La Revue du Ciné-club universitaire, 2021, nº 1

Piano & Cinéma

CINÉ-CLUB
UNIVERSITAIRE

VIE DE CAMPUS
CULTURE.UNIGE.CH

UNIVERSITÉ
DE GENÈVE

SOMMAIRE

1

Éditorial
Une vraie love story !

Alexandre Vuillaume-Tylski
Elias Abou-Charaf

3

« La musique de film a besoin de s'élever »
Conversation avec Gabriel Yared

Alexandre Vuillaume-Tylski

15

Piano & cinéma, paire d'inséparables

Alexandre Vuillaume-Tylski

19

Casablanca : la mélodie du souvenir

Margaux Terradas

22

Quand les cinéastes dessinent le piano

24

Liszt, superstar !
Sur *Lisztomania*, de Ken Russell

Julien Dumoulin

33

Le piano de Madame Sou-sat-zka

Elias Abou-Charaf

39

La musique au-delà des images, au-delà des mots…
La légende du pianiste sur l'océan (Giuseppe Tornatore, 1998)

Leandra Patané

43

L'art de tâtonner
La Spirale du pianiste (Judith Abitbol, 2000)

Alexandre Vuillaume-Tylski

46

La musique refusée
Le Pianiste (2002) de Roman Polański

Flaminia Albertini

51

Ennio Morricone et le piano

Alexandre Vuillaume-Tylski

54

On vous conseille…

Julien Dumoulin
Noémie Baume
Rayan Chelbani

Recevoir *la Revue du Ciné-club universitaire* gratuitement chez vous ?

Abonnez-vous !

en 1 minute sur **culture.unige.ch/revue**

Illustration
1ère de couverture : *The Piano* (Jane Campion, 1993).

Groupe de travail du Ciné-club universitaire
Alexandre Vuillaume-Tylski, Elias Abou-Charaf, Flaminia Albertini, Julien Dumoulin, Leandra Patané, Margaux Terradas, Eleni Avlakioti, Noémie Baume, Almudena Jimenez, Franklin Urfer, Rayan Chelbani

Remerciements
Gabriel Yared, Dimitra Christofidou, Odile Etaix

Division de la formation et des étudiants (DIFE)
Activités culturelles de l'Université
responsable : Ambroise Barras coordination : Julie Polli
édition : Christophe Campergue graphisme : Julien Jespersen

Éditorial

Une vraie love story !

Par Alexandre Vuillaume-Tylski et Elias Abou-Charaf

« Piano & Cinéma » sonne à juste titre comme un couple, une histoire d'amour. Et pour cause, on célèbre un duo entrelacé depuis plus d'un siècle. Le Ciné-club de l'Université de Genève entend rendre hommage, sans exhaustivité, à quelques œuvres et artistes indissociables du mot « cinéma », art qu'on oublie trop souvent… d'écouter. Le dessein ici n'est pas de couvrir l'ensemble des films, cinéastes et partitions ayant réinventé cette association si intime entre piano et cinéma, mais de faire revivre pianissimo quelques notes et images au gré des pages de ce numéro. Vous lirez ici quelques réflexions esthétiques sur cette complicité, mais aussi des études de films encore trop méconnus, tels *Lisztomania* (Ken Russell, 1975), *Madame Sousatzka* (John Schlesinger, 1988) et *La Spirale du pianiste* (Judith Abitbol, 2000), ou plus célébrés tels que *La Légende du pianiste sur l'océan* (Giuseppe Tornatore, 1998) et *Le Pianiste* (Roman Polanski, 2002). Enfin, en guise d'ouverture une conversation inédite avec le grand compositeur oscarisé Gabriel Yared, et en conclusion, des conseils de films pour parachever ce volume.

Bonne lecture, bonnes projections et bonne écoute !

Cinémathèque suisse

Liv Ullmann au piano dans *Sonate d'automne* (*Höstsonaten*, Ingmar Bergman, 1978).

Gabriel Yared à son piano (© photographie de Patrick Fouque).

« La musique de film a besoin de s'élever »

Conversation avec Gabriel Yared

Né au Liban en 1949, autodidacte puis compositeur et orchestrateur « pop » (entre autres pour le duo Hallyday-Vartan, Gilbert Bécaud, Charles Aznavour, Minna, Françoise Hardy), Gabriel Yared a ensuite travaillé dans des genres de films et avec des cinéastes particulièrement différents, dont Jean-Luc Godard, Jean-Jacques Beineix, Costa-Gavras, Youssef Chahine, Olivier Assayas, René Laloux, Robert Altman, Jean-Pierre Mocky, Étienne Chatiliez, Jean-Jacques Annaud, Anthony Minghella, Jean-Paul Rappeneau, Claire Devers, Michel Ocelot, Paul Schrader, Jan Kounen ou Xavier Dolan ! On ne saurait cependant définir l'élégance et la sensibilité de ce musicien à travers une liste de grands noms ou l'Oscar de la musique originale qu'il reçoit pour *Le Patient anglais*. Gabriel Yared c'est avant tout un amoureux du piano et du déchiffrement, un artiste rare et discret, à la parole érudite, qui place la musique avant toute chose, bien au-delà du cinéma.

Propos recueillis par Alexandre Vuillaume-Tylski, le 13 Février 2021

Alexandre Vuillaume-Tylski : Votre apprentissage de la musique a été progressif…

Gabriel Yared : Au départ je suis autodidacte. Enfant, les quelques demi-heures de cours que me donnait mon professeur de piano se résumaient à deux lignes d'un prélude de la suite anglaise de Bach. Il était très sévère, il disait à mon père : « On ne fera jamais rien de lui » ; il voulait que je joue parfaitement, mais ça ne m'intéressait pas. Ce qui m'intéressait c'était que la lecture, le déchiffrage, d'une partition devienne pour moi une deuxième langue. C'est à trente ans seulement que j'ai pris des cours de contrepoint et de fugue parce que je sentais que j'avais une grande lacune, j'en ai longtemps souffert. J'ai été auditeur libre dans la classe d'Henri Dutilleux au début des années 1970 et à la fin de l'année il m'a dit : « C'est bien ce que vous faites mais promettez-

moi d'étudier le contrepoint». Alors j'ai appris les bases, ronde contre ronde, et ça a changé ma vie.

Et vous voilà au fil des années à donner des concerts de vos œuvres, notamment cette année 2021 à la Maison de la Radio à Paris…
Ça m'intimide toujours beaucoup d'être en face d'un orchestre, je l'ai fait souvent autrefois, mais je préfère me cacher derrière le piano ! C'est là que je me sens à l'abri, dans mon élément. Je ne sors pas beaucoup, je travaille beaucoup, j'écris tous les jours quoi qu'il arrive, et je note, je garde chaque idée.

Vous avez un lien fort et affectif avec votre piano. Il a une histoire et il est entouré de centaines de partitions ; c'est un peu votre antre, votre caverne mentale…
Mon piano c'est mon monde, mon bouclier. Il me permet aussi de redécouvrir sans cesse la musique, il m'est indispensable pour composer, même s'il m'est arrivé d'écrire des pièces uniquement pour cordes, etc. Mais les touches du piano… C'est Stravinsky qui disait : « Moi j'ai besoin de toucher l'ébène, l'ivoire, ça me donne des idées ». Ravel, pareil. C'est le plus bel instrument qui soit pour s'envoler, pour créer, pour inventer, pour risquer même, oser. Mon piano « c'est mon autre moi » comme dit Chopin. Le piano m'a permis d'orchestrer quand je faisais de la variété, il ne me trompe pas, il me donne ce confort, ce réconfort. Il me guide d'une certaine manière, j'ai besoin de lui dans tout ce que je fais.

Et vous avez toujours le même piano depuis les années 1970…
C'est un piano que j'ai acheté en 1972, il m'avait coûté une fortune : 12 000 francs de l'époque, que j'ai payés sur deux ans ! Il avait servi pour des tournées de chanteurs pop, dont Claude François qui sautait sur le couvercle pour danser, il y a encore les traces dessus. Mon piano a été il y a quelques années à l'hôpital, tout l'intérieur a été refait, les marteaux, les pédales, mais sans rien changer à la sonorité. J'ai beau devoir faire des maquettes musicales sur ordinateur pour chaque scène de film, je n'y vais qu'à la toute fin du processus quand j'ai d'abord tout composé et orchestré. J'écris d'abord au piano, l'essence de ma musique se fait au piano. Il m'a accompagné à chacun de mes déménagements, à Paris, Neuilly, jusqu'à l'Ile-aux-Moines en Bretagne. Là-bas il était au dernier étage, avec la plus belle vue sur la mer. Ensuite, il a vécu huit ans à Londres avec moi, juste à côté des Studios Abbey Road. Et finalement, à Paris et là il ne bougera plus. Il a toujours été entouré d'étagères de partitions, tout Bach, tout Ravel, tout Schumann, tout Stravinsky, tout Chopin, toujours. C'est une famille qui ne m'a jamais quitté. Je ne suis pas un grand pianiste, je joue inégalement le tempo, mais il me donne tellement de satisfaction et de possibilités d'inventer que je ne peux pas me fâcher avec lui. En ce moment je m'amuse à jouer les réductions des six quatuors de Mozart dédiés à Haydn. Cela me permet de découvrir des détails qui m'avaient échappé par rapport à des enregistrements où le tempo était différent, etc. Mon piano me restitue, me livre, la partition d'origine.

C'est un conseil que vous donneriez volontiers aux nouvelles générations, j'imagine ?
Tant qu'on ne connaît pas l'ancien, on ne peut pas faire du nouveau. Regarder, étudier, les œuvres. Jouez-les. Observez comment c'est écrit, développé. Pour comprendre la musique « de l'intérieur ». Fréquentez la musique tout le temps, tout le temps. Même quand je dois travailler sur un film, ma récréation, qui me permet la re-création, c'est d'aller sur mon piano et d'y lire, pour le plaisir, des œuvres passées. En ce moment, je rejoue Ligeti par exemple. On ne cesse d'apprendre, on ne cesse d'agrandir son champ d'inspiration, en écoutant les grandes œuvres. Bach recopiait à la chandelle les œuvres de Vivaldi et d'autres, il a commencé comme ça, pour com-

prendre comme c'était fait. Il n'y a rien de plus éducatif et surtout de plus inspirant que de passer son temps à papillonner d'une œuvre à une autre. Je me souviens que je ne trouvais pas les partitions de Bartok à Paris, j'allais à Genève pour acheter les Bartok et Stravinsky. À une époque, on les achetait et ça coûtait très cher. Maintenant il y a des sites qui recensent toutes les partitions, allant de Palestrina et Roland de Lassus jusqu'à Stravinsky, Ravel, Debussy, etc. Pourquoi s'en priverait-on ? C'est une aire de jeux extraordinaire. C'est là qu'on peut apprendre plein de choses. En allant à la source.

Que pensez-vous de la musique de film en tant que forme ?

Passés les films muets accompagnés au piano, les premières grandes partitions composées pour le cinéma, de Korngold, Newman, etc., n'avaient pratiquement pas de piano, c'était surtout orchestral. Il a fallu un certain temps pour voir arriver le piano, soliste, dans les musiques de films. La musique de film a besoin de s'élever. Et pour s'élever, il faut qu'elle soit nourrie au sein des chefs-d'œuvre passés. Parce qu'on n'a rien inventé de plus sublime depuis. Je commence chacune de mes journées avec Bach. Tous les matins, je déchiffre au piano. Comme un ciel au-dessus de moi, un ciel merveilleux, lumineux, vers lequel je tends toute la journée. Même en composant pour des films, des chansons ou des publicités, avoir cette beauté au-dessus de soi permet de tendre vers la beauté. Et je pense que la musique de film a besoin de ça. Elle a besoin d'autre chose que les notes répétitives qu'on entend trop souvent depuis Philip Glass. On a fait croire aux réalisateurs que c'est ce qu'il leur fallait pour que leurs images ne soient pas trop « envahies » par de la musique. Moi je crois qu'une belle musique élève aussi les images. Quand elle est bien utilisée chez Hitchcock-Herrmann, Fellini-Rota, ou Leone-Morricone, il y a un espace qui lui est donné. À la fin de La Mort aux trousses *(1959), dans la grande séquence finale, Hitchcock a passé la main à Herrmann, et on l'entend, pour le plus grand bénéfice du film. Fellini et Leone travaillaient sur les musiques avant les tournages.*

