit ses enregistrements des années 1950, verre de rouge à la main et paquet de comprimés dans l'autre. Dans cette scène au pathos fortement appuyé, le film superpose à la voix chantée d'une Callas en pleine gloire, celle parlée, haletante, pitoyablement fredonnée, de son interprète Fanny Ardant. Le contraste entre ces deux instruments supposés sortir du même gosier est évidemment des plus saisissants (25:35-27:45).

La voix mutilée : brisures et traumatismes

La voix mutilée de la vraie Maria Callas est entendue du spectateur à deux reprises, lorsqu'est projetée la vidéo d'un des derniers concerts des années 1973-1974. Le script ne laisse planer aucune ambiguïté sur le délabrement vocal de la diva au début des années 1970 – « Sa voix est foutue », « tu es en train de perdre

4 « *I sifted through the arias, and I thought, well, there's nothing here I can't sing, but I don't believe Marjorie Lawrence sang all of them. The selections were really all over the place. The Immolation Scene and the Tristan Liebestod – fine. But "Un bel di"? Musetta's Waltz? And "Mon cœur s'ouvre à ta voix" from Samson et Dalila, which eventually was used as a recurring theme in the picture? Dalila is almost a contralto part, and I knew Lawrence hadn't gone near that one. But this was Hollywood, and M-G-M wanted certain pieces of music in the picture, whether or not they made sense. I decided to keep my mouth shut.* » (notre traduction).

ta voix », « il n'y a plus de voix », « sa voix est inutilisable »⁵ –, fait que nient encore aujourd'hui certains de ses admirateurs qui considèrent que, guidée avec bienveillance et sagesse, leur idole aurait pu relancer sa carrière (voir notamment Ardoin, 1988 : 207-213). Dans le film, personne ne croit plus en la possibilité d'un retour sur scène, à l'exception de Maria Callas elle-même qui prétend à un moment être capable de chanter encore Tosca. L'extrait filmé est peu probant puisque, loin de donner la preuve de ce qu'elle affirme, la Callas fictive se contente, avec la voix de Fanny Ardant, de déclamer les phrases parlées de la fin du deuxième acte. Dans la vraie vie, Maria Callas croyait jusqu'aux derniers jours à son *comeback*, éventualité peut-être pas si improbable que cela si l'on se fie aux tout derniers enregistrements, ultra-privés, laissés par la diva dans ses archives personnelles⁶.

Le film *La Malibran*, s'il ne montre pas de véritable faiblesse vocale, n'en contient pas moins quelques références à l'aphonie passagère de sa protagoniste, généralement pour des raisons diplomatiques. Le concert de Manchester, en revanche, celui qui précipite la mort de la Malibran quelques semaines après la chute, atteste cependant des choix de répertoire qui modifient considérablement la perception que peut avoir le spectateur de l'instrument de la chanteuse : aux morceaux brillants entendus précédemment – les airs du *Barbier de Séville* et de *Fidelio*, la cabalette de *Norma* – se substituent des pièces vocalement moins exposées, comme le dernier air de Suzanne des *Noces de Figaro* ou, bien sûr prémonitoire, la mélodie « La Mort » composée dans les semaines précédentes par une Malibran qui, comme l'attestent la plupart des récits biographiques, semble pressentir que la fin est proche.

Le traitement de la voix est plus ambigu dans la fiction consacrée à Marjorie Lawrence. Soumise elle aussi aux caprices de sa gorge – on la voit à un moment feindre un enrouement afin d'attirer dans la chambre à coucher son médecin et futur mari... –, la chanteuse, même aux pires moments de la maladie, affirme avoir une santé vocale de fer : « J'ai toujours ma voix »⁷, déclare-t-elle à tous ceux qui s'imaginent que son fauteuil d'invalidé signifie la perte de son instrument (1:29:40). C'est néanmoins sur quelques couacs bien audibles que se signalent les premiers accès de la maladie au moment de la répétition de *Tristan et Isolde* à Mexico (1:02:43-1:03:45). Eileen Farrell rappelle comment elle avait dû interpréter vocalement cet instant :

5 « *her voice is shot* », « *you're losing your voice* », « *there is no voice* », « *her voice is unusable* » (notre traduction).

6 Voir notamment Callas, 1976 : 4^e partie, 0:30-1:22, 7^e partie, 4:00-4:35 et 8^e partie, 6:55-7:25 ; Petsalis-Diomidis, 2002 : 470-471 ; Miscovic, 2006 : 177, 179. Pour les derniers enregistrements restés secrets, voir Petsalis-Diomidis, 2002 : 486-492. Maria Callas attribuait généralement son retrait de la scène à ses désillusions par rapport à l'évolution du monde de l'opéra. Quant à ses difficultés vocales, elle évoquait un problème de soutien lié à l'état de son diaphragme et de son système nerveux, davantage qu'un problème vocal à proprement parler. Jusqu'à la fin de sa vie, elle récusait l'idée que son amaigrissement des années 1952-53 ait pu avoir des répercussions sur l'état de sa voix (Callas, 1976 : 3^e partie, 1:20-2:10). La question de l'usure vocale de la cantatrice est analysée dans un article d'une revue de laryngologie qui, s'appuyant sur des observations scientifiques, fait un point objectif sur l'évolution réelle de l'organe, tout en soulignant la beauté expressive dont peut se parer une voix lyrique, aussi détériorée et délabrée soit-elle (Epron, Sarfati et Henrich Bernardoni, 2010 : 35-38).

7 « *I still have my voice* » (notre traduction).

Je n'ai pas cherché à imiter la voix de Lawrence, et dans le film j'ai tout chanté avec ma propre voix. Le seul moment où j'ai dû un peu jouer avec ma voix était lors de la scène de Mexico quand elle tombe malade pour la première fois, lors des répétitions de *Tristan* ; il fallait que je le montre avec ma voix⁸ (Farrell et Kellow, 1999 : 124-125).

Une des scènes les plus poignantes du film est justement celle dans laquelle le mari de Marjorie, pour stimuler la combativité de son épouse, la force à écouter un de ses anciens enregistrements (1:13:00-1:14:40). On pourra dresser un parallèle avec le pathos de la Callas écoutant nostalgiquement ses vieux disques. Ici, c'est l'écoute d'une voix intacte et du coup devenue insupportable pour la chanteuse qui va paradoxalement redonner vie au corps paralysé de la diva. Capable au prix d'infinis efforts de se mouvoir et de quitter son lit dans le but de briser l'électrophone sur lequel est joué le microsillon, cette dernière va finalement faire le choix de se reprendre en main et de retourner vers la vie. Métaphoriquement, la reconstruction du corps mutilé passe également par le travail sur la voix, repris de fond en comble par une chanteuse qui, en se remettant à ses gammes et à son piano, va non seulement se réapproprier son instrument mais également retrouver l'usage de ses jambes pour amorcer une seconde carrière. L'autobiographie de Marjorie Lawrence insiste bien sur le lien entre la reconstruction de la voix et le ré-appropriation du corps (Lawrence, 1949 : 169-177 et 250-252). La suite du film montre une Marjorie plus battante et plus conquérante que jamais, partie affronter tout d'abord un hôpital pour blessés de guerre puis, comme s'ils étaient le reflet de son propre combat, les GI sur le front. Le *happy end* tant attendu, dans la bonne tradition du *blockbuster* américain, sera constitué des retrouvailles de la chanteuse avec son vieux public du Met.

La voix transfigurée : mort et / ou renaissance

Mort et transfiguration sont la thématique centrale de *Callas Forever*. Dans le but louable de laisser un témoignage de l'art de sa vieille amie et, au passage, de relancer sa propre carrière en pleine déroute, l'impresario Larry Kelly, personnage joué par Jeremy Irons, a l'idée d'un tournage d'une version de *Carmen* filmée en *playback* à partir de l'enregistrement réalisé par la diva au milieu des années 1960. Fanny Ardant est donc appelée à jouer la Callas jouant Carmen sur sa voix d'autrefois, les séances de travail permettant à la diva fictionnelle de reprendre goût à la vie et à son métier. Tout le monde dans le film semble satisfait du résultat de ce trucage, présenté comme un grand succès artistique. Tout le monde à l'exception de Maria Callas elle-même laquelle, au final, demande

8 « I didn't worry about trying to sound like Marjorie Lawrence, and just sang everything in the picture in my natural voice. The only spot where I really had to do any "acting" was in the scene in Mexico City where she first becomes ill while rehearsing *Tristan*; I had to show that in my voice. » (notre traduction).

à ce que le film soit détruit, arguant du manque de vérité d'un procédé qu'elle juge fabriqué et artificiel : « C'est un faux », « c'est une supercherie », « c'est malhonnête »⁹. Racommoder une voix du passé – fût-ce la voix de 1964, qui déjà n'était plus de prime jeunesse – à un corps qui n'est plus capable de la produire, c'est pour la Callas du film mentir au public et trahir l'intégrité artistique qui, tout au long de sa carrière, a marqué son parcours : « Ce que j'avais, ce n'était pas une illusion – c'était honnête »¹⁰. La brisure est donc pleinement assumée et la transfiguration tant attendue, dont le film montre un avant-goût fallacieux en proposant pour l'air « *O mio babbino caro* » de *Gianni Schicchi* un habile montage réalisé à partir de la voix des années 1950 et de l'image des concerts des années 1970 – prend pour l'héroïne du film la forme d'une courageuse reprise en main morale, mais également d'un adieu définitif à la carrière dans lequel on peut lire, au-delà de la fiction, un adieu à la vie. Le spectateur sait pertinemment que la vraie Callas devait disparaître à l'automne 1977 – année où se situe explicitement la fin du film –, la mort physique de Maria Callas n'étant que le prolongement logique de l'acceptation définitive de la dégradation vocale. Ce constat reprend une parole autrefois prononcée par un critique musical et ami de la vraie Callas, Jacques Bourgeois, lequel avait déclaré à la fin des années 1970, lors d'une émission de France-Musique, que Maria Callas était morte à Paris le 29 mai 1965, lorsqu'elle dut abandonner la scène au deuxième acte de *Norma*¹¹. Le spectacle, incidemment, avait été mis en scène par Zeffirelli. Dans la mise en fiction, la transfiguration vocale a lieu tout à la fin du film lorsque Maria s'éloigne de Larry, se dirigeant vers un lieu incertain, et que surgit inopinément une bande son de « *Costa diva* ». C'est sur cet air qu'apparaît l'annonce de la mort de la diva, qui entre ainsi de plein pied dans la légende. C'est sur cet air également que se dépile le générique du film (1:39:40-1:40:45), comme si le réel reprenait – enfin, diront les détracteurs du film ! – ses droits sur la fiction.

Le dénouement de *Interrupted Melody*, nous l'avons vu, est infiniment plus optimiste. Non seulement la volonté de fer et le travail acharné de Marjorie auront permis à la jeune femme de remonter sur scène, dans un décor et une mise en scène adaptés, mais elle trouve la force de se dresser sur ses deux jambes et même d'esquisser quelques pas au moment où elle chante la mort d'Isolde (1:42:17-1:43:55)¹². Voix et corps ne font plus qu'un puisque c'est sur un *sol* dièse triomphant, la note sur laquelle le corps et la voix de Marjorie avaient craqué à Mexico, que s'opère l'ultime guérison, comme si la voix annonciatrice d'une nouvelle naissance irriguait le corps malade de sa force et de sa substance. La mort d'Isolde, qui dans l'opéra de Wagner signifie l'incarnation mystique de la passion pure, l'union extatique qui ne se conçoit qu'au-delà de la vie, marque

9 « *it's a fake* », « *it's a fraud* », « *it is not honest* » (notre traduction).

10 « *What I had was no illusion – it was honest* » (notre traduction).

11 Maria Callas aurait également déclaré à sa collègue et amie Giulietta Simionato qu'elle avait commencé à mourir au moment où elle avait « abandonné la musique » (Petsalis-Diomidis, 2002 : 485). La métaphore de la mort, pour évoquer les accidents vocaux ayant balisé la carrière de la cantatrice (le scandale de l'Opéra de Rome, les représentations de *Norma* à Paris, etc.), est également utilisée par certains biographes (voir Miscevic, 2006 : 159, 169).

12 Pour l'apprentissage de la position debout, voir Lawrence, 1949 : 252-261.

donc dans le film la renaissance d'une Marjorie Lawrence triomphatrice des épreuves de la vie et de la maladie. Dans la vie réelle de l'Amérique de l'après-guerre, le parcours et le combat de la chanteuse avaient eu un très fort effet médiatique, la *persona* de Marjorie Lawrence faisant figure d'une incarnation de la nation américaine combattante et résiliente dans sa volonté de triompher des difficultés et des aléas de la vie.

Mort, renaissance et transfiguration sont également associées à la voix dans *La Malibran*, où l'on voit Maria rendre le dernier soupir en exhalant une ultime note aiguë, sublimant dans la mort tout l'art dont elle a fait dans la vie son combat (1:30:10-1:30:45). Les fameuses stances de Musset, qui établissent un parallèle pour le moins explicite entre la mort physique et la consommation de l'artiste sur scène (Musset, 1836 : 217-219 [XIX à XXVII]), expriment bien à quel point « elle donnait un peu de sa vie dans chacune de ses notes » (Boué, 2012 : 102). Morte comme elle est née, sur une note de musique, la Maria Malibran du film de Guitry illustre bien ce parcours de l'artiste parfaite qui va jusque dans la mort réaliser son destin et chercher son accomplissement :

C'est en réalité une élégie funèbre, une sorte de *Huis clos* avant l'heure, mausolée à la fois simple et brillant élevé à la gloire d'une femme qui, telle Antonia des *Contes d'Hoffmann*, met tant d'âme dans son chant qu'elle meurt de manière inéluctable, cette agonie se doublant d'une jouissance qui lui fait accepter, et même rechercher son destin. Car, nous dit Guitry, l'important est de jouer son rôle jusqu'au bout de ses possibilités. Le film s'ouvre sur un masque mortuaire et se termine sur un visage à l'agonie : Guitry, ici, va à l'essentiel sans chercher le second degré, sans éluder la tragique absurdité de la destinée humaine, et nous touche droit au cœur. D'où l'incompréhension de toute une partie de la critique vis-à-vis de ce film unique dans son œuvre, démontrant par là même qu'elle aimait chez Guitry ce qui n'était pas forcément le plus aimable : le clinquant, une certaine esbroufe (Moâ...), l'esprit parisien, le grand spectacle (Robert De Laroche, cité dans Boué, 2012 : 14).

En assumant son destin, Maria Malibran s'assimile pleinement à cet ange dont parle Michel Poizat dans *L'Opéra ou le cri de l'ange*, celui qui, après avoir été castrat puis travesti est devenu, « avec le romantisme, Femme et Femme vouée à la mort » (Poizat, 2001 : 173), et dont le cri, évoqué par Musset à la strophe XXIII de son poème (Musset, 1836 : 218), est devenu comme on le sait la métaphore de l'opéra et de la jouissance de l'amateur d'opéra. Chacun des trois films, à sa manière, élabore autour de cette thématique, mais c'est certainement celui de Guitry qui s'en approche le plus.

Dans le film de Werner Schroeter, qui avait enthousiasmé Michel Foucault, l'évocation de la voix de la Malibran est filtrée par le brouillage permanent des pistes musicales et par l'amalgame systématique des époques, des noms et des styles. Privé de toute narration, basé sur des événements imaginaires (suicide,

duel à mort de deux cantatrices), *Der Tod der Maria Malibran* est en effet une exaltation de la femme mythique, de l'artiste, de la diva, de la déesse, de la star, vue en une succession de visages magnifiés par d'in vraisemblables maquillages de scène. Inspiré par la découverte des disques de Maria Callas, le film de Schroeter, assumant pleinement son anachronisme, fait entendre aussi bien Marlène Dietrich (la chanson « *Auf der Mundharmonika* »), Caterina Valente, un classique du blues (*St. Louis Woman*), des extraits de Brahms (la *Rhapsodie pour alto*), Rossini, Mozart, Stravinski, Puccini – le même air de *Gianni Schicchi*, « *O mio bambino caro* », que celui entendu chez Zeffirelli – et bien d'autres encore, sans oublier le silence assourdissant de l'aiguille du phonographe à la fin du film. L'objet pourrait presque évoquer les électrophones utilisés par Maria Callas ou Marjorie Lawrence. Le travail sur le brouillage, l'émiettement et la fragmentation de la voix participe du même principe qui guida, dans cette évocation de la folie et de la mort, à la fragmentation des corps qui avait tant fasciné Michel Foucault (Foucault, 2001 : 1686-1687). Quelles que soient les modalités selon lesquelles on l'approche, et quelle que soit la diversité des moyens cinématographiques mis en œuvre pour la traiter et la célébrer, la voix opératique demeure un élément indicible et mystérieux, objet de multiples questionnements et de toutes les fascinations.

Œuvres citées

Filmographie

- ARDOIN, John (auteur), ZEFFIRELLI, Franco (narrateur), *Callas: A Documentary*, 1978, The Bel Canto Society, ASIN : B01I074WE4.
- BERNHARDT, Curtis, *Interrupted Melody*, 1955, 1 DVD MGM Archive Collection, ASIN : B01M34OSYK.
- BRIGNONE, Guido, *Maria Malibran*, 1943.
- CAPITANI, Giorgio, *Callas & Onassis*, 2005, 1 DVD France Télévisions, ASIN : B000E5OARK.
- DOUGLAS, Gordon, *So This is Love*, 1953, 1 DVD Warner Bros, ASIN : B01M4QKQO3.
- FRANKLIN, Sidney, *A Lady's Morals*, 1930, 1 DVD Warner Archive Collection, ASIN : B01N4QXNKQ.
- GUITRY, Sacha, *La Malibran*, 1943, 1 DVD Pathé Classique, ASIN : B06XSDV8HZ.
- LEONARD, Robert Z., *La donna più bella del mondo*, 1956, 1 DVD Surfilm, ASIN : B000XFLRFE.
- MILESTONE, Lewis, *Melba*, 1953, 1 DVD, Horizon Pictures, ASIN : B01I5THZWI.
- SCHROETER, Werner, *Eika Katappa*, 1969, et *Der Tod der Maria Malibran*, 1972, 2 DVD Filmmuseum, ASIN : B0041IIH20.
- ZEFFIRELLI, Franco, *Callas Forever*, 2002, 1 DVD Studiocanal, ASIN : B00008BCVW.

Bibliographie

- AMEILLE, Aude, LÉCROART, Pascal, PICARD, Timothée et REIBEL, Emmanuel (dir.), *Opéra et cinéma*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Le Spectaculaire », 2017.

- ANDRÉ, Naomi, *Voicing Gender: Castrati, Travesti, and the Second Woman in Early-Nineteenth-Century Italian Opera*, Bloomington, Indiana University Press, 2006.
- ARDOIN, John, *The Callas Legacy*, London, Duckworth, 1988.
- BARBIER, Patrick, *La Malibran*, Paris, Pygmalion, 2005.
- BOUÉ, Geori, *Sacha Guitry et la Malibran*, Grandvilliers, La Tour verte, 2012.
- CITRON, Marcia J., *When Opera Meets Film*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010.
- _____, *Opera on Screen*, Yale, Yale University Press, 2012.
- DAVIS, Richard M., *Wotan's Daughter: The Life of Marjorie Lawrence*, Kent Town, Wakefield Press, 2012.
- DE REPARAZ, Carmen, *Maria Malibran : la Diva romantique*, trad. Florence Barberousse, 1976, Paris, Perrin, 1979.
- DUAULT, Alain, *Une femme de feu : le Roman de la Malibran*, Paris, Gallimard, 2021.
- EPRON, Jean-Philippe, SARFATI, Jocelyne, HENRICH BERNARDONI, Nathalie, « Callas ou la trajectoire du météore », *Revue de Laryngologie Otologie Rhinologie, Revue de Laryngologie*, vol. 131, n° 1, 2010, p. 35-38, [hal-00540524](https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00540524).
- FARRELL, Eileen, KELLOW, Brian, *Can't Help Singing: The Life of Eileen Farrell*, Boston, Northeastern University Press, 1999.
- FAWKES, Richard, *Opera on Film*, London, Duckworth, 2000.
- FISCHER-DIESKAU, Dietrich, *Wenn Musik der Liebe Nahrung ist: Künstlerschicksale im 19. Jahrhundert*, Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt, 1990.
- FITZLYON, April, *Maria Malibran: Diva of the Romantic Age*, London, Souvenir Press, 1987.
- FORBES, Elizabeth, « Malibran [née García], Maria(-Felicja) », *Grove Music Online*, 2001, DOI : [10.1093/gmo/9781561592630.article.17547](https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.17547).
- FOUCAULT, Michel, « Sade, sergent du sexe », *Dits et écrits I. 1954-1975*, édité par Daniel Defert, François Ewald, Jacques Lagrange, Paris, Gallimard, 1994.
- FRIGAU, Céline, « Maria Malibran », in ALFONZETTI, Beatrice & TATTI, Silvia (dir.), *Vite per l'unità: artisti e scrittori del Risorgimento civile*, Roma, Donzelli, 2011, p. 149-164.
- GAGE, Nicholas, *Greek Fire: The Love Affair of Maria Callas and Aristotle Onassis*, London, Sidgwick and Jackson, 2000.
- GOISE, Denis, *Maria Callas : La Diva scandale*, Paris, Authier, 1977.
- GRIFFIN, Helga M. (consulté le 23.08.2021) : « Lawrence, Marjorie Florence (1907-1979) », *Australian Dictionary of Biography*, vol. 10, 1986. <https://adb.anu.edu.au/biography/lawrence-marjorie-florence-7115>
- LAWRENCE, Lawrence, *Interrupted Melody: An Autobiography*, Sydney, Invincible Press, 1949.
- MERLIN, María de las Mercedes Santa Cruz y Montalvo, comtesse, *Madame Malibran*, 2 volumes, Bruxelles, Wahlen, 1838.
- MISCEVIC, Pierre, *Divas : la force d'un destin*, Paris, Hachette, 2006.
- MUSSET, Alfred de, « À la Malibran. Stances », *Revue des deux mondes*, n° 8, 1836, p. 213-219.
- PETSALIS-DIOMIDIS, Nicolas, *La Callas inconnue*, trad. Anne-Fleur Clément, Jeanne Rques-Tesson, Paris, Plon, 2002.
- PLEASANTS, Henry, *The Great Singers: From the Dawn of Opera to Our Own Time*, London, Gollancz, 1971.
- _____, « Maria Meneghini Callas », *Opera Quarterly*, vol. 10, n° 2, 1993, p. 159-163.
- POIZAT, Michel, *L'Opéra ou le cri de l'ange : essai sur la jouissance de l'amateur d'opéra*, 1986, Paris, Métailié, 2001.

- RASPONI, Lanfranco, *The Last Prima Donnas*, London, Gollancz, 1984.
- SAINT BRIS, Gonzague, *La Malibran : La Voix qui dit je t'aime*, Paris, Belfond, 2009.
- SCHAUENSEE, Max de, revised by BLYTH, Alan, « Lawrence, Marjorie », *Grove Music Online*, 2001, DOI : [10.1093/gmo/9781561592630.article.16152](https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.16152).
- SCHWARZKOPF, Elisabeth, *On and Off the Record: A Memoir of Walter Legge*, London, Faber & Faber, 1982.
- SPENCE, Lyndsy, *Cast a Diva: The Hidden Life of Maria Callas*, Cheltenham, The History Press, 2021.
- STASSINOPOULOS, Arianna, *Maria: Beyond the Callas Legend*, London, Weidenfeld & Nicolson, 1980.
- SUTHERLAND, Joan, *A Prima Donna's Progress: The Autobiography of Joan Sutherland*, London, Orion, 1997.
- WLASCHIN, Ken, *Opera on Screen: A Guide to 100 years of Films and Videos Featuring Operas, Opera Singers and Operettas*, Los Angeles, Beachwood Press, 1997.

Audiographie

- CALLAS, Maria, « Maria Callas' Last Interview », entretien avec Philippe Caloni réalisé pour la chaîne de radio France-Musique, avril 1976, disponible sur YouTube en huit parties distinctes.

Repenser le *biopic* : *Bessie* de Dee Rees

Christelle Ringuet
Université Paris 8

RÉSUMÉ. Le *biopic* met en valeur des êtres d'exception. Mais alors que certains films biographiques s'efforcent d'inscrire leurs protagonistes dans la mémoire collective, d'autres « s'attachent à déconstruire le mythe des grands hommes de l'Histoire » (Letort & Tuhkunen, 2016). Ainsi, nous analyserons le film *Bessie* (2015) de Dee Rees, dans lequel elle dresse un portrait non conventionnel de la chanteuse de blues Bessie Smith.

MOTS-CLÉS : réalisatrices noires américaines, *biopic*, blues, *queer*, représentation

Rethinking the *biopic*: *Bessie* by Dee Rees

ABSTRACT. The *biopic* focuses on historical figures. The African-American filmmaker Dee Rees gives an unconventional narrative of blues singer Bessie Smith with *Bessie* (2015), thereby offering the depiction of a singer unafraid to publicly oppose the hegemonic system then in place, and at the same time pressing for a rewriting of the genre.

KEYWORDS: African-American Women Filmmakers, *Biopic*, Blues, *Queer*, Representation

Forme cinématographique « met[tant] en valeur des êtres d'exception » (Moine, 2008 : 25), le *biopic* « relate sous forme de fiction la vie bien documentée de personnalités historiques dont le succès ou la réputation (bonne ou mau-



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>

vaise) garantissent un récit original. Tout comme les autres sous-genres du film historique, le *biopic* s'appuie principalement sur de la reconstitution »¹ (Vidal, 2014 : 3). Mais alors que certains films biographiques s'efforcent d'inscrire leurs protagonistes dans la mémoire collective, d'autres « s'attachent à déconstruire le mythe des grands hommes de l'Histoire » (Letort & Tuhkunen, 2016), un phénomène visible en particulier dans les films biographiques de chanteurs. À rebours de cette tendance et se concentrant tout autant sur la carrière musicale de l'artiste que sur ses luttes personnelles, Dee Rees dresse le portrait de la chanteuse de blues Bessie Smith dans le film *Bessie* (2015). Nous voyons dans cette œuvre les prémices d'une réorientation de l'écriture de ce genre cinématographique, qui inclut dans l'histoire du monde musical des représentations féminines noires LGBT.

Ce texte propose d'analyser la façon dont la réalisatrice « ren[d] compte du cheminement artistique d'un musicien et des enjeux de son art » à travers un « genre à la fois codifié, sexué et intrinsèquement hybride » (Fuentes, 2001 : 69-75 ; Letort & Tuhkunen, 2016). En choisissant Bessie Smith comme sujet, la réalisatrice vise à ériger en mythe une personne représentant des catégories jusqu'alors exclues de ces récits. Un choix de représentations qui permettra d'interroger la manière dont la cinéaste requalifie la forme canonique du genre *biopic*. Dans son ouvrage *Vies héroïques : biopics masculins, biopics féminins* (2017), Raphaëlle Moine examine le rôle que joue le genre (*gender*) des musiciens dans la représentation de leur succès, de leur échec ou encore de leur créativité dans les *biopics*. Ces représentations traditionnelles, l'autrice les définit comme partiales parce qu'elles reposent principalement sur « le conflit et la tragédie du succès féminin »² (Bingham, 2010 : 217). Elle déduit que les images proposées au public présentent systématiquement l'idée que « les hommes créent par génie personnel, [alors que] les femmes accèdent à la création *via* la passion ou *via* les hommes » (Moine, 2017 : 105). Il s'agira donc de mettre en perspective les images offertes des musiciennes noires américaines dans le *biopic* contemporain. Pour ce faire, nous analyserons *Bessie* en le comparant à deux autres films : *Tina* (Gibson, 1993) et *Ma Rainey's Black Bottom* (Wolfe, 2020). S'il peut paraître périlleux de rapprocher deux genres cinématographiques différents — *Tina* est un *biopic* et *Ma Rainey's Black Bottom* un drame —, cette décision est motivée par une focalisation sur le traitement des représentations féminines. Cette approche comparative permettra d'analyser trois aspects majeurs de *Bessie*. Tout d'abord, nous envisagerons les façons dont Dee Rees choisit les chansons qui permettent de guider le récit de Bessie Smith en dissociant succès féminin et souffrances personnelles. Ensuite, nous verrons comment Dee Rees dépeint une femme contestant les normes de genre (*gender*) de son époque, tout en soulignant l'influence culturelle qu'elle a apportée à la société étatsunienne. Enfin, un troisième volet nous permettra d'interroger l'invisibilité de l'identité LGBTQI+

1 Ma traduction de : « a fiction film that deals with a figure whose existence is documented in history, and whose claims to fame or notoriety warrant the uniqueness of his or her story. Like other sub genres within the historical film, the biopic is underpinned by reenactment ».

2 Ma traduction de : « conflict and tragedy in a woman's success ».

dans le *biopic* contemporain en exposant frontalement le public à la bisexualité de la chanteuse.

Dissocier succès féminin et souffrances personnelles à travers les chansons

Le film s'ouvre sur le son extradiégétique du chant lointain et cristallin d'une femme, tandis qu'un plan panoramique révèle en gros plan Bessie Smith (Queen Latifah), coiffée d'un bandeau à plumes charleston orné de perles blanches, à bout de souffle, les yeux clos. En fond, nous entendons les cris sourds et enjoués d'une foule. Le plan aux tonalités bleues argentées s'élargit et révèle la chanteuse sur scène face à un public en liesse. Bessie semble plongée dans une transe spirituelle. La scène se poursuit avec un *travelling* sur la chanteuse quittant la salle de spectacle, impassible, tête droite, blasée. Le son sourd et lointain des cliquetis des appareils photos et les voix des fans qui s'agglutinent autour d'elle soulignent la solitude de la chanteuse. Un montage *cut* la montre sur le pas de la porte d'une maison. L'ellipse tend à faire comprendre aux spectateurs qu'elle arrive chez elle, mais le vide de la pièce, l'inquiétude de Bessie et le *flashback* sur une petite fille apeurée et en pleurs, nous font comprendre que nous visualisons un de ses souvenirs douloureux. Ainsi, ce *zoom* sur Bessie rentrant chez elle plonge le public dans l'intimité du personnage, en le mettant face à un contraste entre un personnage public couronné de succès et une femme profondément meurtrie par son passé. Cette scène est reprise deux fois dans le film, comme pour insister sur l'intériorité du personnage.

À la première occurrence, l'ouverture de la porte impliquait le spectateur dans le récit intime de la chanteuse, en nous faisant entrer dans sa demeure, comme une invitation. À la deuxième occurrence, la scène se poursuit sur un plan large dévoilant une pièce à la lumière tamisée dans laquelle se trouve Bessie. Assise à sa coiffeuse de bois, nue, la chanteuse se regarde froidement dans le miroir. Tout en se jaugeant, elle retire bagues puis bracelets et fredonne la chanson « *Long Road* ». Alors qu'elle se fixe du regard, prend un mouchoir en tissu, essuie son maquillage, ôte sa perruque et ses boucles d'oreilles, elle entonne à pleine voix les paroles, pour s'arrêter aussitôt et contempler son image, l'air pensif. Un *zoom* avant sur le corps nu de la chanteuse fait que seul son reflet occupe l'écran. Elle s'approche du miroir pour se regarder de plus près, dos à la caméra ; enfin, elle retire ses faux cils qu'elle jette avec nonchalance. Le gros plan montrant le corps nu de la chanteuse dévoile la nature réflexive de celle-ci. Ce moment intime, où se plongeant elle-même dans une intériorité elle expose « la part la plus secrète de son corps, [...] le secret fai[sant] couple avec l'intime » (Sales, 2012 : 749), insiste sur la profondeur du personnage et expose crûment son intimité. Un instant particulier durant lequel intériorité et extériorité du personnage s'opposent. Ici, l'acte du déshabillage et du démaquillage révèlent, symboliquement et physiquement, le vrai visage de la chanteuse, la profondeur de sa personnalité, qu'elle a « isol[ée], [...] gard[ée] dans la pro-

fondeur de [s]a mémoire et [...] enferm[ée] dans [s]on intimité » (Sales, 2012 : 749). Elle n'est plus chanteuse, elle redevient cette petite fille fragile, marquée par le traumatisme et l'abus. En apparaissant nue et naturelle (pour elle et pour le spectateur), elle se révèle vraie et sans secret, elle n'est plus dans un rôle. L'usage du gros plan, qui rend centraux ses sentiments les plus profonds, est renforcé par le choix de la chanson qui parle du chemin semé d'embûches qu'il lui reste encore à parcourir :

*It's a long road, but I'm gonna find the end
It's a long road, but I'm gonna find the end
And when I get back, I'm gonna shake hands with a friend*

Les *flashbacks* semblent soutenir le stéréotype de l'artiste en proie aux tourments de son passé et, comme le mentionne Pierre Beylot, « la mise en œuvre d'un enchaînement causal » (Beylot, 2005 : 43) suppose une narration linéaire. Pourtant les chansons sont présentées dans le désordre. Le fait que le film commence en nous montrant Bessie Smith acclamée par le public nous annonce que le parti pris par la réalisatrice n'est pas une reconstitution chronologique de la vie de l'artiste. Mais Dee Rees va plus loin puisque les chansons qu'elle choisit d'incorporer au film n'apparaissent pas non plus selon leur date de sortie. Par exemple, la première chanson interprétée dans le film par Smith est « *Young Women's Blues* » enregistrée en 1926, dans laquelle elle revendique l'émancipation sexuelle des femmes ; trois minutes plus tard, c'est la chanson « *I've Got What It Takes* » sortie en 1929 alors que Bessie est à son apogée. Le titre « *Down Hearted Blues* » enregistré en 1923 apparaît un peu plus loin dans le récit. Or, plus l'agencement des chansons est cohérent, plus la chronologie du récit de l'artiste est déformée. Ces « distorsions biographiques [...] so[nt] explicables par la volonté de servir l'interprétation retenue du personnage » (Moine, 2017 : 27). Ainsi, le choix de mise en intrigue, déterminé par un remaniement dans l'ordre d'apparition des chansons, vient compléter et donner du sens à la vie de l'artiste. Ici, l'illustration de chansons en un récit éclaté, fait écho non pas à la vérité historique, mais plutôt à la vérité existentielle de la chanteuse. Le point fort du récit éclaté est d'instaurer le personnage dans son entièreté renforçant ainsi l'idée de son génie musical. L'insistance sur son talent naturel et sa détermination démontre sa réussite personnelle.

Un écran noir dévoile l'intérieur d'un phonographe. Un *zoom* arrière montre Bessie, dos à la caméra, face à l'appareil. Dans une vue d'ensemble nous voyons Bessie, son frère Clarence (Tory Kittles), Jack Gee (Michael K. Williams), le producteur de Columbia Records, Frank Walker (Joe Knezevich) et des musiciens. Le phonographe domine la pièce et la chanteuse semble être en plein désarroi. Jack Gee s'approche d'elle, la rassure. La session d'enregistrement débute et Bessie chante « *Down Hearted Blues* ». Cette chanson, la première enregistrée sous contrat avec Columbia Records, est une lamentation sur un amour non réciproque (une *torch song*) :

*It's hard to love someone when that someone don't love you [...]
Once I was crazy about a man; he mistreated me all the time. [...]
I ain't never loved but three men in my life:
My father, my brother, the man that wrecked my life.*

Au gros plan sur le visage de la chanteuse, succède un *flashback* de Jack, dans une maison de jeux, une femme assise sur ses jambes. Bessie les surprend, fait valser la jeune femme, gifle furieusement Jack. S'ensuit une bagarre qui se termine par des baisers passionnels.

Contrairement à ce que l'on pourrait penser, il ne s'agit ni de rendre le génie artistique pathologique, ni même de traduire « le comportement autodestructeur en une condition *sine qua non* de l'artiste »³ (Vidal, 2014 : 9), mais plutôt de complexifier le rythme narratif en jouant notamment sur l'effet de contraste. D'abord, dressant le portrait de Jack Gee vivement épris de Bessie (il lui fait une demande en mariage dans les secondes qui précèdent), puis le montrant protecteur et rassurant dans le studio, le récit révèle finalement son infidélité. Le rapport violent et passionnel du couple détonne avec le calme du studio mais également avec le contenu de la chanson. Si les images révèlent la complexité de la relation entre Jack Gee et Bessie Smith, elles ne sont pas l'illustration littérale du contenu de la chanson mais mettent en avant la difficulté de cette relation.

La narration en opposition « réinvente la linéarité historique », poussant le spectateur à interroger aussi bien la chronologie que la véracité des « péripéties biographiques » (Letort & Tuhkunen, 2016 ; Toulza, 2014). Si la thèse de la sincérité biographique n'est pas celle à retenir ici, la chronologie est quant à elle une question essentielle pour la compréhension de ce qu'est le *biopic* : « un espace occupé aussi bien par la fiction que par l'histoire, permettant l'harmonisation de la réalité avec le divertissement »⁴ (Donaldson, 2014 : 106). Ce choix de narration pourrait faire penser qu'il existe une dichotomie entre paroles et images, accentuant la représentation des conflits internes qui animent la chanteuse, nous ballottant entre poétique de l'image et illustration du sens des paroles tout en rendant compte des sentiments, de l'intériorité du personnage principal. En réalité, une narration qui oppose l'image au son « problématise les récits de survie et autres prouesses » (Letort & Tuhkunen, 2016), donnant ainsi l'impression que le contenu des chansons reflète le vécu de l'artiste au moment où elle les interprète, ce qui n'est pas le cas ici.

Dee Rees donne une valeur essentielle à la narration, rendant la chanteuse maîtresse de son propre récit. Aussi, en introduisant le traumatisme très tôt dans le film, elle l'intègre à l'expérience de la chanteuse sans en faire sa caractéristique première. En donnant une place aussi importante aux difficultés qu'aux succès de Bessie, la réalisatrice propose une vision équilibrée et réaliste de sa vie. Or, éviter « d'immerger [l']héroïne et [son] public dans une pure expérience

3 Ma traduction de : « *fetishize self-destructive acts as symptoms of the condition of the creative artist* ».

4 Ma traduction de : « *a space occupied by both fiction and history, balancing entertainment and actuality* ».

de victimisation » (Moine, 2017 : 60) soutient l'arrêt de la marchandisation, de la souffrance et de la violence infligées au corps féminin à l'écran. Nous percevons ainsi la valeur opératoire de la narration qui démystifie et harmonise la carrière de l'artiste, contrairement à beaucoup de *biopics* qui embellissent la vie des sujets qu'ils mettent à l'écran, en créant un lien de causalité entre succès et vie personnelle malheureuse. Nous comprenons donc que la dichotomie entre image et texte n'existe pas dans ce film mais qu'au contraire les deux éléments se complètent pour mieux matérialiser le vécu de l'artiste.