C'est ce que vous pratiquez vous-même, écrire la musique avant les tournages…

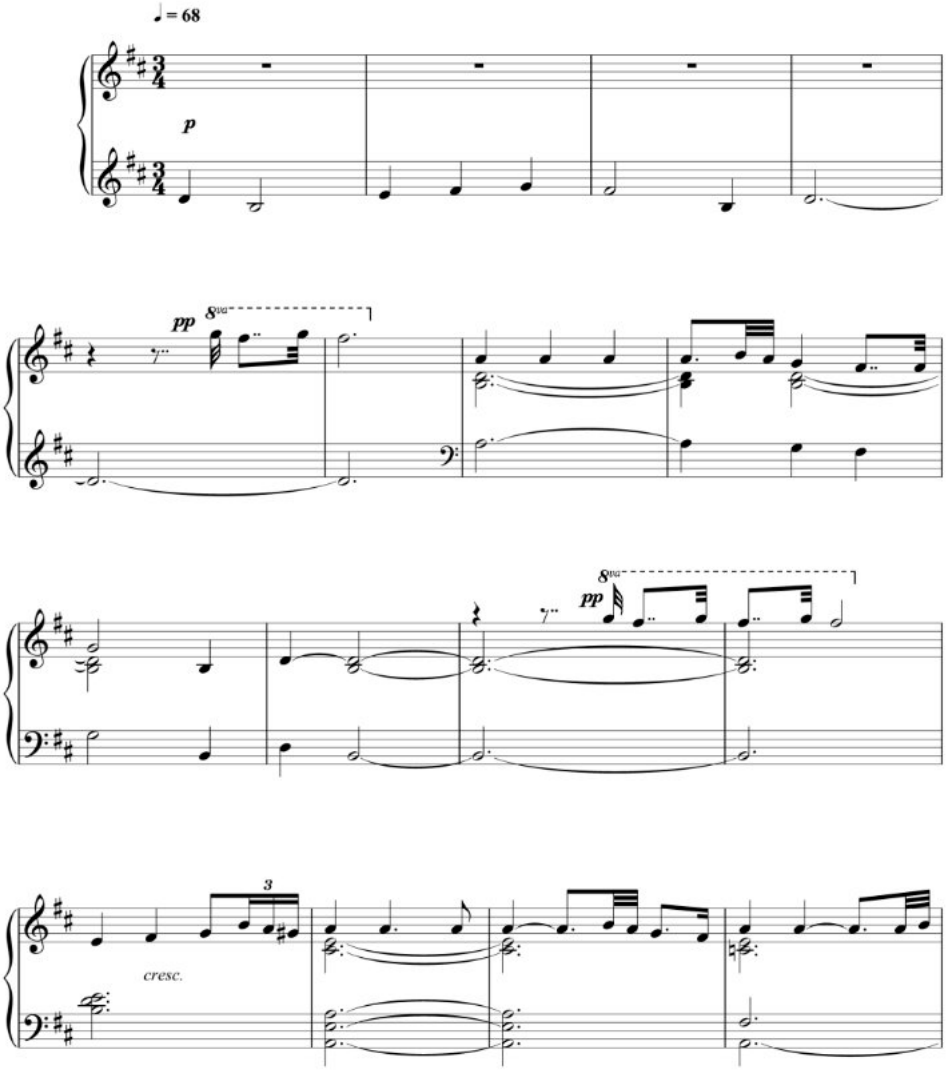
Sur ma centaine de musique de films écrites, il y en a au moins 70 que j'ai composées avant les images, puis reprises et ciselées par mes soins avec/sur les images. Mais l'inspiration première vient de ce qui n'est pas encore incarné en image. Moi l'image de fiction ne me fait pas rêver, elle ne m'inspire pas (davantage en documentaire étrangement). L'image ne produit pas de musique, c'est la musique qui produit des images. La musique est devenue un vassal de l'image, alors que la musique est un art premier je dirais, qui contient tout. On peut la sentir, l'entendre, la lire, la toucher, etc. Alors, je veux bien « accompagner » un film, mais pour cela j'ai besoin de trouver l'inspiration principale, en lisant le scénario et/ou en parlant avec le réalisateur ou la réalisatrice. Ensuite, je fais un travail de composition, je développe, je fais des variations. Et quand le film arrive, je confronte ce que j'ai fait avec les images et je cisèle. Mais je travaille au départ pour l'esprit du film et non image par image.

Vos collaborations avec Anthony Minghella fonctionnent bien dans cet esprit-là…

Anthony était lui-même musicien mais n'a jamais empiété sur mes prérogatives, au contraire, à chaque fois il me lançait sur des chemins nouveaux et toutes mes musiques pour ses films ont été composées avant les tournages. Pour Retour à Cold Mountain *(2003), il y a notamment un solo de piano joué par Nicole Kidman. Anthony m'a d'abord parlé du milieu protestant, luthérien, du récit et j'ai commencé à écrire une chorale très simple, que tout le monde peut chanter. Pour* Le Talentueux Mr Ripley *(1999), Anthony me dit que Ripley est un personnage qui recule d'un pas et avance d'un autre en même*

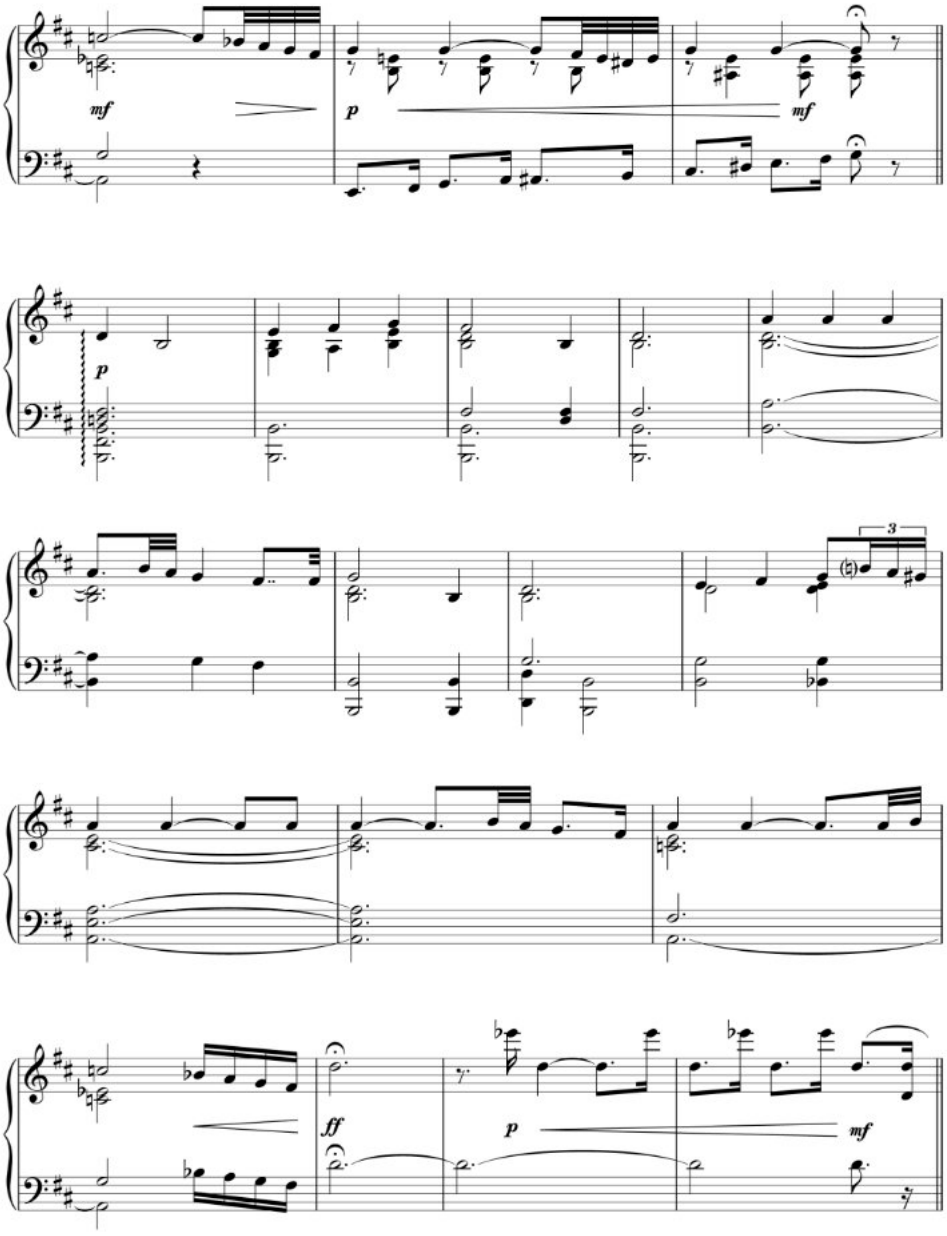
MAIN THEME

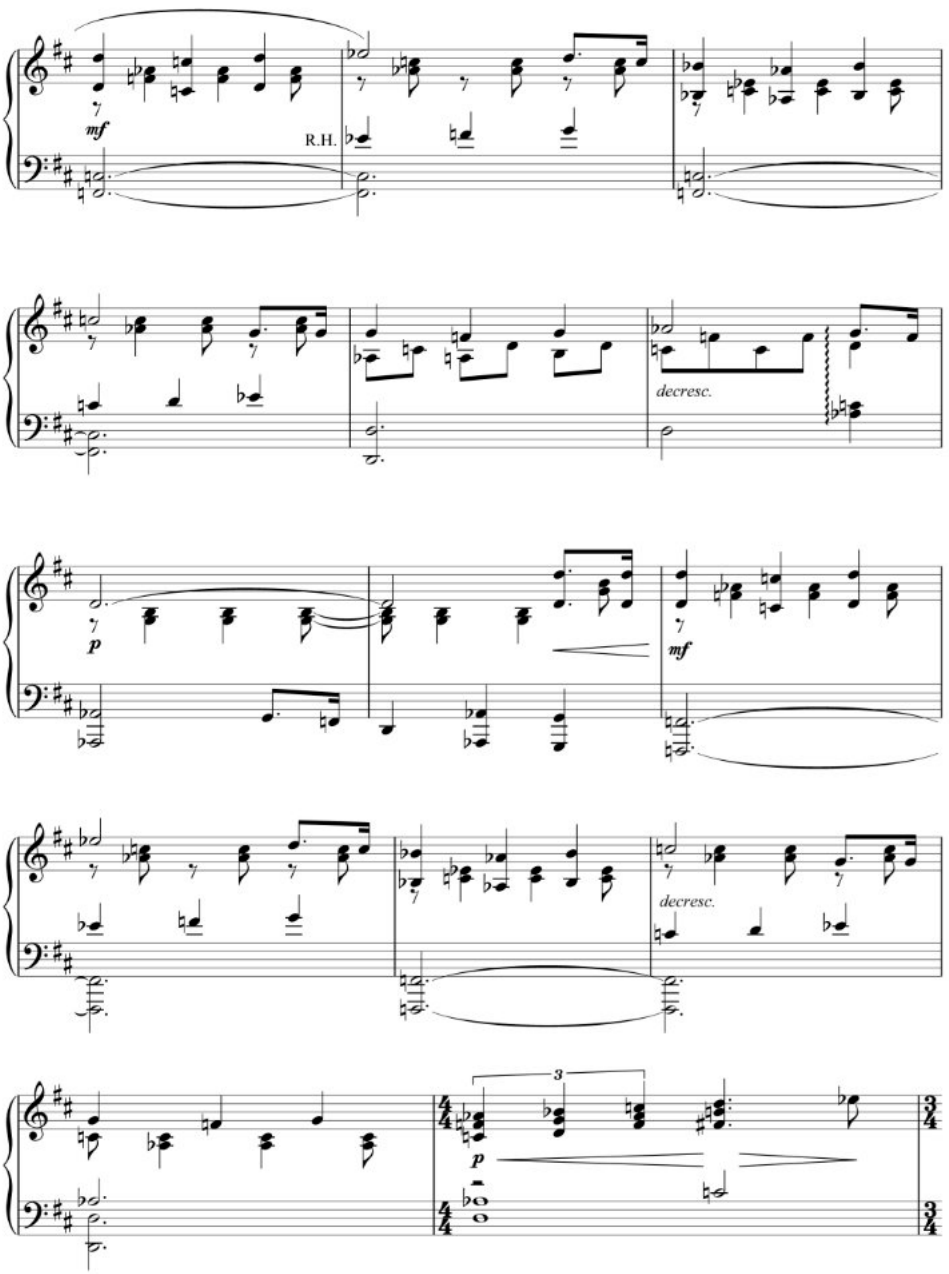
FROM 'THE ENGLISH PATIENT' (1996)

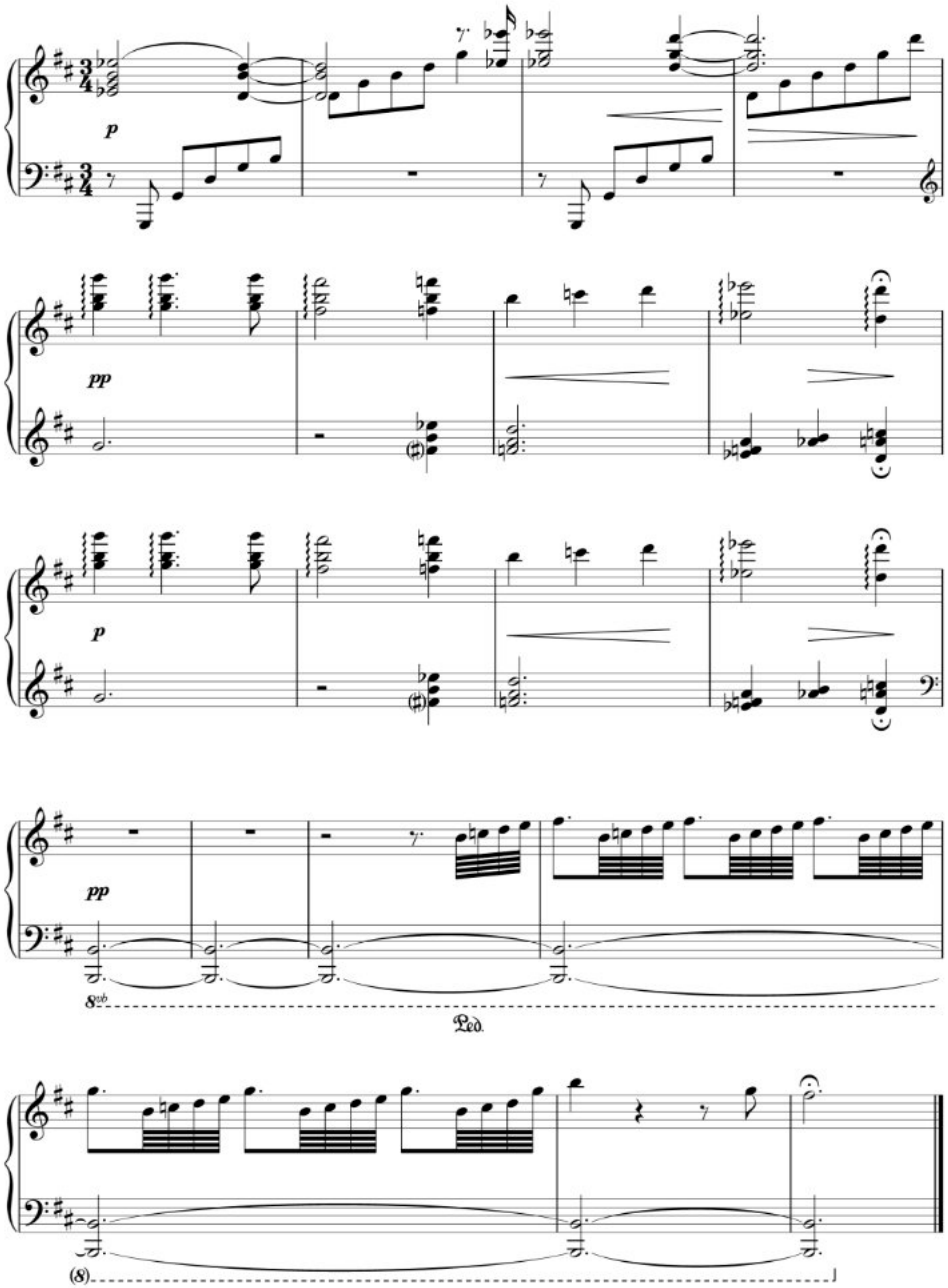


© COPYRIGHT 1996 TIGER MOTH MUSIC.
PRESTIGE MUSIC LIMITED FOR EUROPE.
ALL RIGHTS RESERVED. INTERNATIONAL COPYRIGHT SECURED.