116

Le film prend forme à travers les chansons qui évoquent un comportement féminin affranchi des normes sociales de l'époque, faisant que les femmes ne sont « plus considérées comme des objets sexuels [mais comme] des sujets [...] reprenant le contrôle »⁵ de leur image (Russel, 2015 : 131). À cet égard, les chansons « *Lost Your Head Blues* » (1926), « *Gimme a Pigfoot* » (1933) et « *Preachin' the Blues* » (1927), constituent un discours féminin émancipateur et indépendant dans lequel les femmes ne subissent plus les hommes mais, au contraire, leur résistent, défiant ainsi le patriarcat. Avec ce choix de chansons, Dee Rees s'assure de faire ressentir aux spectateurs l'état d'esprit dans lequel se trouvait Bessie. En associant couleurs et chansons, la réalisatrice fait ressortir l'intériorité du personnage. Sa démarche permet au public de comprendre la sensibilité de l'artiste. En effet, des couleurs distinctes mettent en valeur l'évolution de la carrière musicale de la chanteuse, dans une progression qui sera caractérisée par trois palettes associées aux principaux registres expressifs du film, tantôt lyrique, tantôt jubilatoire et tantôt serein.

Tout d'abord, l'étape lyrique insiste sur la construction du personnage principal. Marquée par des couleurs monochromatiques et un grain poussiéreux, cette étape révèle moments intimistes et échecs, mais aussi les premières scènes aux côtés de Ma Rainey (Mo'Nique), pour mener progressivement à l'intronisation de Bessie Smith parmi les chanteuses de renom de son époque. Ensuite, l'étape jubilatoire dresse le portrait de Bessie s'alignant à « la mode [définie] pour les chanteuses de blues » (Kay, 2021 : 53). Ainsi, son apparence est aussi exubérante qu'excentrique : apprêtée de boas, de plumes, de robes flamboyantes aux couleurs vives. Nous observons que cette étape ne propose pas moins d'une trentaine de gros plans sur Bessie Smith, quand la précédente se contentait de présenter essentiellement des plans de la chanteuse partageant l'écran simultanément avec d'autres personnages. Si l'œuvre cinématographique fait usage du gros plan sur Bessie Smith à ce moment précis, c'est pour l'ancrer dans un contexte mondain, « l'éleve[r] à l'état d'Entité » (Deleuze, 1983 : 136) et asseoir sa notoriété. Par conséquent, en la vêtant de tenues extravagantes et voyantes, la réalisatrice accentue le caractère provocateur de la chanteuse.

Enfin, la dernière étape est définie par des émotions intenses, des couleurs aux tons pastel, illustrant le renouveau que ressent la chanteuse après une période difficile liée à la crise financière de 1929, la fermeture des théâtres et « la résiliation de son contrat par Columbia Records en 1931 » (Kay, 2021 : 70).

5 Ma traduction de : « *no longer just be regarded as sexual objects. [Bessie Smith] made [them] [...] subjects [...] taking control* ».

Afin d'insister sur la vulnérabilité et l'humanité de l'artiste, Dee Rees plonge le public dans sa tourmente émotionnelle et financière, relatant sa séparation avec Jack Gee, sa vie dans un hôtel de fortune, mais aussi un nouveau dynamisme économique et moral. Nous observons donc que la palette de couleurs utilisée fait sens des sentiments de la chanteuse, tandis que les nuances de ces couleurs soulignent l'intensité des différentes étapes de sa carrière.

Reconstruire la féminité

117

Je souhaite maintenant souligner le contraste qu'offre Dee Rees avec un *biopic* comme *Tina* (Gibson, 1993). Alors que Gibson présente un personnage défini par des traits de caractère féminins classiques qui s'étendent principalement à la sphère privée, Dee Rees propose quant à elle son antagoniste. En opposant la nature des rapports familiaux et conjugaux de son personnage, la réalisatrice conteste « l'assimilation courante du familial, du domestique et de l'intime au privé » (Lefaucheur & Schwartz, 1995 : 157). Il s'agira ici de comprendre la pertinence de telles différences.

Bien que plus de vingt ans séparent les deux films et que nous parlons d'artistes vivant à des périodes très différentes, nous pouvons voir la place importante qu'occupent les hommes dans la carrière artistique de leurs compagnes. Toutefois, ces influences sont différentes selon les réalisateurs, qui proposent des représentations distinctes de la nature toxique de leur relation. Le film *Tina* relate le début de carrière de Tina Turner (Angela Bassett) à travers le spectre du « sensationnalisme » (Moine, 2017 : 61) et de la voix exceptionnelle d'une jeune femme pauvre et inconnue découverte grâce à Ike Turner (Laurence Fishburne), mais il ne « [permet] pas d'espace ou d'autonomie » à son personnage féminin (Dyer, 2008 : 20). L'apparition de Ike, dès la dixième minute, est déterminante dans la réussite de la chanteuse et nous observons celui-ci la façonner en choisissant aussi bien son nom de scène que ses tenues, et en lui imposant un style de chant. Tout au long de l'intrigue, Tina Turner est reléguée à un rôle, non pas d'héroïne, mais plutôt d'épouse, de mère, de femme soumise et docile. Leur relation amoureuse, évidente dès la première demi-heure de film, insiste sur l'idée que les femmes ne sont valorisées qu'à travers l'usage de leur corps. Tina Turner est une femme passive, en complète dépendance de Ike. Par exemple, lors d'une interview, elle semble effrayée de répondre sincèrement aux questions que lui pose un journaliste. Ainsi, son bonheur, tout comme sa réussite, dépendent intrinsèquement de sa soumission à Ike.

Notons de surcroît que le talent de Tina, cet exceptionnalisme initial, n'est jamais véritablement mis en scène indépendamment : sa voix n'est en réalité qu'un médium exprimant le génie de Ike, auteur et compositeur des titres qu'elle chante. La première demi-heure de film se focalise principalement sur les aspirations et les ambitions de Ike, ne laissant que peu de place au ressenti et à l'intériorité du protagoniste principal : Tina. Les images et les paroles des chansons choisies font ressortir la force de caractère de Ike, mais aussi la fragilité émo-

tionnelle de la chanteuse. En faisant de Tina une victime, tantôt de sa mère qui l'abandonne alors qu'elle est enfant, tantôt d'une femme qui l'affronte l'arme à la main, tantôt de Ike lui-même, Gibson utilise la narration pour faire naître un lien de causalité entre succès et malheurs. Nous observons ainsi le traumatisme s'installer pour définir le destin de la chanteuse. D'ailleurs, les premiers titres interprétés, « (*Darlin'*) *You know I Love You* », « *Make Me Over* » ou encore « *A Fool In Love* », confirment l'assujettissement féminin au patriarcat. Les chansons n'insistent ni sur l'état d'esprit de la chanteuse, ni sur sa grande virtuosité, mais plutôt sur celui qui est le sujet des chansons : Ike. Ainsi, « la prédominance des points de vue, visuels et narratifs, masculins, [s'impose] au détriment du point de vue du sujet féminin » (Moine, 2017 : 61) parce que l'expérience personnelle du réalisateur est celle d'un homme qui ne cherche pas à comprendre la perspective de la chanteuse. Cette représentation de la féminité, proposée par le réalisateur Brian Gibson, est une caractéristique du regard masculin par lequel elle est construite.

À l'opposé de Brian Gibson, Dee Rees propose des représentations de Bessie Smith qui ne « réduisent [pas les femmes] à un simple spectacle » (Hooks, 1992 : 62). En effet, elle place la chanteuse au centre de chaque plan, ainsi que dans chaque scène, sinon physiquement, alors vocalement lorsque ses chansons occupent l'espace sonore. Tout d'abord, Bessie Smith est visiblement dissociée de la sphère familiale ; seul son frère Clarence est son partenaire et agent dans cette aventure musicale. Bessie Smith est présentée, dès les toutes premières minutes du film, comme une femme sans mari, ni enfant. Or, parce que « les femmes sont rarement encouragées à devenir le sujet d'un discours [...] respecté par notre société patriarcale »⁶ (Bingham, 2010 : 213), elles sont objectivées et non subjectivées. Dee Rees déconstruit ce discours patriarcal en proposant, d'une part, des images gravitant principalement autour de la chanteuse (elle est dans chaque scène) et, d'autre part, des images polarisées sur ses préoccupations (elle est ambitieuse et généreuse), faisant d'elle un sujet social complexe et nuancé. Ensuite, Dee Rees brosse le portrait d'une femme tout aussi audacieuse que libertine, se construisant en toute autonomie. En effet, ce n'est qu'à partir de la trentième minute que Jack Gee se présente à la chanteuse, alors qu'elle est déjà célèbre. *A priori*, la créativité féminine est dissociable de l'implication masculine, et la réussite de la chanteuse n'est corrélée qu'à son talent, renforçant ainsi la différence de positionnement entre Dee Rees et Brian Gibson. Cette construction individuelle de la chanteuse, accentuée par Dee Rees, participe donc à définir la chanteuse comme quelqu'un qui crée « par génie » (Moine, 2017 : 105), à l'instar d'un chanteur masculin. Mais elle insiste également sur le sens à accorder à la sphère privée/publique. En utilisant tantôt l'image, et notamment les *flashbacks* qui expriment les souvenirs et l'intériorité du personnage, tantôt la musique, la réalisatrice nuance les espaces. À travers la musique, Dee Rees propose une représentation de l'image publique de Bessie, et son rapport privilégié avec ses fans.

6 Ma traduction de : « *women have not been encouraged to become the subjects of discourse [...] that is taken seriously by our patriarchal society* ».

Or, en positionnant le blues comme un acte de rébellion, Dee Rees fait de ce genre musical un marqueur mémoriel de l'histoire des noirs américains aux États-Unis. S'inspirant du récit des esclaves et de traditions musicales religieuses, ce genre musical s'est imposé comme un mode d'expression libérateur. La construction narrative, utilisant les chansons comme mode de communication, fait référence au procédé de *call and response*, une tradition propre à la culture musicale noire américaine qui requiert la « participation active du public [...] dans l'interprétation de la musique »⁷ (Gaffney, 2013 : 368). Ce procédé est repris par la réalisatrice et visible dans la scène où Bessie chasse vigoureusement des membres du Ku Klux Klan venus saboter son concert. Alors qu'elle reprend son spectacle, la chanteuse interagit avec le public et « improvise un contrepoint rythmique et émotionnel qui est aussi bien une chanson qu'une conversation » (Boan, 1998 : 263-271), qui crée une communion avec un public qu'elle connaît et qu'elle comprend. L'affirmation du blues comme mode de communication permet d'exprimer la souffrance d'un peuple, sans le présenter uniquement en victime, mais en insistant sur l'énergie partagée de la communauté et en validant cette dernière. Cette scène, en plus de révéler la complexité de la culture noire américaine, illustre le rapport privilégié et personnel que la chanteuse entretient avec son public. Par conséquent, les sonorités explorées du blues sont ici un mode d'expression émotionnel, permettant à la chanteuse d'entraîner son public dans une histoire à laquelle il peut s'identifier.

En choisissant de montrer Tina Turner sur scène avec Ike ou encore dans le cadre familial, Gibson représente Tina principalement dans son rôle typiquement féminin, limitant son « existence sociale et [la] renvo[yant] à la sphère privée » (Moine, 2017 : 62), cette dernière étant d'autant plus mise en avant à travers l'importance qu'occupent enfants et vie de famille aux yeux de la chanteuse. Nous observons toutefois que même la « sphère domestique [...] [est] régie par les principes du pouvoir paternel [...], de la subordination naturelle des enfants mineurs et des femmes à leur père et mari » (Lefaucheur & Schwartz, 1995 : 158). Dès lors, le réalisateur « recycle des stéréotypes de l'héroïne tragique » (Moine, 2017 : 73) et développe une logique d'apitoiement sur le sort de la chanteuse. En la présentant essentiellement comme une victime, il limite sa vie au drame au lieu de se focaliser sur ses succès.

La vraie Bessie Smith faisait ouvertement fi de la politique de respectabilité, pensée pour protéger la femme « respectable » de l'époque, définie comme « souriante et agréable même quand elle serait rabaissée, qui parlerait d'une voix si douce qu'elle est à peine audible, qui serait belle [...] et soumise » (Wallace, 2015 : 7). Dee Rees propose en continuité l'image d'une « artiste féminine vivante, sensuelle, déterminée et excentrique qui mêle attributs féminins et masculins pour construire sa propre identité » (Moine, 2017 : 66). Déterminer soi-même son identité signifie être en mesure, entre autres, de définir de façon complexe la féminité, la sexualité, la mise en valeur du corps féminin. Aussi, en associant des comportements féminins atypiques à la chanteuse, la réalisa-

7 Ma traduction de : « *communal participation through call-and-response [...] to the performance of black music* ».

trice « soulign[e] [...] une préoccupation [des chanteuses] quant à la politique de genre » (Feldstein, 2013 : 7), mais elle conteste également la logique sexuée d'occupation de l'espace. C'est pourquoi, à maintes reprises, Bessie Smith est aperçue courant les rues de nuit, tantôt s'adonnant à des actes sexuels, tantôt ivre et bruyante, tantôt au cœur d'une rixe. L'importance donnée à ses aventures sexuelles dans le film, interprétées comme un défi à la respectabilité, montre que Bessie « a redéfini [son] époque, [...] et établi que la sexualité était essentielle à la survie »⁸ (Russel, 2015 : 131). Ainsi, Dee Rees propose un récit qui héroïse la chanteuse à travers ses conquêtes amoureuses et déconstruit le discours patriarcal avec une représentation non conventionnelle de la féminité mais aussi de la sexualité.

Rendre visible l'homosexualité féminine

Dans cette dernière partie, j'analyserai la représentation de l'identité lesbienne/bisexuelle dans le film musical. Pour ce faire, je mettrai en perspective l'œuvre de Dee Rees avec le film *Ma Rainey's Black Bottom* de George Wolfe (2020), une adaptation de la pièce de théâtre du dramaturge noir américain August Wilson. Dans cette œuvre, August Wilson met en lumière la carrière de l'illustre chanteuse Ma Rainey (Viola Davis), considérée comme « *the Mother of the Blues* ».

Au-delà de sa capacité à retranscrire les complexités de l'industrie musicale de la fin des années 1920, l'adaptation filmique permet d'interroger la manière dont littérature et cinéma se réapproprient les figures féminines de la musique. Angela Davis qualifie le blues de libérateur et générateur « d'une tradition permettant d'aborder ouvertement les questions tant sur la sexualité masculine que sur la sexualité féminine, [...] une configuration typiquement africaine-américaine »⁹ (Davis, 1998 : 4). Pourtant, le film de Wolfe semble aller à contre-courant de cette tradition. Dans les années 1920, la musique, et le blues particulièrement, occupaient une place importante pour les noirs américains qui vivaient dans les États sudistes. Le genre musical devait son succès au soutien financier de la population noire américaine qui permit à des chanteuses comme Ma Rainey et Bessie Smith d'accumuler un pouvoir économique et politique considérable (Alridge, 2015 : 473-493) et ainsi d'asseoir leur notoriété dans l'industrie musicale.

Dans son adaptation filmique, George Wolfe choisit de rendre discrète, voire taboue, une partie de l'identité de Ma Rainey : son homosexualité/bisexualité. Bien que ces femmes aient eu des relations amoureuses avec des hommes, la littérature tend à identifier Ma Rainey et Bessie Smith comme lesbiennes. Dee Rees prend le parti de représenter Bessie plutôt comme bisexuelle,

8 Ma traduction de : « *redefined our time. [...] she articulated how fundamental sexuality was to survival* ».

9 Ma traduction de : « *Blues developed a tradition of openly addressing both female and male sexuality reveal[ing] an ideological framework that was specifically African-American* ».

penchant pour une représentation lesbienne de Ma Rainey. Qu'elles aient été bisexuelles par conformisme ou non, il s'agira de se focaliser sur la manière dont cette partie de leur identité a été représentée à l'écran. Ainsi, il ne s'agit pas d'utiliser les termes « bisexuelles » et « lesbiennes » de façon interchangeable mais plutôt d'interpréter les images telles qu'elles sont proposées dans ces films.

À l'heure actuelle, Ma Rainey, Bessie Smith ou encore Gladys Bentley sont toutes trois inscrites parmi les icônes musicales lesbiennes noires américaines (Philipson, 2013). Notons que Ma Rainey ne cachait pas sa sexualité, en témoigne ce couplet de la chanson « *Prove It On Me Blues* » écrite en 1928, dans laquelle elle vante son identité lesbienne :

*It's true I wear a collar and a tie [...]
I went out last night with a crowd of my friends
They must have been women, 'cause I don't like no men
Wear my clothes just like a fan
Talk to the gals just like any old man
'Cause they say I do it, ain't nobody caught me
Sure they got to prove it on me.*

Ainsi, lorsque près d'un siècle plus tard, George Wolfe présente « *the Mother of the Blues* » en rendant moins visible sa sexualité, il réduit le rôle et la présence de la chanteuse dans son contexte *queer*¹⁰ africain-américain de l'époque ; il affaiblit également son personnage, la représentant en difficulté émotionnelle et faisant d'elle un adversaire pour les personnages masculins qui l'entourent. En effet, alors que Levee (Chadwick Boseman) courtise la compagne de Ma Rainey, les producteurs de musique Irvin (Jeremy Shamos) et Mel (Jonny Coyne) la trouvent quant à eux têtue et difficile ; le policier (Joshua Harto) intervenant sur les lieux de l'accident de voiture impliquant la chanteuse l'accuse d'être agressive, indisciplinée et violente. De plus, Wolfe la présente comme une personne autoritaire, au physique déplaisant (maquillage dégoulinant, couverte de sueur, l'attitude disgracieuse). Cette représentation réduit au silence le combat mené par la chanteuse contre l'hétéronormativité. Rendre ainsi compte de la vie de l'artiste souligne « la disparité entre le caractère "privé" de la sexualité et la nature collective [...] de la musique produite pendant la période esclavagiste »¹¹ (Davis, 1999 : 4) et ne fait que préciser la prééminence de l'identité hétérosexuelle, établissant une hiérarchie dans « les rapports entre hétéronormativité, *queerness* et *blackness* »¹² (DeClue, 2018 : 226).

Inclure la bisexualité de Ma Rainey et de Bessie Smith dans des catégories *queer* pourrait être interprété comme un anachronisme, notamment parce que

10 Si le terme *queer* est utilisé ici, et dans tout le texte, ce n'est pas dans son sens original argotique, mais plutôt dans le sens où il a été théorisé dans les années 1990 dans le cadre des *gender studies*. Ainsi, le terme *queer* est employé en référence à l'identité lesbienne mais il permet également de définir les identités de la marge, et de souligner le caractère non binaire des identités que l'appellation regroupe.

11 Ma traduction de : « *the disparity between the individualistic, « private » nature of sexuality and the collective [...] nature of the music produced during slavery* ».

12 Ma traduction de : « [...] *the relationship between heteronormativity, queerness, and blackness* ».

celles-ci ont été théorisées bien des décennies après leur existence. La perspective, ici, n'est donc pas historique, mais a pour but d'analyser les films dans leur époque de production. L'accentuation de l'identité *queer* de Ma Rainey aurait permis d'insister sur la problématique de visibilité et d'invisibilité de l'homosexualité. La rendre visible aurait permis d'analyser les modifications de ces représentations dans le cinéma contemporain, mais aussi de révéler un contexte culturel contemporain plus propice à cette identité (la catégorisation de ces chanteuses comme icônes musicales, la dépénalisation de l'homosexualité aux États-Unis [2003] et le mariage pour tous [2015]). La rendre invisible, au contraire, la rend anormale et insignifiante, mais souligne également « la prégnance [...] du poids de l'hétérosexualité normative » (Moine, 2017 : 69). Il s'agira donc d'observer quelle signification prend la présence lesbienne dans *Bessie*.

Richard Dyer explique que « la position du pouvoir, dans une société qui contrôle les gens en partie grâce à leur visibilité, est celle de l'invisibilité » (Dyer, 2008 : 44). En effet, maintenir dans l'ombre c'est rendre invisible et impuissant. Or, « les médias *mainstream* permettent à peu de femmes [et notamment des] lesbiennes d'accéder au pouvoir »¹³ (Moore, 2018 : 125). Ainsi, en mettant à l'écran un personnage à son image, une femme noire et lesbienne, Dee Rees casse ce cycle d'invisibilité. En normalisant l'homosexualité féminine à l'écran, la réalisatrice la dédouane de tout discrédit, n'en faisant pas un point focal, mais lui donnant visibilité et crédit. Inclure l'homosexualité ne signifie pas simplement l'autoriser, mais plutôt la sortir d'un tabou en la rendant normale. Car sa normalisation permet non seulement sa visibilité, mais également son historicisation comme le souligne Matt Richardson¹⁴ (2011 : 100-113), au même titre que la mise en avant de ses apports et ses contributions.

Le film *Bessie* insiste sur la vie sentimentale de la chanteuse et nous comprenons très tôt qu'elle a une amante : Lucille (Tika Sumpter). Nous les découvrons pour la première fois dans l'intimité d'une chambre d'hôtel. Allongée dans un lit, la tête appuyée contre le mur, Bessie est plongée dans un souvenir d'enfance. Une voix féminine s'adresse à elle. Allongée à côté de Bessie, filmée de dos, Lucille l'embrasse tendrement le long du bras. Sortie de ses pensées, Bessie lui fait part de son envie de gagner plus d'argent et de créer son propre spectacle. Les deux femmes, d'humeur tout aussi badine que câline, s'enlacent et s'embrassent, mais leur étreinte est interrompue par la gérante de l'hôtel qui frappe à la porte. La scène se termine alors que les deux jeunes femmes se déclarent leurs sentiments. La bisexualité de Bessie est établie dès les sept premières minutes du film, nous montrant tout d'abord la chanteuse dans une ruelle avec un homme, ensuite la révélant partageant un moment intime avec une femme. Ici, la sexualité de la chanteuse n'est pas une révélation curieuse, elle est ordinaire, et Dee Rees rend l'identité bisexuelle de la chanteuse omniprésente en insistant sur

13 Ma traduction de : « [...] *the mainstream media industry grants few women, not to mention lesbians [...], access to power* ».

14 L'historicisation est importante parce que comme le souligne Matt Richardson « *it serves as an archive of [...] queer life, [...] as a site of retelling the stories [...] and historical events from a [...] lesbian perspective* ».

la présence du personnage de Lucille dans les temps forts de la vie de l'artiste. Curieusement, après le mariage de Bessie Smith et Jack Gee, Lucille ne fait pas simplement partie de l'entourage de la chanteuse, elle y occupe une place d'importance, positionnant ses deux amants non pas en compétiteurs, mais plutôt comme compléments. Dee Rees en fait des individus apportant à Bessie équilibre et complétude.

Pourtant, la réalisatrice établit une hiérarchie « sexuée des espaces recomposant sans cesse, de manière subtile, dans les pratiques sociales et familiales, les oppositions public/privé, masculin/féminin » (Lefaucheur & Schwartz, 1995 : 157). Ainsi, nous constatons que le rôle de Lucille est associé au personnel, à l'émotion et au ressenti, tandis que celui de Jack Gee est principalement intégré à une sphère publique incluant relations professionnelles et financières. Dans l'ensemble, les scènes réunissant Bessie et Lucille les montrent complices et amoureuses, insistant sur l'intimité et la nature privée de leur relation. Pour renforcer l'ancrage de Lucille dans la vie de Bessie, la réalisatrice représente d'ailleurs la rupture amoureuse entre les deux femmes comme un retour sur la triste réalité de la vie de la chanteuse. Par contre, la relation entre Bessie et Jack Gee est guidée par la passion et s'exprime ouvertement : leurs querelles sont publiques, bruyantes et violentes, leurs baisers et étreintes également ; l'acte sexuel entre ces derniers est suggéré mais jamais engagé, tandis qu'il est explicitement montré avec son amant, Richard Morgan (Mike Epps), au même titre que la tendresse et la douceur.

Représenter le couple hétérosexuel comme dysfonctionnel, bien que familial dans les films dramatiques, rend le discours patriarcal fragile et déstabilisant en comparaison à sa relation avec Lucille. La réalisatrice s'oppose ainsi aux représentations féminines traditionnelles, affirmant son personnage comme leur antithèse. En montrant Bessie Smith comme quelqu'un qui combat, symboliquement et physiquement, l'autorité maritale, Dee Rees soutient la place de la chanteuse comme figure d'autorité, résistant à la « subordination naturelle [...] des femmes [...] à leur mari » (Lefaucheur & Schwartz, 1995 : 158), insistant alors sur la nécessité d'un mode de représentations révisé.

Conclusion

Pour conclure, Dee Rees repense le *biopic* en offrant le récit de la vie d'une musicienne importante et progressiste, quelle place parmi les personnalités dignes de reconnaissance. En définissant ainsi *la* femme à travers *son* regard féminin, la réalisatrice reprend le contrôle sur les représentations des femmes, et des chanteuses en particulier, en proposant un récit qui les héroïse comme le seraient leurs homologues masculins. À travers un mode de narration clair, la réalisatrice érige en mythe la musicienne, sensibilisant le public à son impact et confirmant simultanément son influence déterminante sur la construction de la culture noire américaine. Avec ce film, non seulement Dee Rees rend « visibles dans l'espace public des figures minoritaires », mais elle inscrit également le récit

lesbien dans l'industrie musicale et culturelle étatsunienne ; elle lui « donne une visibilité inédite [...] et le fait entrer dans le panthéon de la culture *mainstream* américaine (et internationale) » (Moine, 2017 : 38). Incontestablement, les *biopics* réalisés par des femmes « font sortir des oubliettes de l'histoire des figures féminines et rappellent que, si l'histoire a souvent été écrite par les hommes, elle a aussi été faite par des femmes » (Moine, 2017 : 38).

Œuvres citées

- ALDRIDGE, Derrick P., « On the Education of Black Folk: W. E. B. Du Bois and the Paradox of Segregation », *The Journal of African American History*, vol. 100, n° 3, 2015, p. 473-493.
- BEYLOT, Pierre, « Le récit et la mise en intrigue », *Le Récit audiovisuel*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 43-47.
- BINGHAM, Dennis, *Whose Lives Are They Anyway?: The Biopic as Contemporary Film Genre*, New Brunswick (NJ) & London, Rutgers University Press, 2010.
- BOAN, Devon, « Call-and-Response: Parallel "Slave Narrative" in August Wilson's *The Piano Lesson* », *African American Review*, vol. 32, n° 2, 1998, p. 263-271.
- DAVIS, Angela, *Blues Legacies and Black Feminism*, New York, Vintage Books, 1999.
- DECLUE, Jennifer, « The Circuitous Route of Presenting Black Butch: The Travels of Dee Rees's Pariah », in WELBON, Yvonne & JUHASZ, Alexandra (dir.), *Sisters in the Life: A History of Out African American Lesbian Media-Making*, Durham & London, Duke University Press, 2018, p. 225-248.
- DELEUZE, Gilles, « L'image-affection : visage et gros plan », *L'Image-mouvement*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1983, p. 125-144.
- DONALDSON, Lucy Fife, « Performing Performers, Embodiment and Intertextuality in the Contemporary Biopic », in BROWN, Tom & VIDAL, Belén (dir.), *The Biopic in Contemporary Film Culture*, New York, Routledge, 2014, p. 104-117.
- DYER, Richard, *White*, London, Routledge, 2008.
- FELDSTEIN, Ruth, « Introduction: Performing Civil Rights », *How It Feels to be Free: Black Women Entertainers and the Civil Rights Movement*, New York, Oxford University Press, 2013, p. 7-20.
- FUENTES, Fabrice, « Jazzmen et cinéma, l'impossible swing », in FONTANEL, Rémi (dir.), *Biopic : de la réalité à la fiction*, Condé-sur-Noireau, Éditions Charles Corlet, 2001, p. 69-75.
- GAFFNEY, Nicholas L., « "He Was A Man Who Walked Tall Among Men": Duke Ellington, African American Audiences, And The Black Musical Entertainment Market, 1927-1943 », *The Journal of African American History*, vol. 98, n° 3, 2013, p. 367-391.
- HOOKE, Bell, *Black Looks: Race and Representation*, Boston, South End Press, 1992.
- KAY, Jackie, *Bessie Smith*, London, Faber & Faber Limited, 2021.
- LEFAUCHEUR, Nadine, SCHWARTZ, Olivier, « Introduction : Féminin/masculin, privé/public », in EPHESSIA (dir.), *La Place des femmes. Les enjeux de l'identité et de l'égalité au regard des sciences sociales*, Paris, La Découverte, 1995, p. 157-169.
- LETORT, Delphine, TUHKUNEN, Taïna, « "Inspiré d'une vie" : le genre *biopic* en question », *Revue LISA/LISA e-journal*, vol. 14, n° 2, 2016, DOI : [10.4000/lisa.8949](https://doi.org/10.4000/lisa.8949)
- MOINE, Raphaëlle, *Les Genres du cinéma*, Paris, Armand Colin, 2008.
- _____, *Vies héroïques : biopics masculins, biopics féminins*, Paris, Vrin, 2017.

- MOORE, Candace, « Producing Black Lesbian Media », in WELBON, Yvonne & JUHASZ, Alexandra (dir.), *Sisters in the Life: A History of Out African American Lesbian Media-Making*, Durham & London, Duke University Press, 2018, p. 125-142.
- RICHARDSON, Matt, « Our Stories Have Never Been Told: Preliminary Thoughts on Black Lesbian Cultural Production as Historiography in The Watermelon Woman », *Black Camera*, vol. 2, n° 2, 2011, p. 100-113. DOI : [10.2979/blackcamera.2.2.100](https://doi.org/10.2979/blackcamera.2.2.100)
- RUSSEL, Michele, « Slave Codes and Liner Notes », in HULL, Akasha, BELL-SCOTT, Patricia & SMITH, Barbara (dir.), *All the Women are White, All the Blacks are Men, But Some of Us are Brave*, New York, The Feminist Press, 2015, p. 130-140.
- SALES, Cécile, « Les enjeux de l'intime », *Études*, vol. 416, n° 6, 2012, p. 749-759.
- TOULZA, Pierre-Olivier (consulté le 15.10.2021) : « Récit biographique et savoir musical dans les *biopics* d'artistes de Broadway de la fin des années 1940 », <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01077682/document>
- VIDAL, Belén, « Introduction: The Biopic and Its Critical Contexts », in BROWN, Tom & VIDAL, Belén (dir.), *The Biopic in Contemporary Film Culture*, New York, Routledge, 2014, p. 1-27.
- WALLACE, Michele, « A Black Feminist's Search for Sisterhood », in HULL, Akasha, BELL-SCOTT, Patricia & SMITH, Barbara (dir.), *All the Women are White, All the Blacks are Men, But Some of Us are Brave*, New York, The Feminist Press, 2015, p. 7-12.

Filmographie

- Ma Rainey's Black Bottom*, 2020, George Wolfe, Escape Artists.
- T'Ain't Nobody's Bizness... Divas of the 1920s*, 2013, Robert Philipson, Shoga Films.
- Tina*, 1993, Brian Gibson, Touchstone Pictures.

« Donnez-lui un masque et il vous dira la vérité » : les *biopics* musicaux de Todd Haynes et la mise à nu des pièges de l'identité

Céline Bintein
Université d'Aix-Marseille

RÉSUMÉ. Échappant à toute tentative de figement par un discours et une image médiatiques ou cinématographiques, dont elles interrogent la nature, les figures de musiciens dans les trois *biopics* musicaux de Todd Haynes, *SuperStar: The Karen Carpenter Story*, *Velvet Goldmine*, et *I'm Not There*, relèvent précisément de l'infigurable. La chanteuse Karen Carpenter, défigurée par la maladie, l'est aussi par la société du spectacle et par les nombreuses copies clandestines du film qui semble avoir épousé sa disparition progressive. Le personnage de Brian Slade, profondément malléable, passe de la représentation d'une star androgyne et provocatrice de la scène *glam* à celle d'un chanteur de musique commerciale asservi au pouvoir conservateur en place. Quant à la figure de Bob Dylan, à la fois partout et nulle part, elle est à chercher par le spectateur dans le miroitement et l'enchevêtrement de ses figurations multiples. Face à une identité subjective et musicale changeante et polymorphe, le corps poétique et musical de la voix du musicien parvient cependant à recréer une présence cohérente et à nous y attacher.

MOTS-CLÉS : *biopic* musical, star, identité, voix

« Give Him a Mask, and He'll Tell You the Truth »: Todd Haynes's Music Biopics and the Exposure of Identity Traps

ABSTRACT. Avoiding any attempt to freeze them in a media or cinematic discourse and image, whose nature they question, the figures of the musicians in Todd Haynes's



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>

three music biopics, *Superstar: The Karen Carpenter Story*, *Velvet Goldmine* and *I'm Not There*, are precisely of the infigurable. The singer Karen Carpenter, disfigured by illness, is also disfigured by the society of spectacle and by the numerous clandestine copies of the film which seem to reflect her gradual disappearance. Brian Slade –deeply malleable– goes from the representation of an androgynous and provocative star of the glam scene to that of a commercial music singer enslaved to the conservative power in place. As for Bob Dylan's figure, at once everywhere and nowhere, it is to be sought by the spectator in the shimmering and tangled web of his multiple representations. Faced with a subjective and musical identity that is changing and polymorphic, the poetic and musical body of the musician's voice nevertheless manages to recreate a coherent presence and to attach us to it.

KEYWORDS: Biopic, Musical, Star, Identity, Voice

L'œuvre cinématographique de Todd Haynes, aussi changeante soit-elle, est traversée par deux genres dominants, le mélodrame et le *biopic*. La musique, dont le réalisateur affirme qu'elle « a inspiré son travail de réalisateur » (Murray, 2007 : 144), est au cœur de ces deux genres qu'elle relie par ailleurs l'un à l'autre. La filmographie de Todd Haynes est en effet jalonnée par trois biopics musicaux consacrés à des figures majeures de la scène musicale populaire des années 1960 et 1970.

Haynes sort de l'anonymat en réalisant en 1987 *Superstar: The Karen Carpenter Story*, moyen-métrage dédié à la figure de la chanteuse des Carpenters, célèbre groupe californien des années 1970, formé par Karen et son frère, Richard Carpenter. Le film se fait rapidement remarquer par son esthétique expérimentale et le choix du réalisateur de remplacer les acteurs par des poupées Barbie filmées dans des décors miniatures. *Velvet Goldmine*, réalisé en 1998, est un film de montage à la structure assez complexe, dans lequel Haynes explore la manière dont les stars du *glam rock* ont momentanément fait souffler un vent de liberté dans la musique pop des années 1970, mais aussi dans les identités de genre et de sexualité. Avec *I'm Not There*, Todd Haynes propose en 2007 un *biopic* musical « d'investigation critique » (Bingham, 2010 : 18), s'inspirant des « nombreuses vies » de Bob Dylan, « marqué par une déconstruction et une redéfinition de la notion d'identité et caractérisé [...] par l'abandon de l'illusion biographique et la reconnaissance de la nature plurielle des identités » (Moine, 2017 : 52). Remettant en question la reconstitution linéaire et totalisante du sujet biographique dans le *biopic* musical, la figure de Dylan miroite entre les différentes facettes d'un kaléidoscope formé par six personnages incarnés par six acteurs différents.

Notre hypothèse est que la figure du musicien chez Todd Haynes relève précisément de l'infigurable. Son identité subjective et musicale échappe à son figement par un discours et une image, médiatiques et cinématographiques. Karen Carpenter, défigurée par la maladie, l'est surtout par une cellule familiale et une société du spectacle qui lui imposent d'incarner en son corps un « idéal culturel » (Desjardins, 2004 : 27), tout comme le corps filmique de la star se transforme et s'estompe au fil des nombreuses copies vidéo clandestines du film,

qui semble avoir épousé la disparition progressive de son référent historique. Brian Slade, double fictif à peine voilé de David Bowie, passe de la représentation d'une star androgyne et provocatrice de la scène *glam* à celle d'un chanteur de musique commerciale asservi au pouvoir conservateur en place. Quant à Bob Dylan, à la fois partout et nulle part, il est à chercher par le spectateur dans l'enchevêtrement de ses figurations multiples et volatiles.

Nous verrons ainsi d'abord que la figure du musicien, prise dans un écheveau complexe de discours, de mythes et d'images, ne peut être pour Haynes figée dans l'unité et la linéarité narratives traditionnelles du *biopic*. En réaction à cette représentation totalisante et mensongère de son identité subjective et musicale, la figure du musicien, son œuvre, ainsi que l'image cinématographique qui les représente, apparaissent chez Haynes nécessairement polymorphes et en perpétuelle récréation. Davantage que le corps réel de l'acteur et le corps filmique du personnage, ce sont par conséquent sa voix et sa musique qui recréent la présence du musicien dans le film.

« *I'm Not There* » : déjouer l'illusion biographique du *biopic* musical

« Je ne crois pas qu'un mot puisse expliquer la vie d'un homme », déclare M. Thomson dans *Citizen Kane* (1941). En exhibant le mensonge du *biopic* traditionnel, qui repose sur l'illusion qu'il délivre une vérité sur la vie publique et privée de la personnalité représentée, les trois *biopics* musicaux de Todd Haynes revendiquent leur filiation avec le film d'Orson Welles :

Plutôt que d'éviter les écueils, ce qui m'intéresse c'est de les montrer. J'aime utiliser les clichés biographiques, j'aime les exposer, j'aime jouer avec les attentes des spectateurs. Je veux que les spectateurs voient clairement les pièges d'une bio filmée, mais qu'ils se rendent compte aussi que je ne me laisse pas avoir par ces pièges. J'aime mettre à nu le genre (Kaganski, 2007).

S'il attend passivement le dévoilement d'une vérité sur Karen Carpenter, David Bowie ou Bob Dylan, le spectateur de *Superstar*, *Velvet Goldmine* et *I'm Not There* risque d'être déçu. Comme l'affirme Helen Darby, « les films de Haynes visent de manière évidente à réfracter et à briser l'unité du sujet, la temporalité linéaire et la vérité historique »¹ (2013 : 338). Les trois films empruntent à *Citizen Kane* la structure de l'enquête. Elle est lancée dans *Superstar* par un « *What happened ?* » qui ouvre en voix-off la séquence qui suit la découverte du corps sans vie de Karen par sa mère dans leur résidence californienne de Downey, et qui introduit le long *flashback* censé en éclairer les causes. Ce

¹ « Haynes's films are blatant in their intention to refract and shatter traditional conceptions of unitary subjectivity, linear temporality and historical truth. » Sauf mention contraire, toutes les traductions sont de l'auteur.

motif, Haynes le déroule d'une manière de plus en plus sophistiquée dans *Velvet Goldmine* puis dans *I'm Not There*. À la fin de la projection d'un faux documentaire sur la carrière et le simulacre d'assassinat de l'ex-star du *glam* Brian Slade dans la salle de rédaction du *Washington Post*, Arthur Stuart, joué par Christian Bale, ancien fan du chanteur, est chargé de mener l'enquête sur sa disparition. Arthur Stuart interroge à cette fin différents témoins, comme Mandy Slade, ex-femme exténuée, alcoolique et abandonnée dans son club, reprise assez explicite de Susan Alexander, ex-épouse de Charles Foster Kane (Darby, 2013 : 336). Les différents témoignages dans le récit-cadre donnent lieu à des *flashbacks* qui retracent le passé du chanteur, de son ascension à sa chute, selon des points de vue différents, avec lesquels s'entrecroisent les propres souvenirs du journaliste.

Si *I'm Not There* s'ouvre sur le visage de Jude Quinn allongé sans vie sur la table d'un médecin légiste qui s'apprête à le disséquer, reflet assez cocasse du *biopic* traditionnel qui vise à disséquer la vie de son sujet, aucun récit-cadre ni aucun point de vue identifiable ne gouverne l'exploration du passé du chanteur. En refusant de représenter la vie du musicien de manière linéaire et en fictionnalisant la figure de Dylan, Haynes invite son spectateur à réfléchir aux conditions de production d'une vérité biographique et accentue la « déconstruction du *biopic* » (Bingham, 2010 : 379) initiée par *Citizen Kane*. Dennis Bingham a saisi la valeur réflexive et heuristique de cette approche postmoderne du sujet historique et biographique :

Bien qu'il ait obtenu toutes les autorisations de Dylan, Haynes conçoit son *biopic* comme s'il avait besoin de faire un film à clé voilé comme *Citizen Kane*. Tout est fictionnalisé comme pour prouver l'axiome de Rosenstone selon lequel, c'est seulement par la fiction qu'un film narratif peut raconter des vérités historiques. Ce film infiniment intelligent et presque obsessionnel aboutit à la conclusion que c'est seulement en ne tentant pas de représenter une personne célèbre comme un sujet uni que l'on peut trouver de la cohérence dans la personnalité humaine² (Bingham, 2010 : 26).

En citant constamment, explicitement ou implicitement, *Citizen Kane* dans ses *biopics* musicaux, en insérant dans le récit-cadre un *biopic*, un documentaire, des images d'archives et des entretiens fictifs sur les musiciens représentés, eux-mêmes la plupart du temps fictionnalisés, Haynes exhibe les conventions du *biopic* pour mieux en défaire l'illusion épistémologique :

Haynes critique les genres hollywoodiens comme de l'intérieur ; il existe dans *I'm Not There* une tendance à pénétrer le genre et à

2 « Although he had full permissions from Dylan, Haynes treats his *biopic* as if he needed to make a veiled film-à-clef like *Citizen Kane*; everything is fictionalized, as if to prove Rosenstone's axiom that only in fiction can dramatic film tell historical truths. [...]. This endlessly brainy, nearly obsessive film concludes that only by not attempting to portray a famous person as a unitary subject can one find coherence in human personality. »

interagir avec lui. Haynes nous invite par là à sortir de son film, à reconstruire mentalement ce à quoi il ressemblerait s'il était un *biopic* conventionnel, et à voir Bob Dylan de l'extérieur comme un *biopic* le ferait³ (Bingham, 2010 : 281).

L'un des avatars de Dylan, Robbie (Heath Ledger), est un acteur devenu célèbre pour son interprétation de Jack Rollins dans un *biopic* sur le musicien. Ce faux *biopic* est emboîté dans un faux documentaire, qui cite d'ailleurs très largement le documentaire de Scorsese *No Direction Home* (2005), lui-même enchâssé dans le *biopic* que nous sommes en train de regarder (Darby, 2013 : 338). Le *biopic* fictif permet au spectateur de comparer l'écart entre *I'm Not There* et un *biopic* traditionnel, une présentatrice promettant au téléspectateur un « face-à-face » avec le « vrai » Jack Rollins, qui évidemment ne peut se produire (Wilkins, 2017).

Puisqu'il est vain de prétendre atteindre la vérité du sujet biographique par les stratégies narratives et visuelles du *biopic* traditionnel, la voie choisie par Haynes, pour s'opposer au naturalisme d'une représentation qui se ferait illusoirement passer pour vraie, consiste à exhiber la théâtralité et l'artifice dans la construction des identités :

Tous les *biopics* mélangent faits et fiction, en prétendant que tout est « vrai ». Dans mon film, je pratique ce même mélange, mais je ne prétends pas que tout est « vrai », au contraire, je fais participer le spectateur en exposant clairement que le film est un mélange de faits recréés et d'imaginaire (Kaganski, 2007).

L'antinaturalisme qui règne dans les *biopics* musicaux de Haynes doit être relié à l'esthétique *camp* qui substitue au réalisme de la représentation une théâtralité performative, parodique et ironique. Choisir des poupées Barbie et des boîtes de Kleenex pour représenter la chanteuse Karen Carpenter et son environnement spatial et familial, relève du détournement *camp* d'un motif formaté de la féminité pour représenter le corps d'une star dégradé par l'anorexie. Dans un retournement propre à la culture gay des années 1990 du registre tragique en registre comique, une revue gay militante se sert par exemple de poupées Barbie pour dénoncer le calvaire médical des malades du sida (voir Halperin, 2012 : 143). En outre, quel objet culturel pouvait mieux incarner l'artificialité imposée au corps de la star musicale, devenue pure surface médiatique et objet de consommation, tout comme l'est la mise en récit et en image de sa vie personnelle dans le *biopic* (Wilkins, 2017) ?

Ce qui intéresse Haynes dans la conception de *Velvet Goldmine*, bien plus que l'identification d'une figure de musicien en particulier, c'est la reconstitution

3 « Haynes critiques Hollywood genres as if from inside them; there is in *I'm Not There* a tendency to enter the genre and interact with it. Haynes then invites us to go outside his film and mentally reconstruct what the movie would be like if it were a conventional *biopic*, and to see Bob Dylan from the outside as a *biopic* would. »

de l'univers du *glam* rock et l'exploitation de son lien avec la théâtralité et l'artifice. Le groupe Roxy Music, dont les chansons occupent une bonne part de la bande originale du film, incarne selon lui ce mélange de théâtralité ironique et d'émotion qui caractérise l'esprit *glam* :

Le défi en faisant *Velvet Goldmine* [...] était d'aller à l'encontre du naturalisme. C'est ce que le glam a fait. Il s'agissait d'artifice, de théâtralité camp, de performance. Les meilleurs moments étaient faits de tous ces éléments propres au *camp*, comme dans les débuts de Roxy Music, mais cela te touchait aussi sur un plan émotionnel⁴ (Taubin, 1997 : 79).

Oscar Wilde, que l'on voit dans le prologue purement fictif du film être abandonné par un vaisseau spatial sur un pas de porte et déclarer plus tard solennellement à son instituteur qu'il veut être « une idole pop », est érigé en « porte-parole de l'artifice » (Taubin, 1997 : 79) et en père spirituel des stars du *glam* rock. La vérité du *glam rocker* s'incarne alors paradoxalement dans une artificialité exacerbée par des costumes de scène exubérants, le maquillage qui rend le vrai visage méconnaissable, et les décors cartoonisés dans lesquels sont tournés de faux *clips* vidéos. À un journaliste qui lui demande pendant une conférence de presse pourquoi il se maquille, Brian Slade met en cause la théâtralité et l'artifice inhérents à la musique rock : « Pourquoi ? Parce que le rock est une prostituée. Il faut du tape-à-l'œil, de la mise en scène ! La musique est le masque. Et moi, en soie et en taffetas, je transmets le message »⁵ (52:36). Le corps artificiel du chanteur *glam* reflète donc l'artificialité de la musique qu'il interprète, dans sa conception comme dans sa diffusion de produit commercial parfaitement assumé. Le producteur et manager Jerry Divine expose cyniquement la stratégie qui consiste à modeler la figure de Slade en star du show business : « Tu as du talent, c'est évident. Mais peu importe ce que tu fais, ce qui compte, c'est la légende qui t'entoure. Aujourd'hui, tu es un chanteur doué. C'est bien. Je ferai de toi une star »⁶ (39:34). Le statut de star, qui justifie par ailleurs l'existence même du *biopic*, ne peut être que le fruit d'une construction performative, qu'il confie à une équipe d'acteurs : « Pour devenir une star, il faut agir en star »⁷ (54:55), déclare peu après Jerry Divine. Le musicien n'existe dans cette perspective que par les masques qui lui permettent de briller sur la scène musicale et médiatique.

4 « *The challenge in doing Velvet Goldmine [...] was to go against naturalism. That's what glam did. It was about artifice, camp theatricality, performance. When it worked best —as in early Roxy Music— all those campy things were there, but it also worked emotionally. It moved you.* »

5 « *Why? Because rock n' roll's a prostitute! It should be tarted up! Performed! The music is the mask, while I, in my chiffon and taff, well, varda the message.* » C'est également dans cette perspective qu'il faut interpréter la phrase d'Oscar Wilde, que Slade cite dans un autre entretien avec des journalistes et qui donne son titre à cet article.

6 « *The truth is you have talent. That's obvious. But it doesn't really matter much what a man does in his life. What matters is the legend that grows up around him. Today, you're a talented singer. That's all right. I can make you a star.* »

7 « *[T]he secret of becoming a star is knowing how to behave like one.* »

Quand « [l]’œuvre et la vie de Dylan se partagent l’énergie d’une inépuisable fabrique de légendes et de personnages » et constituent « [u]n défilé de masques volés et appliqués à l’histoire de l’Amérique et de la culture occidentale, passée et présente » (Neyrat, 2008 : 47), la fiction et l’artifice du masque semblent constituer la meilleure stratégie pour approcher la vérité du chanteur : « *I’m Not There* fictionnalise Bob Dylan [...]. Haynes comprend que dans la vie d’une personne légendaire la fiction peut s’approcher davantage de la vérité de la personne que les prétendus faits »⁸ (Bingham, 2010 : 379). La section consacrée à Billy le Kid, incarné par Richard Gere, est celle qui illustre le mieux l’atmosphère de légendes et de fictions qui gravitent autour du chanteur. La figure du hors-la-loi est empruntée au western de Sam Peckinpah *Pat Garrett and Billy the Kid* (1973), dans lequel Dylan joue Alias, l’admirateur fidèle et peu loquace de Billy le Kid, lui-même interprété par le chanteur et acteur Kris Kristofferson, à qui Haynes a du reste confié la voix-*off* qui ouvre et clôt le film. Passée au filtre de l’esthétique crépusculaire du film de Peckinpah, la section consacrée à l’arrivée de Billy le Kid dans la ville de Riddle mélange temps et espaces, faisant se côtoyer chevaux, autruches et girafes, pionniers de la Frontière, voitures et autoroutes à cinq voies, parfaitement anachroniques, et affiche le caractère légendaire et mythique du cadre de la représentation. La période d’Halloween et l’accoutrement carnavalesque des habitants de Riddle renforcent l’impression d’un collage artificiel d’espaces et de temps hétéroclites. Le chanteur Jim James, qui reprend accompagné du groupe Calexico « *Goin’ to Acapulco* » (*The Basement Tapes*, 1975) dans le kiosque du village, a le visage grîmé de blanc, coiffé d’un chapeau, qui rappelle celui de Dylan et des autres acteurs de *Renaldo et Clara* (1978), réalisé pendant la tournée de la *Rolling Thunder Revue* entre 1975 et 1976. Le masque transparent que porte Billy (Richard Gere) pour ne pas être reconnu de Pat Garrett (Bruce Greenwood), transmué en garant de l’ordre des grands travaux qui condamnent le village et sa population à disparaître, rappelle celui porté par Dylan à l’ouverture de *Renaldo et Clara* lorsqu’il interprète « *When I Paint My Masterpiece* » et métaphorise cette indécision entre le masque du personnage et le visage du chanteur, commentée par Cyril Neyrat :

« Le premier masque, on peut voir à travers, dit-il. Mais il s’agit toujours d’un masque. Dans le film, le masque est plus important que le visage. » La surimpression du masque au visage, qui ne dissimule pas celui-ci mais le déforme, annonce le principe d’incarnation qui régira la fiction à venir : des personnages viendront se surimprimer aux personnes, déformant la réalité pour la faire apparaître comme jeu et apparence. L’identité [...] est cette plasticité du masque-visage, le mouvement permanent d’une face à l’autre d’un ruban de Moebius (Neyrat, 2008 : 48).

8 « *I’m Not There* fictionalizes Bob Dylan [...]. Haynes understands that in the life of a legendary person fiction might get closer to the truth of the person than do the so-called facts. »

Cette remise en cause de la capacité du *biopic* à approcher la vérité du musicien repose sur le présupposé qu'il est vain de prétendre saisir son identité subjective et artistique en recourant à des procédés cinématographiques traditionnels.

« Je est un autre » : un polymorphisme subjectif, musical et visuel

134

Si le dandysme et le goût pour l'artifice d'Oscar Wilde constituent le pendant littéraire de la figure du *glam rocker* dans *Velvet Goldmine*, Arthur Rimbaud, joué par Ben Wishaw dans *I'm Not There*, et son fameux « Je est un autre » de la lettre dite « du Voyant » (Rimbaud, 2009 : 343), éclairent la lutte de Dylan et des autres musiciens haynesiens contre les pièges de l'identité. Les musiciens représentés par Haynes permettent en effet au réalisateur de déployer une réflexion sur les mirages de l'identité, auxquels il oppose des êtres polymorphes, kaléidoscopiques et insaisissables par un illusoire réalisme cinématographique.

En exacerbant « l'écart entre le corps jouant et le corps joué » (Comolli, 1977 : 11), entre le corps de l'acteur et le corps du musicien, lui-même souvent dédoublé entre un personnage fictif et son référent réel, Haynes met à nu et questionne dans ses films l'incarnation problématique du musicien au cinéma. En multipliant ou, au contraire, en soustrayant le corps de l'acteur, « le corps en trop » (Comolli, 1977 : 8) de l'acteur et ses « interférences » avec le « vrai » personnage dans le film biographique sont exhibés et interrogés.

Les problèmes de représentation du corps de la star dans le *biopic* sont redoublés dans *Superstar* par le fait que le film retrace l'existence d'une « star anorexique dont la principale caractéristique physique est une minceur mortelle » (Desjardins, 2004 : 33). Haynes choisit d'incarner le corps d'une chanteuse qui s'efface et disparaît progressivement par le corps miniature et sans vie d'une poupée Barbie. Au « corps en trop » de l'acteur se substitue donc le « corps trop petit » (Bingham, 2010 : 227) de la poupée et de la féminité formatée qu'elle incarne. Ce qui n'est au départ qu'une expérience, qui consiste à observer si le spectateur peut s'identifier à un personnage qui n'est pas incarné par un acteur, devient une idée particulièrement brillante et efficace pour figurer la manière dont le corps de la chanteuse a été soumis aux injonctions culturelles et commerciales d'une féminité idéale, également véhiculée par le visage et le corps trop minces de Barbie.

Dans *Velvet Goldmine*, le rapport entre l'acteur, le personnage et son référent historique est parasité par la capacité donnée au corps et à la mise en scène de l'acteur de condenser plusieurs figures de musiciens différentes (O'Neill, 2004 : 170). Curt Wild, joué par Ewan Mc Gregor, mêle l'excentricité scénique d'Iggy Pop, qu'il imite à la perfection dans sa performance musicale de « *TV Eye* », le prénom et le look de Kurt Cobain, et emprunte certains éléments bio-

graphiques à la vie de Lou Reed⁹. La carrière et la vie de Brian Slade épousent de près celles de Marc Bolan et de David Bowie, son avatar *queer* Maxwell Daemon s'inspirant étroitement de Ziggy Stardust créé par Bowie en 1972. Ses chansons sont presque toutes empruntées au répertoire de ses deux homonymes du groupe Roxy Music, Brian Ferry et Brian Eno. En même temps, Haynes s'essaie déjà à ce qui deviendra le principe structurant de *I'm Not There* : la diffraction d'un personnage entre plusieurs acteurs. Après son simulacre d'assassinat, Slade se réincarne en Tommy Stone et l'acteur Alastair Cummings évince Rhys-Meyers.

« Son fantôme lui-même était plus d'une seule personne »¹⁰ (1:59), énonce la voix-off de Kristofferson. Se succèdent alors à l'écran les portraits fixes des sept alter egos de Dylan, incarnés par six acteurs que l'on verra ensuite s'entrecroiser dans des fragments narratifs distincts, représentés dans différents styles visuels puisés dans la variété de styles cinématographiques des années 1960 et 1970, qui illustrent pour Haynes celle de la musique du chanteur (voir MacDonald, 2008 : 168). Trois de ces personnages seulement sont des musiciens : Woody, interprété par Carl Marcus Franklin, est un enfant noir de onze ans qui se fait passer pour la source d'inspiration originelle de Dylan, Woody Guthrie. Jack Rollins (Christian Bale) évoque la période 1962-1965 des premiers succès folks du Dylan (auto)proclamé « voix d'une génération ». Jude Quinn, interprété par Cate Blanchett, incarne bien la silhouette et le visage androgynes du chanteur dans le tournant électrique de la période 1965-1966, immortalisée par les albums *Highway 61 revisited* (1965) et *Blonde on Blonde* (1966), ainsi que par le fameux *Don't Look Back* (1967) de Pennebaker qui filma la tournée anglaise de Dylan en 1965.

Deux autres personnages évoquent la tentation cinématographique de Dylan et mettent en évidence le lien qui unit star musicale et star cinématographique. Robbie Clarke, incarné par Heath Ledger, est un acteur qui rencontre la célébrité avec son interprétation de Jack Rollins dans le *biopic* qui lui est consacré. C'est un Billy le Kid grisonnant et imaginaire, interprété par Richard Gere, qui ouvre les yeux comme s'il se réveillait d'un mauvais rêve et qui lance l'entrecroisement des fragments narratifs du film. La présence du hors-la-loi légendaire dans le film semble devoir se justifier par la participation de Dylan au *Pat Garrett et Billy le Kid* de Peckinpah, pour lequel le chanteur a également composé la musique originale, dont Haynes reprend par ailleurs pour ce fragment « *Billy 1* » et « *Bunkhouse Theme* ». Robbie et Billy créent ainsi une confusion entre la figure du musicien et celle de l'acteur de cinéma que Dennis Bingham souligne avec justesse :

9 Curt Wild, comme Lou Reed, a subi adolescent une série d'électrochocs imposés par une mère qui l'a surpris dans les toilettes en train de « rendre service » à son frère aîné. La figure du *leader* du Velvet Underground revient de manière plus centrale encore dans le dernier film de Haynes, un documentaire sur le groupe, présenté hors-compétition au festival de Cannes en juillet 2021.

10 « *Even his ghost was more than one person.* »

Haynes met en évidence le caractère interchangeable de la star du rock et de la star de cinéma. « Robbie », l'acteur et « Billy » (« le Kid ») renvoient à l'attraction tenace de Dylan pour les films, laquelle produisit d'heureuses paroles de chanson comme de moins heureux films tels que *Renaldo et Clara*, et *Masqué et Anonyme* [...]» (2010 : 389).

Par ailleurs, en recourant à des stars reconnues du cinéma hollywoodien pour interpréter les alter egos du chanteur, Haynes renoue avec une tradition du *biopic* qui consiste à « utilise[r] le *star system* pour produire des échos entre des personnalités réelles, des personnages et les acteurs qui les incarnent » (Bingham, 2010 : 389). Cate Blanchett, Christian Bale, Julianne Moore, Heath Ledger et Michelle Williams superposent à leurs rôles de stars ou d'égéries dans le film leur statut d'icônes naissantes ou confirmées du cinéma américain. Dans le plan final du film, Jude Quinn, interviewé par le journaliste Keenan Jones (Bruce Greenwood), s'insurge contre ceux qui rejettent le tournant électrique de sa musique et déclare : « Tout le monde sait que je ne suis pas un chanteur folk »¹² (01:59:55). Tournant vers la caméra un visage débarrassé de ses lunettes noires Ray-Ban, Cate Blanchett relâche les traits de son expression et adresse un sourire au spectateur dans lequel ce dernier ne peut que reconnaître l'actrice qui s'exhibe explicitement comme le « corps en trop » qui vient d'ôter le masque de Dylan (Wilkins, 2017).

Ce sourire métadiscursif de l'actrice souligne la nature construite, changeante et plurielle de toute identité chez Haynes. Il s'articule dans la dernière séquence du film aux derniers mots de Kristofferson, qui accompagnent une méditation de Billy fuyant vers une autre vie dans un train de marchandises, que l'on est tenté d'attribuer à tort à la voix de Richard Gere. Cette ambiguïté énonciative souligne d'autant mieux le caractère instable et changeant des identités explicitement énoncé : « Je peux changer dans le cours d'une journée. Au réveil, je suis quelqu'un et quand je me couche, je sais que je suis quelqu'un d'autre. La plupart du temps, je ne sais pas qui je suis »¹³ (02:06:27).

Brian Slade est l'être protéiforme et insaisissable par excellence. « Différent de ce qu'il semblait être » pour son ex-agent, Cecil, il a toujours été « quelqu'un d'autre » pour Mandy, son ex-femme. Androgyne et bisexuel, Slade est une figure *queer* que son identité polymorphe conduit au reniement même de son alter ego *glam*, émancipateur et provocateur, qu'il tue et réincarne en Tommy Stone, figure de musicien commercial et formaté asservi au pouvoir conservateur en place, écho très proche de l'évolution musicale et personnelle de Bowie dans les années 1980. Selon Nick Davis, « Haynes filme Rhys-Meyers en Brian

11 « Haynes notes the interchangeability of rock star and movie star. "Robbie", the actor, and "Billy" ("the Kid") refer to Dylan's persistent attraction to the movies, one that yielded felicitous song lyrics, as well as unfortunate films such as *Renaldo and Clara*, and *Masqued and Anonymous* [...]. »

12 « Everybody knows I'm not a folk singer. »

13 « Me, I can change during the course of a day. I wake, I'm one person. When I go to sleep, I'm certain I'm somebody else. I don't know who I am most of the time. »

dans une série illimitée d'apparences, de costumes, de postures et d'alter egos, parfois jusqu'à atteindre un point où il n'est plus reconnaissable »¹⁴ (2007 : 90). Davis montre également comment le caractère protéiforme des personnages se reflète dans l'éclatement de la bande originale entre plusieurs sources musicales de l'époque *glam*, mais aussi sur le plan énonciatif, entre les interprètes originaux, les héritiers contemporains, comme le leader de Radiohead, Thom Yorke, Tom Verlaine, ou encore Brian Molko, leader du groupe Placebo, et les acteurs, Rhys-Meyers et Mc Gregor, interprétant eux-mêmes la plupart des titres chantés sur scène (2007 : 90).

Cette identité polymorphe du musicien révèle en effet souvent chez Haynes une subjectivité fragmentée et incohérente. La lenteur des lignes mélodiques interprétées au piano par Richard, la voix cristalline de Karen et les textes de tubes commerciaux comme « *We've only just begun* », que Richard reprend à un *jingle* de publicité télévisée, ou « *(They long to be) Close to you* », « LE classique de tout mariage qui se respecte » (Goux, 2017 : 20), créent l'image d'un duo lisse et mièvre. Cette image entre cependant en contradiction dans le film avec les violentes crises de colère de Richard contre sa sœur et surtout avec la réalité de l'anorexie représentée sans concession par le visage d'une Barbie brûlée et coupée au cutter.

L'incohérence subjective de la figure du musicien, divisée entre ses persona publique et privée, se reflète dans l'instabilité de son identité musicale. *Superstar* met en évidence la mélancolie et l'ironie réflexives de certaines chansons qui font résonner la souffrance intérieure de Karen Carpenter. Le mélancolique « *Rainy days and Mondays* » (*Carpenters*, 1971) résonne en effet de manière troublante avec l'état de lassitude et d'épuisement profonds dans lequel se trouve la chanteuse, exténuée par le rythme effréné des concerts et des émissions télévisées, mais aussi par la maladie. Haynes donne d'autant plus de profondeur à cette chanson qu'elle s'achève sur la chute de la chanteuse qui s'évanouit d'épuisement après avoir été brutalement contrainte par son frère de monter sur scène. Les paroles de « *This Masquerade* » (*Now & Then*, 1973) accompagnent ironiquement l'évocation du mariage raté de Karen Carpenter avec Tom Burris en 1980. Elles peuvent également être interprétées comme le désir de la chanteuse de prendre ses distances avec le duo musical qu'elle forme avec son frère et qui l'éreinte.

Dans *Velvet Goldmine* et *I'm Not There*, le changement de style et d'identité personnels du musicien accompagne systématiquement le changement de style et d'identité musicale. C'est en robe et les cheveux longs que Brian Slade interprète à ses débuts les romantiques et langoureux « *2HB* »¹⁵ et « *Ladytron* » de Roxy Music, ou encore « *Sebastian* » de Steve Harley et Cockney Rebel, avant de s'ensauvager lorsqu'il rencontre le bien nommé Curt Wild. La coupe mulet bleutée, le maquillage, les combinaisons brillantes à paillettes et les *platform boots* de

14 « Haynes films Rhys Myers as Brian in an endless array of guises, costumes, postures and alter egos, sometimes to the point of unrecognisability. »

15 Hommage à Humphrey Bogart et à Ingrid Bergman dans *Casablanca* de Michael Curtiz (1942) qui file le parallèle entre la figure du musicien et celle de l'acteur.

Maxwell Demon remplacent robes et cheveux longs ; la guitare électrique prend le pas sur le piano et la guitare acoustique. La performance scénique prend alors aussi plus de place. L'ensauvagement musical du rock électrique et la drogue encouragent toutes sortes de provocations sexuelles qui ont contribué à « l'éclatement des frontières » de genres et de sexualités (Phipps, 1998 : 96) propre à la période *glam*, que souligne aussi Philip Auslander dans son ouvrage sur le *glam rock* : « La liberté d'explorer et de construire sa propre identité, en termes de genre, de sexualité et autres, est ainsi, à mes yeux, l'héritage le plus inestimable du glam » (2015 : 276). Le nouveau couple de « starlettes » formé à la scène comme à la ville par Brian Slade, alias Maxwell Demon, et Curt Wild, interprète sur scène l'envoûtant « *Baby's on fire* » de Brian Eno. Sur le solo de guitare électrique du titre, Maxwell Demon se met à parader autour de Curt Wild, avant de s'agenouiller face à sa guitare et de mimer une fellation pendant laquelle le rythme des notes s'emballe, allusion à une provocation semblable de Bowie lors d'un solo de guitare exécuté par Mike Ronson au cours de la tournée *Ziggy Stardust* de 1973.

Dans *I'm Not There*, Jack Rollins (Christian Bale) incarne un Dylan à la fois timide et engagé dont le mythe est en train de se figer dans une image de chanteur folk et de *protest singer*. Christian Bale, connu pour ses performances caméléonesques, singe le Dylan de 1963 interprétant solennellement à la guitare et à l'harmonica le fameux « *Times they are a Changin'* » (*Times they are a Changin'*, 1964), devenu hymne d'une jeunesse engagée dans les mouvements pour les droits civiques et contre la guerre du Vietnam dans les années 1960. Dans un saut temporel qui nous transporte au début des années 1980, nous retrouvons Rollins/Bale reconverti en un « Père John » fade et bedonnant, interprétant après un prêche le gospel « *Pressing on* » (*Saved*, 1980). Entretemps, au festival de Newport en 1965, Jude Quinn (Cate Blanchett) a créé une forme de rupture musicale radicale métaphorisée par les coups de fausses mitraillettes dégainés sur la foule par le chanteur et son groupe avant d'interpréter le très électrique « *Maggie's Farm* », qui déchaîne la colère de son public. Selon Dennis Bingham, choisir une femme pour incarner cette période de la carrière de Dylan revient à suggérer que le public a été aussi surpris et choqué par le tournant électrique de sa musique que s'il avait changé de sexe (2010 : 387). Un fan littéralement abattu, interviewé après le concert de Quinn, constate en effet avec amertume : « Il a complètement changé. Il s'est transformé. Il n'est plus comme avant »¹⁶ (47:16).

Le caractère populaire et démocratique du rock and roll rend en effet, après la seconde guerre mondiale, la figure du fan indissociable de celle du musicien. Les films de Haynes montrent en quoi son regard et ses attentes peuvent également contribuer au piège de l'identité. Dylan a subi de manière très violente la colère et le rejet par son public de son passage à l'électrique et à une écriture de textes au sens moins transparent et plus personnel. Jude Quinn est accusé par ses fans de « trahir » le folk, de se « prostituer », d'être « Judas », comme le lui crie un spectateur à la fin de « *The Ballad of a Thin Man* », lors du concert

16 « He just changed completely. He's changed from what he was. He's not the same as he was at first. »

qui reconstitue celui de 1966 au Free Trade Hall de Manchester. Alors que le vrai Dylan a été contraint par cette attente très forte du public de couper en deux parties les concerts de cette seconde tournée anglaise, l'une folk et l'autre électrique, jamais Haynes ne représente cette schizophrénie musicale dans les concerts de Quinn, comme pour mieux souligner la résistance du musicien à ce regard figé du fan, ainsi que le courage dont il a fait preuve en assumant librement un virage créatif radical.

Le point de vue du fan est central dans *Velvet Goldmine* et organise toute la diégèse du film. Arthur Stuart (Christian Bale) fait ressurgir les figures du *glam* à travers les hasards de son enquête et de ses entretiens avec les principaux témoins de cette époque, mais aussi par ses propres souvenirs d'ancien fan. Haynes montre à travers ces plongées dans le passé du journaliste le pouvoir émancipateur qu'ont eu les artistes de cette époque sur la jeunesse, encourageant les adolescents qui les imitaient à se libérer sexuellement et à rendre plus floues par leur maquillage et leur style vestimentaire les frontières entre les genres (Auslander, 2015 : 268-269). Alors qu'Arthur regarde à la télévision la conférence de presse où Brian Slade assume clairement maquillage et bisexualité, il se fantasme brièvement en train de se lever et de crier « *That's me! That's me!* » (53:12), et de faire son *coming-out* à une famille de l'Angleterre conservatrice de la fin des années 1960. Le pouvoir de l'identification performative du fan à son idole a cependant un revers. Il risque en retour de la statufier dans le rôle où elle est vénérée. Les images d'un faux reportage montrent des fans hurlant leur colère et brûlant l'effigie de Slade qui vient de mettre en scène le simulacre de son assassinat pour échapper au fardeau d'une identité devenue trop pesante, tout comme Bowie tua Ziggy Stardust sur la scène du Hammersmith Odeon en 1973.

La nature nécessairement médiatique de la star musicale en fait aussi l'objet d'un étiquetage permanent par les médias. Pour y échapper, elle doit sans cesse se réinventer, au risque de se faire dévorer par la société du spectacle, comme Tommy Stone, voire de disparaître, comme Karen Carpenter et Jude Quinn, qui se délestent progressivement de leur substance vitale, en cessant de s'alimenter pour la première, en abusant des drogues pour le second. Gros titres, coupures et photos de presse *people*, affiches, posters, couvertures d'albums et captations vidéo, tous fictifs, se surimpriment au récit pour mettre en lumière la construction médiatique de l'identité personnelle et artistique du musicien. Les journalistes sont brocardés comme les instigateurs d'une scène d'interpellation permanente qui impose de l'extérieur au musicien une identité subjective et musicale. Haynes reprend à *Don't look back* de Pennebaker un plan où Quinn répond avec humour à la lecture d'un article qui le décrit fumant quatre-vingts cigarettes par jour : « Je suis heureux de ne pas être moi ! »¹⁷ (54:21). Au journaliste qui affirme plein de suffisance : « Nous savons tous ce qui définit les gens », le chanteur oppose une réponse socratique dont le scepticisme emporte notre adhésion : « Vous croyez ? » (50:45). Le jeu sur le nom de Billy le Kid appelé par un habitant de Riddle « Mr B. », puis par un autre « Mr Gladstone », évoque avec

17 « *I'm glad I'm not me!* »

humour la manière dont Dylan a toujours cherché à échapper aux étiquettes. Son personnage dans le film de Peckinpah, justement nommé *Alias*, celui qui s'appelle toujours « autrement », est invité par Pat Garrett (James Coburn) à lire les étiquettes des boîtes de conserve entreposées sur une étagère, clin d'œil ironique et warholien à l'étiquetage médiatico-commercial subi par Dylan dans les années 1960.

Pour Haynes, il semble difficile d'approcher la réalité de la figure du musicien en dehors du filtre des genres du cinéma et d'autres médias comme la presse écrite et la télévision, *a fortiori* si celle-ci est devenue indissociable des légendes et des mythes qui se sont agrégés à elle. Comme le confie Wild à Stuart, « la vie d'un homme, c'est son image » (01:50:04). Le meilleur moyen de le représenter consiste donc à imiter ces images, à fabriquer des images d'images qui permettent au spectateur d'opérer une saisie imaginaire, poétique et ouverte des possibles personnels et artistiques qui ont parcouru l'existence du musicien. C'est ainsi que l'on doit comprendre le polymorphisme visuel qui caractérise les *biopics* musicaux de Haynes. Le feuilleté visuel créé par l'entrecroisement de genres, de styles et d'esthétiques très différents structure d'une certaine manière l'absence de cohérence et la liberté créatrice qui caractérisent la subjectivité et l'œuvre du musicien. La matrice formelle qui consiste depuis *Superstar* à le représenter en juxtaposant vraies et fausses images documentaires et en citant genres et références du patrimoine visuel américain et européen, montre que chez Haynes la « réalité » et l'identité ne peuvent être appréhendées qu'« à travers des genres cinématographiques et d'autres médias »¹⁸ (Bingham, 2010 : 224).

Le corps de la voix

La difficulté à saisir la figure du musicien dans une forme et une image durables, les contradictions qui ouvrent cette figure à une série infinie de possibilités nous invitent en définitive à nous demander en quoi ces figures nous touchent et nous laissent malgré tout l'impression, à l'issue du film, de les avoir intimement fréquentées. La figuration problématique du corps visible du musicien trouve une unité et une cohérence dans le corps musical de son chant, dans ce que Roland Barthes appelle le « grain de la voix », le « corps de la voix qui chante » (Barthes, 1992 : 243).

Plagiant la pochette arrière de l'album *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars* de Bowie, l'intertitre sur lequel s'ouvre *Velvet Goldmine* nous invite « même si le film [...] est une fiction » à « monter le volume au maximum », suggérant ainsi que s'il existe une vérité du *glam rock*, elle est à chercher dans la bande originale du film davantage que dans le récit et la représentation des musiciens. Si les chansons retenues structurent le récit cinématographique en créant des échos entre les textes et les événements représentés, leur choix semble dépendre davantage du plaisir et de l'émotion qui s'en

18 « *Todd Haynes is concerned with reality as it is understood through film genres and other media.* »

dégagent. Le fait que Bowie ait refusé de donner les droits pour sa musique a permis au film, selon Haynes, de profiter du caractère « élégiaque », « mélancolique » et « mélodramatique » (Taubin, 1998 : 103) de celui du premier album de Roxy Music, *Roxy Music* (1972), qui inonde largement la bande originale de *Velvet Goldmine* et convient parfaitement à l'évocation des splendeurs et misères des stars du *glam rock*.

C'est également la voix de Karen Carpenter posée sur le corps sans vie et sans voix d'une poupée Barbie, métaphore d'un corps privé d'agentivité, qui a littéralement disparu de la scène du spectacle et du monde, qui recrée à l'écran la présence de la chanteuse dans *Superstar* (Desjardins, 2004 : 49). Pour Lucas Hilderbrand, le film ne fonctionne que grâce au « son mélancolique de sa voix éclatante et [aux] inflexions parfois ironiques des paroles » (2004 : 61). Cette ironie constitue pour Desjardins la marque d'une agentivité retrouvée et du génie musical de la chanteuse au sein d'une « production musicale de masse sans intérêt » (2004 : 49). En refusant à Todd Haynes le droit d'utiliser la voix de la chanteuse et en frappant le film d'une interdiction de diffusion, Richard Carpenter a offert à *Superstar* un destin de film vidéo culte, circulant clandestinement et dont les enregistrements successifs ont fini par déformer la qualité de l'image et du son. Non seulement « cette esthétique pirate reproduit visuellement et acoustiquement le traumatisme physique et psychique vécu par Karen dans le récit » (Hilderbrand, 2004 : 84), mais elle maintient aussi la chanteuse en vie (2004 : 81), tout en permettant au public, d'enregistrement en enregistrement, de faire entrer l'œuvre elle-même dans un processus de recréation perpétuelle (2004 : 84).