Partition de Gabriel Yared pour The English Patient (Anthony Minghella, 1996).


mf
p
mf
p
3
ff
p
mf


mf
R.H.
decresc.
p
mf
decresc.
3
p


p
pp
p
pp
8vb
Ped.
(8)

temps, il est comme un boiteux. J'ai donc traduit ce qu'il me disait, qui était très éloquent et inspirant, par le système de la syncope en musique. Dans le très beau générique d'ouverture du film, j'ai écrit avec Anthony une berceuse qui résume un peu ce qui va se produire. Et le thème musical principal du film je l'ai écrit avec des gammes ascendantes et descendantes, comme d'ailleurs souvent dans ma musique (37°2, Camille Claudel, *etc.). J'aime bien partir d'une forme commune pour mieux me l'approprier.*

Pour *Le Patient anglais* (1996), les défis musicaux n'ont pas manqué…
On a d'abord lu le scénario ensemble à l'Ile-aux-Moines, Anthony m'a parlé de musique du Proche-Orient, mais aussi de Bach, et de Puccini « pour la beauté de ses mélodies et l'élégance de ses harmonies » me disait-il. Son producteur avait déjà en tête un compositeur américain, mais Anthony m'a quand même dit d'écrire un thème. Au bout d'un mois, j'ai développé une maquette, il l'a écouté et m'a dit : « Je t'emmène à San Francisco pour que tu joues ça devant le producteur ». À la fin du morceau, le producteur me dit : « You're hired » (« vous êtes engagé »). J'avais réussi à saisir l'esprit du film, sans pourtant savoir où on allait puisqu'ils n'avaient pas encore tourné. Ensuite, pendant le montage, Anthony et l'immense monteur Walter Murch, qui aimaient eux aussi beaucoup Bach, pensaient utiliser l'Aria des variations Goldberg. Ils se sont rendus compte qu'il n'était pas possible de réutiliser ce morceau sans cesse dans le film et que cela n'épousait pas vraiment ce qu'ils avaient en tête. C'était juste une idée intellectuelle. Là-dessus, Anthony m'appelle (j'étais sur mon île à travailler) et me dit : « Écoute, il faut que tu remplaces Bach. » Je crois qu'il n'y a rien de plus difficile au monde que d'écrire un prélude à trois voix, d'autant qu'il fallait que la musique danse en quelque sorte, avec à l'écran Juliette Binoche accrochée par une corde, contemplant de vieilles peintures éclairées à la torche.

Pour *L'Amant* (1992), film pour lequel vous avez reçu le César de la musique originale, le piano est aussi très présent, avec en plus un recours à la gamme pentatonique (forme musicale non-occidentale basée sur cinq tons)…
Jean-Jacques (Annaud) est un être spirituel et ouvert à la nouveauté. J'ai composé pour ce film des musiques dans l'esprit des années 1930, avec un foxtrot, *un* one-step, *un* paso doble, *une valse, etc. Je lui ai dit : « J'aimerais écrire aussi le thème du film avant ton départ en tournage. » Et là il me dit : « C'est une histoire très simple, entre une jeune fille et un beau Chinois, une histoire vouée à l'échec. Mais c'est simple comme un arpège. » Une fois devant le piano, je me dis : « le film se passe là-bas en ex-Indochine, je vais essayer une gamme pentatonique », tout en faisant un clin d'œil à Chopin que Marguerite Duras adorait. Quand Jean-Jacques est rentré et a écouté, il m'a dit : « Cette musique marchera sur toutes les scènes. » Il a compris que ce que j'avais écrit était l'esprit de son film, même s'il me fallait ensuite bien sûr réadapter la musique scène par scène. Aux États-Unis, ils ne comprennent pas qu'on veuille écrire la musique d'un film avant de le voir. C'est difficile de leur expliquer.*

Inversement, sur *Camille Claudel* (1988), vous êtes arrivé après le tournage…

Le premier montage de Camille Claudel *durait 4h avec des extraits de Britten, Bruckner, Mahler. Mais ils m'ont demandé d'écrire la musique. J'étais bouleversé par ce film et je me demandais comment égaler les extraits musicaux utilisés dans le montage. J'ai demandé à revoir une deuxième fois le film mais cette fois sans les musiques. Je suis rentré, j'ai écrit, pour harpe et cordes, avec assez de respirations musicales pour couper et monter facilement à l'intérieur de ces pièces. J'ai enregistré le tout à Londres puis, de retour en France, les thèmes se posaient sur les scènes du film de manière naturelle. J'essaie de voir un film plusieurs fois mais surtout j'essaie ensuite d'arrêter de le voir. Je veux travailler avec le souvenir de l'image. J'essaie de ne pas « coller ».*

Cette expression : « coller à l'image » est terrible, on l'entend trop souvent depuis trop longtemps, alors qu'il convient en effet de faire décoller l'image et le film…

C'est bien ça, sinon à quoi ça sert la musique ? Il n'y a pas de règle, moi je n'ai pas de « méthode », c'est une « approche ». J'ai une approche qui correspond à mon caractère, à comment je suis fait, je ne suis juste pas un homme d'images. J'ai été membre du jury au Festival de Cannes, or j'ai dit à Thierry Frémaux que je vais rarement au cinéma, il m'a répondu : « Justement, ça nous intéresse d'avoir ton point de vue. » J'y ai découvert plein de merveilles. J'ai découvert aussi que des notes écrites à chaud sur les films en sortant des projections devenaient obsolètes trois jours après. Car un film doit vivre en nous, avant d'en dégager un jugement. De même, je parviens à écrire une musique quand je suis loin de l'image. L'écrit, par contre, me parle. Quand je lis un scénario, je pense parfois à des musiques. Mon approche c'est surtout essayer d'entrer en soi, pour trouver. Il y a un compositeur de cinéma que je place au-dessus des autres, au rang des Debussy, Ravel etc., c'est Bernard Herrmann. Il a apporté au cinéma sa vraie nature, sa conscience. À l'époque, ces compositeurs-là n'avaient pas les images devant eux, ils allaient à une table de montage ou à la movolia*, et le monteur-musique leur donnait pour chaque scène le minutage, et ils partaient avec ça, avec un timing mais pas avec des images devant eux. Ils en avaient le souvenir. Aujourd'hui tous les compositeurs ont l'image devant eux et… « collent » à l'image. À quelques exceptions près, dont cette jeune compositrice, Hildur Guðnadóttir, qui a reçu l'Oscar de la musique l'an passé, elle a dit avoir composé sa musique avant le film et que ça change tout !*

Michel Serres disait qu'aucune invention n'est née de la méthode…

C'est vrai ! Et puis, tout le monde ne peut pas avoir la même approche. Chacun doit créer son modus. De même que le silence crée pour moi une certaine musique. On peut devenir son propre compositeur dans le silence. Un spectateur peut y créer aussi sa propre musique. Je suis ennemi de trop de musique dans les films. J'aimerais que quand elle arrive, elle ait quelque chose à dire. Car on entend souvent dire : « la musique est un personnage du film », mais un personnage ne peut pas rester muet ! S'il

parle, on ne peut pas parler au-dessus de lui sinon on ne fait qu'embrouiller les messages. Donnez-lui de l'espace pour qu'il puisse parler, s'exprimer. Toutes les musiques que les spectateurs retiennent sont souvent des musiques pour lesquelles on a donné de l'espace.

Pour *37°2* (1986), l'écriture musicale vous a été inspirée par les interprètes du film…

Jean-Hughes (Anglade) à l'époque travaillait au piano Children's corner *de Debussy, etc. Il avait ça dans les doigts. Et Béatrice (Dalle) ne savait pas du tout jouer (« que dalle », elle disait !). Je suis confronté à deux personnes qui doivent jouer ensemble dans le film, il faut donc que je trouve un morceau adapté à chacun d'eux. J'ai donné la partie gauche d'accompagnement à Jean-Hughes et j'ai donné à Béatrice une montée, une gamme simple. Et ma plus belle trouvaille a été la « note bleue », ce Si bémol qu'elle répète.*

In fine, que les cinéastes connaissent la musique ou pas, ce n'est pas tant la question…

Certains cinéastes pensent connaître la musique et imposent parfois des choses, ça peut être frustrant. D'autres vous donnent simplement les clés, vous font et vous donnent confiance. Je suis quelqu'un qui doute beaucoup de lui-même. Quand je commence à travailler, je me dis souvent que je ne vais jamais y arriver. Même aujourd'hui, à 72 ans, avec des récompenses et du métier, je continue à douter de moi. René Laloux par exemple me donnait confiance, je sentais qu'il était heureux de ma musique. Ça vous pousse à vous dépasser. Cela vous pousse aussi à défricher des territoires nouveaux. Sinon on a vite fait de se redire. Déjà pour éviter cela, il faut faire un minimum de films, pour avoir le temps de se ressourcer et se remettre en cause, s'éloigner pour mieux revenir, prendre son temps, ne pas se fier à ses habitudes. Il vous faut passer du temps sur un film. Le Patient anglais, *j'ai passé dix mois dessus. Bon, ce n'est pas « rentable », mais peu importe ! Mon jardin secret on l'entend dans mes musiques de films et j'aimerais toujours inventer des choses nouvelles car je n'arrête pas d'apprendre et de vouloir exprimer cette joie d'apprendre. Je ne réécoute d'ailleurs jamais mes œuvres passées, sauf à l'occasion d'un concert où là je suis obligé (rires). Je viens tout juste d'écrire une musique pour un premier film avec un budget très réduit. J'ai aimé le film et le personnage, alors j'ai dit oui. Aussi parce que le cinéaste n'est pas encore vicié par l'habitude de la musique de films. Ça c'est un danger pour les réalisateurs qui n'écoutent que ça. Mais si vous tombez sur des cinéastes sensibles, comme Xavier Dolan par exemple, ils comprennent. Ils comprennent qu'il faut me laisser parler avec ma voix, plutôt que d'être là pour remplacer des idées qu'ils ont dans la tête.*

Jean-Claude Carrière disait qu'on n'enseigne pas le scénario, en est-il de même avec la musique film selon vous ?

Absolument, cela ne s'enseigne pas. On m'a déjà proposé d'enseigner. J'ai dit oui, pourquoi pas, je veux bien une classe mais pas de « musique de film », plutôt de « musiques d'aujourd'hui » ; publicité, jingle radio ou TV, jeu vidéo, musique de film, etc. La seule chose qu'on peut faire, c'est porter les gens, les éclairer. Cela ne s'enseigne pas, il suffit de savoir écrire, orchestrer, avoir de l'imagination et se lancer. Hélas, l'accès aux partitions des grands compositeurs de cinéma est difficile : Ennio Morricone, Bernard Herrmann, Jerry Goldsmith, Alfred Newman, John Williams, Henri Mancini. Il faudrait pourtant les déchiffrer pour les démystifier. Pour arrêter de seulement admirer, et devenir ce qu'on admire. Il faudrait que les nouvelles générations aient accès à tous ces scores*-là, pour voir comment c'est fait. Quand je lis* La Mer *de Debussy, je suis fou d'admiration, mais pour comprendre, je regarde, je joue, je décortique, je prends des notes, j'analyse, etc. Même chose pour la musique de film, sinon que voulez-vous leur apprendre ? Que « pour telle image, il ne faut pas faire telle musique » ? J'ai ouvert une académie en 1992, qui s'appelait « Pléiade ». J'ai organisé un petit concours où se sont présentés une vingtaine de compositeurs. J'en ai sélectionné douze, puis six. Ils sont venus me voir à l'Ile-aux-Moines, et on parlait de tout, Haydn, Bartok, etc. Ils me montraient ce sur quoi ils travaillaient, et il m'arrivait de leur dire : « Là vous vous contentez de "couvrir" les images ». Vaut mieux faire plus de musique et après l'enlever. Construisez votre musique sans images. Apprenez ensuite à faire des variations, à changer l'harmonie, à faire des mouvements contraires, des contrechants. Oui, que la mélodie devienne un contrechant. C'est un peu, osons la comparaison, comme être cuisinier : on prend d'abord plein d'ingrédients, de la meilleure qualité possible, et alors on peut faire une cuisine, voire deux, plusieurs recettes, car on a tous les ingrédients qu'il faut. Les scènes d'un film vous proposeront de la même manière des possibilités différentes. Soyez prêt à tourner autour de votre thème. Il faut en tirer tout le suc. Il y a plein de gens qui répondent au film et aux exigences des cinéastes, très bien, sauf que la Musique n'est plus là. La musique les quitte…*

Cinémathèque suisse

Anna Paquin et Holly Hunter dans *La Leçon de piano* (*The Piano*, Jane Campion, 1993).