En autorisant le film, mais aussi en donnant les droits pour l'utilisation de ses chansons, la voix de Dylan est bien « là » dans *I'm Not There* (O'Dair, 2017 : 88). Pour Bingham, « Dylan est l'absence structurante du film. [...] Dylan n'est jamais nulle part ailleurs qu'ici, même s'il n'est pas là »¹⁹ (2010 : 381). Les discours de plusieurs personnages comme Rimbaud, Jack Rollins et Jude Quinn sont de véritables centons de citations empruntées à des interviews ou à des textes de Dylan. Si la présence de la figure de Rimbaud dans le film se justifie par une poésie qui a inspiré Dylan, c'est bien de la parole du chanteur que le poète se fait le porte-voix, et non de sa propre poésie, déléguée à la voix de Claire (Charlotte Gainsbourg).

« Une chanson est quelque chose qui avance tout seul » (2:21), affirme le personnage d'Arthur Rimbaud. Elle ne nécessite autrement dit aucune incarnation particulière. La voix de Dylan, entendue dans la plupart des chansons de la bande originale, constitue une sorte de fil d'Ariane dans l'entrecroisement complexe des segments narratifs. La succession de « *I want you* », « *Visions of Johanna* » (*Blonde on Blonde*, 1966), puis de « *Simple Twist of Fate* » et « *Idiot Wind* » (*Blood on the Tracks*, 1975), composé pendant la rupture de Dylan avec Sara Lownds, structurent les différentes étapes de la relation amoureuse de Robbie et Claire, tout en leur conférant une intensité émotionnelle qui sublime

19 « *Dylan is the film's structuring absence. [...] Dylan is never anything other than there, even when he isn't there.* »

l'aspect purement biographique et personnel de ce récit. « *Ballad of a Thin Man* » unit au sein du fragment consacré à Jude Quinn trois segments différents auxquels vont correspondre trois rapports distincts entre l'image et le son. Le morceau s'ouvre en son *off* sur les images fantasmagoriques d'un rêve de vengeance sur le journaliste Keenan Jones que Quinn vient de quitter, excédé par ses questions inquisitrices. Il se poursuit par un gros plan sur les bandes tournantes d'un transistor qui le diffuse, écouté attentivement par les membres fondateurs des Black Panthers qui le commentent. Quand Paul Hewey rapplique sur la touche du transistor le raccord se fait alors par le son sur le concert où Jude est, à la fin du morceau, violemment confronté à la colère de son public. L'impression domine dans ce passage que la musique et le chant gouvernent la succession des plans et introduisent de l'unité dans le collage de divers fragments narratifs et visuels, et de différents grains sonores.

Désincarnée et préservée de tout mélange, la voix de Dylan ne se confond jamais avec les performances scéniques des acteurs qui imitent les siennes. Stephen Malkmus chante « *Ballad of a Thin Man* » que Cate Blanchet interprète en *playback*, Mason Jennings prête sa voix à « *The Lonesome Death of Hattie Carrol* » interprété en *playback* par Christian Bale dans une reconstitution du concert de Greenwood, dans le Mississippi, en 1963, où Dylan avait par ailleurs interprété « *Only a Pawn in their Game* ». Ces déplacements et transferts de voix dans les interprétations qui réclament le « corps en trop » de l'acteur semblent suggérer qu'une « incarnation de Dylan est toujours, visuellement et vocalement, une "reprise" » (Bingham, 2010 : 397), qui laisse résonner le seul « corps de la voix » du chanteur dans tous les autres morceaux posés sur les images du film. Le gros plan final sur le visage de Dylan improvisant à la fin de « *Mr Tambourine Man* » un solo à l'harmonica, de cet instrument qui forme comme un prolongement merveilleux de son corps, suggère que la meilleure façon de figurer le musicien au cinéma pour Haynes se résume sans doute dans cette fusion à l'image du corps du musicien et de sa musique.

Conclusion

Insaisissable et protéiforme, la figure du musicien rappelle chez Haynes celle de l'acteur et prend une valeur métadiscursive qui permet au réalisateur d'interroger la nature même de sa représentation cinématographique. La représentation polymorphe et métamorphique du musicien dans les *biopics* musicaux éclaire les conceptions politiques du réalisateur sur la construction des identités et déjoue leur figement par des pouvoirs qui leur sont extérieurs. Elle finit par refléter l'œuvre même du réalisateur. Changeante et protéiforme, faite d'emprunts, de citations et de reprises, à l'image de la musique de ses films, qui mêle chansons originales et reprises par des musiciens contemporains, elle transgresse, comme les musiciens qu'elle représente, les frontières entre les notions d'art, de commerce et d'auteur. Sonic Youth, qui reprend « *I'm Not There* », et Antony and the Johnsons, « *Knockin' on Heaven's Door* » de Dylan dans le géné-

rique de fin de *I'm Not There*, ne font pas autre chose que Todd Haynes lorsqu'il reprend, cite et imite films et genres cinématographiques : ils les recréent pour les ouvrir à d'autres possibles interprétatifs et émotionnels.

Œuvres citées

- AUSLANDER, Philip, *Glam Rock : La subversion des genres* [2006], traduit de l'anglais (États-Unis) par Alexandre Brunet et Christophe Jacquet, Paris, La Découverte-Philharmonie de Paris/Cité de la musique, 2015.
- BARTHES, Roland, *L'Obvie et l'Obtus* [1982], Paris, Le Seuil, 1992.
- BINGHAM, Dennis, *Whose Lives Are They Anyway?: The Biopic as Contemporary Film Genre*, New Brunswick (NJ) & London, Rutgers University Press, 2010.
- COMOLLI, Jean-Louis, « Un corps en trop », *Cahiers du Cinéma*, n° 278, juillet 1977, p. 5-16.
- DARBY, Helen, « I'm Glad I'm Not Me: Subjective Dissolution, Schizoanalysis and Post-Structuralist Ethics in the Films of Todd Haynes », *Film-Philosophy*, vol. 17, n° 1, 2013, p. 330-347.
- DAVIS, Nick, « "The Invention of a People": *Velvet Goldmine* and the Unburying of Queer Desire », in MORRISON, James (dir.), *The Cinema of Todd Haynes: All that Heaven Allows*, London & New York, Wallflower Press, 2007, p. 88-100.
- DESJARDINS, Mary, « The Incredible Shrinking Star: Todd Haynes and the Case History of Karen Carpenter », *Todd Haynes: A Magnificent Obsession, Camera Obscura*, vol. 19, n° 3 (57), 2004, p. 22-55.
- GOUX, Clovis, *La Disparition de Karen Carpenter*, Arles, Actes Sud, 2017.
- HALPERIN, David, *How To Be Gay?*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 2012.
- HILDERBRAND, Lucas, « "Grainy Days and Mondays": Superstar and Bootleg Aesthetics », *Todd Haynes: A Magnificent Obsession, Camera Obscura*, vol. 19, n°3 (57), 2004, p. 56-91.
- KAGANSKI, Serge (consulté le 17.02.2021) : « Entretien Todd Haynes – *I'm Not There* », <https://www.lesinrocks.com/cinema/entretien-todd-haynes-im-not-there-1207-55141-05-12-2007/>
- MACDONALD, Scott, « From Underground to Multiplex: An Interview with Todd Haynes (2008) », in LEYDA, Julia (dir.), *Todd Haynes: Interviews*, Jackson, University Press of Mississippi, 2014, p. 152-169.
- MOINE, Raphaëlle, *Vies héroïques : Biopics masculins, Biopics féminins*, Paris, Vrin, 2017.
- MURRAY, Noel, « Todd Haynes (2007) », in LEYDA, Julia (dir.), *Todd Haynes: Interviews*, Jackson, University Press of Mississippi, 2014, p. 143-148.
- NEYRAT, Cyril, « Masqué et anonyme : Bob Dylan et la fabrique de personnages », *Vertigo*, n° 33, 2008, p. 47-52, DOI : [10.3917/ver.033.0047](https://doi.org/10.3917/ver.033.0047).
- O'DAIR, Marcus , « "Even the ghost was more than one person": Authorship and Authorization in *I'm Not There* », *IASPM@Journal*, vol. 7, n° 1, 2017, <https://ualresearchonline.arts.ac.uk/id/eprint/14648/1/838-4728-1-PB.pdf>
- O'NEILL, Edward R., « Traumatic Postmodern Histories: *Velvet Goldmine's* Phantasmatic Testimonies », *Todd Haynes: A Magnificent Obsession, Camera Obscura*, vol. 19, n°3 (57), 2004, p. 156-185.
- PHIPPS, Keith, « Interview with Todd Haynes (1998) », in LEYDA, Julia (dir.), *Todd Haynes: Interviews*, Jackson, University Press of Mississippi, 2014, p. 93-100.
- RIMBAUD, Arthur, *Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 2009.

TAUBIN, Amy, « All That Glitters: Todd Haynes Mines the Glam Rock Epoch (1997) » et « Fanning the Flames (1998) », in LEYDA, Julia (dir.), *Todd Haynes: Interviews*, Jackson, University Press of Mississippi, 2014, p. 77-80 et p. 101-104.

WILKINS, Kim, « “I don’t know who I am most of the time”: Constructed Identity in Todd Haynes’ *I’m Not There* », *Film Criticism*, vol. 41, n° 1, 2017, DOI : [10.3998/fc.13761232.0041.103](https://doi.org/10.3998/fc.13761232.0041.103).

Last Days (Gus Van Sant, 2005) : biopic musical iconoclaste ou iconophile ?

Yvelin Ducotey
Université d'Angers

RÉSUMÉ. Lorsque Gus Van Sant croise le chemin de Kurt Cobain, le résultat ne peut être que marginal. En 2005, le cinéaste indépendant originaire de l'Oregon décide de mettre en image les derniers jours de Kurt Cobain à travers un portrait détourné. *Last Days* s'inscrit dans la longue lignée des *biopics* de musiciens en dépeignant la mort imminente de Blake (Michael Pitt), ersatz de l'icône *grunge* Kurt Cobain. Avec cette œuvre poétique sur l'aliénation et l'isolement, Gus Van Sant revisite le genre du *biopic* en proposant un portrait à la fois iconoclaste et iconophile. Du point de vue du genre, le cinéaste multiplie les variations afin d'éviter l'écueil de l'académisme. En cela, *Last Days* est une œuvre hors norme, loin des canons du genre. Mais par ses choix narratifs et de mise en scène, Gus Van Sant rend hommage à son sujet, lui aussi en marge des conventions. Finalement, et plus que dans bien d'autres *biopics* de musiciens, la forme et le sujet sont en parfaite harmonie, Gus Van Sant offrant à découvrir un portrait iconophile de cette star unique qu'était Kurt Cobain.

MOTS-CLÉS : *biopic*, marge, iconoclaste, Kurt Cobain, nuances

Last Days (Gus Van Sant, 2005): Iconoclastic or Iconic Version of the Musician Biopic?

ABSTRACT. The meeting between Gus Van Sant, an independent film director, and Kurt Cobain, epitome of the grunge movement, could only lead to a marginal biopic. In



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>

2005, Gus Van Sant decided to portray Kurt Cobain in a distorted and implicit biopic. He revisits the biopic genre, offering a portrait that is both iconoclastic and iconophile. Generically speaking, the filmmaker multiplies the variations in order to avoid the pitfall of academism. In this way, *Last Days* is a work that denies any generic archetype. But through his choices of direction and his narrative decisions, Gus Van Sant honours his outside of the norm subject. More than in many other musician biopics, the form and the subject are in perfect harmony, Gus Van Sant offering to discover an iconophile portrait of Kurt Cobain, a star out of the world.

KEYWORDS: Biopic, Margin, Iconoclastic, Cobain, nuances

En 2005, Gus Van Sant (1952-) clôt sa trilogie de la mort avec un titre idoine : *Last Days*¹, portrait des ultimes errances de son protagoniste, Blake (Michael Pitt), inspiré de Kurt Cobain, leader du groupe grunge Nirvana². Ce mouvement artistique a pu être décrit comme « une nouvelle forme mutante de punk-rock préservant néanmoins les aspects mélodieux de la musique pop » (Givre, 2019 : 84). Plus précisément, le grunge a souvent été présenté comme un croisement entre le *punk* et le *heavy metal*, bien que se fondant sur une ligne rock traditionnelle avec des *riffs* de guitare sombres (Strong, 2011 : 17). La scène grunge s'est développée au tournant des années 1980 dans la région de Seattle, avec des ambassadeurs tels que Alice in Chains ou encore The Melvins.

Mais *Last Days* n'est pas seulement l'ultime coup de pinceau donné à ce tableau de la mort : le film marque également un pas vers le cinéma de genre. Bien que réfutant l'idée d'être un *biopic* de Kurt Cobain³, ce long-métrage aura été visionné et apprécié par certains à l'aune de ce genre unique. D'autre part, les connaisseurs de Gus Van Sant attendaient le dernier volet de cette trilogie. Dès sa préproduction, *Last Days* tenait donc une position ambivalente entre film d'auteur et film de genre. Ce long-métrage allait-il être une œuvre portant le sceau de la mise en scène de Gus Van Sant ou, au contraire, allait-il se conformer aux codes génériques du *biopic* de musiciens ? En résumé, *Last Days* est-il un film de genre et/ou un film d'auteur ? N'existe-t-il cependant pas une possible coexistence de ces deux conceptions du cinéma ?

1 Gus Van Sant, cinéaste de Portland, a dépeint la disparition absurde de ses deux protagonistes dans *Gerry* (2002) avant de proposer sa vision du massacre de Columbine dans *Elephant* (2003). Outre un lien inextricable avec la mort, ces trois films se répondent formellement. La mise en scène de Gus Van Sant est aérienne, faite de longs mouvements de caméra, notamment d'innombrables *travellings*.

2 À l'heure actuelle, aucun *biopic* « officiel » sur Kurt Cobain n'a été produit. Il existe un documentaire *Montage of Heck* (Brett Morgen, 2015), approuvé par Courtney Love, sa veuve, et produit par leur fille Frances Bean.

3 « Van Sant began working on the project in the mid-90s. He says that at one point he thought about making a straight biopic of Cobain, and talked to Courtney Love about it. "Courtney was very supportive", he says. But it evolved into something more elliptical and metaphoric, merging with a story he already had about a young boy just trying to fill his time. » (Feinstein, 2005). « Van Sant a commencé à travailler sur le projet au milieu des années 1990. Il dit que, à un moment donné, il a pensé faire un biopic de Cobain et en a parlé à Courtney Love. "Courtney l'a beaucoup soutenu", dit-il. Mais le projet a évolué vers quelque chose de plus elliptique et métaphorique, se fondant sur une histoire qu'il avait déjà, celle d'un jeune garçon qui essayait simplement de passer le temps. » (notre traduction)

Biopics de musiciens

Le *Chanteur de jazz* (*The Jazz Singer*, Alan Crosland, 1927) et ses quelques scènes non-muettes sont considérés par beaucoup comme le premier film parlant⁴. Notons que l'apparition du parlant se fait par le biais du portrait d'un musicien, traduisant un intérêt jamais tari pour cette figure. Préalablement à ce *talkie* inaugural, l'accompagnement des projections publiques par un orchestre explique l'existence de « *protobiopics* » à l'instar de *Wagner* (*The Life and Works of Richard Wagner*, Froelich, Wauer, 1913).

Depuis lors, le *biopic* comme genre filmique s'est institutionnalisé, notamment au cours de l'âge d'or hollywoodien (1930-1950), développant des codes narratifs et artistiques encore en vogue. Le *biopic* hollywoodien suit une structure narrative balisée. Le film s'ouvre *in medias res*, peu de temps avant l'accomplissement d'une destinée dorée par le protagoniste. Initialement présenté comme marginal, le personnage principal parvient à renverser l'opinion publique lors d'une prise de parole exemplaire. Concernant le *biopic* de musiciens, cette séquence correspond à une production publique de l'artiste. S'ensuit une célébration du personnage avant que sa mort ne survienne afin de le laisser accéder à une immortalité culturelle. La mise en scène de certaines séquences clés se répète également de *biopic* en *biopic*, comme l'illustrera l'exemple ci-dessous. Bien que schématique et non exhaustif, il s'agit là d'un exemple parmi d'autres de ces codes narratifs et filmiques instaurés par Hollywood et répétés dans le *biopic* contemporain que l'on qualifiera d'« académique ».

Si le *biopic* de musicien s'est adapté à l'évolution du « 4^e art », proposant des portraits de jazzmen (*Bird*, Clint Eastwood, 1988), de rockeurs et de *punks* (*Sid & Nancy*, Alex Cox, 1986), de rappeurs (*8 Mile*, Curtis Hanson, 2002), son respect des conventions hollywoodiennes reste cependant à souligner. Les productions dites « académiques » d'aujourd'hui sont les descendantes directes des *biopics* inauguraux des années 1930.

Dans une démarche comparative, évoquons *The Doors* (Oliver Stone, 1991), parangon du portrait de musicien académique, respectant le modèle hollywoodien canonique. Un tel choix se justifie par le rapprochement possible entre Jim Morrison (Val Kilmer) et le personnage de Blake (double fictionnel de Kurt Cobain). Concernant ce dernier, « les commentateurs critiques de la scène rock [...] expliquaient qu'en stigmatisant le mal-être et la fureur latente de toute une classe d'âge, [il] était devenu malgré lui le porte-parole des jeunes de la génération X » (Givre, 2019 : 84). Morrison et Cobain ont incarné des figures contestataires et ont acquis, au cours de leur brève carrière, un statut dépassant leur identité artistique.

Cependant, *The Doors* ne permet aucun parallèle entre l'anticonformisme affiché de Morrison et la forme du *biopic* développé par Stone. Rappelons que le chanteur déclarait : « J'aime l'idée de foutre en l'air l'ordre établi, je suis intéressé

4 Pourtant, comme le soulignent Angré Gaudreault et Jean-Pierre Sirois-Trahan, le parlant était techniquement réalisable dès les années 1910 (Gaudreault, Sirois-Trahan, 1995 : 33-36).

par tout ce qui concerne la révolte, le désordre, le chaos »⁵. Le scénario du film est parsemé de scènes où le protagoniste va à l'encontre de l'ordre public et des bonnes mœurs. Cependant, aucune irrévérence générique n'est notable dans la réalisation de Stone.

Le récit s'ouvre *in medias res* et est rythmé par plusieurs *flashbacks* explicatifs revenant sur l'enfance du personnage dans une démarche psychologisante. Raphaëlle Moine en détaille avec précision l'utilité : c'est « d'une scène primitive, d'un trauma initial montré au début du récit et/ou qui revient en *flashback* comme un leitmotiv, que découle le destin du sujet biographié, ses réalisations et ses failles » (Moine, 2017 : 41). Dans ce *flashback* aux tons sépia (marqueur chronologique), l'apparition d'un chamane permet à Stone d'établir un parallèle avec son personnage.

De plus, le protagoniste est initialement rejeté par les autres. En avance sur son temps, Morrison finit par renverser l'opinion publique au cours d'une séquence charnière : une scène de concert permettant de laisser le chanteur exprimer son talent. Sa mise en scène est transposable à bien d'autres portraits filmiques : plan serré sur le personnage en contre-plongée afin de témoigner de sa grandeur tandis que le contrechamp sur l'auditoire, dans un plan large et en plongée, souligne la portée et l'intemporalité de ses paroles.

Dans le dernier acte, lors d'un plan quasi conclusif sur son visage apaisé, gisant dans sa baignoire, la mort devient rédemptrice. Une ultime séquence au cimetière du Père-Lachaise confirme que le trépas du personnage aura été la condition *sine qua non* de son immortalité culturelle – à laquelle prend part la réalisation de ce *biopic*⁶ (Bingham, 2010 : 41). La bande-son du film, essentiellement composée de titres des Doors, joue un rôle similaire.

Par leur dimension « plus grande que nature », les personnages de *biopics* acquièrent une aura iconique, ou plus précisément, deviennent les « équivalents profanes d'icônes religieuses » (Tuhkunen, 2017 : 99). Rappelons qu'une icône « est l'image que la tradition de l'Église propose aux croyants comme le lieu de la présence de Dieu et la voie privilégiée de la grâce » (Popova, Smirnova, Cortesi, 1996 : 10), ce qui laisse entendre un possible traitement hagiographique dans le *biopic*. Sommes-nous, en tant que spectateurs, encouragés à « vénérer » ce que représente l'image filmique ?

Dans le même temps, le spectateur doit être en mesure de s'identifier au personnage principal, convention indispensable du *biopic*. Comme le souligne Bingham, il est essentiel « pour les artistes et les spectateurs, de découvrir ce que ce serait d'être cette personne ou d'être un certain type de personne » (Bingham, 2010 : 10)⁷. Pour cela, de nombreux plans dorsaux invitent le spectateur à mar-

5 <https://www.franceinter.fr/emissions/tubes-co>, consulté le 11.06.2021.

6 « *If the biopic is a genre based on the destiny, then the narrative action of the subject would seem to be the act of dying, for only after death can the great one's immortality and impact on the world really begin.* » « Si le biopic est un genre basé sur le destin, alors l'action narrative du sujet semble être l'acte de mourir, car ce n'est qu'après la mort que l'immortalité et l'impact du grand personnage sur le monde peuvent réellement commencer. » (notre traduction)

7 « [...] *and for both artists and spectator to discover what it would be like to be this person or to be a certain type of person.* »

cher dans les pas du protagoniste, puisque ce cadrage permet une forme « d'empathie perceptive » (Amiel, Aétruc, 2013 : 7).

En somme, le *biopic* de musicien répond à des attentes spectatoriennes précises et détaillées proches de l'horizon d'attente défini par le théoricien Hans Robert Jauss (Jauss, 1978 : 54) et qui constitue « un système de référence objectivement formulable qui pour chaque œuvre ou mouvement de l'histoire où elle apparaît, résulte de trois facteurs principaux : l'expérience que le public a du genre dont elle relève, la forme et la thématique d'œuvres antérieures dont elle présuppose la connaissance, et l'opposition entre langage poétique et langage pratique, monde imaginaire et réalité quotidienne » (Moine, 2008 : 83).

Pendant, comme le fait remarquer Rick Altman, l'horizon d'attente jaus-sien mène à une perception uniformisée des œuvres telles qu'Hollywood a pu les produire grâce à des techniques développées à ces fins (Altman, 1999 : 157)⁸. Ces attentes spectatoriennes sont imputables en partie aux *biopics* hollywoodiens des années 1930 et une conséquence de cet héritage est une standardisation générique⁹ (Custen, 1992 : 3). Mais ce conformisme n'a rien d'inéluctable. Les films de Stone et Van Sant n'ont que peu de choses à partager tant *Last Days* va à l'encontre, ou parfois se réapproprie les codes précédemment décrits. Si sa conclusion se rapproche de celle de *The Doors*, à savoir la mort du protagoniste, tout est question de variations génériques, dans ce film qui se refuse à proposer une lecture monolithique de son personnage de musicien.

Last Days : *biopic* génériquement iconoclaste

La mort du personnage de Morrison dans *The Doors* signale la conclusion d'un schéma narratif linéaire et démonstratif. Dans *Last Days*, le récit de vie se veut au contraire sinueux. La volonté de Gus Van Sant de sortir des sentiers rebattus du *biopic* est notable dès les premières scènes par un effort de mise en abyme. À la suite de la séquence introductive, le personnage de Blake remonte un chemin qui se scinde dans un long *travelling* avant et dorsal cher au cinéaste.

Ce choix visuel est une illustration de l'ambivalence de *Last Days* entre film de genre et œuvre d'auteur. Si le plan dorsal est récurrent dans le *biopic*, il est aussi une signature propre à Van Sant. En effet, il est notable, à d'innombrables reprises, dans sa trilogie de la mort, invitant le spectateur à suivre ses personnages « fantomatiques » (Laguarda, 2011) vers le trépas, sans être synonyme d'une destinée radieuse, souvent hagiographique dans le *biopic*. Dans cette

8 « [...] Hollywood has over the years designed techniques assuring a certain uniformity of perception. » « Au fil des ans, Hollywood a conçu des techniques garantissant une certaine uniformité de perception. » (notre traduction)

9 « The biographical film (the "biopic") routinely integrates disparate historical episodes of selected individual lives into a nearly monochromatic "Hollywood" view of history. One way this integration occurs is through the construction of a highly conventionalised view of fame. » « Le film biographique (le "biopic") intègre régulièrement des épisodes historiques disparates de vies individuelles sélectionnées dans une vision presque monochromatique "hollywoodienne" de l'histoire. Cette intégration se fait notamment par la construction d'une vision hautement conventionnelle de la célébrité. » (notre traduction)

trilogie, la mort n'est pas la garantie d'une immortalité culturelle, mais est au contraire téléologique. Ce geste personnel de Van Sant est un exemple de réappropriation des codes filmiques et génériques proposant une variation sémantique des choix de mise en scène.

Le carrefour qui se présente à Blake dans *Last Days* est, par conséquent, tout autant biographique et intradiégétique que générique et extradiégétique. En d'autres termes, le choix souffrant à lui est également celui de Gus Van Sant. Va-t-il emprunter le chemin de l'académisme générique ou, au contraire, osera-t-il s'aventurer sur une voie moins orthodoxe ? Pour reprendre un vers du poète William Blake dont il sera question dans cet article : « Le perfectionnement fait des routes bien droites, mais les routes tortueuses et sans perfectionnement sont les routes du Génie » (Blake, 2013 : 35).

Cette croisée des chemins *a priori* anodine se pare d'une dimension quasi légendaire et inscrit le propos de Van Sant dans une longue tradition de la représentation de la figure du musicien. En effet, le croisement faisant face à Blake évoque Robert Johnson, célèbre *bluesman* qui aurait vendu son âme au diable au carrefour des routes 61 et 69 pour devenir virtuose. Ce plan est notable dans d'autres œuvres filmiques, à l'instar de *O'Brother Where Art Thou* (Joel Coen, 2000) dans lequel apparaît le personnage de Tommy Johnson (Chris Thomas King)¹⁰.

Mais pour se jouer des codes du *biopic*, comme semble vouloir le faire Van Sant, il faut les connaître. C'est indubitablement le cas de ce cinéaste également réalisateur de *Harvey Milk* (*Milk*, 2008), *biopic* politique académique, que ce soit par la narration ou la mise en scène. Ainsi, Gus Van Sant cherche « autant [à] jouer le jeu que [de] se jouer du "cinéma populaire américain et international" » (Arnoldy, 2009 : 35), de par ses variations génériques. S'il s'engouffre dans le sous-genre du *biopic* de musicien, c'est pour mieux se défaire de ses codes, et ce, dès l'ouverture. La croisée des chemins indique que tout est un choix de trajectoire dans *Last Days*, et celle de Blake va à l'encontre de celle de la grande majorité des protagonistes de *biopics*, à savoir linéaire et ascendante. Blake connaît une lente et inéluctable chute erratique comme le laisse présager la séquence introductive.

La succession de plongées et contre-plongées renforce ce sentiment. Il y est question de variations et dissonances, Gus Van Sant proposant une ouverture complexe et ambiguë. Un plan large sur Blake errant dans les bois ouvre le film. Il trébuche et titube entre chaque arbre tout en suivant un mouvement descendant. D'emblée, il ne s'agit aucunement de célébrer la grandeur du personnage. Blake est à peine visible, dissimulé par la forêt, protégé du monde public et extérieur. La posture de Blake n'évoque en rien les personnages-monuments mis en scène dans le *biopic*¹¹. Le dos voûté, son pas est nonchalant, il ne partage pas l'assurance des autres musiciens biographiés à l'écran. Le jeu de Michael Pitt est

10 Selon les versions, Robert Johnson se serait emparé de l'histoire de Tommy Johnson, *bluesman* éponyme qui aurait été le premier à vendre son âme au diable afin de devenir un musicien de renom.

11 Hors *biopics* de musiciens, il suffit de penser à la « figure totémique » qu'est Lincoln au cinéma, souvent évoquée par un plan devenu iconique sur le Mémorial de Washington.

en parfaite adéquation avec cette approche, « il ne dispose que de la grammaire de la chute, du trébuchement, du geste inabouti » (Droin, 2016 : 66), là où les personnages de *biopics* font souvent montre d'une confiance en soi certaine et progressent inéluctablement.

Le choix du format (1:33) contribue à ce sentiment d'affaissement et éloigne toute grandeur. Là encore il peut s'agir d'un effort de réappropriation des codes génériques puisque ce format, également appelé *academic aperture*, était dédié à mettre en valeur les stars hollywoodiennes dans des plans serrés ou des gros plans. Or, ici, l'espace d'expression de Blake est réduit par le cadre ainsi que par le parti pris d'une caméra fixe et des plans larges rendant difficile la contemplation du personnage. Van Sant, par son travail de réappropriation, propose une nouvelle variation filmique se détournant des normes du genre. Seul l'effondrement annoncé par le titre semble possible. Blake poursuit sa descente jusqu'au lit de la rivière et s'enfonce dans un dénuement toujours plus marqué. Ôtant ses guenilles, il se lave dans l'eau cristalline et purifiante de la cascade avant de disparaître sous la surface. La chute est totale et irréversible. Blake est voué à s'éclipser. Ce choix de patronyme est évidemment réfléchi. Il évoque tout autant le poète romantique anglais (1757-1827) que le personnage de William Blake dans *Dead Man* (Jim Jarmusch, 1995). Le Blake de Gus Van Sant est un mort en sursis communiant avec la nature qui l'entoure, fuyant le monde extérieur¹², le tout nimbé d'une atmosphère quasi religieuse permettant le rapprochement avec son homonyme romantique.

Toutefois, cette séquence d'ouverture propose une première ambivalence dans la trajectoire du personnage. Un extrait de *Türen der Wahrnehmung* (*Doors of Perception*, Hildegard Westerkamp), dont le titre est emprunté à un vers de William Blake, se fait entendre. Morceau aux résonances religieuses (chœur, tintements de cloches) et proche du *Te Deum*, ce court extrait (45 secondes) drapait les premières images, et par extension le film, d'une dimension mystique. De telles sonorités vont à l'encontre du parcours du personnage à l'écran, comme un premier contrepoint musical compris comme « un décalage, une non-coïncidence, un contraste établi entre l'image et la musique » (Guiraud, 2014 : 49). À la chute humaine s'oppose une ascension quasi religieuse symbolisée par la cascade « comme lieu de jonction entre terre et ciel » (Arnoldy, 2009 : 28) évoquant une nouvelle fois le romantisme du poète William Blake et son recueil de poésies en prose *Le Mariage du Ciel et de l'Enfer* (1790-1793)¹³. Dès la séquence d'ouverture, le cinéaste prévient le spectateur que le récit ne sera en aucun cas linéaire et démonstratif, mais discontinu, pluriel, à l'instar des déplacements de son personnage, tout en étant polysémique.

La non-linéarité du film s'exprime dans un jeu de variations subtiles quant aux codes génériques du *biopic*. Ce jeu permet de souligner la complexité d'un protagoniste dont le récit biographique n'est jamais explicite. Là ne réside pas

12 Le poète William Blake est également connu pour s'être isolé du monde afin de trouver l'inspiration poétique.

13 Pour parachever le parallèle entre ces trois homonymes, une nouvelle édition de 2013 du recueil de poésies de Blake avait pour couverture une image tirée du film *Dead Man*.

l'intérêt de Van Sant, lui dont la volonté est que « la narration [soit] faite par le spectateur » (Droin, 2016 : 54). Pour cela, le long-métrage s'ouvre non pas *in medias res*, mais, *in fine*. Il ne dépeint pas un archétype de musicien monolithique, mais un portrait pluriel et varié, son personnage endossant plusieurs identités mouvantes. Blake se travestit et disparaît partiellement, revêtant le costume classique du chanteur *grunge* (jeans troués et sales, pull à rayures trop large, etc.), renaissant dans des vêtements féminins (nuisette noire) ou de chasseur (casquette à rabats, chemise en flanelle à carreaux). Encore une fois, Van Sant se joue de l'ambivalence de son personnage, car sous ces travestissements, la démarche demeure la même. Blake est un protagoniste à la recherche de son identité propre et profonde.

La pluralité de Blake se traduit également par la répétition d'une scène selon différentes focalisations, proposant une lecture polysémique d'un même événement. Ces variations scénaristiques se rapprochent des variations musicales, car ces « boucles temporelles [...] ont ceci de particulier qu'elles sont toujours associées à un personnage et qu'elles essaient de dire le rythme de sa vie » (Bouquet, Lalanne, 2009 : 161). Le « rythme de vie » de Blake est donc fragmenté et chaotique. Dans *Last Days*, la construction biographique non linéaire de l'artiste passe ainsi par la focalisation, mais surtout par la musicalité de la mise en scène.

Last Days étant un portrait de musicien, la bande originale y est par conséquent centrale. Celle proposée par Gus Van Sant et son musicien Rodrigo Lopresti est un contrepoint en comparaison de l'utilisation faite de la musique dans le sous-genre du *biopic* de musicien. À aucun moment le spectateur n'a le loisir d'entendre la voix de Cobain. De plus, la bande-son ne se compose que de neuf titres (*The Doors* en comprend 41), et seules les deux créations de Michael Pitt (« *Fetus* » et « *Death to Birth* ») se rapprochent de l'œuvre *grunge* de Nirvana. Génériquement, ces scènes devraient souligner la communion entre un artiste et son auditoire tout en étant une célébration pleine de vitalité de l'héritage légué par le protagoniste. Dans *Last Days*, Blake n'est pas publiquement encensé (malgré les quelques sollicitations reçues) et la pratique de son art se conjugue au singulier, loin de la gloire, puis loin de toute centralité. Gus Van Sant dépeint un personnage acculé qui, au milieu de la forêt, n'aspire qu'à la solitude et à l'esseulement.

L'unique réelle échappatoire sera la création artistique qui, bien que vitale, s'avère individuelle. Blake s'isole dans une pièce pour composer un dernier morceau ou presque (« *Fetus* »). Le titre de la chanson est en parfaite harmonie avec la scène qui se déroule. L'acte de génération musicale devient synonyme de renaissance, même multiple, car la musique « est un instrument de transcendance de l'existence matérielle » (Laguarda, 2011). Gus Van Sant, conscient de l'importance du moment, fait preuve d'une grande pudeur envers son personnage, lui qui souhaitait que le « film s'organise hors de lui, qu'il n'en soit que le témoin ou le témoignage » (Bouquet, Lalanne, 2009 : 161). Tandis que le *biopic* peut être considéré comme un genre voyeuriste, invitant le spectateur à pénétrer dans l'intimité du protagoniste, Van Sant réfute cette idée dans la mesure où il

refuse de s'immiscer dans cette intimité créatrice. L'acte artistique de Blake en devient confidentiel.

La scène s'ouvre sur un plan d'ensemble, la caméra en extérieur. La silhouette du personnage se distingue à travers une vitre dans un décor composé d'éléments rectilignes (bordures de fenêtre, empilement de pierres sur le mur, etc.) et d'un ciel se reflétant sur les carreaux. Blake est prisonnier du cadre. Pourtant, à l'instant où il saisit sa guitare et que le premier *riff* est entendu, un souffle de vie est ressenti. Le personnage enregistre quelques accords qu'il fera se répéter avant de faire de même à la basse et à la batterie. La composition du musicien, toute en itérations et boucles sonores, s'oppose à la rigidité du décor. Blake parvient à renaître et se multiplie dans un geste vital pour lui (tout en attestant de sa complexité biographique), mais qui est uniquement rendu possible par sa solitude. L'instant de création n'a d'autre destinataire que lui-même. À mesure que Blake compose, la caméra commence un lent *travelling* arrière dans un mouvement pudique et respectueux, loin de la volonté intrusive intrinsèque au *biopic*. La séquence se conclut dans un plan large dans lequel Blake n'est plus perceptible, seule sa musique continue à se faire entendre. La vitre derrière laquelle il se retranche le sépare du monde extérieur, comme un écran protecteur derrière lequel il peut librement renaître.

Dans *Last Days*, l'art de Blake est son seul moyen d'expression, même si le destinataire ne lui fait jamais face. La seconde composition de Blake ne fait que le confirmer. Seul dans une grande pièce, le musicien flotte au milieu des guitares et batteries avant d'occuper une place marginale à droite du cadre dans un plan d'ensemble. Son élan créatif est interrompu par l'irruption d'un personnage secondaire. Ce qui se rapproche le plus d'un public inhibe l'artiste qui se plonge dans le mutisme tandis qu'il est agressé par un long monologue. Finalement à l'abri de tout regard extérieur, il entame sa seconde composition, *Death to Birth*. Jamais dans cette scène la caméra respectueuse de Van Sant ne franchira le seuil. De murmure inaudible, l'organe du chanteur devient puissant et assuré. Le protagoniste sort de sa chrysalide afin de s'exprimer pleinement. Le cinéaste ne permettra pas au visionneur – public par écran interposé – de se rapprocher du sujet, déjouant un processus d'identification et de connivence pourtant central dans le genre *biopic*.

En d'autres termes, les deux créations musicales attestent de la non-linéarité de ce *biopic*. Blake renaît et connaît une « (re)venue au monde » (Bouquet, Lalanne, 2009 : 164). Mais cette renaissance est individuelle, lointaine et marginale. Par sa mise en scène des instants créatifs et musicaux, Van Sant s'éloigne du sentier génériquement balisé du *biopic*, faisant preuve d'un grand respect pour son personnage. En d'autres termes, plus que d'offrir à découvrir pleinement la vie (et la mort) de Blake, *Last Days* est un film qui s'immisce dans cette existence paradoxalement lointaine et périphérique, rendant toute proximité avec le protagoniste impossible. Mais, finalement, c'est par cette mise en scène de la marginalité que Van Sant se rapproche le plus de son sujet en filigrane, Kurt Cobain, personnalité également ambivalente, paradoxale et insaisissable.

Last Days : un *biopic* iconophile en adéquation avec son modèle

Le nom de Kurt Cobain n'apparaît jamais dans la diégèse, mais Gus Van Sant lui dédie le film¹⁴. Pourtant, aucun doute ne plane quant à l'identité de Blake. Quelques indices biographiques que les adorateurs de Nirvana reconnaîtront aisément sont disséminés. Lorsque Blake s'empare de l'arme dans le premier segment narratif, le spectateur s'attend à ce que le personnage mette fin à ses jours de la même manière que Kurt Cobain, ce qui ne sera pas le cas¹⁵. L'apparition de Kim Gordon, bassiste de Sonic Youth dont Cobain était admirateur, en *manager* faussement inquiète est un autre indice biographique. Gus Van Sant évoque quelques biographèmes qui permettent au spectateur d'établir un lien avec le personnage, rejoignant par là les codes du *biopic*. Par ce parallèle finalement évident, *Last Days* serait tout autant iconoclaste qu'iconophile et le décadre constant avec lequel est filmé le protagoniste ne fait que refléter l'isolement de Kurt Cobain. Ainsi, fiction et réalité confluent grâce aux choix scénaristiques et artistiques de Gus Van Sant.

Last Days serait donc beaucoup plus fidèle à son sujet que bon nombre de *biopics* de musiciens, souvent jugés en fonction de leur degré de vraisemblance. Dans ce but, les récits de vie semblent s'articuler de manière cohérente en ce que Pierre Bourdieu dénomme une « illusion biographique » :

Cette vie organisée comme une histoire se déroule, selon un ordre chronologique qui est aussi un ordre logique, depuis un commencement, une origine, au double sens de point de départ, de début, mais aussi de principe, de raison d'être, de cause première, jusqu'à son terme qui est aussi un but (Bourdieu, 1986 : 69-72).

Par cette définition, Bourdieu décrit sans le savoir la formule narrative consacrée du *biopic* académique. Van Sant se refuse à une telle construction puisque l'« ordre chronologique » est inexistant dans *Last Days* du fait de l'errance de son personnage.

En d'autres termes, il nie toute illusion biographique, réfutant le modèle académique. Son choix traduit une volonté sincère d'évoquer la figure de Kurt Cobain, et la distance instaurée par la construction d'un protagoniste totalement fictionnel (Blake), n'est que superficielle. En dépit du regard non intrusif porté par Gus Van Sant, le film invoque l'icône iconoclaste, contestataire et en marge de la musique *mainstream* qu'était Kurt Cobain. L'interprétation de Michael Pitt y contribue : cheveux blonds et sales sur le visage, corps frêle, il est Cobain. Et le travail de la costumière, Michelle Matland, parachève la ressemblance. Jeans délavés et troués, pulls à rayures, lunettes de soleil aux couleurs *flashy*, toute la panoplie de l'iconographie de Cobain se retrouve dans *Last Days*. La seconde interprétation intradiégétique par Michael Pitt évoque explicitement

14 « En mémoire de Kurt Cobain 1967-1994 ».

15 Kurt Cobain se suicide le 5 avril 1994, d'un coup de fusil dans la tête.

le live *unplugged* pour la chaîne MTV. Assis, le dos voûté, portant un pull en laine trop large et jouant de la guitare sèche, le parallèle ne laisse aucun doute pour le spectateur ayant déjà vu une image de ce concert.

De par ses choix non conformes, le film de Gus Van Sant embrasse le parcours de son sujet, entre iconographie et marginalité. En proposant un travail de mise en scène personnel et unique pour un *biopic* de musicien, le cinéaste opère un rapprochement sincère avec son protagoniste. De la sorte, la forme et son contenu sont en parfaite adéquation, un phénomène notable dans plusieurs *biopics* de musiciens contemporains. Todd Haynes développe ainsi un portrait kaléidoscopique et énigmatique de Bob Dylan dans *I'm Not There* (2007), mettant en scène cinq acteurs différents afin de souligner les « vies » plurielles du chanteur. Autre exemple, *Control* (Anton Corbijn, 2007), dont le noir et blanc naturaliste renvoie au *spleen* du *leader* de Joy Division, Ian Curtis, ainsi qu'au contexte social du nord de l'Angleterre au début des années Thatcher. Ces films prouvent que des cinéastes contemporains s'éloignent des codes du genre pour développer une mise en scène personnelle, mais inextricable de l'identité artistique de leur sujet. Gus Van Sant exemplifie parfaitement ce modèle, repoussant les limites de cette distanciation. Malgré une caractérisation voilée et double (Blake/Cobain), le cinéaste propose un portrait fidèle.

Last Days est donc une œuvre ambivalente, entre *biopic* génériquement iconoclaste et hommage iconophile. Mais cette ambiguïté est pleine de sens tant elle renvoie au parcours de Kurt Cobain, parangon du *grunge*, forme artistique « mutante » pour reprendre le terme de Givre (Givre, 2019 : 84). Dans son film, Van Sant évoque ces mutations à travers son personnage qui endosse diverses identités. Kurt Cobain a également fait face à un carrefour essentiel mais, dans son cas, il s'agissait de choisir entre musique *underground* et production *mainstream*. Les conditions de création des deux premiers albums de Nirvana attestent de la position équivoque de Kurt Cobain. « Le premier album de Nirvana, *Bleach*, paraît en 1989 chez Sub Pop [...]. Il a été enregistré en trois jours pour un budget de 600 dollars » (Assayas, 2021 : 59). Deux ans plus tard sort *Nevermind*, qui marquera le début de la « Nirvanamania » et qui a été produit dans des conditions incomparables comme le confessait Cobain : « Alors que là, on pouvait avoir le temps qu'on voulait et dépenser un million de dollars. Nous avons pris trois semaines, ce qui est ridicule compte tenu des budgets » (Monfourny, 2021 : 71).

Kurt Cobain a donc dû s'adapter à ce changement de statut au sein de l'industrie du disque. De groupe peu connu et évoluant dans les bars crasseux de l'Oregon, Nirvana est devenu un phénomène mondialement reconnu, adulé et riche. Or, un tel rythme de vie est aux antipodes de la musique voulue par Cobain, conscient de cette dualité. Et tout comme Gus Van Sant se rend maître et se joue des codes génériques du cinéma *mainstream*, Cobain devait composer avec cette existence ambivalente : « Je me sens bien sûr coupable, parce que pendant des années j'ai été conditionné par les idéaux du punk rock selon lesquels il ne faut pas accorder de crédit aux groupes qui vendent beaucoup, à ceux qui sont sur une major » (Monfourny, 2021 : 71), et le chanteur de conclure :

« J'oscille donc sans arrêt entre les deux attitudes » (Monfourny, 2021 : 72), un sentiment partagé par Van Sant : « Je voulais exercer une influence sur le cinéma commercial, en lui apportant certains de mes côtés expérimentaux » (Arnoldy, 2009 : 37). Plusieurs de ses longs-métrages sont des films de genre mais, immanquablement, Van Sant ajoute une dissonance générique favorisant une hybridation encore rare entre cinéma de genre et cinéma d'auteur.

La séquence de création intradiégétique de *Last Days* retranscrit cette ambivalence. Blake vit par et pour sa musique, mais elle n'est destinée à personne, ce que défendait Cobain : « Peu importe que les gens apprécient ou pas ce que tu fais, du moment que tu le fais pour toi-même » (Monfourny, 2021 : 72). Le fait que le niveau sonore ne diminue pas en dépit du *travelling* arrière souligne le paradoxe de ce travail créatif. Le musicien joue pour lui, mais sa musique atteint malgré lui un large public. La première entrée de son journal, publié à titre posthume, ne fait que renforcer le sentiment de déchirement et d'incertitude qui plane autour de ce *biopic* : « Ne lis pas mon journal quand je serai parti / OK, je pars travailler / Quand tu te réveilleras ce matin, lis mon journal s'il te plaît / Fouille dans mes affaires et devine-moi » (traduction Laurence Romance) (Cobain, 2002 : 9). Gus Van Sant a suivi littéralement cette injonction en refusant de proposer une « illusion biographique » démonstrative et explicative. Il a au contraire offert au spectateur l'opportunité de « deviner » Cobain à travers son double fictionnel, Blake.

Mais qui d'autre que Gus Van Sant pouvait soumettre une telle réflexion sur la représentation d'une vie à l'écran, lui dont la carrière est également déchirée entre l'*underground* et le *mainstream* ? Nous l'avons vu, à la suite de sa trilogie de la mort (à laquelle s'ajoute d'ailleurs *Paranoïd Park*), il réalise *Harvey Milk*, production académique. Mais cette ambivalence au sein du genre *biopic* n'est qu'un exemple dans une carrière réfutant également toute linéarité, mais reposant sur une maîtrise profonde du 7^e art. En effet, « le cinéma de Van Sant [...] connaît ses classiques » (Arnoldy, 2009 : 100). Sa filmographie se veut elle aussi erratique dans une volonté de « tester la possibilité de faire œuvre de cinéaste dans un certain rapport à la marge, puis au centre, puis à la marge de la marge de l'industrie hollywoodienne » (Bouquet, Lalanne, 2009 : 9).

Les carrières de Gus Van Sant et Cobain se recoupent donc dans ce déchirement entre une production personnelle et une acceptation des règles du jeu *mainstream*. Le cinéaste de Portland a pu réaliser des œuvres indépendantes telles que *My Own Private Idaho* (1992) tout comme une commande de grand studio, *Will Hunting* (*Good Will Hunting*, 1999). Mais l'illustration la plus criante de l'ambivalence dans la carrière de Gus Van Sant, sur le plan de l'esthétique cette fois, est son *remake* plan par plan et éponyme d'une des œuvres les plus connues du 7^e art : *Psycho* (Alfred Hitchcock, 1960).

Kurt Cobain et Gus Van Sant ont occupé et occupent une place ambivalente dans le monde de la création artistique. Stéphane Bouquet et Jean-Marc Lalanne ont parfaitement réussi à synthétiser le parcours du réalisateur, dans une description qui est transposable à Cobain et son double poétique dans *Last Days* :

Le cinéma de Gus Van Sant se dégage à la fois d'Hollywood, du cinéma indépendant américain, peut-être même des formes les plus codées du cinéma, pour rejoindre une sorte de régime général de l'art de son temps, devenir un objet de pensée en dehors même des sphères de la cinéphilie, incarner une essence de l'activité artistique lui valant à la fois une immense reconnaissance (Palme d'or...) et une mise en orbite hors du cinéma américain (Bouquet, Lalanne, 2009 : 11).

Une telle assertion conforte l'idée selon laquelle Gus Van Sant était le réalisateur le plus apte à mettre en scène les derniers jours de Blake / Cobain. Son portrait poétique et hors du temps est en adéquation avec son sujet. En somme, en s'éloignant des codes archétypaux du *biopic* de musicien, et en s'en jouant, Gus Van Sant s'est rapproché de sa figure inspiratrice proposant une œuvre polysémique, à la fois iconoclaste et iconophile.

Conclusion

Il n'est pas surprenant que Gus Van Sant soit sorti des sentiers battus du *biopic* de musicien. Tout comme Kurt Cobain par le passé dans l'industrie du disque, Gus Van Sant occupe une place unique ou presque dans le milieu cinématographique hollywoodien¹⁶. Grâce à *Last Days*, il propose une réflexion fertile quant à la représentation de ces artistes « plus grands que nature » dans le 7^e art. Il parvient à échapper à l'académisme propre à un large nombre de portraits filmiques, tant dans ses choix narratifs que dans sa mise en scène. Ainsi, son récit se veut erratique et non linéaire, incluant activement le spectateur dans le processus de reconstitution biographique. *Last Days* est tout sauf un *biopic* démonstratif et explicatif, et son réalisateur souligne la complexité d'une vie par son jeu de variations génériques (narration déstructurée, prise de distance respectueuse envers le sujet, réappropriation des codes filmiques du *biopic*, etc.). Par le refus d'embrasser les canons du *biopic* de musicien, Gus Van Sant propose finalement une œuvre sincère qui, par sa polysémie, se rapproche de son objet. Œuvre à la fois iconophile et génériquement iconoclaste, *Last Days* redéfinit la perception du musicien dans le *biopic* et ouvre un champ des possibles créatifs nouveau dans lequel s'engouffrent plusieurs cinéastes actuels, à l'instar de Pablo Larraín (*Jackie*, 2016 ; *Neruda*, 2016) ou encore Kiril Serebrennikov (*Leto*, 2018).

16 Un possible rapprochement serait possible avec Jim Jarmusch qui, lui aussi, après des débuts indépendants remarquables (*Permanent Vacation*, 1980) s'est récemment rapproché du cinéma de genre par excellence, à savoir l'horreur (*The Dead Don't Die*, 2019), tout en conservant une dimension de cinéma d'auteur.

Œuvres citées

- ALTMAN, Rick, *Film/Genre*, Londres, BFI Publishing, 1999.
- ARNOLDY, Édouard, *Gus Van Sant : le cinéma entre les nuages*, Paris, Yellow Now – Côté cinéma, 2009.
- ASSAYAS, Michka, « Nevermind, forever and ever », *Les Inrockuptibles*, n° 1, juin 2021, p. 55-63.
- BERTHOMIEU, Pierre, « L'âge d'or de William Dieterle : de Murnau au spectacle total », *Positif*, n° 496, juin 2002, p. 64.
- BINGHAM, Dennis, *Whose Lives Are They Anyway? The Biopic as Contemporary Film Genre*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2010.
- BLAKE, William, *Le Mariage du ciel et de l'enfer*, Paris, Éditions Alia, 2013.
- BOUQUET, Stéphane, LALANNE, Jean-Marc, *Gus Van Sant*, Paris, Éditions des Cahiers du cinéma, 2009.
- BOURDIEU, Pierre, « L'illusion biographique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 62-63, juin 1986, p. 69-72.
- BROWN, Tom, VIDAL, Belén, *The Biopic in Contemporary Film Culture*, Londres, Routledge, 2013.
- COBAIN, Kurt, *Journal*, traduit par Laurence Romance, Paris, Oh ! Éditions, 2002.
- CUSTEN, George, *Bio / Pics: How Hollywood Constructed Public History*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1992.
- DEVILLARD, Arnaud, « La mort d'un archétype », *Éclipses*, n° 41, 2007, p. 140-149.
- DROIN, Nicolas, *Paranoid Park de Gus Van Sant*, Paris, Yellow Now – Côté cinéma, 2016.
- FEINSTEIN, Howard (consulté le 16.02.2022) : « Death Trip », *The Guardian*, 6 mai 2005, <https://www.theguardian.com/music/2005/may/06/cannes2005.cannesfilmfestival>.
- GAUDREAU, André, SIROIS-TRAHAN, Jean-Pierre, « La bataille du parlant, rue S^{te}-Catherine, vingt ans avant *The Jazz Singer* », *24 images*, n° 77, 1995, p. 33-36.
- GIVRE, Philippe, *Pulsions Rock*, Paris, Presses Universitaires de France, 2019.
- GUIRAUD, Bernard, *La Musique au cinéma et dans l'audiovisuel*, Nice, Éditions la Baie des Anges, 2014.
- JAUSS, Hans Robert, traduit par Claude Maillard, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978.
- LAGUARDA, Alice, « *Elephant* : misère de l'adolescence dans une modernité en crise », *Décadrages : Cinéma, à travers champs*, 19, 2011, p. 21-29.
- LETORT, Delphine, TUHKUNEN, Taina (consulté le 16.02.2022) : « "Inspiré d'une vie" : le genre *biopic* en question », *Revue LISA/LISA e-journal*, vol. XIV, n° 2, 2016, DOI : [10.4000/lisa.8949](https://doi.org/10.4000/lisa.8949).
- MANZONIE, Rebecca (consulté le 11.06.2021) : *PopNCO*, France Inter. <https://www.franceinter.fr/emissions/tubes-co>.
- MOINE, Raphaëlle, *Vies héroïques : biopics masculins, biopics féminins*, Paris, Vrin, 2017.
- MONFOURNY, Renaud, « Nous sommes juste des punk rockeurs », *Les Inrockuptibles*, n° 1, juin 2021, p. 66-73.
- POPOVA, Olga, SMIRNOVA, Engelina, CORTESI, Paola, *Les Icônes, l'histoire, les styles, les thèmes des origines à nos jours*, Paris, Éditions Solar, 1996.
- STRONG, Catherine, *Grunge: Music and Memory*, Londres, Routledge, 2011.
- THOMAS, Benjamin, « Introduction », in THOMAS, Benjamin (dir.), *Tourner le dos : sur l'envers du personnage au cinéma*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2013, DOI : [10.4000/books.puv.4929](https://doi.org/10.4000/books.puv.4929).

TUHKUNEN, Täina, « Le *biopic* : entre historiographie et *praxis* hagiographique », in LEBDAI, Benaouda et LETORT, Delphine (dir.), *Auto/biographies historiques dans les arts*, Angers, Éditions Mare & Martin, « Res Anglophonia », 2017, p. 97-108.

VIGNON, Gašpard, « Ludwig Van Beethoven – Gus Van Sant : vers un idéal romantique. Musique et silence dans *Elephant* », *Décadrages : cinéma, à travers champs*, 19, 2011, p. 30-47, DOI : [10.4000/decadrages.306](https://doi.org/10.4000/decadrages.306).

Filmographie

8 Mile (Curtis Hanson, 2002)

Bird (Clint Eastwood, 1988)

Control (Anton Corbijn, 2007)

Elephant (Gus Van Sant, 2003)

Gerry (Gus Van Sant, 2002)

Harvey Milk (*Milk*, Gus Van Sant, 2008)

I'm Not There (Todd Haynes, 2007)

Jackie (Pablo Larraín, 2016)

Last Days (Gus Van Sant, 2005)

Le Chanteur de Jazz (*The Jazz Singer*, Alan Crosland, 1927)

Leto (Kiril Serebrennikov, 2018)

Neruda (Pablo Larraín, 2016)

Sid & Nancy (Alex Cox, 1986)

The Doors (Oliver Stone, 1991)

Wagner (*The Life and Works of Richard Wagner*, Carl Froelich, William Wauer, 1913)

Chansons et musique originale dans *Rocketman* (2019) : un *continuum* musical pour une immersion dans la psyché d'Elton John

161

Jérôme Rossi
Université de Nantes

RÉSUMÉ. Consacré à la vie d'Elton John dans les deux premières décennies de sa carrière, le film musical biographique *Rocketman* est régulièrement ponctué des chansons du compositeur-interprète, données en mode scénique, parenthétique, contrapuntique et supradiégétique (mode traditionnellement utilisé dans la comédie musicale) dans des arrangements de Giles Martin. Le dispositif narratif inclut également une importante partition composée par Matthew Margeson au sein de laquelle ces chansons naissent, se figent ou se résorbent. Délaissant une approche traditionnelle – composition de thèmes musicaux originaux correspondant à tels ou tels personnages ou situations –, le compositeur a directement prélevé son matériau compositionnel dans les chansons. Comme Elton John qui plonge dans ses souvenirs lors de séances de psychanalyse, se dédoublant pour observer son « moi » jeune, la musique fait elle aussi l'objet d'un processus de distanciation. Celui-ci emprunte trois voies : distanciation avec la voix originale – la réinterprétation intégrale des chansons par Taron Egerton –, distanciation avec les versions originales des chansons – les réarrangements parfois considérables de Giles Martin –, et distanciation par la musique originale qui, tout en s'appuyant sur les chansons, en propose des versions instrumentales contemplatives qui contrastent avec leur caractère originel.

MOTS-CLÉS : analyse de la musique de film, *sound design*, comédie musicale, musique *pop*, Elton John



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>

Songs and Original Music in *Rocketman* (Dexter Fletcher, 2019): A Musical Continuum for an Emotional Immersion Into the Psyche of Elton John

162

ABSTRACT. Focusing on the life of Elton John in the first two decades of his career, the biographical musical film *Rocketman* is regularly punctuated by the singer-songwriter's songs performed in diegetic, parenthetical, contrapuntal and supradiegetic modes in arrangements by Giles Martin. The narrative device also includes a large score composed by Matthew Margeson within which the songs are born, frozen or resorbed. Forgoing the traditional approach of composing original musical themes for specific characters or situations, the composer has taken his compositional material directly from the songs. Like Elton John who immerses into his memories during psychoanalysis sessions, splitting himself in two to observe his youthful « self », the music finds itself at the heart of a distancing process. In this perspective, the music proposes three types of distancing: distancing from the original voice –Taron Egerton's complete reinterpretation of the songs–, distancing from the recording original versions –Giles Martin's sometimes considerable rearrangements–, and distancing through the original music which, based on songs, offers contemplative instrumental versions that contrast with their original character.

KEYWORDS: Film Music Analysis, Sound Studies, Musical, Pop Music, Elton John

Le film musical biographique *Rocketman*, du nom de la chanson éponyme d'Elton John¹, s'attache aux débuts de la *pop-star* britannique, une période marquée à la fois par l'accès à un succès planétaire et par un mal-être grandissant, entre problèmes relationnels avec ses parents et producteur toxique. Tout au long des années soixante-dix², l'artiste s'enfonce dans une dépression sévère, cumulant les addictions (alcool, nourriture, drogue, sexe). Le dispositif du film, plutôt original pour un *biopic*, nous met en présence d'un Elton John revêtu d'un costume – qu'il n'a jamais porté – de diable³, se livrant à une psychanalyse dans le cadre d'une thérapie de groupe. Cette narration en *flashback* permet de justifier non seulement des erreurs biographiques – Elton John n'est pas censé se rappeler tous les détails de sa vie avec exactitude – mais aussi de pro-

1 La chanson « *Rocket Man* » (en deux mots), sous-titrée « *I Think It's Gonna Be a Long, Long Time* » est d'abord parue en *single* avant d'être intégrée à l'album *Honky Château* sorti en 1972. Si le premier degré du texte décrit le voyage d'un astronaute, on peut aussi y voir des allusions à un *trip* suite à une consommation de drogue (allusion du premier couplet au cerf-volant), une lecture sans doute privilégiée par Dexter Fletcher pour le titre du film *Rocketman* (en un seul mot).

2 Contrairement à ce que raconte le film, cette situation compliquée perdure en réalité encore largement pendant les années 1980. À la fin du film, il est écrit que l'artiste est sobre « depuis 28 ans », ce qui nous amène à dater sa sobriété de l'année 1991... or la dernière chanson du film « *I'm Still Standing* », censée marquer le début de sa période de sobriété, date, elle, de 1983.

3 Cornes, sabots, ailes (Satan est un ange déchu), couleur rouge : le costume d'Elton John imaginé par le costumier Julian Day renvoie au diable, personnifiant les démons qui assaillent le personnage.

poser une approche fantaisiste. Le réalisateur Dexter Fletcher n'a d'ailleurs pas caché s'être volontairement éloigné du *biopic* réaliste : « Cela aurait pu être un documentaire factuel, chronologique, qui vous aurait absolument raconté tout ce qu'Elton John a fait, où il était et quand il l'a fait, mais le film explore seulement sa vie intérieure et émotionnelle. [...] Mon approche est toujours "c'est un souvenir, pas une biographie". Et un souvenir est complètement lié et connecté aux sentiments »⁴ (Miller, 2019).

Le processus psychanalytique auquel le « patient Elton John » se soumet nécessite de sa part une distanciation⁵ lui permettant d'identifier puis d'éloigner ses maux. Distanciation et immersion émotionnelle ne semblent contradictoires qu'en apparence : il s'agit, pour l'individu, de revivre ses souvenirs par une forme de dédoublement, le personnage actuel analysant son « moi » plus jeune en se mettant dans sa peau. À travers plusieurs inserts où Elton John répond aux questions de son psychanalyste, le film relate les difficultés auxquelles se heurte le personnage depuis son enfance et ses efforts afin d'identifier les conflits du *ça* (volonté de puissance et pulsions destructrices), du *moi* (estime de soi, quête d'un amour sincère) et du *sur-moi* (rapports à la société et au succès) dans sa psyché⁶.

Jouant un rôle clé dans le double processus de distanciation et d'immersion, la musique de *Rocketman* se scinde en deux types de matériaux : les chansons d'Elton John – majoritairement empruntées à son répertoire des années soixante-dix – et une importante musique originale (environ trente-cinq minutes) composée par Matthew Margeson, qui avait déjà travaillé avec Dexter Fletcher sur *Eddie the Eagle* (2016), *biopic* sur le skieur anglais Michael Edwards. Délaissant une approche traditionnelle – composition de thèmes musicaux originaux correspondant à tels ou tels personnages, sentiments ou situations –, le compositeur s'est directement inspiré des chansons d'Elton John afin d'intensifier la plongée dans son univers intérieur. Après avoir présenté les chansons d'Elton John et leur intégration dans le film, nous étudierons les trois formes que revêt leur participation au processus psychanalytique décrit ci-dessus : distanciation par réinterprétations vocales, distanciation par réarrangements, distanciation par une musique originale de nature contemplative prenant sa source dans les chansons. Ces trois formes de distanciation prennent place au sein d'un *continuum* musical conçu pour que « les spectateurs ne soient pas capables de déceler où s'arrêtent la musique originale et les chansons »⁷ (Savas, 2019).

4 « *There could be a factual, chronological documentary that would tell you absolutely everything about what Elton did, where he was, and when he did it, but the film just absolutely explores his inner, emotional life. [...] My approach is always, it's a memory, not a biography. And a memory is absolutely linked and connected to feelings.* » C'est nous qui traduisons, comme dans la suite de l'article.

5 Nous employons ici le terme de distanciation, non dans le sens brechtien d'un « effet d'étrangeté » (*Verfremdungseffekt*) théorisé à partir de 1948 dans le *Petit Organon pour le théâtre*, mais dans le sens freudien d'une « prise de recul » afin d'essayer de considérer les choses de manière objective (Michel, 1997).

6 Nous entendons par psyché l'ensemble des manifestations conscientes et inconscientes de la personnalité et de l'intellect humain.

7 « [...] *I don't want people to be able to tell where score stops and song ends.* »

La chanson dans tous ses états

Si *Rocketman* se présente comme une comédie musicale, c'est en raison du nombre important de numéros chantés et dansés qui constituent la moitié des titres (douze chansons sur les vingt-sept au total), utilisant ce mode que Rick Altman appelle le mode « supradiégétique » (Altman, 1992 : 77). Il s'agit d'une rupture énonciative du récit au profit du spectaculaire, où tous les personnages à l'écran entendent la musique et synchronisent leurs actions sur son rythme. Dans ce contexte de spectacle, le chanteur, éventuellement accompagné par d'autres chanteurs ou danseurs, peut s'adresser directement au spectateur en regard caméra, rompant le « pacte audiovisuel » (Chion, 1990) qui exige qu'un acteur ne montre pas qu'il sait qu'il est filmé. L'aspect hautement disruptif de ce mode est souvent renforcé par l'absence visuelle d'un dispositif instrumental accompagnant le chanteur. Le supradiégétisme n'est cependant pas le seul mode d'intégration des chansons dans *Rocketman* et l'on trouve également ces modalités d'intégration plus traditionnelles que sont les modes scénique, parenthétique, contrapuntique et instrumental (Rossi, 2010) dont nous donnons plus bas les définitions. La figure 1 présente l'ensemble des chansons du film classées selon leur type d'intégration (à l'exception du mode instrumental sur lequel nous reviendrons plus loin), tandis que la figure 2 récapitule les différentes catégories d'intégration de la chanson dans le média audiovisuel à travers un diagramme⁸.

Mode scénique	Mode parenthétique	Mode contrapuntique	Mode supradiégétique
« <i>Breaking Down the Walls of Heartache</i> » (22:50-25:07)	« <i>Border Song</i> » (30:27-31:57)	« <i>Rock'n Roll Madonna</i> » (33:49-36:08)	« <i>The Bitch is Back</i> » (04:48-05:41)
« <i>Thank You for All Your Loving</i> » (25:10-25:52)	« <i>Amoorena</i> » (43:52-45:04)	« <i>Hercules</i> » (58:49-59:48)	« <i>I Want Love</i> » (13:52-15:45)
« <i>Daniel</i> » (32:49-32:55)	« <i>Take Me to the Pilot</i> » (56:24-58:09)		« <i>Saturday Night's Alright for Fighting</i> » (19:25-22:30)
« <i>And I Guess That's Why They Call It the Blues</i> » (32:59-33:07)	« <i>(I'm gonna) Love Me Again</i> » (générique fin)		« <i>Crocodile Rock</i> » (47:57-49:04 puis 49:46-50:55)
« <i>Sad Songs (Say so Much)</i> » (33:12-33:20)			« <i>Tiny Dancer</i> » (52:00-54:53)
« <i>Your Song</i> » (39:30-42:52)			« <i>Honky Cat</i> » (01:01:50-01:04:05)
« <i>Don't Go Breaking My Heart</i> » (59:49-1:00:25)			« <i>Rocket Man</i> » (01:20:34-01:24:41)
« <i>Pinball Wizard</i> » (01:14:44-01:15:15)			« <i>Bennie and the Jets</i> » (01:26:44-01:29:09)

8 Nous reprenons là et complétons un précédent diagramme publié pour la première fois dans Rossi, 2010.

« <i>Victim of Love</i> » (01:30:33-01:30:53)			« <i>Don't Let the Sun Go Down on Me</i> » (01:31:21-01:34:01)
			« <i>Sorry Seems to Be the Hardest Word</i> » (01:38:14-01:38:47)
			« <i>Goodbye Yellow Brick Road</i> » (01:40:28-01:41:44 puis 01:43:40-01:45:56)
			« <i>I'm Still Standing</i> » (01:51:59-01:55:25) [clip]

Fig. 1 : Ensemble des chansons chantées dans *Rocketman* classées selon leur mode d'intégration

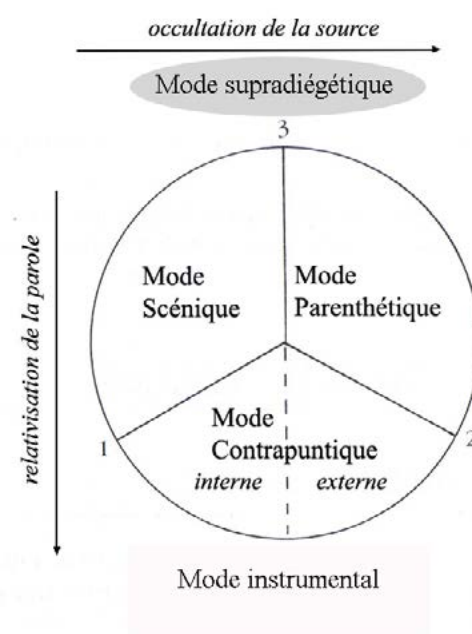


Fig. 2 : Modes d'intégration des chansons dans la mise en scène audiovisuelle

Le mode scénique consiste à montrer l'interprète chanter la chanson dans un dispositif naturaliste qui respecte le temps objectif de la performance, qu'il s'agisse d'une répétition, d'un enregistrement en studio ou d'une représentation en concert, trois situations que l'on trouve dans *Rocketman*. « *Your Song* » est interprétée par Elton John dans la maison de sa mère dans une version qui correspond à l'élaboration de la chanson, le chanteur commençant par tâtonner sur une ligne conjointe descendante de basse avant de prendre de l'assurance. Le duo « *Don't Go Breaking My Heart* » est interrompu par Elton John en pleine séance d'enregistrement au moment de l'arrivée de son producteur ; cette mise en scène permet d'insister sur le côté *live* de l'enregistrement. Une demi-heure plus tard dans le film, on assiste au mixage d'un enregistrement déjà effectué :

c'est le titre *disco* « *Victim of Love* » – qui semble d'ailleurs peu intéresser Elton⁹. Seules deux chansons sont données dans des versions de concert : il s'agit de « *Breaking Down the Walls of Heartache* » et « *Thank You for All Your Loving* », deux titres que le jeune Elton John se contente d'accompagner au piano¹⁰. « *Pinball Wizard* » explore les limites du mode scénique, à la frontière du mode parenthétique : l'artiste y joue la chanson en concert mais le dispositif audiovisuel la situe hors du champ de la seule performance, car il s'agit d'un bout à bout de plusieurs concerts d'Elton John. Bien que chantant toujours la même chanson, le chanteur-pianiste y apparaît dans des costumes toujours différents. Cette volonté de ne pas s'attarder sur les temps de concert contraste avec le précédent *biopic* de Dexter Fletcher consacré à Freddie Mercury (*Bohemian Rhapsody*, 2018)¹¹ qui se clôt sur un concert d'une trentaine de minutes.

S'émancipant du temps de la performance, le mode parenthétique consiste à ouvrir une parenthèse dans la narration en accompagnant une séquence par une chanson dont la partie vocale, non chantée à l'écran, commente l'image à la manière d'une *voix-off*. Quatre chansons fonctionnent sur ce mode. On s'attardera peu sur « *(I'm Gonna) Love Me Again* » puisqu'il est courant qu'une chanson de générique de fin soit entendue en mode extradiégétique sur écran noir¹² ; cette chanson, qui obtint l'Oscar 2020 dans la catégorie « meilleure chanson de film », constitue la seule présence vocale de l'Elton John réel, en duo avec Taron Egerton. Chantées par ce dernier en mode parenthétique, les chansons « *Border Song* », « *Amoorena* » et « *Take Me to the Pilot* », accompagnent différentes ellipses : la collaboration et la complicité naissantes d'Elton et de son parolier Bernie Taupin pour « *Border Song* », la découverte et la conquête du public américain pour « *Amoorena* »¹³ et la passion physique entre Elton John et son manager John Reid pour « *Take Me to the Pilot* ».

Le mode contrapuntique est celui où la voix chantée n'est plus seule à régner sur la bande-son ; comme dans le contrepoint musical, elle est seulement l'une des composantes d'un ensemble de voix, ce qui a pour conséquence la perte (partielle ou totale) de l'intelligibilité des paroles. On distingue « contrapuntique interne » si la source de la chanson est montrée, « externe » si ce n'est pas le cas. En perdant en partie l'intelligibilité de son texte, la chanson en mode contrapuntique se rapproche du mode instrumental, s'insérant en continuité dans la nar-

9 Cet album de 1979 est marginal dans la carrière d'Elton John : il s'agit de l'une de ses moins bonnes ventes discographiques, phénomène que l'on peut imputer à un manque d'implication personnelle. Les chansons sont composées par Pete Belotte (à l'exception d'une reprise *disco* de « *Johnny B. Goode* ») et John n'y joue pas de clavier. L'album compte seulement sept titres pour une durée de trente-cinq minutes.

10 Composé par Elton John et Caleb Quaye, « *Thank You for All Your Loving* » a été repris et enregistré par les Dukesmen en 1968 (John y joue de l'orgue) ; le chanteur en a proposé une démo que l'on retrouve seulement dans un E.P. sorti la même année au Portugal au côté de la chanson « *I've Been Loving You* ».

11 Dexter Fletcher a remplacé Bryan Singer, révoqué avant l'achèvement du tournage.

12 L'écran noir n'est toutefois que passager car, après les principaux cartons, le spectateur assiste à une sorte de « *making of* » avec un montage juxtaposant certaines photos de l'Elton John réel avec des vidéogrammes correspondant dans le film. Il est ainsi à même de mesurer, en même temps que le travail de reconstitution auquel s'est livrée l'équipe, la marge de liberté qu'elle s'est octroyée, tant en termes de costumes que de décors et de *casting*.

13 On peut noter que la chanson passe en mode contrapuntique au moment du refrain, avant d'être shuntée avant la fin de ce dernier.

ration sans la ralentir ni l'interrompre. « *Rock'n Roll Madonna* » (33:49-36:08) couvre la séquence où Elton et Bernie sont en colocation pour travailler sur des chansons. La voix chantée est encore sous les premiers dialogues (« depuis quand y'a des rockstars qui s'appellent Bernie ? ») puis disparaît (34:21) – laissant l'accompagnement seul – dans le restaurant avant de revenir sur la fin (35:44), pendant qu'Elton et Bernie retournent dans leur appartement en évoquant la difficulté pour Elton de rompre avec Arabella. « *Hercules* », dont seul un refrain est chanté, met en scène l'engouement autour d'Elton John, extraits de concerts et articles de presse à l'appui ; les paroles sont peu audibles, superposées à un court échange dialogué entre Elton et Bernie, puis par des applaudissements continus.

Trois chansons franchissent la barrière (le « fossé fantastique » selon Stilwell, 2007) entre diégèse et récit : « *Don't Let the Sun Go Down on Me* » (01:31:24) commence en mode scénique. L'inspiration d'Elton naît après avoir répété plusieurs fois une même note au piano mais, à la différence de la séquence de création de « *Your Song* », la chanson prend très vite forme, en duo avec sa future femme, Renate Blauel¹⁴, passant du mode scénique au mode supradiégétique – quand les choristes battent des mains tout en chantant le refrain de la chanson à la sortie de l'église – et enfin au mode parenthétique pour couvrir l'émoussement rapide du couple. « *Bennie and the Jets* » (01:26:44) est amorcé en concert (mode scénique) par un Elton complètement saoul puis se poursuit en mode parenthétique dans un numéro de cabaret¹⁵. La chanson « *Border Song* » (30:27) fait le chemin inverse des deux précédentes : d'abord chantée en mode parenthétique – illustrant la naissance de la relation créatrice fusionnelle entre Elton et Bernie Taupin, son parolier –, elle s'achève en mode scénique avec Elton se retrouvant à en chanter les dernières phrases à son piano devant le producteur Ray Williams.

Douze chansons ressortent du mode supradiégétique (voir *supra*). Trois cas peuvent être assez clairement distingués : les numéros collectifs, avec le chanteur entouré d'une troupe de personnages qui chantent et/ou dansent avec lui – « *The Bitch is Back* », « *Saturday Night's Alright for Fighting* », « *Honky Cat* », « *Bennie and the Jets* », « *Sorry Seems to Be the Hardest word* » et « *I'm Still Standing* » –, les airs où les personnages se font face en chantant lors de scènes intimes à la manière de duos ou de trios d'opéra – « *I Want Love* », « *Goodbye Yellow Brick Road* » – et les moments où le chanteur chante seul face à la caméra (comme dans un clip vidéo), sans être soutenu par des danseurs – « *Tiny Dancer* » et la première partie (dans la piscine – voir plus loin) de « *Rocket Man* ». Le cas de « *Crocodile Rock* » est tout à fait particulier : alors qu'Elton interprète sa chanson au Troubadour dans ce qui peut apparaître comme un mode scénique, le chanteur se met à léviter au-dessus du tabouret du piano à l'occasion du refrain

14 Il s'agit là des (très nombreuses) prises de liberté du film avec les faits réels. La chanson « *Don't Let the Sun Go Down on Me* » date de l'album *Caribou* (1974) alors qu'Elton rencontre sa future femme pendant l'enregistrement de son album *Too Low for Zero* en 1983.