Piano & cinéma, paire d'inséparables

« Au cours du XX^e siècle, le piano a été tiraillé, déformé, rendu muet, griffé, écrasé, vidé, enterré, proscrit, pendu… et joué normalement. Nul autre instrument n'a autant suscité l'attention en tant qu'objet et en tant que symbole, nul autre instrument n'a suscité autant d'amour et autant de colère. »
(Margaret Ellen Rose)

Par Alexandre Vuillaume-Tylski

En lisant *Le Roman du piano* de Dieter Hildebrandt, qui fait état des évolutions techniques et sociales de cet instrument révolutionnaire, on ne peut s'empêcher de faire un parallèle avec celles du cinéma ; avec l'émergence du piano, « pour la première fois un instrument à clavier permet le crescendo et decrescendo, le volume du son peut croître ou décroître. L'ancienne "dynamique par degré", le tout ou rien de l'intensité, a vécu. » (Hildebrandt 1985 :50) Le *pianoforte* a en quelque sorte supplanté le clavecin aux yeux et oreilles des publics, un peu comme le cinéma a pour ainsi dire « déclassé » le cinématographe. Mais le plus beau paradoxe reste peut-être que le piano, comme le cinéma, ont inventé le « prodige du silence », en tout cas l'ont « (res)suscité » et marqué ainsi une rupture avec leurs prédécesseurs. Il a fallu en effet aux films la capacité de parler et chanter pour que l'irruption du silence soit rendue possible, narrative et signifiante. Pour Dieter Hildebrandt, « le son du piano en est le plus grand prodige, le prodige qui vient immédiatement après est celui du mutisme. Chaque son est précédé en quelque sorte d'un complot long, mais secret et silencieux… ». (233) À ce titre, l'autre pont en commun constitue sans doute l'art du mouvement propre à ces deux inventions : « En jouant au piano, on mobilise littéralement tous les leviers. Le huitième prélude de Chopin nécessite, dans la minute et demie de son exécution, huit mille mouvements ; la toccata op.7 de Schumann en réclame quarante mille en à peine cinq minutes ; et une œuvre titanesque comme la sonate pour le *Hammerk-*

Mais le plus beau paradoxe reste peut-être que le piano, comme le cinéma, ont inventé le « prodige du silence », en tout cas l'ont « (res)suscité » et marqué ainsi une rupture avec leurs prédécesseurs.

lavier impose à l'instrument presque deux cent mille interventions. » (234)

La puissance du piano et du cinéma, mécanismes-machines « sur pied » qui « explosent » auprès du public au début du XX^e^ siècle, dans le sillon des rails de train et de la révolution industrielle, ont permis en réalité de faire naître des nuances nouvelles et d'exister en salles pour elle-même. Il n'est ainsi pas surprenant de voir si souvent associer le piano aux films dits « muets », duo historique qui continue de régaler festivals et cinémathèques lors de ciné-concerts, telle une paire d'inséparables. Dieter Hildebrandt en rappelle l'importance par un chiffre emblématique : « Quand vers la fin des années 1920, le cinéma parlant donne le ton, rien qu'en Allemagne, quatre-mille pianistes se retrouvent au chômage. » (369) « L'homme solitaire assis à un piano placé en biais sous l'écran est un personnage tourmenté, voire pathétique. C'est une espèce de Don Quichotte des temps modernes : avec son vieil instrument, il s'aventure sur le terrain virtuel d'un média qui a ses propres lois. Il lutte avec ses quatre-vingt-huit touches contre la frénésie d'un montage qui impose un rythme nouveau. » (368-369)

Pour toutes ces raisons, et bien d'autres encore, les cinéastes n'ont pas manqué de rendre compte, très régulièrement, de cette histoire d'amour, soit en intégrant le piano dans ses décors (ne serait-ce que l'irremplaçable piano de saloon dans les westerns !), mais aussi dans ses musiques originales (on pense entre mille et un exemples à la partition de Dave Grusin entièrement jouée au piano pour *La Firme* de Sidney Pollack en 1993) ou encore en délivrant des portraits de pianistes fictifs (*La Leçon de Piano* de Jane Campion en 1993) ou de pianistes ayant réellement existé (Wladyslaw Szpilman dans *Le Pianiste* de Roman Polanski en 2002), mais aussi scènes et images devenues célèbres ; qu'on se souvienne par exemple du « As Time Goes By » de *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942), dans lequel le piano occupe une place centrale, au point d'en cacher, en son sein même, le secret sentimental et politique tout entier.

Si le piano droit a fini par devenir un meuble de salon comme un autre, le « home cinéma » a également été intégré au cœur de nos foyers (mais en revêtant une nature somme toute plus populaire). Ces deux inventions ont en tout cas « envahi », habité, nos espaces familiers, familiaux comme nos vies quotidiennes, intimes, intérieures. « Le piano et le cinéma », écrit Dieter Hildebrandt, « ce n'est pas un partenariat c'est un paradoxe. Cet instrument domestique bourgeois qui se risque dans une ère nouvelle et technicisée, qui se jette à ses pieds – ce n'est pas seulement de la bizarrerie c'est de la grandeur. » (369)

Au fil des années, employer un solo de piano non-diégétique dans un film est apparu pour certain(e)s cinéastes une manière presque trop facile, trop attendue, « trop cliché », pour « illustrer » la sentimentalité d'une scène par exemple. Victime de son union sacrée avec le cinéma, avec cette espèce d'évidence historique et organique, le piano est parfois donc évité, voire sacrifié, dans bien des films dits « exigeants » ; on lui préfère ici silence ou bruit, là parole ou violoncelle plus feutré. « Bavard » le piano (pour reprendre la définition qu'en donne un musicien dans *La Répétition d'orchestre* de Federico Fellini en 1978), il incarne à lui seul les possibilités d'expressivité de la musique pour l'écran. Dieter Hildebrandt qualifie à ce titre le cinéma d'« épreuve initiatique » pour le piano

Cinémathèque suisse

La Leçon de piano (*The Piano*, Jane Campion, 1993).

qui doit « fournir à lui seul tous les éléments sensuels, physiques, tangibles que l'action qui se déroule sur l'écran est impuissante à offrir.» (365) L'auteur reprend ici à son compte le propos d'Ernst Bloch sur la musique de cinéma qui selon lui « se charge d'une fonction très particulière : elle prend le relais de tous les autres sens…» puisque l'image seule « nous prive de tout ce qui – pression, chaleur, parfum, bruit, immersion sensible – confère d'habitude à la vue des choses son entière réalité.» (Bloch 1974)

En insufflant d'emblée une certaine unité, ou une ligne de base, au cinématographe, quasiment en le « faisant marcher », le piano a peut-être aussi donné naissance à deux créatures-clavier intrinsèquement liées au cinéma au cours du XX^{e} siècle : la machine à écrire puis l'ordinateur. Si pour Frédéric Chopin, « le piano est mon deuxième moi » (99), le piano ne serait-il pas l'écho même, le tremblement de terre fondamental du cinéma, « musique de la lumière, art d'alchimiste » et le cinéma sa réplique sismique ?

Bibliographie

Hildebrandt, Dieter (1985). *Le Roman du piano*. Actes Sud, 2003.

Bloch, Ernst (1974). *Zur Philosophie der Musik*. Francfort-sur-le-main, 1974.

Gance, Abel (1923). « Le cinéma c'est la musique de la lumière », in *Cinéa-ciné* n.3.

Cinémathèque suisse

Humphrey Bogart et Dooley Wilson dans *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942).

Casablanca : la mélodie du souvenir

Casablanca, de Michael Curtiz, fait partie des films considérés comme d'absolus classiques du cinéma au même titre que *Citizen Kane* ou *Autant en emporte le vent*. Au-delà de son contexte historique particulier et de ses indéniables qualités esthétiques, *Casablanca* livre aussi l'une des histoires d'amour les plus poignantes du cinéma hollywoodien. Cette histoire se déroule sur la chanson « As Time Goes By » dont les quelques premières notes au piano suffisent à plonger les spectateur-trice-s dans un abîme mélancolique.

Par Margaux Terradas

Il est facile de passer à côté de *Casablanca*. On se laisse saisir par son aura de classique absolu, de monument du cinéma. On est subjugué par son esthétique et l'époque qu'il représente : le smoking impeccable et la femme fatale, dans un sublime noir et blanc contrasté. On se perd dans son orientalisme hollywoodien de pacotille où Casablanca se confond avec Tunis, Istamboul et Bangkok. On reste impressionné par son contexte historique : une équipe de tournage très européenne jouant en 1942 le scénario d'un engagement américain dans la Deuxième Guerre mondiale. Rick (Humphrey Bogart), l'américain, quitte sa neutralité de façade pour venir en aide à Laszlo (Paul Heinreid), le tchécoslovaque, et Ilsa (Ingrid Bergman), la suédoise, afin qu'ils échappent aux nazis.

Toutes les facettes habilement construites du film font presque oublier que *Casablanca* est avant tout l'une des histoires d'amour les plus complexes et torturées de l'âge d'or du cinéma hollywoodien. Torture pour nous spectateur-rice-s, car elle nous est racontée à partir d'un moment où l'histoire d'amour est déjà sans espoir. Elle n'est plus qu'un souvenir. Abandonné par Ilsa, Rick a quitté Paris pour ouvrir un bar à Casablanca, sorte de purgatoire par lequel passent les réfugiés de la Seconde Guerre mondiale dans leur route vers le paradis : les États-Unis. Meurtri par cet abandon, il a fui tout idéal politique et s'est réfugié dans le cynisme et le trafic de visas. Cette situation dure jusqu'à ce qu'un hasard des plus hollywoodiens permette que, de tous les bars de la planète, il a fallu qu'Ilsa entre dans celui de Rick. Mais elle est accompagnée de son mari Victor Laszlo, dissident politique devant absolument trouver un moyen de quitter Casablanca pour les États-Unis.

On aurait pu voir venir le drame classique du trio amoureux à grand renfort de jalousie, de tristesse et d'amour déçu. Mais cette entrée dans le bar ne provoque pas de nouvelle situation catastrophique, ni de rebond dans le scénario. Elle entame, au contraire, un retour aux souvenirs. Les sentiments que les personnages s'efforçaient

d'enfouir émergent avec force dès le moment où Ilsa entre dans le bar de Rick. Ce sursaut du souvenir est symbolisé par le piano. Lorsqu'ils étaient à Paris, Rick et Ilsa se sont aimés sur la chanson « As Time Goes By » interprétée au piano par Sam (Dooley Wilson), le pianiste employé par Rick. À Casablanca, dès qu'Ilsa reconnaît Sam, elle lui demande de rejouer « As Time Goes By ». Les notes qui s'échappent du piano ont ce pouvoir de les transporter vers un autre temps, une autre époque.

Le piano a souvent été utilisé pour souligner et sublimer le trouble amoureux. Dans *Elle et lui* (1957) de Léo McCarey, le morceau au piano joué par la grand-mère de Cary Grant parvient même à acter l'amour naissant. La mise en scène qui, jusque-là, observait à distance Déborah Kerr et Cary Grant dans leurs joutes verbales, s'investit dans les émotions que ressentent les personnages. La caméra s'attarde sur leurs échanges de regards et, grâce à la musique, fait ressentir aux spectateur-rice-s les bouleversements intérieurs qui s'opèrent. Ce moment est le point de bascule du film : l'amour qu'ils ressentent culmine et le reste du film ne suivra que leurs efforts pour tenter de le vivre.

Casablanca diffère dans son utilisation du piano. Il n'est plus vraiment question d'amour mais de souvenir.

Casablanca diffère dans son utilisation du piano. Il n'est plus vraiment question d'amour mais de souvenir. Sur cette question du souvenir, « As Time Goes By » a le même pouvoir que la petite sonate de Vinteuil qu'écoute Charles Swann dans *La recherche du temps perdu* de Marcel Proust. Swann est désespéré par son amour pour Odette, sa femme, qui lui échappe. Lorsqu'il entend cette petite sonate, les quelques notes redessinent Odette telle qu'il l'aimait au début de leur relation. Les temps se collisionnent, la musique apaise le malheur de Swann et rend à nouveau présent son amour pur, maintenant rongé par la jalousie et le désespoir. Elle apaise, certes, mais elle ne guérit pas. Elle renforce même la tristesse, puisqu'au moment du souvenir, la douleur de sa perte s'ajoute au malheur actuel. Les mots de Proust décrivent ces quelques notes qu'il fait tourner sur la page et nous les rendent audibles comme en échos avec nos propres amours.