15 Il ne s'agit pas de mode supradiégétique : Elton ne chante pas dans le cabaret mais un montage alterné le montre par brefs inserts pendant un concert, ce qui permet de conserver un lien avec une émission vocale réaliste.

sur *la, la, la, la, la, la*, entraînant dans cette apesanteur son public dont les pieds ne touchent plus le sol. Cette coordination du public dans une élévation commune de plusieurs centimètres fait basculer l'interprétation de ce passage vers un mode supradiégétique, manière poétique de montrer que le chanteur « soulève » les foules. Le dernier numéro du film est la chanson « *I'm Still Standing* » (01:51:59) pour laquelle le réalisateur reprend plan pour plan le clip original à partir du troisième couplet en une véritable reconstitution historique – un geste qui montre que le genre du clip est parvenu au rang d'une citation : ici, la fiction du film rejoint la véritable histoire car, au bout d'une minute, ce clip laisse place à un diaporama (01:54:35) de photos de l'Elton John réel racontant l'évolution du chanteur depuis sa sobriété.

Chanson éponyme du film, « *Rocket Man* » est présente à trois moments, dont deux dans des versions uniquement instrumentales. La première (09:07) illustre les rêves symphoniques du jeune Elton : alors que des feux d'artifices jaillissent de toutes parts, l'enfant dirige, avec sa lampe torche depuis sa chambre à coucher, une version de « *Rocket Man* » pour trompette et orchestre symphonique, avant de se lancer lui-même dans une version virtuose du refrain au piano ; la chanson se termine en *in* devant un professeur de piano. Plus loin, après avoir chanté seul depuis le fond de la piscine, puis accompagné par des danseurs pendant sa convalescence à l'hôpital, « *Rocket Man* » revient à la toute fin du film au moment de délivrance quand Elton règle ses comptes avec les figures de son passé (01:46:36) ; le travail particulier dont fait l'objet « *Rocket Man* » relève alors plus de la musique originale que de l'arrangement de chanson.

Enfin, d'autres traces de chansons sont plus anecdotiques. Dans le bureau du producteur Ray, Elton John pianote le début de « *Candle in the Wind* » (26:12). Peu après, on entend la première citation de « *Border Song* » (27:39) dans une version instrumentale alors que l'on voit les paroles à l'écran et qu'Elton rencontre pour la première fois Bernie ; un court retour de la phrase de conclusion du refrain au piano clôt momentanément l'évocation du parolier (37:40). Bien plus loin, la chanson « *Sorry Seems to Be the Hardest Word* » est d'abord entendue dans une version instrumentale avant d'être chantée (01:34:16) : elle vient acter la rupture du couple formé par Elton et Renate.

Tous les phénomènes décrits ci-dessus montrent la diversité et la virtuosité des traitements des chansons dans le film, correspondant bien à la fantaisie revendiquée par le réalisateur, une fantaisie qui trouve sa justification dans le dispositif psychanalytique de distanciation que nous allons à présent analyser.

Distanciation par réinterprétations vocales

Pour Elton John, il était important que « quelle que soit la personne qui joue mon personnage, elle ne soit pas en *playback*, je voulais qu'elle chante vraiment les chansons et Taron avait déjà formidablement interprété "*I'm Still Standing*"

dans le film d'animation *Sing* [Garth Jennings, 2016] »¹⁶ (John, 2019). La performance de Taron Egerton tient en ce que l'acteur chante comme Elton John – c'est-à-dire qu'il reproduit les inflexions et les effets vocaux du chanteur au moment des enregistrements – tout en possédant un timbre suffisamment différent pour ne pas lui être totalement assimilé¹⁷. Le dédoublement Elton John/Taron Egerton opère à deux niveaux : sur le public du film – le timbre vocal de l'Elton John réel est bien différent de celui du personnage d'Elton John joué par Egerton – mais aussi d'un point de vue purement narratif, dans le cadre du dispositif de distanciation au cœur du film. En effet, grâce à ce dédoublement vocal, l'Elton John des années 1980 peut mettre à distance physiquement et vocalement son « moi » plus jeune des années soixante et soixante-dix afin d'en étudier les erreurs et faiblesses dans le cadre de sa psychanalyse¹⁸. Ce choix d'une réinterprétation intégrale est aussi capital pour que les chansons puissent suivre – voire, pour certaines, raconter – le parcours narratif en *flash-back* du film comme le souligne Giles Martin, fils du légendaire producteur George Martin : « Mon travail était de faire un film sans rupture où les chansons prendraient leur sens dans le film et feraient partie de l'évolution dramatique »¹⁹ (Willman, 2019). Dans cet esprit, il était décisif de pouvoir passer sans heurt de la voix parlée à la voix chantée. Giles Martins a été particulièrement attentif à ces moments pivots : « Je vais prendre l'exemple de *Mary Poppins* : on se souvient des chansons du film mais pas de la manière dont elles démarrent. Alors que dans certaines comédies musicales, dès qu'il y a une chanson : boum ! On sait quelle débute. *Mary Poppins* est une fantaisie musicale. Et moi je préfère la méthode *Mary Poppins* : les chansons arrivent, elles nous emmènent quelque part puis reviennent, etc. » (Allin, 2019)

Chanté à la quatrième minute du film, « *The Bitch is Back* » est le premier morceau chanté. Alors qu'Elton John participe à sa réunion de psychanalyse de groupe, une texture à base de nappes synthétiques s'installe dans le médium-aigu, créant une atmosphère de rêve éveillé. Le chanteur se met alors à énoncer les différentes pathologies dont il souffre et dont il souhaiterait guérir. Au moment où la psychanalyste lui demande quel genre d'enfant il était, plusieurs sonneries de vélo retentissent et un *mi* bémol résonne dans le grave alors que se tient subitement devant lui (03:58) son « moi » enfant, portant encore le prénom de Reginald « *Reggie* » Dwight (Matthew Illesley). Quelques sonorités saturées traduisent le trouble qu'il ressent à cet instant. Puis il se met à chanter d'une voix timide, lente, hésitante :

16 « [...] that whoever played me didn't lip-sync, I wanted them to actually sing the songs, and Taron had already sung "I'm Still Standing" brilliantly in the animated film *Sing*. »

17 À la différence des sosies vocaux dont le timbre est identique à celui du chanteur original. Voir par exemple le cas de Jean-Baptiste Guégan, sosie vocal stupéfiant de Johnny Hallyday.

18 Cela est d'autant plus justifié que la voix d'Elton John a subi une modification considérable suite à une opération des cordes vocales en 1987 (Elton John terminait alors une tournée de près de deux-cents concerts en quinze mois).

19 « *My job was to make a seamless movie where the songs make sense in the film and they're part of the dramatic curve.* »

*I was justified when I was five
Raising Cain, I spit in your eye
Times are changing now the poor get fat
But the fever's gonna catch you when the bitch gets back*²⁰

Une rythmique de guitare électrique en notes répétées s'installe sur le second couplet. Face à Reggie, Elton prend de l'assurance, d'autant que le garçon, à l'air joyeux et décidé, répète certains mots en même temps que lui (en caractères droits ci-dessous), l'encourageant à revenir vers son passé.

*Eat meat on Friday, that's alright
I even like steak on a Saturday night
I can bitch the best at your social do's
I get high in the evening sniffing pots of glue*²¹

Un interlude instrumental – absent de la version originale de la chanson – permet à Elton et Reggie de sortir de la salle de psychanalyse qui s'ouvre miraculeusement sur l'enfance d'Elton John. On découvre son quartier dans les années cinquante et ses habitants, tous coordonnés dans leurs mouvements : le mode supradiégétique est enclenché. Le refrain est ensuite chanté par le seul Reggie, tandis qu'Elton, ayant quitté son groupe de thérapie, s'avance dans son costume de diable, semblant un peu perdu parmi tous les gens qui l'entourent et dansent sur sa musique. En un raccourcissement drastique de la chanson (voir *infra*), le refrain cède la place à la coda, où les danseurs répètent autour d'Elton « *Bitch! Bitch! The Bitch is back!* ». C'est la mère d'Elton qui interrompt finalement le numéro en hurlant à Reggie qu'il est en retard pour dîner. La rue se retrouve immédiatement vidée, le groupe de thérapie s'efface en fondu, et le spectateur se retrouve désormais dans la maison de Reggie.

Dans les comédies musicales filmées, le passage de la réalité (celle construite par le film) au mode supradiégétique fait généralement l'objet de beaucoup d'attention afin de ne pas heurter le spectateur qui passe du monde prosaïque à un monde idéal ; les introductions des chansons donnent ainsi souvent lieu à des trouvailles de mise en scène permettant de passer imperceptiblement de la voix parlée à la voix chantée. La stratégie d'un chant lent et hésitant qui s'affirme progressivement – que l'on vient d'observer dans « *The Bitch is Back* » – se retrouve à plusieurs reprises, soit pour donner l'impression que le musicien cherche son inspiration – « *Your Song* » –, son énergie – « *Crocodile Rock* » –, ou le fil de sa pensée – « *Don't Let the Sun Go Down on Me* »²² et « *I'm Still Standing* ». Une fois les premières paroles chantées lentement, l'énergie de la chanson submerge peu à peu le chanteur et le tempo original est rapidement atteint.

20 « Je fus acquitté à cinq ans/Je sème la terreur, je vous crache à la face/Les temps changent, les pauvres deviennent gras/Mais la fièvre vous saisira quand le râleur reviendra. »

21 « Manger de la viande le vendredi, ça me dit/Même un steak le samedi/Je peux râler lors de vos soirées/Je me défonce le soir à la colle que j'ai reniflée. »

22 On notera le léger changement de pronom dans les paroles chantées par la femme d'Elton John : « *Too late to save yourself from falling.* »

À d'autres moments, c'est par le truchement du concert (mode scénique qui évolue en supradiégétique) que la chanson s'immisce naturellement : c'est le cas de « *Saturday Night's Alright for Fighting* » et « *Bennie and the Jets* ». « *Crocodile Rock* » combine les deux stratégies : Elton John commence son concert par une longue tenue de note chantée puis enchaîne avec un premier couplet chanté très lentement et entrecoupé de traits pianistiques.

Il reste toutefois quelques chansons dont le début est chanté en mode supradiégétique, le réalisateur comptant sur la cohérence suffisante de son univers pour ne pas dérouter le spectateur. Il en va ainsi de « *Tiny Dancer* », « *Honky Cat* », « *Rocket Man* », « *Sorry Seems to Be the Hardest Word* » et « *Goodbye Yellow Brick Road* ». Les cas de « *Goodbye Yellow Brick Road* » et de « *I Want Love* » sont sans doute les plus disruptifs car leur cadre est dénué de tout élément poétique susceptible d'adoucir le passage au mode supradiégétique. Après s'être disputé avec Elton John, Bernie Taupin (Jamie Bell), en lieu et place d'une argumentation (il est accusé très injustement par le chanteur de l'avoir laissé tomber), entonne avec force le premier couplet de la chanson « *Goodbye Yellow Brick Road* » (« *When are you gonna come down?* ») dans le restaurant puis enchaîne avec le quatrième couplet en sortant dans la rue. Sa voix se calme au moment du refrain qu'il chante d'une voix grave alors qu'il s'éloigne d'Elton John en voiture. Peu de temps après, le chanteur lui répond, alors qu'il est seul, sur un ton murmuré et confidentiel, en chantant respectivement les troisième et second couplets de la chanson avant le refrain.

Dans le cas de « *I Want Love* », le jeune Elton adolescent (Kit Connor), pensif, n'a pas sitôt clamé « *I Want Love* » à la manière d'un cri, que la chanson éponyme (totalement anachronique en ce qui concerne sa date de composition²³) s'enclenche dans l'atmosphère triste de la maison d'enfance. Partagée entre Elton, sa mère, son père et sa grand-mère, le texte lui-même subit plusieurs aménagements (en caractères droits ci-dessous), dont le plus important concerne le déplacement du troisième couplet avant le refrain.

Couplet I

[Elton/Reggie] *I want love, but it's impossible*

A man like him, so irresponsible

A man like him is dead in places

[père d'Elton] *Other men feel liberated*

Couplet II

I can't love, shot full of holes

23 Présente sur l'album *Songs from the West Coast*, la chanson date de 2001. Elton John confie que « *"I Want Love"* est une chanson que Bernie a écrite, je pense, à propos de lui : un homme d'âge mûr avec quelques divorces, se demande s'il va retomber amoureux un jour. Mais elle correspondait parfaitement à la vie à Pinner Hill Road. Je suppose que ma mère et mon père ont dû être amoureux autrefois, mais il n'y avait plus beaucoup de signes qu'ils l'avaient été au moment où je suis arrivé. » (John, 2019) ; « *"I Want Love" is a song Bernie wrote, I think, about himself: a middle-aged man with a few divorces, wondering if he's ever going to fall in love again. But it fitted life in Pinner Hill Road perfectly. I suppose my mum and dad must have been in love once, but there wasn't much sign they ever had been by the time I came along.* »

*Don't feel nothing, I just feel cold
Don't feel nothing, [mère d'Elton] just old scars
Toughening up around my heart*

Couplet III

*I want love on my own terms
After everything I have learned
[grand-mère d'Elton] Me, I carry too much baggage
Oh god I've seen so much traffic*

Refrain

*But I want love, [mère d'Elton] just a different kind
[Elton/Reggie] I want love, [père d'Elton] won't break me down
Won't brick me up, won't fence me in
I want a love, that don't mean something
That's the love I want, I want love²⁴*

Légèrement plus grave et plus posé dans les chansons les plus anciennes (par exemple dans « *Take Me to the Pilot* »), le timbre vocal d'Egerton s'adapte aux événements du film. Son interprétation de « *Rocket Man* » au fond de la piscine – le personnage d'Elton John fait une tentative de suicide – est bien plus triste que l'interprétation originale. Dans cette version que se partagent le personnage d'Elton John et son « moi » enfant, le texte du début du second couplet est légèrement changé, le premier vers « *I miss the Earth so much I miss my wife* » devenant « *I miss the Earth so much I miss my life* » (« La terre me manque tellement/Ma vie me manque »). Ces adaptations des textes et des interprétations au récit filmique sont renforcées par des stratégies de réarrangements que nous allons à présent étudier.

Distanciation par réarrangements

Le travail d'adaptation des chansons a été supervisé par Giles Martin, crédité comme le producteur musical du film. Son travail a consisté à transformer les « tubes » d'Elton John en chansons de film, c'est-à-dire à inscrire des chansons très connues dans une dramaturgie audiovisuelle en tenant compte à la fois des événements racontés, du rythme du film et de la signification des paroles – un travail proche, par exemple, de la comédie musicale (devenue film) *Mamma Mia!* (Phyllida Lloyd, 2008), construite à partir des chansons du

24 « Je veux l'amour mais c'est impossible/Un homme comme lui si irresponsable/Un homme comme lui est mort là où d'autres se sentent libérés//Je ne peux aimer, cœur criblé de blessures/Je ne ressens rien juste le froid/Je ne ressens rien, juste de vieilles blessures/Qui font durcir mon cœur//Je veux l'amour selon mes propres conditions/Après tout ce que j'ai appris/Je porte trop de bagages/Oh mon Dieu, j'ai vu tant de choses//Mais je veux l'amour/Juste une autre sorte/Je veux l'amour qui ne me cassera pas/Qui ne m'emmurera pas, qui ne m'enfermera pas/Je veux un amour qui a un sens/C'est l'amour que je veux, je veux l'amour. »

groupe suédois ABBA. Dans un entretien, Martin revient sur les spécificités de ce type d'adaptations :

Dans *Rocketman*, je fais donc l'inverse du travail que j'effectue sur les mix des Beatles : je n'essaie pas de retrouver le sentiment que « *Your Song* » ou « *Tiny Dancer* » ont pu créer chez vous la première fois que vous les avez entendues. J'essaie de faire sonner ces chansons de sorte qu'elles créent une émotion collant à ce qu'elles racontent dans le film, au moment où on les entend. Et ça peut être un défi encore plus grand parce qu'on peut déformer les chansons et les transformer en quelque chose d'autre. Mais ce défi est très excitant (Allin, 2019).

En dehors des réinterprétations vocales précédemment étudiées, le travail d'adaptation des chansons concerne principalement les trois paramètres structurel, harmonique et timbrique.

Arrangement structurel

Sur les vingt-sept chansons du film, seules trois voient leurs paroles intégralement conservées – remarquons qu'il s'agit toujours de chansons intégrées de manière supradiégétique : « *Saturday Night's Alright* », « *Honky Cat* » et « *Goodbye Yellow Brick Road* » (quoique, dans ce dernier cas, l'ordre des couplets a été modifié). La première raison de ces citations partielles est qu'un bout-à-bout des chansons aurait une durée sensiblement égale au film. Une autre explication tient au fait que les chansons sont suffisamment célèbres pour qu'on puisse les reconnaître dès leurs premières notes. Enfin, les chansons ici ne sont que les éléments d'une dramaturgie qu'elles servent, comme en témoignent les réaménagements de couplets (« *Rocket Man* ») ou certains changements de paroles (voir *supra*).

La forme la plus allusive consiste à ne faire entendre qu'une strophe (qu'il s'agisse d'un couplet ou d'un refrain) ; c'est le cas de « *Hercules* », « *Bennie and the Jets* » et « *Sorry Seems to Be the Hardest Word* ».

Une autre forme élémentaire est le doublé couplet(s)/refrain, consistant à faire entendre le ou les premiers couplets suivis du refrain : ces structures concernent « *The Bitch is Back* », « *Rock'n Roll Madonna* », « *Crocodile Rock* », « *Don't Go Breaking My Heart* » (jusqu'au début d'un troisième couplet), « *Don't Let the Sun Go Down on Me* », « *Sorry Seems to Be the Hardest Word* » et « *Pinball Wizard* ». « *Your Song* », « *Rocket Man* » et « *I Want Love* » offrent une variante développée de cette forme avec un refrain retardé pour pouvoir intégrer d'autres couplets (quatrième couplet dans « *Your Song* » et « *Rocket Man* », troisième dans « *I Want Love* »).

Trois autres formes concernent des cas particuliers. « *Border Song* » ne conserve que les première et dernière strophes. Comme nous l'avons vu précédemment, « *Goodbye Yellow Brick Road* » est divisé en deux séquences (celle de Bernie et celle d'Elton), intervertissant les second et quatrième couplets.

Alors que la version originale de « *Tiny Dancer* » comprend, dans l'ordre, quatre couplets, un pont puis un refrain répété *ad libitum*, le film retient seulement les deux premiers couplets auxquels il fait directement succéder le pont et le refrain.

Arrangements harmoniques et timbriques

Giles Martin a dû s'adapter à une grande diversité de situations, depuis les « reconstitutions historiques » de « *Your Song* » – dont la fin de séquence est censée être enregistrée en studio²⁵ – ou de la version de « *I'm Still Standing* » – avec un solo de guitare qui reprend note pour note l'original – à la version très Broadway de « *Honky Cat* » et la variation reggae du quatrième couplet de « *Saturday Night's Alright* ».

Le *biopic* étant centré sur un chanteur et pianiste, il n'est pas étonnant que les *riffs* de guitare soient absents de chansons comme « *The Bitch is Back* » et « *Saturday Night's Alright* » alors qu'ils étaient prédominants dans les versions discographiques. Il est en revanche plus surprenant d'entendre des arpèges de guitare acoustique en lieu et place du piano dans l'introduction et le premier couplet de « *Tiny Dancer* » – une partie de guitare acoustique totalement absente de la chanson originale que Giles Martin justifie par la situation dramaturgique :

Pour « *Tiny Dancer* », commencer avec un piano dans le film n'avait aucun sens, parce qu'il [Elton John] est à la fête de Mama Cass, et le piano serait venu de nulle part sans justification. Une guitare acoustique était plus logique. Et sur l'album, quand le piano arrive, c'est en fait juste moi qui utilise une autre version pour la deuxième moitié que j'ai essayée pour le film – presque comme un montage dans le style des Beatles qui rassemblaient deux versions ensemble pour que ça marche (Allin, 2019).

Plusieurs arrangements des chansons vont dans le sens d'un allègement harmonique et timbrique, renvoyant vers une sorte de « mise à nu » du personnage – une mise à nu qui est d'ailleurs littérale puisque le personnage finit par retirer le costume du diable et se retrouver en simple peignoir devant ses com-

25 « [...] quand vous arrivez à « *Your Song* », qui est d'abord composé dans la chambre à coucher, au moment où nous sommes dans les studios, ça doit sonner comme l'original. En fait, dans le film, je suis assis là en train de l'enregistrer, avec des favoris, avec l'air d'être en 1969. En réalité, lorsque nous avons enregistré cette chanson, j'ai fait venir une grande harpiste appelée Skylar et elle s'est tournée vers moi – elle a maintenant 73 ans, je crois – et elle m'a dit : « J'ai joué sur l'original de cette chanson. J'étais à la Royal Academy avec Elton ». Et il s'est avéré que c'était bien elle. Elle jouait sur « *Your Song* », notre version, et elle avait joué sur « *Your Song* » pour Elton il y a 50 ans. Elle a dit : « Je veux vérifier que vous avez écrit la bonne partie » : « [...] when you get to « *Your Song* », which starts with them writing it in the bedroom, by the time we go to the studios, it should sound like the original. As a matter of fact, actually, in the movie, I'm sitting there recording him, with sideburns, looking like I'm 1969. In fact, when we recorded that song, I got a great harpist called Skylar to come in and she turned to me –she's now 73, I think– and she goes, « I played on the original of this. I was at the Royal Academy with Elton. » And it turned out she did. She was playing on « *Your Song* », our version, and she played on « *Your Song* » for Elton 50 years ago. She actually said, « I want to check that you wrote the right part. »... » (Allin, 2019).

pagnons de psychanalyse (à partir de 01:12:13). Il n'y a plus de pulsation rythmique marquée dans « *I Want Love* », pas plus que dans « *Sorry Seems to Be the Hardest Word* » où le piano est remplacé par un violoncelle élégiaque ; les débuts de « *Saturday Night's Alright* » et « *I'm Still Standing* » perdent leur introduction et commencent directement par un accompagnement au piano solo.

Afin d'entrer dans la bande-son de manière discrète, plusieurs premiers couplets sont caractérisés par un son ténu et des harmonies sur pédale : tenues de violons et d'orgue dans « *The Bitch is Back* », notes de piano répétées puis pédale aux cordes dans « *Don't Let the Sun Go Down on Me* », accords puis tenue de cordes pour « *Goodbye Yellow Brick Road* » accompagnés d'une simplification harmonique (harmonie sur pédales pour le premier couplet de la chanson puis un accord sur deux pour le second).

Présents tout au long du film, les chœurs font tout autant référence aux refrains des chansons chantés à l'origine par les chœurs en studio qu'au public d'Elton John entonnant les paroles en concert. Comme dans les versions sur disque, on les trouve sur les refrains des chansons – « *The Bitch is Back* », « *Saturday Night's Alright for Fighting* », « *Tiny Dancer* », « *Honky Cat* », « *Pinball Wizard* », « *Rocket Man* », « *Bennie and the Jets* », « *I'm Still Standing* » – mais ils sont aussi présents à des endroits plus imprévus où ils s'apparentent à des chœurs antiques connaissant les paroles des chansons à l'avance contre toute vraisemblance. Lors du concert au Troubadour qui marque l'accession d'Elton John au rang de vedette, la première occurrence du refrain de « *Crocodile Rock* » sur *la, la, la, la, la, la* – que personne ne pouvait connaître à l'époque puisqu'il s'agit du premier concert du chanteur aux États-Unis²⁶ – n'est pas chantée par l'artiste mais par un chœur évanescent consacrant l'aspect mythique de ce moment fondateur. Plus tard, le refrain de « *Don't Let the Sun Go Down on Me* » est chanté par un chœur à la manière d'un *gospel* alors qu'Elton John et sa femme se marient. On ne peut alors que s'étonner des paroles qui paraissent décalées par rapport à une cérémonie nuptiale :

*Don't let the sun go down on me
Although I search myself, it's always someone else I see
I'd just allow a fragment of your life to wander free
But losing everything is like the sun going down on me*²⁷

Enfin, alors qu'Elton John se remet douloureusement de sa rupture avec son producteur, les convives d'un restaurant – serveur compris – entonnent d'une même voix le refrain de « *Sorry Seems to Be the Hardest Word* » : « *It's sad, so sad, it's a sad sad situation...* » à laquelle Elton répond : « *And it's getting more and more absurd* ».

26 De plus, l'album sur lequel figure « *Crocodile Rock* », *Caribou*, ne sortira que deux ans après la série de concerts au Troubadour, soit en 1972.

27 « Ne laisse pas le soleil s'éteindre sur moi/Même si je me cherche moi-même/C'est toujours quelqu'un d'autre que je vois/J'accepterais juste une partie de ta vie pour rester libre/Mais tout perdre, c'est comme le soleil qui s'éteint sur moi »

Ces arrangements choraux participent de la stratégie de distanciation : le « patient Elton John » porte un regard rétrospectif sur les événements de sa vie, dans une relecture *a posteriori* de son œuvre qui explique que les paroles des chansons soient connues de tous.

En adaptant la structure des chansons et en proposant des aménagements harmoniques et timbriques en fonction de l'intrigue du film, la démarche de Giles Martin s'inscrit encore dans le domaine de l'arrangement. Les besoins du film en termes narratifs réclament toutefois une approche compositionnelle à part entière.

Distanciation par une musique originale contemplative

Une troisième stratégie de distanciation réside dans l'ajout d'une musique originale de nature contemplative, qui s'appuie sur le matériau thématique des chansons d'Elton John dont elle constitue un contrepied calme et méditatif (à l'exception du court épisode *techno* qui prolonge la chanson « *Bennie and the Jets* »), placé sous le signe de l'épure : quelques notes et accords, une nappe, le timbre du piano. Le compositeur Matthew Margeson ne cherche jamais à forcer le trait et privilégie l'empathie avec les problèmes du personnage par le caractère retenu de sa proposition musicale. Le générique de début est emblématique de ce travail : le refrain de « *Goodbye Yellow Brick Road* » est donné par bribes, passant en relais d'une voix d'enfant à un piano évanescent puis à des trompettes renforcées par des chœurs : considérablement ralenti, il est entrecoupé de pauses et libre de toute pulsation. Cette approche de déconstruction se double d'un travail consistant à effacer toute intervention trop ostentatoire de la musique, comme si celle-ci devait opérer de manière souterraine, à la manière de l'inconscient du chanteur. Tout au long du film, le compositeur a ainsi cherché à effacer les sutures entre les chansons et la musique originale afin de privilégier un *continuum*. Cela passe par un travail de collaboration tout à fait exceptionnel avec l'équipe musicale dédiée aux chansons :

Il y a tellement de chansons dans le film... Hé les gars, puis-je utiliser vos orchestrateurs ? Puis-je me servir de votre mixeur ? Quelle est la taille de l'orchestre que vous avez utilisé pour plusieurs des chansons ? Car je ne veux pas que les gens soient capables de déceler où la musique originale et les chansons s'arrêtent. Nous avons travaillé en équipe et tout a été travaillé de concert. [...] Il y a certaines parties du film dans lesquelles une chanson démarre et, au milieu, se transforme en ma partition pour revenir ensuite à la chanson et enfin à ma partition... Je n'avais jamais rien fait de tel auparavant (Savas, 2019).

Nous distinguerons deux stratégies compositionnelles : un travail thématique à partir d'un matériau harmonique issu des chansons et une concep-

tion musicale atmosphérique relevant du *sound design*. De ce dernier point de vue, la partition de Matthew Margeson appartient tout à fait au courant de la *soundscape score*, une conception qui tend à intégrer dans la musique des préoccupations qui relèvent du montage sonore (atmosphères et bruits) (Rossi, 2022).

Thèmes harmoniques

À la lecture du scénario, Margeson avait écrit quelques mélodies au piano (lutte d'Elton John avec ses parents, addiction, le jeune Elton John, sa relation avec Bernie Taupin). Au moment où il rejoint l'équipe musicale sous la houlette de Giles Martin, à Londres,

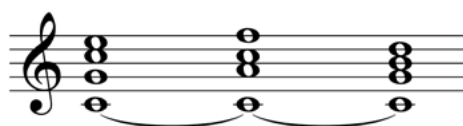
tout le monde, moi-même inclus, on s'est demandé pourquoi on écrirait de nouvelles mélodies pour Elton John ? Alors qu'il en a écrit une ou deux qui sont vraiment bien... [rires] C'est alors devenu un exercice : quelles chansons et comment la façon dont elles étaient présentées dans le film pouvaient représenter certaines idées de manière cinématographique [...]. Les intervalles, par exemple, que vous pourriez entendre sur une séquence jouée par un violon et dont vous pourriez exactement dire ce que c'est dès que vous en auriez entendu les trois premières notes. Comment représenter avec cela une idée du film, qu'il s'agisse de sa lutte avec ses parents ou contre ses addictions ou n'importe quoi d'autre ? [...] Comment un thème [de chanson] peut-il devenir tragique ? (Savas, 2019)

L'unité thématique du film passe par quatre thèmes issus des chansons d'Elton John. Le premier est dévolu à la relation fraternelle entre le chanteur et son parolier Bernie : Elton dit qu'« il est le frère que je n'ai jamais eu » (38:00), tout comme Bernie lui clame à la fin du film : « T'es mon frère ! » (01:51:06). Pour ce thème, Margeson a

profité d'un joli et heureux hasard. Pendant le processus, nous avons réalisé que deux ou trois titres parmi les chansons les plus connues d'Elton John commençaient, comme par enchantement, toujours par les mêmes trois accords. [...] Ces trois accords sont devenus le thème principal du film car vous pouvez les utiliser de manière interchangeable et la manière dont ces accords sont constitués vous permet de les manipuler facilement pour évoquer différentes émotions en fonction des significations (Savas, 2019).

Ces trois accords sont les 1^{er}, 4^e et 5^e degrés sur pédale de tonique (ex. 1) ; on les trouve aussi bien au début de « *Your Song* » que de « *I'm Still Standing* », deux chansons qui encadrent la carrière d'Elton John dans le film, de son premier succès international au hit marquant sa résurrection. Ces accords constituent un thème de nature purement harmonique que l'on entend une première fois dans

le prolongement de la chanson « *I Want Love* » lorsqu'Elton John « réclame de l'amour » (15:46) – Bernie l'aimera comme un frère –, lorsque le producteur Ray lui tend les paroles d'un certain Bernie Taupin (27:40) – événement à l'origine de leur rencontre –, lorsqu'Elton cherche à embrasser Bernie (37:13) – geste que ce dernier décline poliment –, et lors de la réconciliation finale : quand Bernie aperçoit Elton en train de nettoyer le couloir de la clinique (01:49:33) puis qu'il lui donne de nouvelles paroles à mettre en musique (01:50:50).



Ex. 1 : Thème harmonique de l'amour fraternel entre Elton John et Bernie Taupin

Présent dès le générique de début, un autre thème principal parcourt le film en soulignant les addictions du chanteur : c'est la mélodie du refrain de « *Goodbye Yellow Brick Road* », une chanson dont les paroles, enjoignant à se détourner de la route de briques jaunes – référence à la route qui conduit au magicien d'Oz – pour revenir à l'essentiel, constituent assurément un résumé du parcours chaotique d'Elton John. S'appuyant sur la chanson originale, Matthew Margeson a élaboré son thème à partir du refrain et des vocalises (sur « ah ») qui l'encadrent ; ce passage, qui dure moins d'une minute dans la chanson originelle, est considérablement ralenti et entrecoupé de silences afin de couvrir l'ensemble du générique de début de 00:23 à 02:15 (voir *supra*) ; à ce moment, l'accord conclusif n'est pas donné, l'harmonie s'arrêtant subitement sur un accord de dominante. Il s'agit là d'une stratégie musicale à grande échelle destinée à créer une tension pour le spectateur qui, pour entendre la résolution de l'accord sur la tonique (avec une cadence parfaite), devra patienter jusqu'à la fin du film lors de la reprise du thème qui marque la fin du *flash-back* (01:45:50)²⁸. Le lien de ce thème avec l'addiction à la cocaïne est explicite lorsqu'Elton consomme une ligne de drogue sur une version instrumentale du thème (01:12:27). Son attitude de plus en plus erratique due à sa consommation excessive est également soulignée par une reprise du thème alors qu'il congédie Bernie dans l'avion (01:25:12). La mélodie revient enfin tel un fantôme dans la mise en scène de la chanson « *Bennie and the Jets* » (01:28:15) où on le voit se droguer au milieu d'une orgie tandis que des souvenirs, plus particulièrement attachés à son enfance, reviennent à sa mémoire en images (le jeune Reggie qu'il était, son père, les musiciens de l'orchestre qui le faisaient rêver quand il était petit) et en sons (on entend des répliques qui ont marqué Reggie, de sa mère, de son père, de sa grand-mère). Après la version chantée de la chanson partagée entre Bernie et Elton (voir *supra*), le thème revient une nouvelle fois dans

²⁸ Le thème retentit aux trompettes (01:45:33) lorsque l'artiste se trouve dans le couloir qui le conduit à la salle de psychanalyse ; on peut supposer qu'il est déjà sur la voie de la guérison car le costume de diable s'effrite : plumes et perles tombent sur le sol.

une version instrumentale pour marquer la conduite complètement chaotique d'Elton John (01:40:04) puis le délire dans lequel il sombre (01:42:00) alors qu'il sniffe de multiples doses de cocaïne.

Les relations familiales malheureuses d'Elton John font l'objet d'un troisième thème dédié avec les accords – ainsi qu'un motif en notes répétées qui fait allusion au début des couplets – de la chanson « *I Want Love* » (chanson chantée en mode supradiégétique par tous les membres de la famille, voir *supra*) : lors de la dispute suite à l'infidélité de la mère (16:32), lors de la visite d'Elton à son père (01:06:11, puis 01:08:12), lors du coup de fil d'Elton à sa mère (01:11:33).

Un quatrième matériau thématique, déjà évoqué en première partie, représente le personnage lui-même : la chanson « *Rocket Man* ». Entendue sous forme d'arrangement pour orchestre symphonique au début du film puis de chanson lors de la tentative de suicide dans la piscine (voir *infra*), la chanson revient accompagner la scène de psychanalyse finale lorsqu'Elton est confronté à toutes les figures de son passé. Fidèle à son principe d'une musique contemplative d'essence harmonique, Margeson accompagne la scène en ne faisant entendre que les harmonies des couplets de la chanson avant de synchroniser le refrain – cette fois doté de la mélodie – avec le câlin que donne Elton à son « moi » enfant : c'est le *climax* émotionnel du film (01:49:11). La chanson se termine par un accord prolongé sur la dominante que le compositeur résout par une cadence parfaite à la faveur du retour du thème de la relation fraternelle.

Le fait de privilégier des thèmes harmoniques à des thèmes mélodiques montre une volonté de s'attacher à l'intériorité du personnage – l'harmonie correspond à un aspect caché et plus intérieur de l'art musical que la mélodie –, une direction que révèle également l'implication du compositeur dans le *sound design* du film.

Musique et *sound design*

Les moments où Elton John n'est plus dans son état normal sous l'effet de drogues, moments situés dans la seconde moitié du film, sont accompagnés par des notes tenues de nappes synthétiques. Épousant le point de vue d'Elton John, la musique *funky* d'une fête donnée chez lui se trouve peu à peu contaminée par une nappe dans le médium-aigu (01:19:35) alors que le chanteur vient d'avaler un tube entier de pilules ; la nappe se résorbe dans un son de larsen alors qu'il déclare vouloir « en finir avec cette vie de merde ». L'intervention suivante prend place peu après, au milieu de la chanson « *Rocket Man* ». Elton et son « moi » enfant chantent les deux premiers couplets alors qu'ils se trouvent au fond de la piscine dans une forme de rêve éveillé. La chanson s'interrompt (01:21:43) juste après la stase dominante de pré-refrain (quatre mesures sur un cinquième degré destinées à « lancer » le refrain), alors que plusieurs plongeurs se sont jetés à l'eau pour secourir Elton. En lieu et place du refrain, alors que le temps réel a repris le dessus et que la vie d'Elton est en jeu, le compositeur a placé un *sol* grave tenu avant de réitérer la stase musicale dominante (cette fois avec des chœurs), cette montée de la tension musicale se teintant ici de figu-

ralisme car Elton se trouve alors remonté à la surface de la piscine. Les deux premiers accords du couplet sont ensuite bouclés quatre fois tandis que s'y superpose une brève mélodie aux cordes graves qui vient marquer la gravité du moment. Embarqué dans une ambulance, Elton arrache son masque à oxygène et entonne le quatrième couplet de la chanson qui mènera aux deux refrains suivants ; ceux-ci voient le chanteur passer de l'hôpital à un concert dans un stade, puis dans un avion au moyen de raccords visuels époustouffants (c'est l'image d'Elton John qui monte au ciel : l'homme est devenue une *rocket*).

Deux sons utilisés par Margeson reviennent de manière récurrente tout au long du film : l'un est associé à la face sombre du personnage d'Elton John, l'autre à sa face lumineuse. Le premier est un son *reverse* de piano grave donnant l'impression que l'instrument surgit de nulle part. Ce son est présent dès le générique de début à partir du carton-titre « *Rocketman* » (01:45) puis entre chacune des phrases musicales de la version instrumentale de « *Goodbye Yellow Brick Road* » de ce générique. De manière symétrique, on retrouve ce son à la toute fin du film, lors de la renaissance, au début de la chanson « *I'm Still Standing* » (à 01:51:54), marquant la rupture définitive d'Elton avec ses affres passées. Ce motif sonore est associé aux épisodes sombres de la vie de l'artiste – on en constate logiquement la présence de plus en plus importante vers la fin du film alors que sa vie suit une pente dangereuse : avant sa tentative de suicide dans la piscine (01:19:59), lors d'une orgie (01:29:07), quand il se sent trahi par Bernie (01:40:18), avant son overdose (01:41:46) et pendant sa détresse finale (01:43:01).

Ce son, qui donne la sensation d'une aspiration vers le néant, est contrebalancé par une sonorité synthétique lumineuse dans l'aigu qui véhicule l'idée de résurrection liée à l'identité du personnage. On entend ce son lorsqu'Elton trouve son pseudonyme chez Ray Williams (26:47), lorsqu'il entre sur scène au Troubadour pour y donner son mythique concert (47:07-47:36) – c'est à ce moment-là qu'il devient réellement « Elton John » –, quand il se regarde dans le miroir juste avant de s'enfuir pour rejoindre sa séance de psychanalyse (01:43:39) et à la fin de celle-ci quand il clame son identité : « Je m'appelle Elton Hercules John » (01:48:25).