Le réalisateur de *Casablanca*, Michael Curtiz, ne joue pas avec les mêmes armes, puisque contrairement à Proust, il dispose de l'image et du son pour nous faire voir et entendre le piano. Néanmoins, la même magie opère. L'amour disparu de Rick et Ilsa revit grâce à ces quelques notes. La mise en scène et le scénario s'engouffrent alors dans cette ouverture musicale et, par le truchement du flashback, nous découvrons les souvenirs éclairés de leur amour parisien en rupture complète avec le noir et blanc très contrasté de l'image. C'est bien la seule fois dans l'histoire du cinéma où le Paris de 1940 semble plus chaleureux et ensoleillé que le Maroc. Le film peut se permettre d'abuser du fondu au noir. Cette facilité de mise en scène nous fait entrer entièrement dans le souvenir, nous le fait vivre avec les personnages et nous en fait éprouver la perte au moment où il se termine. Chaque fois que le film nous fera réentendre « As Time Goes By », nous nous souviendrons de cet amour pur, de sa douceur et de sa perte. D'ailleurs, *Casablanca* ne cesse de faire se collisionner les temporalités de l'amour et de la perte. Au moment où Rick se retrouve seul, ivre, il demande à Sam de rejouer la fameuse musique. Transparaît alors sur son visage la tristesse et la douleur que ce souvenir lui fait endurer. À ce moment, la musique et le piano ne sont que perte et désespoir jusqu'à ce qu'Ilsa entre dans la pièce. Sa silhouette presque à contre-jour se dessine dans la porte du bar. La musique symbolisant pour Rick la perte de son amour est interrompue par l'apparition fantomatique d'Ilsa qui ouvre la porte à une deuxième chance, un retour dans le temps. On est à peine à la moitié du film et Rick ferme déjà la porte à cette apparition renvoyant Ilsa au seul souvenir du douloureux abandon.

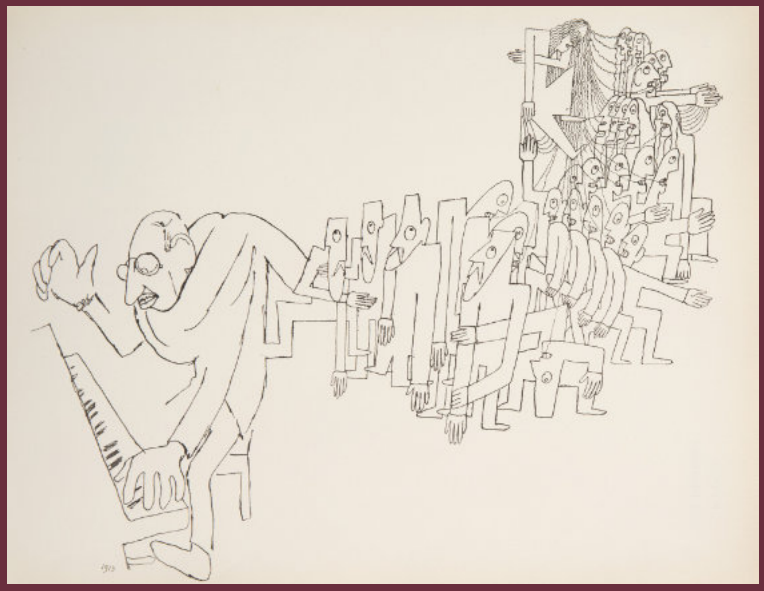
Comme dans *À la recherche de temps perdu*, ces moments de souvenirs tantôt nostalgiques tantôt douloureux jalonnent le film au rythme du piano. «As Time Goes By» devient alors un leitmotiv obsédant pouvant surgir à tout moment, autant dans les moments d'espoir où Ilsa et Rick pensent s'être retrouvés que dans les moments de séparation comme lorsqu'Ilsa monte finalement dans l'avion l'emportant aux États-Unis. D'ailleurs, la mélodie d'«As Time Goes By» n'est pas toujours diégétique. Dans le film, Sam ne joue la chanson au piano que deux fois: lors de la première scène de retrouvailles, puis dans la scène où Rick est ivre. Les autres fois que nous entendons cette musique, elle est extradiégétique, c'est-à-dire simplement appliquée sur la séquence comme bande originale du film. Dans le second cas, le thème musical nous est entièrement destiné et il coïncide avec les moments d'intimité entre Rick et Ilsa. Par la musique, le film nous replonge dans les souvenirs des personnages. Par ces petites notes, il nous met à leur place pour ressentir avec eux leur amour ressuscité, nous glisse à l'intérieur de leurs âmes. De la même manière, les phrases de Proust nous plongent dans les émotions des débuts heureux de Swann et Odette lorsqu'ils entendent la sonate de Vinteuil.

Cinémathèque suisse

Ingrid Bergman et Humphrey Bogart dans *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942).

Casablanca s'achève sur cette réplique restée célèbre: «Nous aurons toujours Paris». Le temps passe mais le souvenir, lui, reste. Cette phrase prononcée par Rick est résignée, presque sans douleur. Finalement, Rick et Ilsa atteignent ce que Swann et Odette ont manqué: la satisfaction ou le contentement du souvenir. L'amour au présent n'existe pas, l'amour au futur n'existera plus, il faut se contenter du souvenir apaisé de la passion vécue. Cette image de Rick et Ilsa prononçant ces mots en imperméables gris et chapeaux, sur le tarmac de l'aéroport, fait partie de ces images cultes que le cinéma nous laisse. Impérissables, elles se gravent dans nos esprits. Le souvenir de ce film sur la résignation au souvenir nous procure finalement la même sensation qu'aux personnages. Nous aurons toujours *Casablanca*.

Quand les cinéastes



Stravinsky jouant le Sacre du Printemps (© Jean Cocteau, «Dessins», Paris, Stock, 1923).

Fanny Ardant au piano (© «Ettore Scola: une pensée graphique», Isthme éditions, 2008).

dessinent le piano

Progressive Piano (© 1950s, Andy Warhol, The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Inc).

Pierre Etaix, lavis, Marx Brothers, in programme Gala de l'Union des Artistes, 1972.

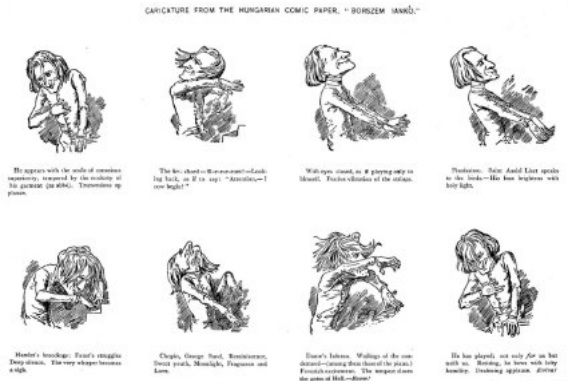
Liszt, superstar !

Sur *Lisztomania*, de Ken Russell

Lisztomania (1975), chronique hallucinée et kitsch de l'amitié entre le compositeur hongrois et Wagner, est l'occasion d'une plongée dans l'œuvre du Britannique Ken Russell, créateur exubérant et sulfureux, grand amoureux du rock et de la musique classique, disparu en 2011.

Par Julien Dumoulin

Crinière majestueuse, chemise entrouverte, Liszt s'avance sur scène sous les acclamations d'une foule hystérique et exclusivement féminine. Il rejoint le grand piano scintillant et plaque fougueusement les accords qui déchaînent un peu plus la foule. Tout en paillettes glam-rock, entre Elton John et Liberace, le virtuose joue avec une aisance déconcertante. Son visage espiègle et longiligne qui singe si bien les mimiques du Liszt historique croqué par János Jankó, c'est celui de Roger Daltrey, fondateur et leader du groupe The Who. Et le jeune Richard Wagner, habillé en marin, observe parmi le public cette imposante figure. Iconoclaste, Russell ? Sans doute, mais sa démarche n'est pas gratuite et s'attarde à ne saisir des deux artistes que le sens profond de leur œuvre et de leur relation à travers un film riche dont les outrances ne peuvent faire oublier l'intelligence et l'indéniable complexité.



Les caricatures de Liszt par János Jankó.

Voici, en une scène, résumées les deux amours de ce réalisateur baroque : le rock et la musique classique. Pour le second en particulier, Ken Russell va livrer de nombreux films ou documentaires sur des compositeurs fameux : Debussy, Tchaïkovski, Mahler, Elgar, Delius, Richard Strauss, Bax, Vaughan Williams et bien sûr Liszt.

Sa carrière débute pour l'émission Monitor de la BBC. Russell y apporte ses premières audaces et bouscule les codes habituels en faisant incarner les compositeurs par des acteurs – une hérésie à l'époque –, et réhabilite des figures oubliées ou jugées désuètes à l'instar de Edgar Elgar ou Percy Grainger.

Son cinéma est exubérant, et puise son influence dans l'esthétique du romantisme gothique auquel il consacrera d'ailleurs un film, *Gothic*, sur l'écriture de *Frankenstein* par Mary Shelley. Sa filmographie, née du Free Cinema et des révolutions sexuelles des années 1960, devient vite provocatrice au point de créer des scandales : *The Devils* (1971) sera censuré et *Dance of the Seven Veils* (1970), qui dépeint Richard Strauss en nazi, se verra interdire les droits musicaux par la famille du musicien, rendant l'œuvre invisible – du moins avec sa bande-son – jusqu'en 2019 (soit la date d'entrée du compositeur dans le domaine public). Mise en scène psychédélique, caméra fébrile, image chargée et symbolique, l'œuvre de Ken Russel prend tous les atours du cinéma baroque (s'autorisant même des accents rococos – le mauvais goût n'étant jamais loin dans la surenchère).

De Liszt, Ken Russell dresse le portrait d'un artiste romantique volage dont les concerts et le lien qu'il établit entre son public et lui ne manquent pas d'irriter le jeune et impétueux Wagner. Russell saisit au passage l'antagonisme des deux hommes en faisant de Liszt le chantre d'une superstar toute entière dédiée à la perfection de sa technique au point de nouer des relations ambigües entre le divin et le Diable. L'idée d'un pacte avec le Malin est nourrie tout au long du film, rapprochant le compositeur du héros de l'une de ses plus célèbres œuvres, *Faust*. Le concept, très lié à l'idéal romantique du temps, avait aussi précédé la réputation de Paganini. De fait, la virtuosité extrême de Liszt le prédisposait à être l'objet de toutes les interrogations. Son entrée tardive dans les ordres l'éloigne un peu plus du paganisme de Wagner pour qui le Liszt historique avait une réelle affection.

Lisztomania fait planer sur Liszt l'ombre d'un Wagner néfaste qui dévoie l'héritage musical de son beau-père (il épousera Cosima, la fille de Liszt) dans sa quête de spectacle absolu. Dès l'entrée du film, Ken Russell oppose les sensibilités du Hongrois et de l'Allemand. Liszt est l'image de la rock-star toute entière dévouée à sa relation, à son art et à son public, là où Wagner, convaincu de son génie, ambitionne la création d'un Art total révolutionnaire devant élever les peuples germaniques. Il annonce d'emblée la couleur et son ambition à son bienfaiteur : le piano comme « instrument de Révolution ». Les références à l'Allemagne nazie sont explicites et le film n'en finit pas de croiser les influences et les genres cinématographiques pour rendre compte de ce glissement. Wagner devient alors une figure vampirique qui ne se contente plus seulement de soutirer de l'argent à Liszt ; c'est l'œuvre de son

mécène qu'il pille pour la mettre au service de ses propres compositions. La référence est d'autant plus pertinente que le vampire hante l'expressionnisme allemand, un mouvement né pour traduire le malaise de la République de Weimar bientôt subjuguée par le régime nazi. Wagner semble régresser en une force animale sous nos yeux ; mouvements saccadés, élocution proche du grognement, il rampe avant de pousser Liszt au piano. Penché sur son ami drogué et affalé sur son clavier, le maître de Bayreuth lui arrache son crucifix avant de le mordre, l'obligeant à lui jouer les thèmes qui forgeront sa propre musique. Tout, dans le portrait dressé par Ken Russell, concourt à faire de Wagner un Nosferatu moderne, une présence délétère à qui il oppose une lumière lisztienne.

Cette approche n'a pas pour but de faire de Wagner un plagiaire de Liszt (après tout, les œuvres de Liszt inspirées par Wagner sont elles aussi nombreuses), son vampirisme rappelle avant tout l'assimilation de cette musique romantique par la « machine » wagnérienne. Si les deux hommes ont en commun d'avoir défendu un idéal musical allemand tourné vers l'avenir par opposition à la tradition plus classique défendue par Brahms, les idéaux politiques de Wagner dont sa participation au soulèvement de Dresde et sa relation adultère avec Cosima l'éloigneront de plus en plus de Liszt. Sa fille finira par être toute entière dévouée aux ambitions de son mari, faisant vivre le festival de Bayreuth bien après la mort de Wagner. Cosima sera aussi dépeinte sous les traits d'une nazie aux accents de dominatrice sadomasochistes dans le film *Mahler* (Ken Russell, 1974), obligeant le compositeur juif à abandonner sa foi lors d'une cérémonie païenne au milieu des montagnes bavaroises. L'évocation du château de Wagner suffit à faire fuir les Juifs à proximité, rappelant au passage son antisémitisme notoire. Et pour cause, la « révolution » wagnérienne païenne pose les bases d'une identité qui veut faire des Allemand la race des seigneurs, et Liszt devient le témoin de l'endoctrinement d'une jeunesse dans un décor tout droit sorti d'une représentation de Bayreuth. À l'abbé Liszt s'opposent l'imagerie nordique et ses influences multiples, taclant au passage l'américanisation de la culture et la société du spectacle qu'incarne la figure du Wagner-super-héros instructeur avec son slip sur ses collants. Ces idéaux et leurs influences éparses et décousues sont intelligemment synthétisées dans la recréation grotesque d'un « monstre de Frankenstein ». Siegfried – figure mythique centrale dans l'œuvre de Wagner et prénom du fils qu'il aura avec Cosima – n'est ici qu'une marionnette imbécile qui, sous les traits d'une Walkyrie, est animé par la « révolution » musicale d'un Wagner que Ken Russell assimile ici à la musique électronique, dont les Allemands furent les pionniers.

Mise en scène psychédélique, caméra fébrile, image chargée et symbolique, l'œuvre de Ken Russel prend tous les atours du cinéma baroque.

L'idéal germanique mêle nazisme et imagerie dominatrice pour la conversion de Mahler sous la direction de Cosima Wagner, un an avant la réalisation de *Lisztomania*.

Dans cette ultime confrontation qui voit les deux hommes s'affronter lors d'un duel (musical) à mort, Ken Russell prouve au-delà d'une mise en scène tape-à-l'œil sa profonde compréhension des influences complexes entre Wagner et Liszt, malgré un parti pris évident pour le second. En dépit de la victoire de Liszt, Wagner ressuscite sous les traits d'un Hitler mort-vivant, guitare-mitraillette en main. Le film bascule alors dans le registre du film de zombie post-apocalyptique qui rappelle les conséquences funestes de l'héritage wagnérien dans la mentalité allemande des décennies suivantes. En symbolisant le triomphe de Liszt depuis les cieux, *Lisztomania* répare une injustice historique et réhabilite le génie du Hongrois que la présence écrasante du maître de Bayreuth avait réduit à n'être, à sa mort, que le « beau-père de ». À travers une imagerie helléniste, Liszt fait des femmes de sa vie des muses dans un final à l'esthétique de clip de rock-progressif, symbolique, kitsch et halluciné. Il manie désormais une harpe, symbole peut-être de l'attrait pour une musique plus dépouillée qui l'attirait à la fin de sa vie, aux antipodes de la grandiloquence des opéras de Wagner. Liszt triomphe, invoquant à ses côtés les trois principes qui ont guidé sa vie d'artiste : l'amour, la religion et l'Art.

C'est en ce sens que le film de Russell, dépouillé de toute tentative vaine de reconstitution, transpose habilement une idée de Liszt dans nos sociétés modernes et témoigne d'une connaissance profonde de cet artiste hongrois, de ses problématiques, de son influence et de son époque.

Il n'est donc pas si anachronique d'affirmer que Liszt fut la première rock-star. Ses récitals – terme qu'il inventa lui-même pour qualifier ses représentations musicales – dans l'Europe romantique du XIX^{e} siècle provoquaient d'importants mouvements de foule, autant pour l'entendre que pour voir ce jeune homme grand, maigre à l'air malicieux et tellement plus extraverti que le discret et sensible Chopin. Une « Lisztomania » selon le terme de l'écrivain Heinrich Heine qui s'étonnait, dans un article sur la saison musicale de 1844, des émeutes provoquées par

les représentations de Liszt. Qu'une corde de son piano se brise, des femmes l'arrachaient pour s'en faire des bracelets. Elles cherchent à lui prendre un gant, un mouchoir, une mèche de cheveux… Un statut de star à entretenir, y compris pour maintenir sa réputation de meilleur pianiste vivant face à Sigismund Thalberg au cours de « duels » pianistiques que Heinrich Heine comparait volontiers à un cirque : « Il suffit de comparer une fois leur caractère musical pour se convaincre qu'il y a autant de malice cachée que de petitesse à vouloir élever l'un aux dépens de l'autre. Leur virtuosité technique est égale et, pour ce qui concerne leur caractère spirituel, on ne saurait imaginer de contraste plus heurté que celui de l'Autrichien Thalberg, avec son noble cœur, pacifique et sage, en face du sauvage Liszt, tout sillonné d'éclairs volcaniques et prêt à escalader le ciel. » De fait, s'il est fait mention de cirque, c'est que les duels dont il est question sacrifiaient bien volontiers la sensibilité artistique au profit d'une technique ridiculement avancée. À ce jeu, Liszt se démarquait par son talent artistique et fascinait grâce à un tempérament et un visage aux traits angéliques. Un sens du spectacle qui n'échappe pas à Ken Russell, le concert dans *Lisztomania* enchaînant pièces au piano, chant, danses cosaques, gala de charité, dans un ensemble décousu et burlesque qui fait du piano bien plus qu'un instrument, jusqu'à devenir une petite scène à part entière.

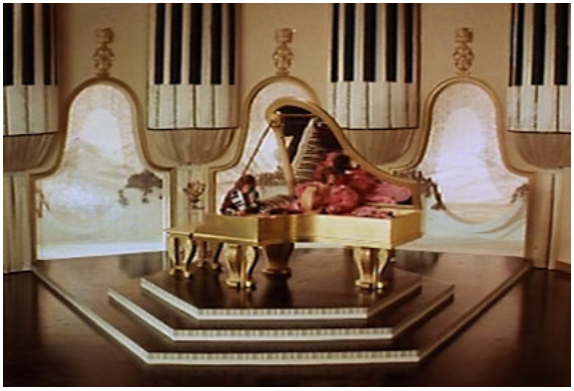
Les biopics de Russell sortent vite du carcan académique que leur sujet exigerait. Le réalisateur place les compositeurs dans des films modernes, mettant l'emphase sur le caractère actuel de leur musique. Les ponts qu'il crée avec la scène rock – et plus particulièrement le rock progressif, que la forme et la complexité rapproche de la musique savante – permet de faire entrer ses sujets dans une dimension pop. Russell avait déjà collaboré la même année avec Robert Daltrey pour son plus gros succès, *Tommy* (1975), dans un film musical qui lui avait permis de s'essayer à une esthétique de clip rock aux côtés d'autres figures musicales comme Elton John, Eric Clapton ou Tina Turner. Loin de préférer une icône à une autre, son choix de la distribution pour *Lisztomania* (Ringo Starr dans le rôle du Pape et Rick Wakeman – membre de Strawbs et Yes – dans le rôle du dieu nordique Thor) est constitutif du style de Russell qui sait assimiler la culture pop et l'intégrer dans la symbolique de son cinéma. Elle l'est également par la réinterprétation des œuvres de Liszt et de Wagner, en particulier le célèbre *Liebesträume n°3* arrangées par Rick Wakeman en des pièces rock contemporaines. Le concert voit également les admiratrices de Liszt interrompre les tentatives d'improvisation sur Wagner au profit d'un morceau réclamé en boucle : *Chopsticks* (une valse célèbre adaptée de *The Celebrated Chop Waltz* par la compositrice écossaise Euphemia Allen). Russell cite massivement une culture occidentale populaire dans une série de séquences oniriques et symboliques, quitte à sombrer dans un pastiche assumé de son propre style. Il avouait lui-même sa frustration vis-à-vis de *Lisztomania* pour lequel il estimait avoir atteint la limite des possibles pour un biopic de compositeur.

Des films dans le film qui rendent hommage à tous les genres : le burlesque de Chaplin pour l'idylle en Suisse, le film d'épouvante et le film post-apocalyptique.

Ken Russell n'oublie pas la dimension sexuelle de son modèle (et le parallèle avec son interprète) : le sexe habite tout son cinéma. Quand sort *Lisztomania*, le réalisateur a déjà épuisé les provocations. Les phallus géants qui parsèment son film, en particulier celui qui se substitue au sexe du pianiste contre lequel groupies et admiratrices se frottent vigoureusement dans un mouvement de ferveur presque religieuse, ne choquent plus grand monde. Il s'agit là encore d'un rappel du lien intime entre la recherche de reconnaissance et de puissance qu'implique le star-system. Les histoires d'amour passionnées de Liszt sont indissociables de la musique, comme en témoigne le métronome qui rythme les ébats du compositeur avec la comtesse Marie d'Agoult, ou encore sa recherche de partenaire en plein concert. Passions doubles et difficilement conciliables ; le phallus géant précité se verra guillotiné par la nouvelle maîtresse du compositeur, la princesse Carolyne de Sayn-Wittgenstein, sortant Liszt de son délire en sursaut. Ce n'est finalement que le couvercle de son piano qui s'est refermé sur ses mains, mais la dimension castratrice est équivalente pour un musicien.

Si Russell s'attarde moins à filmer la technique pianistique du compositeur que dans l'impressionnant concerto pour piano de Tchaïkovski de *The Music Lovers* (1970), il articule sa mise en scène autour d'une idée obsédante de

cet instrument, omniprésent comme élément du décor : rideaux, escaliers, colonnes… Jusque dans la garde-robe de l'artiste. Liszt vit littéralement dans un clavier. Le réalisateur saisit toute l'ambiguïté du piano, dépassant son simple statut d'accessoire pour en faire un élément à la symbolique multiple : c'est l'objet pailleté pop par excellence lors du concert d'ouverture de *Listzomania*, un lance-flammes qui transforme les épées de Wagner en serpents, un cercueil qui voit Liszt et Marie d'Agoult sacrifiés, ou, plus délicatement, un petit cercueil posé sur un piano noir pour marquer l'influence de la mort de la fille de Mahler sur ses deux dernières symphonies ainsi que son *Chant de la Terre*.



Lisztomania (Ken Russell, 1975).

Mahler (Ken Russell, 1974).

Lisztomania est la conclusion d'une série de biopics qui ont gagné en audace et en provocation. En s'attardant sur la carrière d'un personnage aussi riche que Liszt, Ken Russell a pu pousser son sens de la mise en scène à son paroxysme et livrer un film à la croisée d'influences pop qui témoigne d'un réel sens de l'histoire. Grâce à ses portraits, Russell a revitalisé l'image des compositeurs divers en les intégrant dans notre modernité pour nous faire percevoir l'originalité et la force de leur œuvre. Excentrique et outrancier, son cinéma reste traversé par un élan iconoclaste et jubilatoire contagieux.

Bibliographie

Flanagan, Kevin M., *Ken Russell : Re-Viewing England's Last Mannerist*, 2009.

Ken Russell : A Bit of a Devil, documentaire de Eleanor Horne, 2012, Grande-Bretagne.

Charles Aznavour dans *Tirez sur le pianiste* (François Truffaut, 1960).

Shirley MacLaine dans *Madame Sousatzka* (John Schlesinger, 1988).

Le piano de Madame Sou-sat-zka

À Londres, Madame Sousatzka (Shirley MacLaine), professeure de piano excentrique, dont le nom se dit comme cela s'écrit, s'occupe d'un nouveau protégé, Manek (Navin Chowdhry), un jeune immigré indien, qui fait preuve d'un talent incroyable. Manek forme un lien étroit avec son professeur, mais découvre bientôt qu'elle attend de ses élèves qu'ils deviennent disciplinés dans tous les domaines de la vie, et non seulement derrière le piano. Alors qu'il lutte pour relever les défis, Manek doit également faire face à sa mère (Shabana Azmi), qui rivalise avec son professeur pour ses attentions.

Par Elias Abou-Charaf

Le garçon indien vient chaque après-midi pour des cours de piano chez Madame Sousatzka, qui ne peut pas déguiser l'amour dans sa voix alors qu'elle lui apprend non seulement la musique, mais aussi comment s'asseoir, comment respirer, comment tenir ses coudes et comment penser son talent. Derrière elle, dans l'ombre de son appartement londonien moisi, se trouvent les photographies d'anciens étudiants à qui on a enseigné les mêmes leçons avant de partir dans le monde, où certains d'entre eux sont devenus de grands pianistes alors que d'autres sont restés dans l'ombre.

Madame Sousatzka pense que le jeune Manek peut être un grand pianiste, un virtuose, mais le spectateur du film n'a aucun moyen objectif de savoir si elle est une grande professeure de grands musiciens, ou simplement une professeure de piano avec certains moyens originaux. Au demeurant, ce n'est pas un film dans lequel tout mène au cliché du premier concert crucial, bien que cela se produise. Ce n'est pas non plus un film sur le succès ou l'échec, mais sur la lutte, sur la poursuite d'un idéal mû par une foi inébranlable et un talent inimitable, sans se soucier du monde qui nous entoure. C'est aussi un film sur la solitude et la beauté, sur les passages de la vie, sur des gens qui arrivent à un carrefour et regardent en arrière et voient clairement pour la première fois où ils en sont. Madame pense que ce garçon de seize ans peut être un grand pianiste et qu'elle – personne d'autre – est celle qui le guidera sur la bonne voie vers son destin.

Madame déploie toute l'énergie d'un professeur pour protéger le garçon de toutes les pressions et tentations qui l'entourent, tout en soutenant simultanément les ruines de son propre monde. Shirley MacLaine, dans l'une des

Cinémathèque suisse

Shirley MacLaine et Navin Chowdhry dans *Madame Sousatzka* (John Schlesinger, 1988).

meilleures performances de sa carrière (elle a reçu un Golden Globe ainsi que le prix d'interprétation à la Mostra de Venise à l'occasion de ce rôle), se transforme en une femme fanée et vieillissante, non dénuée d'une grande obstination et conviction. Jadis, cette grande pianiste a elle-même échoué à ses propres débuts en concert. Sa mère l'a poussée trop vite, trop tôt, et elle s'est effondrée au milieu de son premier concert et s'est enfuie de la scène. Cette humiliation est toujours présente dans ses cauchemars – le film nous montre furtivement certains flashbacks – et façonne toujours son attitude envers ses élèves. Ils ne doivent pas être autorisés à se produire en public tant qu'ils ne sont pas prêts. Malheureusement, Madame n'est guère disposée à admettre que ses élèves sont prêts, et donc tôt ou tard ils sont obligés de rompre avec elle. Leurs départs ont fait de sa carrière une série de

Cinémathèque suisse

Navin Chowdhry dans *Madame Sousatzka* (John Schlesinger, 1988).

chagrins, et peuplé de photographies les étagères de son appartement.