Rocketman constitue un objet singulier à plus d'un titre. Il s'agit d'un *biopic* tourné du vivant de l'individu célébré, et coproduit par ce même individu²⁹, ce qui pourrait faire craindre l'exercice d'autocélébration et de promotion personnelle. De fait, le diaporama final nous montre le chanteur dans ses œuvres caritatives, le texte expliquant qu'Elton John « a collecté 450 millions de dollars et aide les gens qui vivent avec le sida dans le monde entier ». Mais il serait trop simpliste de s'en tenir à cela. Pendant tout le tournage, l'artiste a veillé à garder ses distances par rapport au projet : « J'ai donné quelques suggestions, vu quelques

29 Elton John est crédité comme « producteur délégué » et son mari David Furnish comme « producteur » par l'intermédiaire de leur société Rocket Pictures.

rushes du jour, dit oui ou non à quelques décisions importantes et j'ai vu à deux ou trois reprises Taron Egerton qui me joue. Mais pour le reste, je suis resté à l'écart de *Rocketman*, laissant mon mari David [Furnish] être mes yeux et mes oreilles sur le tournage tous les jours. Je me suis dit que ce serait gênant pour tout le monde d'avoir le sujet du film qui rôde » (John, 2019). S'il s'agit donc d'un *biopic* assurément autorisé, il ne faudrait pas y voir pour autant une conception hagiographique du parcours de l'artiste. Le dispositif psychanalytique plaçant au centre du film une personne qui revisite ses souvenirs autorise en effet une grande fantaisie dont a su profiter Dexter Fletcher. Se jouant de la chronologie – les chansons ne respectent aucun ordre – et n'éludant pas les aspects les moins louables de la personnalité du chanteur (dévalorisation, égoïsme, goût pour la luxure), le film déborde finalement d'inventivité visuelle et de virtuosité sonore, les chansons se prêtant à tous les modes d'intégration possibles (scénique, parenthétique, contrapuntique, supradiégétique, instrumentale).

Comme le personnage d'Elton John se dédoublant pour analyser son « moi » enfant, la musique se retrouve au cœur d'un processus de distanciation qui prend les trois formes que nous avons étudiées : distanciation avec la voix originale – réinterprétation intégrale des chansons par Taron Egerton –, distanciation avec les versions originales – réarrangements, parfois considérables, de Giles Martin – et distanciation par la musique originale qui privilégie une approche contemplative confinant parfois au *sound design*. Loin de s'opposer dans la bande-son, ces trois types de distanciation se complètent et se fondent au sein d'un *continuum* musical qui marque l'unicité de la psyché d'Elton John, la musique extradiégétique – traditionnellement utilisée pour traduire les émotions intérieures des personnages – s'appuyant sur le matériau harmonique des chansons.

À la fin du film, après avoir fait remonter ses souvenirs à la surface – des souvenirs auxquels la musique s'est toujours trouvée attachée –, Elton John est parvenu à identifier ses problèmes mais doit rester encore quelques jours au centre médical afin de confirmer sa guérison. Après que Bernie lui a apporté de nouveaux textes, il s'isole dans une chambre où trône un piano et y pose ses mains pour esquisser la chanson de la résurrection, « *I'm Still Standing* », en lançant un regard confiant à la caméra. Le rôle de la musique qui l'a accompagné tout au long du processus psychanalytique trouve sa signification profonde dans ces derniers moments de reconstruction personnelle qu'un bref plan dévoile explicitement : sur la porte de la chambre, une plaquette porte le nom d'un docteur et de sa spécialité, « *Music Therapy* ».

Œuvres citées

ALLIN, Aurélien (consulté le 21.03.2021) : « Cannes 2019 : interview de Giles Martin, producteur de la musique de *Rocketman* », *Cinema Teaser*, n° 83, mars 2019. <https://www.cinemateteaser.com/2019/05/74212-interview-giles-martin-producteur-de-la-musique-de-rocketman>

ALTMAN, Rick, *La Comédie musicale hollywoodienne*, Paris, Armand Colin, 1992 (1^{re} éd. : 1987).

- CHION, Michel, *L'Audiovision*, Paris, Nathan, 1990.
- JOHN, Elton (consulté le 8.05.2021) : « Elton John: "They wanted to tone down the sex and drugs. But I haven't led a PG-13 life" », *The Guardian*, mai 2019.
<https://www.theguardian.com/global/2019/may/26/elton-john-in-my-own-words-exclusive-my-life-and-making-rocketman>
- MICHEL, Jean-Luc, « Induction, identification et distanciation », *Communication et organisation*, n° 12, 1997, DOI : [10.4000/communicationorganisation.1988](https://doi.org/10.4000/communicationorganisation.1988)
- MILLER, Matt (consulté le 5.02.2021) : « The Changes *Rocketman* Made to Elton John's Real Life Actually Work », *Esquire*, mai 2019.
<https://www.esquire.com/entertainment/movies/a27649717/rocketman-elton-john-movie-plot-changes-director-dexter-fletcher/>
- ROSSI, Jérôme, « L'art des nappes synthétiques (*synth pads*) : harmonies-timbres significantes et *soundscape score* dans *The Neon Demon* (2016) », *Revue Filigrane – Musique, esthétique, sciences, société*, à paraître.
- _____, « La chanson au cinéma, proposition d'une triple méthodologie », in PISTONE, Danièle (dir.), *Corpus et typologies*, Paris, Université de Paris-Sorbonne, coll. « Conférences et séminaires », 2010, p. 69-91.
- SAVAS, Kaya (consulté le 27.03.2021) : « A Film.Music.Media Interview of Matthew Margeson », *Film.Music.Media: Podcast*, mai 2019.
<https://filmmusicmedia.podbean.com/e/matthew-margeson-composer-rocketman/>
- STILWELL, Robynn, « The Fantastic Gap between Diegetic and Nondiegetic », in GOLDMARK, Daniel, KRAMER, Lawrence & LEPPERT, Richard (dir.), *Beyond the Soundtrack*, Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 2007, p. 184-202.
- WILLMAN, Chris (consulté le 28.03.2021) : « *Rocketman* Music Producer Giles Martin on Making Elton John's Classics Blast Off Again », *Variety*, juin 2019.
<https://variety.com/2019/music/news/giles-martin-interview-rocketman-music-elton-1203232146/>

Éliane Viennot.
En finir avec l'homme : chronique d'une imposture. Donnemarie-Dontilly : Éditions iXe. Collection la petite iXe. 2021. 112p.

par Machteld Meulleman
Université de Reims Champagne-Ardenne

183

Contrairement à ce que son titre pourrait suggérer, le dernier ouvrage d'Éliane Viennot ne sera d'aucune utilité pour qui souhaiterait accélérer la progressive disparition du chromosome Y annoncée par le généticien britannique Bryan Sykes. Que les humains adultes de sexe masculin soient rassurés, ce à quoi l'autrice se propose de mettre fin à travers ce livre, c'est à la croyance que le signifié 'femme' soit inclus dans le mot 'homme'. Dans cette perspective, ce petit ouvrage lève le voile sur l'histoire de ce nom dans la langue française, depuis sa signification originelle 'mâle humain' à ses usages contemporains totalisant désignant 'tout être humain' comme dans la formule *Aux grands hommes la patrie reconnaissante* gravée sur le fronton du Panthéon. L'argumentation met en lumière comment et dans quel contexte a été élaboré le mythe de cette extension sémantique à partir d'une analyse linguistique et socio-historique à la fois systématique et minutieuse d'un grand nombre d'extraits textuels de nature diverse (juridique, lexicographique, politique, littéraire, etc.) issus de toutes les époques de l'histoire du français. Le texte s'articule en trois parties principales de longueur décroissante, précédées d'une introduction et suivies d'un chapitre conclusif.

Dans l'introduction (6 p.), intitulée « Un pays prisonnier de ses mythes », Éliane Viennot part du constat que ce n'est qu'en 1946 avec l'ouverture de la citoyenneté aux femmes dans la Constitution de la IV^e République, que l'on trouve pour la première fois les formules *personne humaine* et *tout être humain* dans une constitution française. Si entre temps la plupart des nations ont adopté des formules de type Adjectif Nom (cf. *Human Rights* en anglais), ce n'est pas le cas de la France qui revient à la locution *droits de l'homme* dès la constitution de la V^e République de 1958 et continue de nos jours à utiliser l'appellation *droits de l'homme*. Il ne s'agit pas là d'une contrainte linguistique propre au français, car en 2018 la ligue belge des *droits de l'Homme* a bien pu modifier son nom en *Ligue des droits humains*. Comme le fait observer l'autrice, la question n'est pas tant de savoir ce qui explique cette particularité française, que de comprendre pourquoi l'opinion publique ne s'offusque pas du maintien du complément du nom *de l'homme* dans la formule au détriment de l'alternative adjectivale *humaine*. Pour Éliane Viennot, « cet entêtement repose sur des croyances



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>

acquises au cours de l'enfance », croyances liées à l'attachement à la Révolution française et à l'illusion que la *Déclaration des droits de l'homme et du citoyen* de 1789 s'applique également aux femmes.

La première partie, intitulée « L'avènement de l'homme : le mâle humain adulte », est la plus développée (35 p.). Elle retrace la double évolution sémantique du mot *homme* : après une restriction progressive depuis son étymon latin *homo* 'humain' (qui s'opposait à *vir* 'homme') à la signification française 'humain mâle', évolution aboutie au XIV^e siècle, ce nom connaît à partir de la fin du XVII^e siècle une expansion lui permettant d'inclure dans certains contextes également les femmes, enfants, intersexes, etc. Toutefois le chapitre montre amplement comment le mot *homme* ne concernait pas les femmes ni dans les écrits de Montaigne et de Diderot, ni dans la *Déclaration des droits de l'homme et du citoyen*. L'exclusion sociale et juridique des femmes a été dénoncée avec vigueur notamment par les féministes ayant participé aux révoltes, dénonciation à l'origine de la *Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne* rédigée par Olympe de Gouges. *In fine*, le fait même qu'il faille attendre 1944 pour que les droits de l'homme s'appliquent également aux femmes, confirme sans appel que, d'un point de vue linguistique, le signifié 'femme' est exclu du signifiant *homme*.

Comme l'indique son titre « Mais alors ? L'installation de l'imposture », l'objectif de la deuxième partie (28 p.) est d'expliquer à partir de quel moment et dans quel contexte les dictionnaires ont commencé à inclure le signifié 'être humain' dans l'entrée *homme*. Il apparaît que c'est dans les traductions de la Genèse que le mot *homme* désigne pour la première fois l'espèce humaine. Ainsi, les humanistes ont traduit de façon erronée le terme latin *homo* par *homme* dans le verset « Dieu créa l'homme [...] mâle et femelle », ce qui leur permet de mettre en avant le second récit de la Création où Dieu crée la femme à partir d'une côte du premier individu humain, un homme (contrairement au premier récit où les deux sexes sont créés en même temps). Il n'y a pas de trace de cette extension sémantique dans un dictionnaire avant 1690, date à laquelle on trouve cette citation biblique parmi les exemples de l'entrée *homme* du dictionnaire de l'homme d'Église et académicien Furetière. Peu après, l'idée que le mot *homme* peut également inclure la femme se trouve officialisée (et laïcisée) par son introduction dans le *Dictionnaire de l'Académie*, ce qui est tout à fait cohérent avec d'autres affirmations de l'Académie française, notamment celle qui soutient que des noms féminins comme *autrice* ou *médecine* doivent être abandonnés en faveur de leurs équivalents masculins. Les autres dictionnaires mettent du temps avant de suivre et les « hommes » mentionnés dans les discours politiques, juridiques et réglementaires continuent d'avoir des droits que les femmes n'ont pas, ce qui montre bien que cette nouveauté sémantique n'a pas eu de répercussion sur l'usage courant du mot *homme*. Il s'agit bel et bien d'une imposture politique, que l'on choisisse de la dénoncer ou de tenter de « profiter » de l'ambiguïté qu'elle crée pour revendiquer pour les femmes les droits accessibles aux hommes.

La troisième et dernière partie (14 p.), intitulée « Le temps des impostures envers et contre tout », est consacrée à l'emploi du mot *homme* dans la France de l'après-guerre, caractérisée par l'ouverture du droit de vote aux femmes et leur admission dans la magistrature, mais aussi par le maintien des traditions patriarcales dans la classe politique française. Là où les autres langues européennes comme l'anglais et l'espagnol remplacent leurs équivalents respectifs de *homme* par *humain* à partir des années 1930, les pouvoirs publics français fondent la Fédération Maison des sciences de l'Homme en 1963 et dans les universités l'appellation *sciences humaines* est remplacée par *sciences de l'homme*. Entre 1992 et 2000, l'Académie française révisé l'entrée *homme*, en introduisant une référence à l'emploi « ordinaire » de la majuscule lorsque ce nom « est employé absolument ». Aujourd'hui le français reste la seule des six langues officielles de l'ONU à ne pas avoir remplacé la formule *droits de l'homme* par celle de *droits humains*.

Dans l'épilogue « Quant à croire à cette fable... » (12 p.), la chercheuse montre comment les efforts concrets de nombre d'activistes féministes pour promouvoir l'emploi de l'adjectif *humain* aux dépens du nom *homme* ont permis de faire évoluer les choses dans la francophonie avec le triomphe de l'appellation *droits humains* dans les textes officiels au Canada depuis 1977, au Mali depuis 1992, etc. Cependant, en France, le grand public reste peu concerné, ce qui est tout aussi étonnant qu'alarmant, dans la mesure où les études psycholinguistiques ont révélé l'impact réel et grave de l'emploi de noms masculins pour désigner des femmes, notamment en termes de maintien de représentations stéréotypées, de ségrégation genrée, de reproduction des inégalités, etc.

Rédigé dans un style entraînant et drôle, le dernier opuscule d'Éliane Viennot ne manquera pas de plaire à celles et ceux qui apprécient de longue date les travaux de la militante féministe. Cependant, ce texte représente avant tout un apport scientifique dans l'étude linguistique du nom *homme* dans l'histoire de la langue française. Comme le dévoile son analyse sémantique menée avec rigueur et minutie, en dehors de quelques contextes marqués par un conservatisme patriarcal, ce nom n'a jamais désigné l'être humain de façon absolue en français. C'est pourquoi ce livre se révélera surtout utile à celles et ceux qui ne voient pas de mal dans cette imposture et se laissent encore « bercer d'illusions ».

Fenêtre sur Biarritz 2021 (27 septembre-3 octobre)

Françoise Heitz
Audrey Louyer
Université de Reims Champagne-Ardenne

Pour son trentième anniversaire, le festival de Biarritz Amérique latine a pu se tenir, en dépit de la crise sanitaire. Le pays à l'honneur était le Pérou. Les films du focus (comme à l'habitude, les films présentés dans ce cadre n'étaient pas en compétition) étaient au nombre de dix, et sont énumérés ci-dessous, dans le compte rendu de la table ronde dédiée au cinéma péruvien.



Tous en scène pour la photo finale (crédits : FH)



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>

Rencontre avec les invités du focus Pérou

188

Nicolas Azalbert. Depuis une vingtaine d'années, le cinéma péruvien connaît un accroissement de sa production, ce qui explique qu'on l'ait choisi comme focus de cette année. Je vous présente les invités de cette table ronde : Luis Basurto, le cinéaste de Huancayo (*El Viaje macho*), Fernando Gutiérrez, qui vient de Trujillo (*La Chucha perdida de los Incas*), Jonatan Relayze Chiang (*Rosa Chumbe*), originaire de Lima, Malena Martínez Cabrera (*Hugo Blanco, río profundo*), qui vient de Cuzco, mais qui vit à Vienne, en Autriche, Martín Rebaza Ponce de León (*Entre estos árboles que he inventado*), qui vient de Trujillo, Omar Forero, qui présente deux films (*Casos complejos* et *Chicama*), originaire de Trujillo, et Héctor Gálvez, de Lima, auteur de deux films présentés ici (*NN* et *Paraíso*). Le réalisateur de *Manco Cápac*, Henry Vallejo Torres, n'a pas pu se joindre à nous.

C'est une chance que de nombreuses régions qui n'avaient pas jusqu'à présent de représentation cinématographique puissent en avoir une, car presque tous les films antérieurs venaient de Lima. Je voulais donc savoir si « cinéma régional » est une expression que vous cautionnez, ou même que vous revendiquez.

Omar Forero. La première fois que j'ai entendu ce qualificatif, c'était à Ayacucho, pour le film de Fredy Palito Ortega Matute en 2005. On attendait la technique du cinéma numérique, c'était très difficile pour tout le monde de parvenir à faire des films. Et à ce moment-là j'ai commencé à faire mon premier long-métrage.



Table ronde autour du cinéma péruvien (crédits : AL)

N.A. Il est évident que l'entrée dans l'ère digitale fut fondamentale pour faire ce genre de cinéma. Cependant, il y a le problème des équipes techniques. Comment les avez-vous trouvées, chacun dans votre ville ?

Martín Rebaza Ponce de León. Effectivement, il y a une différence entre le cinéma qui se fait à Lima et celui qui se fait dans les régions, pour des raisons

techniques. Il n'y a pas d'école de cinéma au Pérou, et les régions ont très peu de ressources, et donc il faut faire des efforts, être créatif, concevoir des moyens alternatifs, et ce qui est un manque au départ peut se convertir en potentialité. Et pour répondre à ta question de savoir si nous assumons l'expression de « cinéma régional », en ce qui me concerne, j'assume le terme comme une chance académique, d'être obligé à conceptualiser quelque chose, et je crois que l'on doit le revendiquer.

Nicolas Azalbert. Je voulais demander la même chose à Luis.

Luis Basurto. Le cinéma régional a des représentants très importants au Pérou, des cinéastes qui développent leur parcours dans leurs lieux d'origine, et comme le disait Martín, réalisent leur cinéma de façon autodidacte. Certains ont beaucoup réalisé, comme Héctor Marreros, de Cajamarca, on ne peut pas dire que ses films aient une facture standard, mais il a le mérite de les réaliser et les produire, et dans le sud, il y a Palito, qui est mort il y a peu. Il y a aussi beaucoup de cinéastes qui en plus distribuaient eux-mêmes leurs films. S'il n'y avait pas de salles pour accepter de montrer leurs productions, ils allaient dans les campagnes, et les présentaient ainsi sous forme de cinéma ambulancier. Les salles étaient pleines, et ils pratiquaient l'autogestion. Le cinéma régional, dans les années 1990, avait donc une grande vitalité. Les cinéastes d'alors n'avaient pas l'idée de faire un cinéma régional, ils faisaient du cinéma, un point c'est tout. La conceptualisation est venue après, pas forcément très utile, même si elle a permis des aides de l'État à ce cinéma régional. Mais il y a l'effet pervers des prix : on dirait que les cinéastes s'obligent à freiner leur propre élan de création. Auparavant, les cinéastes régionaux faisaient des films avec un budget extrêmement limité. Mais maintenant, ils attendent d'utiliser les fonds d'État, qui posent de nombreuses contraintes. Il faut bien préparer son dossier pour obtenir le budget, et c'est parfois un peu injuste, dans la mesure où, comme nous le disions auparavant, il y a moins de formation, moins de techniciens dans les régions. 80 % d'entre eux viennent de Lima. Et donc, ce n'est plus vraiment un cinéma régional.

Nicolas Azalbert. Quel est le point de vue de Malena ?

Malena Martínez Cabrera. C'est vrai qu'il manque au Pérou une infrastructure pour n'importe quel projet d'envergure. Elle se construit peu à peu, mais souvent elle se délite au bout d'un certain moment, alors qu'il faudrait une véritable continuité. Dans mon cas, pour le cinéma documentaire, je n'ai pas de gros besoins au niveau de la production, mais c'est fondamental que je puisse choisir l'équipe qui m'aide à capter ce que je veux capter. Et cela demande un regard spécifique, peut-être mon regard est-il propre à Cuzco. Par exemple, mon premier documentaire, *Felipe vuelve*, consistait en un portrait du dernier travailleur indigène dans l'ancienne boutique de ma grand-mère, et je voulais aussi capter les relations au sein de ma famille maternelle. Il est important d'avoir plusieurs perspectives de notre pays, de montrer la diversité. C'est vrai que j'ai un point de vue hispanisant, tout est en espagnol quasiment, et pas en quechua, cela est dû à mon éducation, je n'y peux rien. Mais j'ai besoin d'avoir une complicité avec les gens. Pour *Hugo Blanco*, j'ai travaillé avec un directeur de la photogra-

phie argentin. Nous nous sentons comme des serviteurs de la réalité, sans vouloir imposer quoi que ce soit. Et à propos de la diversité, je vois ici tous mes collègues talentueux, mais j'espère que dans l'avenir, il y aura parité hommes-femmes. (*Applaudissements*). Il ne s'agit pas seulement d'avoir des équipes de production dans un endroit, cela c'est un critère économique, mais l'important, c'est la diversité des regards.

Fernando Gutiérrez (« Huanchaco »). J'aimerais établir un parallèle entre le cinéma péruvien et le cinéma colombien. En ce qui me concerne, je ne suis pas cinéaste, mais artiste plasticien, et ma formation est complètement différente : le dessin, la photographie ou l'audiovisuel sont des outils, ce qui importe, c'est le discours. Chez un cinéaste péruvien qui me plaît beaucoup, Leonidas Zegarra, on trouve une incorporation de la superstition, comme une partie de notre pensée et comme une partie de son langage, et cela pourrait être considéré comme un élément de ce cinéma régional.

Jonatan Relayze Chiang. Il faut également penser que le Pérou est très fragmenté. Même la ville de Lima : elle a huit millions d'habitants, et le cinéma de la capitale n'est pas si homogène qu'on le dit. En réalité, chaque cinéaste est une île, et peu importe qu'ils viennent des régions ou de Lima. Depuis vingt-cinq ans, des efforts ont été entrepris, mais qui doivent être poursuivis, et qui sont communs à tout le territoire, face à ce manque d'école de cinéma dont on a parlé. On ne dispose que d'instituts qui ne s'occupent que d'aspects techniques. Tout ce qu'ont dit Malena et Huanchaco, cela ne se retrouve pas dans un lieu institutionnel, car il n'y a pas de lieu véritable où l'on pense à ce que l'on veut dire à travers les images.

Nicolas Azalbert. Donc, je reviens à ce parallèle entre cinéma péruvien et cinéma colombien : dans les deux cas, l'essor du numérique a permis la réalisation de tournages loin de la capitale, et dans les deux pays, il y a eu des affrontements sanglants, le conflit armé en Colombie, le Sentier lumineux au Pérou. Je voudrais savoir s'il y a eu des moments où il était impossible d'aller tourner dans certains endroits, dans les campagnes et les montagnes reculées, à cause du danger que cela représentait.

Les cinéastes présents sont convaincus que tous les films au Pérou ont un rapport avec la violence. On rappelle à quel point la situation était difficile dans la région d'Ayacucho dans les années 1980 et 1990. Toutefois, il ne semble pas qu'il y ait eu de problèmes durant un tournage.

Malena Martínez Cabrera. J'ai fait une découverte cette année d'un film d'une heure, réalisé par un journaliste qui, durant la pandémie, faisait des recherches sur le Sentier lumineux, avec les moyens du bord, et le résultat publié sur Internet était du vrai cinéma documentaire. On pose une question en espagnol à la communauté et un pauvre garçon ne réussit pas à dire quoi que ce soit. Ensuite, un autre s'exprime en quechua et, en une minute, il a tout dit.

Luis Basurto. Le cinéma régional parlait peu de la violence politique des années 1990 ou 2000, encore aujourd'hui c'est un sujet délicat. Pour peu qu'on sorte des cadres établis, les gens te regardent comme quelqu'un qui aurait appuyé le terrorisme. Par ailleurs, le cinéma s'est beaucoup nourri d'histoires

de terreur qui existent dans les légendes andines. Mais notre pays doit encore construire une mémoire historique. La violence venait aussi de l'État, de la police qui réprimait, des escadrons, et c'est le peuple qui payait les pots cassés, ce fut une période terrible.

Martín Rebaza Ponce de León. Je crois que je suis le plus jeune ici, je n'ai pas vécu tout cela, mais j'ai été très impressionné par le dernier documentaire d'Héctor, où cet enfant dit que l'on veut voir autre chose, quelque chose qui fasse rire. C'est un enfant lucide qui veut regarder vers l'avenir. D'une certaine façon, nous devons être des bâtisseurs d'identité, et établir des ponts entre le passé et le futur.

Nicolas Azalbert. Il me semble que les films que nous voyons cette semaine abordent cette période à partir du présent, un panorama qui est « post » Sentier lumineux.

Luis Basurto. Je ne voudrais pas rompre le consensus, mais il me semble que nous ne sommes pas sortis de ce passé. Il y a quelques mois, Keiko Fujimori se présentait encore aux élections présidentielles, la fille de celui qui a fait le plus de mal au pays. Mais pour certains, il a été le meilleur président possible car il a lutté contre le terrorisme. C'est très bien de vouloir regarder vers l'avenir, mais c'est difficile de sortir de tout cela parce qu'on se trouve dans des situations complexes. Ceux qui sont de gauche sont tabous d'une certaine façon. J'ai peur d'arriver à quatre-vingts ans et que ce soit toujours la même situation.

Héctor Gálvez. Il y a quelque chose qui est resté comme en suspens, mais qui me semble intéressant. Dans la vision préhispanique, le passé était tourné vers l'avenir, et le futur vers le passé, parce que le futur est ce que l'on ne peut pas voir. Nous vivons constamment dans l'interrogation, en nous demandant comment nous construisons notre propre identité. Et donc, cette obligation à construire notre identité nous ramène sans cesse vers notre passé. C'est positif d'un côté et dramatique de l'autre, car au Pérou, on parle littérature, cinéma, il y a de la fiction, mais il n'y a pas de science-fiction. Nous n'avons pas de regard tourné vers l'avant, contrairement à d'autres pays de la région.

Nicolas Azalbert. Pour aborder un autre chapitre, l'un des points importants, commun à vos différents films, me semble être celui de l'absence du père. Fernando, veux-tu évoquer cela ?

« **Huanchaco** ». Oui. En tant que société, nous avons un problème avec le père, et donc avec l'autorité. Nous avons une identité paternelle qui a été imposée par le christianisme.

Nicolas Azalbert. Dans *Casos complejos*, tu parles aussi de ce sujet du père ?

Omar Forero. Oui, ce sont des jeunes délinquants qui souffrent de l'absence de père.

Jonatan Relayze Chiang. L'État ne pourvoit pas au bien-être des citoyens. Nous avons une police très corrompue, qui ne se préoccupe même pas de ses propres membres, nous avons eu cinq Présidents en deux ans, et il y a un grand manque d'éducation. Comme l'a dit Luis, tu ne peux pas dire que tu es socialiste, de gauche, parce qu'automatiquement, on te taxe de terroriste. Dans le cas de *Rosa*, je n'ai pas voulu expliquer pourquoi le père est parti, parce qu'il me

semble plus important de montrer que malgré tout, elle a poursuivi son chemin. Il y a plusieurs problèmes qu'on retrouve dans mon film : celui des mères célibataires, si nombreuses au Pérou, et celui de l'alcoolisme, une cause importante des féminicides.

Nicolas Azalbert. Je me demande si cette absence du père est reliée à la disparition des Incas, s'il n'y a pas une sorte de mélancolie originelle, comme quelque chose qu'on aurait perdu et qu'on n'arriverait plus à récupérer.

Jonatan Relayze Chiang. Ce pays s'est créé comme une espèce d'entreprise, pour cultiver la canne à sucre, le coton et, durant ce processus, la population indigène a été exterminée, les esclaves qu'on avait amenés d'Afrique ont été exterminés aussi pour la plupart, et les Chinois ont été terriblement maltraités, je peux le dire, moi qui suis d'origine chinoise. Mes arrière-grands parents se sont rendu compte en arrivant qu'il ne fallait pas apprendre le chinois à leurs enfants, pour éviter la discrimination, qui est une chose qui traverse les générations au Pérou.

Luis Basurto. Personnellement, j'aime mon pays, mais je ne me sens pas particulièrement marqué par la civilisation incaïque, parce que le pays est d'une énorme diversité. En tant qu'originaire de Huancayo, comment pourrais-je me sentir Inca ? J'admire la civilisation de Cuzco, mais les civilisations de Nazca, les Chimús, les Huancas et plein d'autres, sont aussi dignes d'intérêt. À l'étranger, on connaît Machu-Picchu, Sacsahuamán, mais le Pérou ne peut se réduire à cela, nous avons d'autres cultures millénaires.

Héctor Gálvez. Malgré tout, il y a la vie. Dans *Paraíso*, ces jeunes ont de grandes carences sociales, mais ils ont la jeunesse, l'humour, la force. Dans un documentaire que je viens de terminer, une femme venait d'assister à une exhumation en 2017, les dépouilles étaient restées là trois ans dans une maison d'un village, parce qu'on ne pouvait pas les transporter à Huamanga. Et on a dit à cette femme qu'on n'avait pas identifié les restes de sa mère ni de ses quatre sœurs. Et donc, au cimetière, la femme met des fleurs à toutes les niches, en se disant que l'une d'elles conserve peut-être les dépouilles de sa famille. Et le soir, il y a une fête, et la femme commence à danser, avec beaucoup de dignité. Cela la maintient en vie.

Jonatan Relayze Chiang. Comme le ferait la nourriture également, quelque chose d'important au Pérou.

En écho à ces derniers mots d'un intervenant de la table ronde, **Yolanda Rigault**, présidente du CECUPE (Centre culturel péruvien), a présenté une conférence sur la gastronomie péruvienne.

Elle résulte de la combinaison de plusieurs facteurs : une immense richesse culturelle, produit de ses métissages ; de sa diversité agricole et biologique ; de la créativité de ses acteurs, qui ont pour beaucoup bénéficié d'une formation internationale. La gastronomie est un important levier de rayonnement pour le Pérou.

Lors de la conférence, le rappel des différents apports a été souligné, venant

- de la Conquête (influences espagnole et arabe) : viande de porc, mouton, chèvre, bovins, fèves et aubergines, dattes, olives... Le vin est remplacé par le pisco. Les mets sucrés portant l'empreinte arabe sont nombreux : *alfajores*, *manjar blanco*, *mazapanes*...

- l'apport africain est présent dans la préparation du ceviche, l'utilisation des abats, l'importance des couleurs et des condiments.

- l'apport français consiste dans les sauces, l'importance accordée à l'esthétique...

- les apports italiens sont variés : plat fusion des gnocchis, glaces d'Onofrio, panettone à Noël.

- les Chinois sont venus pour remplacer les esclaves (coolies employés dans l'agriculture et pour récolter le guano) : importance du riz (*arroz chaufa*), porc laqué.

- l'influence japonaise est présente surtout dans l'esthétique des plats. Le *ceviche* donne lieu aux *tiraditos*. On peut citer aussi *el ají de gallina*.

- la cuisine « *novoandina* », née dans les années 1980, offre des ingrédients uniquement andins pour des plats d'origine étrangère : le « *quinotto* » est un risotto de quinoa, par exemple.

La conférence s'est poursuivie par l'évocation des grands chefs des dernières décennies, dont la relation avec le Pérou a favorisé la diffusion de la gastronomie péruvienne (exemple de Fernán Adria et Alain Ducasse).



Yolanda Rigault : une initiation au métissage culinaire du Pérou (crédits : AL)

Les Rencontres de l'Institut des Hautes Études de l'Amérique Latine (IHEAL) avaient pour thème « Les Amazonies : défis locaux, enjeux globaux ». Les autrices de ce compte rendu n'ont pu y assister.

Rencontres littéraires

Table ronde : littérature péruvienne



Table ronde autour de la littérature péruvienne (crédits : AL)

Pour le trentième anniversaire du festival, les rencontres littéraires sont nombreuses. Chacun et chacune a été reçu(e) lors d'un entretien à part. Ces entretiens séparés ne sont pas retranscrits ici, mais seulement la table ronde qui a réuni tous les auteurs péruviens. La romancière cubaine **Zoé Valdés** a été reçue à part.

Jacques Aubergy a remercié Serge Fohr (président) et Antoine Sebire (délégué général) d'avoir fait la part belle à la littérature et souligné à quel point les impressionnantes photos d'artistes prises par **Daniel Mordzinski**, exposées sur le parvis du Casino et dans le Jardin public, face à la Gare du Midi, donnent une dimension esthétique supplémentaire à cet événement. Surnommé le « photographe des écrivains », il travaille depuis plus de quarante ans à la construction d'un ambitieux atlas humain de la littérature. Cet artiste franco-argentin, ancré entre Paris et Madrid, a réalisé les portraits des protagonistes les plus éminents du monde des lettres.

Jacques Aubergy commence par souligner l'originalité de cette table ronde. C'est une grande chance de trouver des écrivains qui n'ont pas un ego démesuré et qui acceptent de relever le défi de parler d'autres écrivains péruviens. Chacun

et chacune parlera d'un auteur qu'il ou qu'elle apprécie particulièrement, et ensuite il y aura place pour l'évocation d'un auteur qui a vécu longtemps en France, à Paris et à Montpellier, Alfredo Bryce Echenique. C'était un personnage assez exubérant, presque comme dans un film de Buñuel, nous l'évoquerons à partir d'anecdotes racontées par nos auteurs.

Alonso Cueto

Alonso Cueto (Lima, 1954) est l'auteur de dix-sept livres, dont des romans, des nouvelles et des essais. Son œuvre a été traduite en vingt langues. Son roman La Hora Azul a remporté le prix Herralde en 2005. El Susurro de la Mujer Ballena, un autre de ses romans, a été le premier finaliste du prix Planeta Casa América en 2007. Il publie en 2018 La Viajera del viento et en 2019, son roman Palabras de otro lado a remporté le prix du roman Juan Goytisolo.

Je vais parler de l'écrivain péruvien Mario Vargas Llosa. La première fois que j'ai lu *La ciudad y los perros*, ma mère s'est inquiétée que je lise un roman de ce genre. J'ai perçu tout de suite qu'il s'agissait d'une œuvre majeure, et le cadre où se déroulait l'histoire me surprit parce que j'étais habitué aux romans qui se passent à Paris, à Londres ou à Saint-Petersbourg. Alors soudain, il y avait ce récit qui transmettait beaucoup d'émotion et dont l'histoire se déroulait à Lima. C'était une découverte que de comprendre que n'importe quel décor connu pouvait être celui d'un roman. De plus, ce livre m'ouvrit à une réflexion sur le pouvoir. Les romans de Vargas Llosa sont une réflexion sur le rôle destructeur, maléfique, que joue le pouvoir sur l'être humain. Dans *Conversación en la Catedral*, le personnage, Cayo Bermúdez, est un homme modeste qui travaille chez un concessionnaire de voitures, et soudain, il est appelé à Lima et il se transforme en un haut fonctionnaire du Ministère pendant la dictature du général Manuel Odria. Quand il se voit investi d'un pouvoir, il change du tout au tout, il se transforme en un être impitoyable, que ceux qui l'ont connu auparavant ne peuvent pas reconnaître. C'est bien sûr le cas d'autres romans comme *La fiesta del chivo* et *La Guerra del fin del mundo*. Dans la sphère intime, on assiste aux mêmes luttes de pouvoir, comme dans *Elogio de la madrastra*, *La tía Julia y el escribidor*, ou *Travesuras de la niña mala*. Cette dialectique qui se trouve dans ces romans est quelque chose de très péruvien, de très latino-américain, et de très actuel. Le deuxième sujet qui me semble important dans l'œuvre de Vargas Llosa est celui de l'utopie. Plusieurs de ses personnages rebelles cherchent un monde parfait. Par exemple, dans *Pantaléon y las visitadoras*, Pantaléon décide de créer une communauté où son projet serait quelque chose de parfait. C'est aussi le cas dans *La Guerra del fin del mundo* et d'autres romans, où l'on trouve cette recherche utopique, la recherche d'un idéal. Toute l'œuvre de Vargas Llosa est d'une grande perfection narrative, et n'apporte pas des réponses, mais des interrogations : quel rôle jouent le pouvoir et l'utopie dans nos vies ?

Karina Pacheco

Karina Pacheco est écrivaine, anthropologue et éditrice. Parmi ses romans : El año del viento (2021), Las orillas del aire (2017), El bosque de tu nombre (2013), Cabeza y orquídeas (2012). Elle a également publié un livre d'histoire et des nouvelles. En tant qu'anthropologue, elle est spécialisée dans les questions de diversité culturelle, de racisme et de discrimination.

196

Je voudrais vous parler brièvement de plusieurs écrivains. Tout d'abord évoquer Clorinda Matto de Turner, qui pour moi est une référence, non seulement à cause de son œuvre, mais du courage dont elle a fait preuve. Être anticléricale au XIX^e siècle, et entreprendre des combats aussi risqués que promouvoir le rôle de la femme, en tant que journaliste et aussi à travers ses récits, lutter pour son accès au travail, demander que le quechua soit une langue officielle au Pérou, tout cela a fait de son nom une référence totémique à Cuzco. Mais je voudrais vous parler également d'un autre écrivain qui est emblématique de deux mondes : José María Arguedas, un écrivain marqué à la fois par les origines hispaniques et andines. On oublie souvent à quel point Arguedas cherchait à établir des ponts entre ces différents univers. Son œuvre est marquée par la constante revendication en faveur des Indiens, il disait : « je suis un démon heureux qui parle comme un chrétien et un Indien. » Aujourd'hui, où les fractures sont tellement importantes, et où certains ne cherchent qu'à les augmenter, Arguedas est plus que jamais actuel, par son œuvre et son message.