Manek, son dernier élève, est joué par Navin Chowdhry alors qu'il était adolescent et qui, outre son talent, est un jeune homme assez normal. Il voyage en skateboard malgré les ordres explicites de Madame de ne pas mettre ses mains en danger ; il aime jouer du piano mais n'en est pas obsédé, et il s'intéresse vivement au mannequin, Jenny, (joué par le modèle Twiggy) qui vit à l'étage dans l'excentrique maison. La mère de Manek est divorcée et les soutient en préparant des pâtisseries indiennes pour le département alimentaire de Harrod's. Elle a un admirateur, mais son fils en est jaloux et veut faire ses débuts en concert rapidement pour pouvoir soutenir sa mère et ne plus avoir à supporter la présence d'un homme étranger. Par un concours de circonstances, il est encouragé dans

son ambition par un agent de musique prédateur qui surprend son jeu et veut en profiter immédiatement – créant une guerre de volontés entre Madame et son élève.

Le tout est dirigé avec maestria par John Schlesinger, qui place l'action dans une maison londonienne délabrée, dans une rue autrefois distinguée qui a maintenant été ciblée par les agents immobiliers pour gentrification. Les chambres sombres et moisies de Madame Sousatzka sont remplies de tissus riches et d'ombres profondes, de meubles anciens, de châles, de plantes, de longs rideaux et de photographies des étudiants qui ont traversé sa vie.

La maison appartient à Lady Emily (Peggy Ashcroft), une vieille dame au caractère doux qui vit au sous-sol et coexiste paisiblement avec ses locataires, qui comprennent Madame, le modèle et Mr. Cordle (Geoffrey Bayldon), une sorte de médecin qui travaillote encore et entretient quelques aventures homosexuelles secrètes et occasionnelles. L'atmosphère crée de l'affection pour la petite communauté de la maison.

L'approche du rôle par Shirley MacLaine est passionnante : elle se vieillit délibérément et prend du poids pour le rôle, de sorte qu'il y ait relativement peu de Shirley MacLaine familière à l'écran. Même ces traces disparaissent rapidement dans le rôle d'une femme qui aime la musique, aime enseigner, aime ses élèves et n'est paralysée que par son échec traumatique sur scène. Cela aurait pu l'aigrir, mais ce n'est pas le cas ; elle ne tient pas ses élèves par ressentiment mais par fierté et par peur. Elle est à la fois un monstre et une merveille. Festonnée de châles frangés et de perles cliquetantes, marchant avec un léger entravement, se vaporisant furieusement de parfum quand elle devient agitée, maquillée criardement comme l'essence même de la gloire fanée, MacLaine captive l'attention à chaque tournant. Son catalogue d'expressions faciales à lui seul est fascinant, car elle semble avoir capturé toutes les variations possibles du regard flétri. Avec ses regards glaciaux, ses regards renfrognés dominants et ses éclats de suspicion et de désapprobation, cette Madame Sousatzka est en effet aussi redoutable qu'elle veut l'être.

Avec ses regards glaciaux, ses regards renfrognés dominants et ses éclats de suspicion et de désapprobation, cette Madame Sousatzka est en effet aussi redoutable qu'elle veut l'être.

Shirley MacLaine n'avait pas tourné de film depuis près de cinq ans, depuis qu'elle avait remporté l'Oscar pour *Terms of Endearment* (James L. Brooks, 1983), et quand le rôle du professeur de piano lui fut proposé, sa première pensée a peut-être été de passer outre. Elle devait jouer « vieille » et avoir l'air vieille, et être tout aussi têtue à la fin du film qu'elle l'était au début. Ce voyage était-il nécessaire ?

Dans un entretien ayant eu lieu au Festival du Film de Toronto de 1988, MacLaine raconte :

> *« Ce scénario a été soumis à des actrices il y a 15 ans. Bette Davis était intéressée à un moment donné. Je pense que Kate Hepburn, Anne Bancroft et Vanessa Redgrave ont été approchées aussi. Mais quelque chose arrivait toujours avec les agents, ou le contrat, ou l'indisponibilité de quelqu'un. C'était comme si ce*

script n'attendait que moi, toutes ces années, afin de me permettre de faire la transition vers un personnage excentrique à l'âge indéterminé, avec qui le temps n'a certainement pas été aimable. Ce n'est pas une femme traditionnelle de premier plan. J'ai donc dû prendre une décision en termes de comment j'apparaîtrai à l'écran, comment je serais perçue. Je n'ai pas fait de film depuis plus de quatre ans. Maintenant, j'allais jouer ça. J'ai dû me détacher des priorités de la vanité cosmétique. Il était temps d'arrêter de prendre des pièces qui sont des vitrines traditionnelles de grandes stars de cinéma, et de me consacrer plutôt à des rôles qui soient profonds et dangereux, mais merveilleux aussi, des rôles dans lesquels vous pouvez vous métamorphoser. Au lieu de vous inquiéter de quel cachet vous allez gagner, vous vous demandez comment vous allez surprendre les gens. Puisque je pense que je suis tous ces gens de toute façon, et puisque je pense avoir vécu toutes ces vies, je suis sûr qu'il y a une Sousatzka là-dedans quelque part. C'est une approche complètement différente de nos jours. »

Indifférente à son apparence, elle affirme ne pas être déprimée en paraissant beaucoup plus âgée à l'écran :

« J'ai vu le personnage à l'écran, et j'ai vu mon absence, et j'ai pensé – c'est pour ça que je l'ai fait, et ça a marché. Je les ai aidés à me vieillir. C'est moi qui marchais autour du plateau en leur disant de mettre la lumière au-dessus de moi pour accentuer les parties de mon visage qui commencent à vieillir. Si vous voulez le faire, vous devez le faire correctement et avec courage. De temps en temps, en me voyant sur un film, j'avais un pincement au cœur. J'ai pris une dizaine de kilos pour la faire paraître plus lourde, donc mon corps ne serait pas aussi flexible et semblable à celui d'une danseuse, mais je l'ai fait en grande partie avec mon attitude. J'ai vieilli sous mes yeux, mes lèvres et mes sourcils, et j'ai utilisé une perruque. Je savais où se trouvait la caméra à chaque minute. J'ai appris à travailler avec mon visage, et je savais que si je faisais telle ou telle grimace, la structure osseuse apparaîtrait et ce ne sera pas le personnage, et les gens diraient : "Voilà Shirley !" je suis restée constamment alerte ! »

Le scénario a été adapté du roman de Bernice Rubens par Ruth Prawer Jhabvala (scénariste respectée oscarisée deux fois) et le réalisateur John Schlesinger. Il prend le temps d'être précis sur l'enseignement ; nous pouvons sentir à la fin du film que nous avons reçu nous-mêmes quelques leçons. C'est une question de discipline, de patience, d'amour de la musique. À un moment donné, Manek dit à Sousatzka que lorsqu'il montera sur scène, il ressentira un petit noyau de force en lui-même, un petit noyau qu'elle lui aura donné. À part la technique, c'est tout ce qu'un enseignant puisse espérer offrir à un étudiant.

Madame Sousatzka est un film extraordinaire qui aime la musique et qui aime ses personnages. Le plus beau est certainement qu'il a la patience de rendre justice aux deux.

Tim Roth dans *La Légende du pianiste sur l'océan* (*La leggenda del pianista sull'oceano*, Giuseppe Tornatore, 1998).

La musique au-delà des images, au-delà des mots…

La légende du pianiste sur l'océan (Giuseppe Tornatore, 1998)

« Mi piacerebbe che dopo la morte ci trasformassimo tutti in suoni. Se in origine eravamo dei suoni, mi pare bello pensare che torneremo ad esserlo ».

(E. Morricone)

« J'aimerais qu'après la mort, on se transforme tous en sons. Si à l'origine nous étions des sons, il me paraît agréable de penser que nous le serons à nouveau ».

(E. Morricone)

Par Leandra Patané

Et si je vous demandais ce qu'évoque pour vous le mot « 1900 » ? Il s'agit du prénom singulier du protagoniste, « Novecento », brillamment interprété par Tim Roth. *La Légende du pianiste sur l'océan* raconte l'histoire d'un enfant né et abandonné sur un bateau à vapeur transatlantique, et adopté par son équipage. L'écho de son talent de pianiste à bord résonne partout dans le monde, mais il n'a jamais quitté le bateau qui l'a vu naître. Filmé en langue anglaise par le réalisateur italien Giuseppe Tornatore, cette œuvre donne vie au mythe d'un pianiste sans nationalité ni papiers. Privé ainsi de toute identité, sa vie se compte plus en voyages qu'en années. Coprotagoniste à juste titre dans cette touchante histoire, la musique y joue un rôle fondamental. La majestueuse intervention de la bande sonore prouve que la musique a un pouvoir expressif qui va au-delà des mots, au-delà des images.

Ennio Morricone, compositeur de cette histoire musicale, est l'un des plus prolifiques et influents compositeurs de

l'histoire du cinéma. Film après film, ses auditeurs repartent avec la conviction qu'il a achevé quelque chose de spécial. Sa recherche musicale reflète un travail profond et minutieux dans la traduction de la personnalité du metteur en scène, ainsi que de l'histoire et du protagoniste auxquels il donne vie. Au-delà des images ou des mots, Ennio Morricone raconte une histoire parallèle captant et restituant des expressions de l'âme humaine par le biais d'additions ou de soustractions instrumentales talentueusement réalisées : « Ma plus grande satisfaction ? Avoir écrit la bande sonore de la vie des gens. ».

Pour ce film, la partition touche des cordes qui évoquent la solitude, la poésie et la singularité d'un interprète. Ennio Morricone affirmait qu'« il n'y a pas de grande musique sans un grand film » (cf. cérémonie des Oscars en 2016) ; la musique ici semble être le fil rouge de cette aventure racontée par un « Je », narrateur incarné par Max. Ce joueur de trompette partage avec *il maestro* Morricone, lui aussi joueur de trompette, le rôle complexe du conteur, racontant, respectivement par la parole et par la musique, un touchant monologue à deux voix. Par le biais de ce film, on reconnaît dans la musique un système de signification différent du langage parlé et indépendant de celui-ci. À l'inverse, la musique ne demande pas une opération de codification mentale de la part de celui qui écoute. Il pénètre l'âme de celui qui se laisse à la fois toucher et émouvoir par cette dernière. Le langage du protagoniste apporte ainsi une clé de lecture inédite qui explique son incapacité à comprendre le code verbal. La liberté de son expression s'épanouit à travers les notes du piano, ce qui lui permet de lire dans l'âme des gens qui l'entourent. Tornatore y dénote un lien avec son célèbre compositeur : « Ennio est venu deux fois sur le tournage (...) Une phrase l'avait beaucoup marqué : " Est-ce qu'un visage peut ressembler à une musique ? " Je lui ai dit que dans le film, les gens vont et viennent sur le bateau et [le personnage] Novecento crée sa musique en observant les visages des gens. Dans une scène je l'ai rendu totalement explicite, mais si l'on pense au travail d'Ennio, on se rend compte que c'est exactement ce qu'il a fait tout sa vie. (...) C'est un infatigable expérimentateur ».

Ce film se concentre sur l'acceptation des limites de l'être humain, en l'occurrence d'un artiste qui n'a jamais joué pour sa carrière, mais pour son plaisir personnel et celui de son entourage, se réfugiant dans le seul moyen d'expression qui lui est accessible : « Ils nous laissèrent continuer pendant un long moment, ma trompette et son piano, pour la dernière fois, partager ce qui ne peut être exprimé par la parole », dit Max. Cette histoire, imaginée par le romancier Alessandro Baricco, met en lumière le thème de la pureté et du rejet des compromis de la part d'un véritable artiste – une sorte de méditation sur l'insuffisance et l'inadéquation du langage verbal dans le sillon des théories de Nietzsche et Pirandello.

Sa recherche musicale reflète un travail profond et minutieux dans la traduction de la personnalité du metteur en scène, ainsi que de l'histoire et du protagoniste auxquels il donne vie.

Tornatore accueille ici le motif de l'incommunicabilité en le déclinant, non seulement entre les personnages, mais aussi au sein de l'individu. Si Novecento établit la défaite de la communication verbale, celle-ci est cependant compensée par la musique pour donner du son à l'indicible. C'est ainsi que la musique devient le paramètre par lequel le protagoniste définit son identité et son essence. Le scénario construit parallèlement l'histoire de tous ceux qui s'embarquent pour poursuivre le rêve d'une nouvelle vie, pour repartir à zéro, avec l'espoir de devenir quelqu'un. Des émotions résumables en un seul cri : « L'Amériqueeee ! ». Toutefois, le personnage principal échappe à cette formule. Lorsque son ami trompettiste l'invite à descendre du bateau, Novecento

reste là, parce qu'il ne serait pas en mesure de vivre une vie différente de celle qu'il a toujours vécue. Le pianiste trouve finalement toute sa grandeur dans ce paquebot :

> *Moi, je suis né sur ce bateau. Et le monde y passait, mais par deux mille personnes à la fois. Et des désirs, il y en avait aussi, mais pas plus que ce qui pouvait tenir entre la proue et la poupe. Tu jouais ton bonheur sur un clavier qui n'était pas infini. J'ai appris à vivre comme ça. La Terre… est un navire trop grand pour moi. C'est une femme trop belle. C'est un voyage trop long. C'est un parfum trop fort. C'est une musique que je ne sais pas jouer. Je ne descendrai pas de ce bateau. Au mieux, je peux descendre de ma vie. Après tout, c'est comme si je n'étais jamais né.*

En définitive, la musique de Novecento existe uniquement dans l'acte d'être jouée. Son seul enregistrement, perdu à jamais, consacre à la fois la fin d'un homme et le début d'un mythe voué à l'éternité, laissant une merveilleuse histoire à raconter puisque « tu n'es pas vraiment fichu, tant qu'il te reste une bonne histoire, et quelqu'un à qui la raconter ».