L'autre écrivain dont je voulais parler est César Calvo, un grand poète né à Iquitos, qui vécut à Lima, mais dont l'œuvre est imprégnée par la forêt amazonienne dont sa famille était originaire. Dans un pays comme le Pérou, qui a une tradition poétique très importante, cet écrivain s'est illustré à la fois par la poésie politique et la poésie amoureuse, et la nature y est omniprésente. Il est aussi l'auteur d'un roman au titre surréaliste, *Las tres mitades de Ino Moxo*, qui se réfère à un groupe vivant en Amazonie. La lecture de ce livre est comme un voyage hallucinatoire, qui montre les horreurs subies par les peuples indigènes. Il y a une phrase du livre qui dit : « Quand je pense aux atrocités que des hommes ont fait subir à d'autres, je voudrais être naturalisé couleuvre. » Ce livre a été publié il y a quarante ans. Il me semble que les Français, qui ont un certain goût pour le surréalisme, devraient l'apprécier.

Karina Pacheco lit ensuite un extrait d'un poème de César Calvo, *Diario de Campaña*, qu'elle a placé en exergue de son roman *Las orillas del aire* (2017, non traduit en français) :

*Detrás de nuestros actos
como una piel de voluntad sin tregua
somos nuestros propios antepasados.
No hay roca que no sea memoria de nosotros,
no hay trigo ni lamento que no hayamos sembrado o desgajado.
Sobre estos mismos campos donde otros derramaron*

*las lunas de su sangre y se alzaron, caminamos.
A nuestro paso, dejan los muertos de morir,
Los aún no nacidos respiran libremente.*

Derrière nos actes,
Comme une peau de volonté sans trêve,
Nous sommes nos propres ancêtres.
Il n'y a pas un rocher qui ne se souvienne de nous,
Il n'y a pas de blé ni de lamentation que nous n'ayons semé ou
arraché.
Sur ces mêmes champs où d'autres ont répandu
Les lunes de leur sang, et se sont levés, nous marchons.
Sur notre passage, les morts cessent de mourir,
Et ceux qui ne sont pas encore nés respirent librement¹.

Santiago Roncagliolo

*Les livres de Santiago Roncagliolo sont publiés dans tout le monde hispanophone et ont été traduits dans une vingtaine de langues. En français, il s'agit notamment de *Abril rojo* (2004, Prix Alfaguara et Prix indépendant de la fiction étrangère), *Memorias de una dama* (2009) et *La Pena máxima* (2014). Également le reportage *La Cuarta espada* (2007), qui fait partie d'une trilogie d'histoires vraies sur le XX^e siècle en Amérique latine.*

Il écrit également pour des productions cinématographiques et télévisuelles aux États-Unis, en Amérique latine et en Espagne, où il vit.

Le magazine Granta l'a sélectionné comme l'un des meilleurs écrivains de langue espagnole de sa génération. Le Wall Street Journal l'a appelé l'un des prochains García Márquez. The Guardian a placé Abril Rojo parmi les grands romans écrits sur le Pérou.

Je vais vous parler d'un auteur que vous ne connaissez peut-être pas, qui est décédé il y a quelques années, dont l'œuvre est ambitieuse et imposante, mais qui était connu pour être le plus antipathique des écrivains de tout le système éditorial. Par exemple, il exigea un jour d'être publié avec une couverture non flexible, prétendant que tous les grands prix avaient été publiés de la sorte. L'éditrice comprit que cette discussion absurde était un prétexte pour ne pas publier dans sa maison d'édition, dont tous les livres étaient publiés avec une reliure souple. Miguel Gutiérrez était connu pour ses diatribes contre les éditeurs mais aussi contre les écrivains les plus connus du pays, et beaucoup d'écrivains comme moi, moins connus, n'osions pas le défendre, parce que nous avons peur qu'il s'en prenne à nous également. Ses romans sont une chronique de toutes les histoires violentes du Pérou, des soulèvements, des révolutions, des coups d'État et des conflits sociaux. Son dernier roman, *Kymper*, a pour protagoniste un type qui sait qu'on le recherche pour le tuer, mais ignore s'il s'agit des

1 Traduction libre de Françoise Heitz.

militaires, des terroristes, ou bien de sa femme. C'est un sujet qui se répète dans d'autres romans comme *Confesiones de Tamara Fiol* qui se concentre sur l'anarchisme au Pérou. Mais il y en a d'autres différentes. Ma préférée est *El mundo sin Xóchitl*, qui est une histoire d'inceste perturbante entre les fils d'un grand propriétaire terrien décadent du nord du pays, qui n'ont qu'eux-mêmes pour survivre dans un environnement hostile, détestés par les leurs et aussi par les pauvres. L'auteur était originaire de Piura, qui sert de cadre à la plupart de ses romans, qui ont à voir avec les genres de la culture populaire. Par exemple, *Hombres de caminos* est un western, qui se déroule dans ces déserts lointains du nord du Pérou, qui ne sont ni des paysages andins ni des forêts, où les bandits se confondaient avec les partisans des luttes sociales. Il y a aussi un thriller policier, qui s'appelle *Una pasión latina*, qui parle d'un Péruvien qui vit à New York et qui assassine sa femme. C'est une histoire sur ce que c'est que de vivre ailleurs et de ne plus savoir d'où on est. Son dernier roman a été publié chez un grand éditeur, mais il était trop tard pour qu'il parvienne au grand succès qu'il aurait mérité et obtenu s'il n'avait pas été si frontalement agressif contre l'*establishment*. Sa première femme et son beau-fils étaient engagés dans Le Sentier lumineux et furent assassinés. Même s'il prit ses distances vis-à-vis de ce mouvement qui s'est vu submergé par la violence, son passé l'a fait paraître comme un personnage gênant. Cependant, ses romans ne sont pas des romans à thèse, pour défendre une idéologie. Tous ses personnages, qu'ils soient militaires ou militants subversifs, ont de bonnes raisons pour faire ce qu'ils font. C'est un peu comme le jumeau opposé de Mario Vargas Llosa. Ce dernier a des idées bien arrêtées, mais tous ses récits parlent de la complexité humaine et de la difficulté à assumer un rôle. Gutiérrez a lui aussi cette ambition totalisatrice, qui vient des années 70, d'un roman qui explore toute la société, et malgré son engagement personnel, ses romans montrent aussi toutes les contradictions de l'être humain.

Grecia Cáceres

Romancière et poète, elle est née à Lima en 1968. Après le lycée français de Lima, elle poursuit ses études de linguistique et littérature à l'université catholique du Pérou. Puis, jeune diplômée, elle décide de partir à Paris pour faire un doctorat sous la direction de Saul Yurkievich. Grecia Cáceres a publié trois recueils de poésie et cinq romans dont trois ont été traduits en français. Depuis 2015, elle dirige le département Amérique latine de l'IESA art@culture. La espera posible (1998) est son premier roman. Suivent Atardecer et La vida violeta (2003).

Je vais vous parler de la tradition de la poésie péruvienne. La poésie est une présence, et aussi une sorte de laboratoire du langage, qui a une influence sur l'écriture romanesque, car les romanciers péruviens lisent beaucoup de poésie, la différence étant que la poésie est plus facilement à tout le monde, alors que l'art de la narration est davantage ancré dans un territoire. La poésie est plus dégagée des référents. Rimbaud parle du poète comme un voyant, et pour moi le romancier est plus voyeur. La poétesse dont je veux vous parler est Blanca

Varela, une grande figure, très reconnue, après avoir été à ses débuts une personne discrète, qui ne cherchait pas à être publiée à tout prix. Elle parle beaucoup du couteau qui transperce le corps, et c'est une métaphore de son travail créateur, toujours exigeant. C'est Octavio Paz qui la poussa à se faire publier et à entrer pleinement dans le monde littéraire, et il écrivit la préface de son premier recueil, *Este puerto existe* (1959). *Luz de día* (1963) est le livre de poèmes du retour à Lima. Dans « Au plus obscur de l'été », ce titre de poème qui est un oxymore, elle cherche ce qui est derrière les apparences, lutte contre la fausseté. Elle se bat contre le langage qui, lui aussi, se fonde sur des conventions, et il faut travailler beaucoup pour qu'il se plie à la volonté du poète. Dans mes romans, je fais souvent des citations de Blanca, une personne qui m'a orientée et tant apporté, même sur le plan personnel. Elle travaillait pour le fonds culturel de Miraflores, où elle recevait des amis poètes. Elle m'avait reçue, et m'avait parlé longuement de la France, sachant que j'allais y vivre. Elle était très sensible au paysage côtier du Pérou, presque abstrait dans son minimalisme, comme Arguedas, qu'elle admirait tellement. J'ai donc voulu souligner cette tradition poétique ininterrompue depuis le modernisme et l'œuvre de l'immense Vallejo, et dire à quel point pour moi, qui écris à la fois poésie et narration, chacune se nourrit de l'autre.

Grecia Cáceres termine son intervention par la lecture d'un poème de Blanca Varela, « Casa de cuervos », tiré de Ejercicios materiales (1978-1993)².

*porque te alimenté con esta realidad
mal cocida
por tantas y tan pobres flores del mal
por este absurdo vuelo a ras de pantano
ego te absolvo de mí
laberinto hijo mío
no es tuya la culpa
ni mía
pobre pequeño mío
del que hice este impecable retrato
forzando la oscuridad del día
párpados de miel
y la mejilla constelada
cerrada a cualquier roce
y la hermosísima distancia
de tu cuerpo
tu náusea es mía
la heredaste como heredan los peces
la asfixia
y el color de tus ojos
es también el color de mi ceguera*

2 Le poème étant assez long, seul le texte original en espagnol est reproduit ici.

*bajo el que sombras tejen
sombras y tentaciones
y es mía también la huella
de tu talón estrecho
de arcángel
apenas pasado en la entreabierta ventana
y nuestra
para siempre
la música extranjera
de los cielos batientes
ahora leoncillo
encarnación de mi amor
juegas con mis huesos
y te ocultas entre tu belleza
ciego sordo irredento
casi saciado y libre
con tu sangre que ya no deja lugar
para nada ni nadie
aquí me tienes como siempre
dispuesta a la sorpresa
de tus pasos
a todas las primaveras que inventas
y destruyes
a tenderme -nada infinita-
sobre el mundo
hierba ceniza peste fuego
a lo que quieras por una mirada tuya
que ilumine mis restos
porque así es este amor
que nada comprende
y nada puede
bebes el filtro y te duermes
en ese abismo lleno de ti
música que no ves
colores dichos
largamente explicados al silencio
mezclados como se mezclan los sueños
hasta ese torpe gris
que es despertar
en la gran palma de dios
calva vacía sin extremos
y allí te encuentras
sola y perdida en tu alma
sin más obstáculo que tu cuerpo
sin más puerta que tu cuerpo*

*así este amor
 uno solo y el mismo
 con tantos nombres
 que a ninguno responde
 y tú mirándome
 como si no me conocieras
 marchándote
 como se va la luz del mundo
 sin promesas
 y otra vez este prado
 este prado de negro fuego abandonado
 otra vez esta casa vacía
 que es mi cuerpo
 a donde no has de volver*

Renato Cisneros

Il a commencé par écrire et publier des poèmes avant d'être à la rédaction de El Comercio de Lima. Pendant onze ans, il y a rédigé des centaines d'articles d'actualité sur la politique et le sport. À la suite de cette expérience, il a écrit des romans, parmi lesquels le best-seller La Distancia que nos separa (2015), qui a été épuisé en onze éditions dans son pays et a été traduit en plusieurs langues. Il y reconstitue la vie publique et privée de son père, Luis Federico Cisneros Vizquerra, plus connu sous le nom de « el Gaucho », un général de division d'origine argentine, qui fut un ministre de l'Intérieur et de la guerre controversé au Pérou. Les conclusions de ce livre ne se contentent pas d'éclairer les recoins sombres de sa vie familiale et de jeter le doute sur le récit public de l'un des acteurs clés de la politique péruvienne du xx^e siècle ; elles remettent également en question les motivations du narrateur et sa récompense : une paix de l'esprit tant désirée que la littérature promet mais ne délivre pas nécessairement.

Je vais vous parler de Julio Ramón Ribeyro, un personnage singulier dans le panorama littéraire péruvien contemporain. Il est souvent défini comme un auteur qui se préoccupe de personnages marginaux. En fait, il aurait parfaitement pu appartenir, de par sa génération, au groupe des écrivains du boom latino-américain. Mais il n'écrivait pas de romans -la génération du boom est un groupe de romanciers-, seulement des nouvelles, et par ailleurs, sa personnalité ne cadrerait pas avec les écrivains du boom. C'était un homme réservé, timide, discret, et à l'inverse de Mario Vargas Llosa, Gabriel García Márquez ou Carlos Fuentes, qui avaient un pied dans la littérature et l'autre dans la politique, il ne s'intéressait pas à la politique, ou du moins, pas de cette façon. Et donc, même s'il a écrit trois romans, il est connu comme auteur de nouvelles. Il s'est marginalisé lui-même. Beaucoup de ses nouvelles ont comme toile de fond la Lima des années cinquante. C'est le moment de l'exode rural, les gens de la campagne commencent à travailler à la ville. Souvent, ils tentent sans succès de s'adapter à leur nouvelle vie. Ses personnages sont donc ceux qui n'ont pas de chance, qui

sont invisibles dans la société. Un livre de récits s'intitule *Prosas apátridas*, où il raconte des choses de la vie quotidienne où chacun peut se reconnaître. Dans une nouvelle par exemple, il dit que les amants se retrouvent prisonniers de ce qu'ils se sont dit lors de la première rencontre. Ainsi, si l'homme commet la bêtise, la première nuit, d'appeler sa partenaire « artichaut », il devra l'appeler ainsi toutes les nuits. Une autre fois, il dit cette chose merveilleuse : qu'on peut se souvenir de tout, mais la seule chose que la mémoire ne peut ressusciter, ce sont le plaisir et la douleur. Si nous pouvions rappeler à nous ces sensations, nous serions attrapés dans ce cycle sans fin, dans la répétition-torture de cette douleur ou d'exultation de ce plaisir. Et puis, il a cette œuvre monumentale, son Journal, intitulé *La Tentación del fracaso*, où il analyse la déception de ne pas pouvoir écrire le grand roman de son époque, quand il se rend compte qu'il est peut-être en train d'écrire le grand livre qui marquera sa biographie, cette compilation de toutes les expériences de sa vie. Il a vécu longtemps à Paris, et quand enfin, on l'a traduit et publié en français après une série d'échanges purement épistolaires, il ouvre le livre et se rend compte que sur la couverture, il y a la photographie d'un écrivain noir. Ribeyro était un homme accompagné sans cesse par la malchance. Il alla pour protester auprès de la maison Gallimard, quand soudain il pensa que peut-être on allait mal prendre la chose, le considérer comme raciste, et il retourna en courant chez lui et laissa publier le livre avec la photo qui n'était pas la sienne. Il a connu toutes sortes de déboires avec des éditeurs qui l'ont publié avec un grand nombre d'errata impardonnables.

Une petite anecdote le concernant : à Madrid, il y eut une grande cérémonie en hommage à Ribeyro et il y avait de nombreux invités, des professeurs, dont César Ferreira, qui enseigne aux États-Unis. Quand il arrive à la réception de l'hôtel, on lui dit que c'est un immense honneur de le recevoir. On lui donne la clé, et c'était une suite spectaculaire. Le lendemain matin, au petit déjeuner, il se trouve avec Julio Ramón Ribeyro et lui dit son étonnement. Et Ribeyro lui répond qu'on lui a donné une toute petite chambre, qu'il partage avec son fils. On avait confondu les deux noms. Et Ribeyro n'a pas voulu changer, disant qu'il se sentait plus à l'aise dans cette petite chambre.

Ainsi, son œuvre illustre les problèmes de la vie ordinaire. Ma génération a une dette envers Ribeyro, sa prose magnifique, que je vous invite à découvrir. Mon père l'a connu à Paris, et pour les besoins d'un de mes livres, j'ai téléphoné à sa veuve, sachant que l'écrivain tenait un compte détaillé de toutes les rencontres qu'il avait faites, pour savoir si quelque part il était fait mention de mon père. Deux jours après, elle me dit que non, que cela n'apparaissait nulle part. Je publie mon roman et un rat de bibliothèque m'appelle et il me dit qu'il y avait deux références à mon père, terribles pour le fils, mais merveilleuses pour le lecteur que je suis. Au bout de quelques verres de whisky, mon père reconnut qu'il avait ordonné la torture d'un homme. Ribeyro écrit qu'il en eut la chair de poule, et ensuite, il élabore une réflexion sur la différence entre celui qui ordonne la torture et celui qui est en contact direct avec elle, et sur les mécanismes de la douleur. Comme il écrit dans *Prosas apátridas* : « Si on te donne une gifle sur la joue droite, ne tends pas la gauche ! »

Jacques Aubergy propose d'évoquer quelques anecdotes concernant Alfredo Bryce Echenique.

Alonso Cueto rappelle qu'Alfredo Bryce a été durant des années professeur à Montpellier. Il racontait que lorsqu'il était jeune, à Lima, il y avait un cinéma dont l'écran était si abîmé qu'il menaçait de s'effondrer. Il disait alors que tous ceux qui allaient dans ce cinéma allaient voir un film de suspense, puisqu'on ne savait pas si l'écran n'allait pas tomber.

Karina Pacheco raconte que lorsqu'elle était adolescente, elle avait déjà lu *Un mundo para Julius*, et son adaptation au cinéma par la réalisatrice péruvienne Rosana Díaz Costa était sur le point de sortir sur les écrans : « Quelques années plus tard, j'ai eu une de mes premières déceptions amoureuses, de celles qui te font voir ta vie en morceaux, et de plus j'avais contracté la grippe, c'était la semaine sainte et tout le monde partait à la campagne, faisait des plans pour s'amuser. Moi j'étais au fond de mon lit, et une amie m'a conseillé de lire *La Vida exagerada de Martín Romaña*. Avec humour, le narrateur surmonte son propre malheur, et je vécus intensément cette histoire, pleurant et riant à la fois. Quand j'ai connu plus tard Alfredo, je l'ai remercié de m'avoir "sauvée" en m'offrant ces moments. »

Santiago Roncagliolo souligne que c'était un auteur curieux, tout l'inverse des grands écrivains latino-américains de sa génération. Il n'était pas spécialement de gauche, ni un auteur socialement engagé, il écrivait sur les classes favorisées, en se moquant d'elles. « Un jour, je lui ai posé directement la question de savoir s'il s'était engagé, d'une façon ou d'une autre. Et il me répondit : "J'ai milité affectivement dans la brigade qui essayait de sauver les balcons historiques du vieux centre de Madrid". Quand Mario Vargas Llosa obtint le Prix Cervantes, Alfredo en fut tout réjoui. Il s'acheta un beau costume pour aller à la réception. Les jours passaient, et personne ne l'invitait. Il se saoula à mort et finit à l'hôpital : et là, l'invitation arriva. Mais bien sûr, il ne put pas y aller ! »

Grecia dit qu'elle n'a pas d'anecdote d'un rapport direct avec lui, mais que, comme Karina, elle pense que c'est un auteur qui console les adolescents, sa tournure d'esprit lui permet d'avoir un rapport privilégié avec la jeunesse, il a un enthousiasme qui semble rendre les choses plus amènes. Elle a beaucoup aimé ses nouvelles, *Huerto cerrado*, et parmi celles-ci, surtout « Con Jimmy en Paracas », qui fut une véritable révélation. Quand elle alla l'écouter dans les années quatre-vingts, c'était une vedette, il fallait faire la queue des heures pour entrer dans la salle. Les gens se battaient pour avoir une chaise dans la salle. Et puis il avait parlé durant des heures, conversant avec cette exagération liménienne si merveilleuse et tenant le public en haleine.

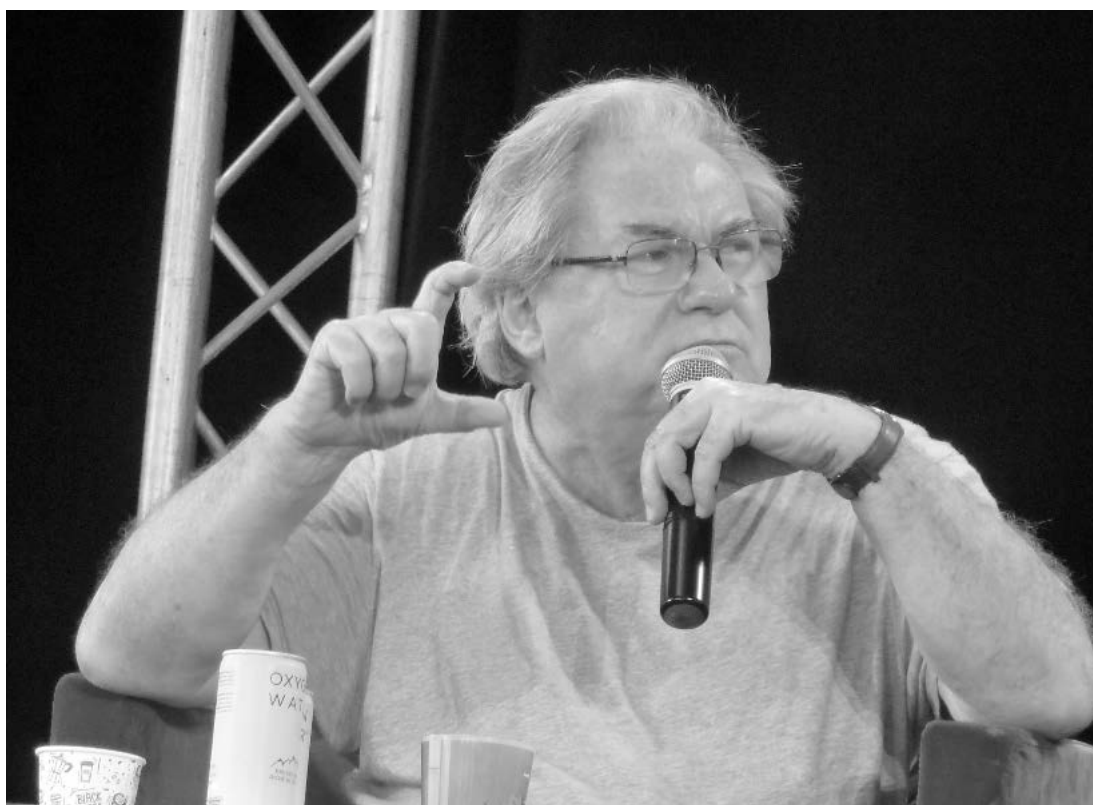
Renato Cisneros raconte : lors d'un Salon du livre à Lima, il y avait un repas, avec une douzaine d'écrivains, et à la fin, il ne restait que quatre personnes : un éditeur mexicain, Alfredo Bryce, le fils de Pablo Escobar (qui faisait la promotion du livre sur son père, le narcotrafiquant le plus célèbre de l'Histoire), et moi. Alfredo dit : « Allons au Country Club ! » mais c'était fermé, et alors le fils de Pablo Escobar, qui n'avait pas dit un mot de la soirée, ouvre la bouche : « Si vous voulez, nous pouvons aller dans ma suite ». Pour l'éditeur mexicain et

pour moi, cela fut comme d'être à la finale de Roland-Garros, car tandis qu'Alfredo racontait des histoires familiales et ses anecdotes sur García Márquez à Barcelone, le fils de Pablo Escobar racontait comment s'était créé le cartel de Medellín. À quatre heures du matin, après avoir fini deux bouteilles de whisky, nous nous sommes quittés comme de vieux amis. Dans l'ascenseur, Alfredo nous dit : « Quel garçon sympathique ! Il a passé toute la nuit à parler de son père ! De qui s'agit-il ? »

Concert : El Comité et son invitée Yilián Cañizares

Dans la continuité de l'histoire de la musique cubaine, un mélange savant des rythmes jazz, classiques et afro-cubains.

Les films



Cinéaste invité : Ignacio Agüero, pour une rétrospective de son œuvre (crédits : AL)

Rétrospective Ignacio Agüero (Chili)

Animal de costumbre, Aquí se construye (o ya no existe el lugar donde nació), Cien niños esperando un tren, Como me da la gana, Como me da la gana II, El Diario de Agustín, El Otro Día, Hoy es jueves cinematográfico, La Mamá de mi abuela le contó a mi abuela, No olvidar, Nunca subí el Provincia, Sueños de hielo.

Les films hors-compétition

Les films présentés en avant-première : *Baracoa* (Pablo Briones, Cuba), *El Empleado y el Patrón* (Manuel Nieto Zas, Uruguay).

Séance spéciale : *La Roya* (Juan Sebastián Mesa, Colombie).

Film de clôture : *Memoria* (Apichatpong Weerasethakul, Colombie, Royaume-Uni, Thaïlande, France, Allemagne).

Sélection Kimuak (courts-métrages produits en Euskadi) : *Barbudos* (Larry Mankuso et Tucker Dávila Wood), *El Ruido solar* (Pablo Hernando), *Quebrantos* (Koldo Almandoz et Maria Elorza).

Palmarès du festival 2021

Longs-métrages de fiction (10 films en compétition)

Candela (Andrés Farías Cintrón, République dominicaine), *Capitu e o Capítulo* (Júlio Bressane, Brésil), *Date una vuelta en el aire* (Cristián Sánchez, Chili), *El Otro Tom* (Laura Santullo et Rodrigo Plá, Mexique), *Fanny camina* (Alfredo Arias et Ignacio Masllorens, Argentine), *Jesús López* (Maximiliano Schonfeld, Argentine), *Madalena* (Madiano Marcheti, Brésil), *Moštro* (José Pablo Escamilla, Mexique), *Piedra Noche* (Iván Fund, Argentine), *Una película sobre parejas* (Natalia Cabral et Oriol Estrada, République dominicaine).

Le jury Fiction long-métrage était composé d'Antonin Baudry, Jean Echenoz et Pascale Ferran.

Abrazo du meilleur film : *Jesús López*



Maximiliano Schonfeld, lauréat de l'Abrazo pour *Jesús López* (crédits : AL)

Jesús López, jeune pilote de courses, meurt accidentellement. Son cousin Abel, adolescent à la dérive, prend progressivement sa place auprès de sa famille et de ses amis, jusqu'à se laisser posséder par l'esprit de son cousin. *Jesús López* est-il un film fantastique ? Un film biblique ? Un film de deuil ? Un film d'apprentissage ? Un film documentaire ? Il agence et superpose tous ces genres cinématographiques.

Prix du jury : *Candela*

206 |

Alors qu'un ouragan menace la ville de Saint-Domingue, le meurtre d'un jeune poète et trafiquant de drogue va faire s'entrecroiser les vies d'une jeune femme de la haute société, d'un policier alcoolique et d'une *drag queen*. *Candela* propose un voyage dans les arcanes de la capitale de la République dominicaine, nous révélant une ville obscure, machiste, classiste et homophobe, mais aussi pleine de poésie et de beauté. Le film embrasse, en trois parties, trois sphères sociales à travers trois esthétiques différentes.

Mention spéciale pour l'interprétation : *Una película sobre parejas*



Una película sobre parejas (crédits : AL)

Natalia Cabral et Oriol Estrada viennent de terminer leur film *El sitio de los sitios*. Plutôt que de se reposer, ils décident d'accepter l'argent d'un investisseur privé pour réaliser un documentaire. La recherche du sujet du film et sa réalisation vont plonger le

couple dans une mise en abyme qui n'est pas sans risque pour lui. Le dispositif ludique qui consiste à intégrer le processus de création dans le film permet de mettre en miroir vie privée et vie professionnelle. Le film s'amuse à démystifier le monde du cinéma d'auteur et à dévoiler les difficultés qui existent pour réaliser un film aujourd'hui en République dominicaine.

Prix du public : *Fanny camina*

Discussion après la projection du film *Fanny camina*

207

Alfredo Arias. Après la mort d'Eva Perón, il y a eu une déroute du péronisme, on a considéré que c'était un régime dictatorial, et comme c'était un mouvement qui reposait sur le lien entre le pouvoir et le peuple, maintenant il y a beaucoup de gens qui essaient de se rapprocher de ce passé, mais avec des idées confuses. Et ce que le film propose en revisitant cette histoire, c'est de surmonter le passé, d'ouvrir une porte sur le futur, et d'en finir avec le fanatisme.

Nicolas Azalbert. Une question pour Alejandra. Tu avais déjà incarné Fanny Navarro au théâtre sous la direction du même Alfredo Arias en 2016. Qu'est-ce que cela fait de retrouver un personnage au cinéma, après l'avoir incarné au théâtre ?

Alejandra Radano. On est arrivés au tournage avec beaucoup de matériel, c'était un grand avantage pour pouvoir commencer le film.

A.A. Oui, mais je voudrais expliquer que ce qu'on a fait au théâtre était tout à fait différent. C'était une séquence dans laquelle on voyait l'interrogatoire que menait un agent de la Révolution Libératrice, de ceux qui ont déchu Perón, et il essayait de conduire Fanny à la folie par tous les moyens possibles. L'amant de Fanny Navarro était le frère d'Eva Perón, Juan Duarte, qui ensuite a été « suicidé », entre guillemets, et on voulait faire dire à Fanny que c'était un crime commandité par Perón. À un moment, celui qui l'interroge lui montre le crâne de son ancien amant percé par une balle, pour la pousser à la folie. Cette histoire ressemble beaucoup à celle qui est d'actualité, d'un juge qui devait dénoncer à la Présidente l'implication du gouvernement kirchnériste dans un pacte avec l'Iran qui avait conduit à l'attentat de l'AMIA, c'est-à-dire de la mutuelle juive de Buenos Aires.

N.A. Une question à présent pour Alejandro, le neveu de la famille, et l'un des producteurs du film. Alejandro a réalisé un documentaire sur Alfredo, *El hombre de las mil y una cabezas*, et donc, à cette occasion, tu l'avais filmé de l'extérieur, en tant que témoin, disons « objectif ». Qu'est-ce que cela fait de participer à l'aventure de ce premier film *porteño* et qu'est-ce que tu as pu apprécier du travail d'Alfredo en tant que metteur en scène ?

A.A. J'ai eu cette expérience de pouvoir le suivre pendant un an, que ce soit à Paris, à Naples, pour faire un documentaire sur le travail de l'artiste, et en ce qui concerne ce film, ce fut pour moi vraiment émouvant. Travailler avec des artistes comme le maître, Ignacio et Alejandra, c'est un cadeau. Et puis, la pro-

duction a décidé de tourner tout en 16 mm et en super 8, ce qui était vraiment un défi important, mais qui a servi la dramaturgie du film.

N.A. Y a-t-il des questions dans la salle ?

Merci à toute l'équipe du film, je voudrais vous féliciter. J'ai beaucoup aimé l'usage du noir et blanc, qui donne une dimension historique, et les virgules chromatiques, pour donner la dimension nationaliste du péronisme, à chaque fois. J'ai aimé la dimension du péronisme qui est marquée par le cœur plus que par le cerveau, et aussi la promenade de la Fanny d'autrefois dans le Buenos Aires actuel, le petit clin d'œil sur les étoiles des célébrités dans la rue Corrientes, où votre étoile est présente, Alfredo Arias, et la promenade au théâtre San Martín. Je voudrais vous poser deux questions. Est-ce qu'il y a chez Fanny quelque chose d'Isabel Perón ? Ou qu'est-ce qui se serait passé si Fanny, en tant que personne de scène, avait rencontré un jour Isabel ?

A.A. C'est drôle, parce qu'il se trouve qu'elle vient de jouer Isabel Perón. Nous avons fait une pièce qui s'appelle *Happy land*. Comme je me suis amusé depuis longtemps à raconter à ma façon le péronisme, forcément, je devais arriver à ce personnage si particulier, la deuxième femme de Perón. Mais cela, c'était le sujet d'une pièce. Ici, nous avons essayé de rester fidèles à la réalité : Eva Perón, dans sa solitude, a voulu trouver quelqu'un qui lui ressemble, comme une sorte de sœur, et Fanny a pleinement rempli ce rôle. Et la deuxième question ?

C'est une question pour toute l'équipe : comment se porte le cinéma argentin aujourd'hui ? Comment ça se passe à l'INCAA (Institut National de Cinéma et d'Arts Audiovisuels) ?

A.A. Vous savez, ce n'est pas la peine de mentionner l'INCAA. Nous avons la chance de représenter un cinéma totalement indépendant. Par exemple, les négatifs en 16 mm ont été achetés à Paris et transportés à Buenos Aires dans mes valises, avec la crainte de ne pas pouvoir passer à la douane. Le film a été révélé à l'Université, et le 8 mm a été acheté en France, on l'a tourné en Argentine, et je l'ai rapporté ensuite ici en passant par des péripéties assez extraordinaires. C'était toute une aventure. En dehors du sujet, il y a aussi l'histoire du cinéma, et il nous a semblé que c'était logique de restituer le film avec sa véritable matière. J'ai l'habitude de dire que le numérique, c'est seulement des images, alors que ce film, c'est du cinéma. Et on a travaillé avec cette sensation, de faire du cinéma tout le temps, et puis comme je ne pouvais transporter qu'un nombre limité de bobines, on avait peu de matériel et on ne pouvait pas tourner beaucoup, ce qui donnait au travail une tension et une qualité, une concentration extrême de toute l'équipe, avec une émotion constante qui se reproduisait jour après jour. Par ailleurs, je repense à ce que me disait Nicolas, qu'il fallait expliquer un peu le péronisme pour le public qui n'a pas idée de ce que c'était, mais je dois dire que le film est une impression poétique, pas un livre d'histoire, avec l'idée que la poésie peut expliquer les choses mieux que la politique. C'est ce qu'on a essayé de faire. (*Applaudissements*). Merci beaucoup, j'ai vécu une soirée d'une grande intensité et je vous remercie de nous avoir accompagnés. Vous méritez maintenant de rêver du film, et nous, peut-être, de rêver au prochain film.

Prix du Syndicat français de la critique de cinéma : *Una película sobre parejas*

Le jury était composé de Cédric Lépine (Mediapart), Bernard Payen (Arte) et Bénédicte Prot (Fred Radio).

Documentaires (dix films en compétition)

Adiós a la memoria (Nicolás Prividera, Argentine), *Cantos de represión* (Marianne Hougen-Moraga et Estéphan Wagner, Chili), *Cartas de una fanática de Whistler a un fanático de Conrad* (Claudia Carreño Gajardo, Chili), *Concierto para la batalla de El Tala* (Mariano Llinás, Argentine), *Edna* (Eryk Rocha, Brésil), *Esquirlas* (Natalia Garayalde, Argentine), *Nidal* (Josefina Pérez-García et Felipe Segala, Chili), *Objetos rebeldes* (Carolina Arias Ortiz, Costa Rica), *Qué será del verano* (Ignacio Cerói, Argentine), *Vaychiletik* (Juan Javier Pérez, Mexique).

Le jury était composé d'Annick Peigné-Giuly, Emmanuel Gras et Laetitia Mikles.

Prix du meilleur documentaire : *Qué será del verano*

Ignacio Cerói, un réalisateur argentin en vacances, achète par correspondance une caméra légère à un Toulousain, Charles Louvet. Il découvre des vidéos dans la caméra et se propose d'en faire un film avec l'aide de Charles. *Qué será del verano* est une réflexion sur le statut de l'image et du spectateur. Montrer au public des images privées permet à la vie quotidienne de se transformer en épopée. Charles Louvet devient Charles Marlow et s'enfonce comme lui au cœur des ténèbres. La raison vacille et le film lui-même affiche des signes de troubles identitaires. Qui filme, qui raconte, qui existe vraiment ? Ces questions rappellent les attentes du spectateur : le besoin d'être pris par la main, le désir de voir du pays et de croire que la fiction est au coin de la rue.

Mention : *Vaychiletik*

Le film déploie un ton tragi-comique inhabituel dans le genre documentaire. On découvre les déboires d'un cultivateur, enrôlé comme musicien par les dieux dans son sommeil. Fidèle à ses rêves, il ne peut se dédire de sa parole et ce don apparaît à la longue comme une malédiction. *Vaychiletik* aborde la face cachée des films ethnographiques et dévoile le fardeau que les traditions peuvent constituer pour ceux qui les maintiennent vivantes.

Prix du jury étudiant de l'IHEAL : *Edna*



Eryk Rocha, réalisateur du film *Edna* (crédits : AL)

Au bord de l'autoroute Transbrasiliana, Edna consigne ses mémoires dans un journal. Le traumatisme subi par Edna n'est pas un fait relégué dans le passé, il est constitutif de sa vision du monde, il est le filtre de son rapport à la nature, à la politique, au religieux. À travers le portrait de cette femme courageuse, c'est le portrait du Brésil que dresse Eryk Rocha. Un Brésil à la fois brûlant et calciné.

Prix du public : *Cantos de represión*

Le film distille les révélations liées à l'histoire de l'ancienne Colonia Dignidad, colonie religieuse allemande fondée au Chili en 1961 par un ancien nazi et futur partisan de Pinochet, et suscite la prise de conscience de l'ampleur des exactions commises pendant quarante-cinq ans.

Courts-métrages (11 films en compétition)

Sin asunto (Guillermo Moncayo, Colombie), *El Oso antártico* (Nicolás Abello et Alejandro Cozza, Argentine), *Entre ellas* (Roxane Florin, Mexique), *Herbarium* (Francisca Lila, Chili), *Igual/Diferente/Ambas/Nenhuma* (Adriana Barbosa et Fernanda Pessoa, Brésil), *Jardín de piedra* (Guštavo Fontán, Argentine), *La Luz de Masao Nakagawa* (Hideki Nakazaki, Pérou), *La Radio* (Carlos Novella, Venezuela), *La Sombra refugiada* (Francisco Álvarez Ríos, Équateur), *Poilean* (Claudio Caldini, Argentine) *Son of Sodom* (Theo Montoya, Colombie)

Le jury était composé d'Aurélien Chesné, Aurélien Vernhes-Lermusiaux et Romane Pangrazzi.

Prix du meilleur court-métrage : *Entre ellas*

Mention : *La Luz de Masao Nakagawa*

BAL-LAB

Mention spéciale jury BAL-LAB : *What's in the air* (Laura Santullo et Rodrigo Plá, Mexique)

Prix BAL-LAB du documentaire : *BEA VII* (Natalia Garayalde, Argentine)

Prix BAL-LAB de la fiction : *Godspeed Satan* (José Pablo Escamilla, Mexique)

Lauréat de la Bourse d'aide au développement du CNC : *On top of the cliff* (Enrica Pérez, Pérou)