La Légende du pianiste sur l'océan (*La leggenda del pianista sull'oceano*, Giuseppe Tornatore, 1998).

Jean-Louis Haguenauer dans *La Spirale du pianiste* (Judith Abitbol, 2000).

L'art de tâtonner

La Spirale du pianiste (Judith Abitbol, 2000)

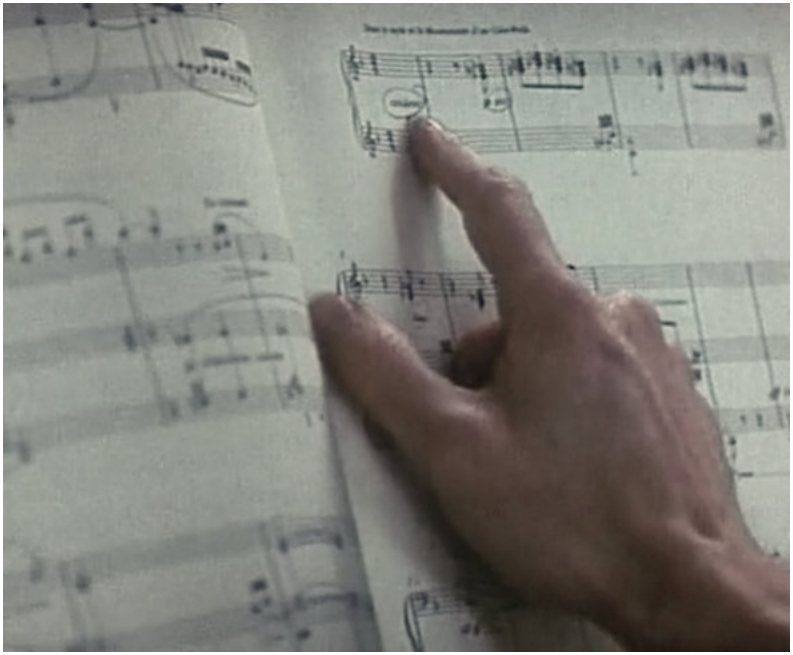
« Qui n'a pas vu la lutte nocturne du boulanger et de la pâte n'est pas digne de manger du pain. »
(Jean Cocteau, « Impression », 1956)

Par Alexandre Vuillaume-Tylski

Six années de travail ont été nécessaire pour faire exister *La Spirale du pianiste*. Ce film d'une centaine de minutes, tourné en 35mm, dépeint le labeur acharné d'un pianiste de renommée internationale, Jean-Louis Haguenauer (élève entre autres de Nadia Boulanger et Henri Dutilleux). Filmé par la cinéaste Judith Abitbol durant huit mois consécutifs, le pianiste travaille sans relâche les 24 préludes de Debussy (construits de strates qui s'interpénètrent jusqu'à former une sorte de pensée complexe), entre recherche de texture et de forme. *La Spirale du pianiste* se déroule entièrement dans l'appartement-atelier du pianiste, avec peu de mouvements de caméra, un minimum d'éclairage et une volonté féroce à éviter tout artifice tape à l'œil. Juste une sage humilité devant un musicien libéré de toute inhibition (trop concentré pour penser à la caméra). Le soliste « se livre » ainsi, page après page de partitions, à ses angoisses et ses tâtonnements concernant son interprétation, et sa petite cuisine.

La Spirale du pianiste montre bien son enjeu : l'obsession scrupuleuse et intime de l'interprétation comme création, l'engouffrement piane-piane du corps et de l'âme dans l'œuvre musicale.

Une des forces du film est le parti pris de la réalisatrice à ne pas faire écouter ni un morceau complet ni le récital final. *La Spirale du pianiste* montre bien son enjeu : l'obsession scrupuleuse et intime de l'interprétation comme création, l'engouffrement piane-piane du corps et de l'âme dans l'œuvre musicale. Loin des documentaires affichés comme ludiques et pédagogiques, ce film ne cherche pas à être facile, ni à la mode ni didactique, il nous laisse simplement, sans aucune voix off, à une pure contemplation de la « création au travail ». Étonnement, il s'agit là peut-être d'un des films les plus silencieux jamais tournés, alors que la musique ne cesse de traverser le film du début à la fin (sauf les deux génériques muets). Est-ce le huis clos qui stimule cette impression ? Est-ce le calme apparent du pianiste ? La réserve de la caméra ? Il est probable que la sérénité du film tienne en réalité tout entière dans l'entremêlement de tous ces éléments et au fait que le public puisse pour une fois se focaliser en toute quiétude sur le son, à l'instar du « bonheur tranquille » de la lecture prônée par Amos Oz. Paradoxalement, l'impression de silence naît ici en effet de la possibilité d'écouter vraiment le son. *La Spirale du pianiste* est un vertige sonore où seulement deux types de



Jean-Louis Haguenauer dans *La Spirale du pianiste* (Judith Abitbol, 2000).

une seule interprétation d'un morceau est catastrophique, mais écouter plusieurs approches personnelles du même morceau nourrit réellement mon imaginaire», affirme-t-il. Le film n'est pas une inquisition, c'est plus le pianiste qui donne et (se) pose ici des questions. Ainsi, tout en jouant au piano, Jean-Louis Haguenauer ne cesse de se questionner, en direct et à voix haute, sur la pertinence de telle ou telle intensité de jeu. Il rejoue inlassablement le même phrasé, sans jamais s'épuiser, tout en expliquant ce qui ne lui plaît pas, cherchant aveuglément «son» son. Judith Abitbol ne s'interdit pas un plan fixe de plusieurs minutes, avec uniquement les mêmes notes refaçonnées par le pianiste avec la même verve, mais dans des teintes subtilement distinctes les unes des autres. L'entreprise de la réalisatrice est un peu celle de Monet, peignant le même sujet plusieurs fois, dans le même angle mais sous différentes lumières, conférant à chaque tableau, une singularité bouleversante.

sons peuvent se mélanger : la musique d'une part et la voix du pianiste – se parlant à lui-même pendant qu'il joue. Aujourd'hui, les films regorgent d'une infinité de pistes sonores menant soit à la cacophonie, soit à une beauté baroque. Dans ce film, notre ouïe est plongée dans un vacarme silencieux, nourri de sentiments muets et incarnés.

À quelques rares moments, entend-on la voix de la cinéaste hors champ (sa présence et son investissement personnel relèvent du sonore ironiquement) interrogeant le pianiste sur différents aspects de sa préparation. Il y a donc bien une part informative dans *La Spirale du pianiste*, mais elle se joue de manière discrète et naturelle. Une familiarité se note à l'image entre la cinéaste et le pianiste, ils se connaissent. L'intimité et la sincérité deviennent alors palpable à l'écran. On verra le pianiste pieds nus sur la table de sa cuisine, fredonnant ses partitions entre deux pots de confitures, on le verra écouter en agitant les mains l'interprétation de Debussy par d'autres pianistes, etc. «Écouter

Les seules marques esthétiques vraiment «visibles» dans *La Spirale du pianiste,* résident notamment dans le jeu autour du flou et du net. Lorsque la caméra est de profil par exemple, les mains partent vers le fond du cadre, dans le grave, puis reviennent vers l'objectif, dans l'aigu. Parfois, les plans sont flous un instant le temps de la mise au point. Les doigts du pianiste et les doigts de celle qui filme exécutent alors, dans une folle course-poursuite, une sorte de duo synesthésique fiévreux. Or, c'est bel et bien le corps qui ici est le cœur de la scène. Jamais filmé en entier, le piano fait surgir et palpiter surtout le corps. *La Spirale du pianiste* a effectivement su montrer de manière

frappante la place de chaque partie du corps dans l'exécution musicale. L'affiche du film se compose d'ailleurs de trois images : les pieds du pianiste, ses mains puis son dos et sa tête, comme si le pianiste était rafistolé en Frankenstein.

Dans une des scènes du film, Jean-Louis Haguenauer joue debout, comme pour « voir » le morceau d'un autre point de vue et faire réagir son corps d'une autre manière. Cette scène décrit les démembrements étonnants du pianiste quand il joue debout, les pieds accrochés au sol comme un aigle attrapant une proie entre ses griffes, les jambes dansantes et virevoltantes, les bras et les mains étirées violemment au loin dans tous les sens comme pour capturer un objet volant insaisissable. Cette séquence cruciale (dans le sillon poétique d'un Pascal Quignard) rappelle frénétiquement la créature cachée en chaque musicien, une tierce personne muette et bouillonnante, intensément là. Les gros plans sur les mains du pianiste dans le film constituent autant de révélations de cette créature autonome qu'est le corps humain. Parfois même, les os des doigts se confondent dans la même raideur visuelle et physique que les notes blanches du piano. Une fusion des matières s'opère, le pianiste et le piano semblent ne faire plus qu'une entité. Outre les nerfs et les veines en violence du pianiste, Judith Abitbol cherche à fixer sur pellicule les déformations des mains du pianiste lorsqu'il doit exécuter des passages difficiles où une main doit jouer au-dessus de l'autre. Les deux mains en position d'accouplement forment une sorte de pieuvre, une mâchoire, un monstre. Et le pianiste de personnifier ses mains lorsqu'il se demande tout haut quelle main il choisit de « mettre en scène » au-dessous et au-dessus, à gauche et à droite. Qui jouera côté cour et côté jardin ? Ses mains deviennent devant nous des interprètes qu'il semble diriger comme un véritable metteur en scène.

La Spirale du pianiste est un film qui se mérite et, bien que classé « documentaire » a priori, touche réellement à la fiction car se joue ici l'aventure d'un être mi-homme mi-piano qui parle sans cesse de traverser des « passages périlleux » et qui semble, tel un héros ou un chaman, pénétrer dans un autre monde, celui de l'imaginaire, selon Goethe plus vaste que le monde dit « réel ». *La Spirale du pianiste* de Judith Abitbol, c'est cela, le courage d'aller de l'autre côté. Et le grand cinéma seul peut-être pouvait alors projeter une magie aussi intense.

Jean-Louis Haguenauer dans *La Spirale du pianiste* (Judith Abitbol, 2000).

Cinémathèque suisse

Adrien Brody dans *The Pianist*, Roman Polanski, 2002).

La musique refusée
Le Pianiste (2002) de Roman Polański

« J'ai joué le Nocturne en Do dièse mineur de Chopin. Le son dur et métallique des cordes désaccordées résonnait dans l'appartement vide, montait les escaliers, flottait sur les décombres de la villa de l'autre côté de la rue et revenait dans un écho tamisé et mélancolique. Quand j'eus fini, le silence me parut encore plus sombre et surnaturel qu'avant. Quelque part dans la rue, un chat miaulait. Un coup de feu a été entendu à l'extérieur. Un coup dur, violent, allemand. »
(Wladyslaw Szpilman Le Pianiste, Varsovie 1939-1945)

Par Flaminia Albertini

Chef-d'œuvre cinématographique sur l'horreur du nazisme, *Le Pianiste* nous emmène au bord de l'abîme de la solitude, et nous démontre le pouvoir salvateur de la musique. Avec son seizième long-métrage, Roman Polański revisite son enfance (il s'est échappé du ghetto de Cracovie alors qu'il était jeune garçon et sa mère fut assassinée à Auschwitz) à travers l'histoire du grand musicien juif Wladyslaw Szpilman, qui a échappé à la mort durant la Shoah (extermination de six millions de juifs). Le film traverse ces six années de violence monstrueuse et le drame vécu par le pianiste.

Polański fait parler l'histoire et ses atrocités sans bavure ni rhétorique : l'humiliation de toute la famille, l'effondrement économique jusqu'à la misère, la marginalisation sociale et les lieux interdits aux juifs, l'imposition de la croix de David et le déracinement jusqu'à la concentration dans le ghetto et sa fermeture en raison des déportations massives vers les camps de concentration. C'est l'angoisse du néant qui engloutit l'avenir dans les égouts du nazisme.

Szpilman échappe à ce destin final (contrairement à sa famille qui sera exterminée) et avec l'aide d'amis et de Polonais qui organisent la résistance, il parvient à se cacher. Des fenêtres de ces maisons, dans une solitude complète et souvent réduit à la famine, il assiste à l'effondrement du Troisième Reich, jusqu'à ce que, aidé par un capitaine de la Wermacht qui le cache dans le grenier de sa résidence, il retrouve la liberté à l'arrivée des troupes russes.

Musique et survie sont les thèmes principaux de ce film touchant de Roman Polański, magistralement décrits à travers les séquences dans les rues du ghetto dans lesquelles le protagoniste jongle entre corps délirants et émaciés, grattant un autre jour à la vie, essayant de respirer et de trouver dans la musique le pain quotidien qu'il ne peut pas manger. Polański nous confronte à l'atrocité de la guerre, qui n'épargne personne et détruit profondément la dignité des hommes.

En plus de l'extraordinaire interprétation des acteurs, d'abord celle du protagoniste Adrien Brody, le grand succès du film est très certainement la bande sonore sugges-

tive et intense, qui reflète pleinement la tradition polonaise de la musique romantique. La bande originale du *Pianiste* représente, en fait, un long hommage au plus grand compositeur polonais de tous les temps : Fryderyk Chopin. Ainsi, dans *Le Pianiste*, le rôle de la musique est central : bien que le commentaire musical (signé par le polonais Wojciech Kilar) se limite à quelques scènes, le son du piano représente l'aspiration au salut, la seule tentative de s'opposer à l'anéantissement de l'identité et de la dignité.

« Le succès du film, et sa force, c'est que chaque scène s'arrête au moment même où elle pourrait devenir complaisante, juste avant que la larme ne vous vienne à l'œil. »

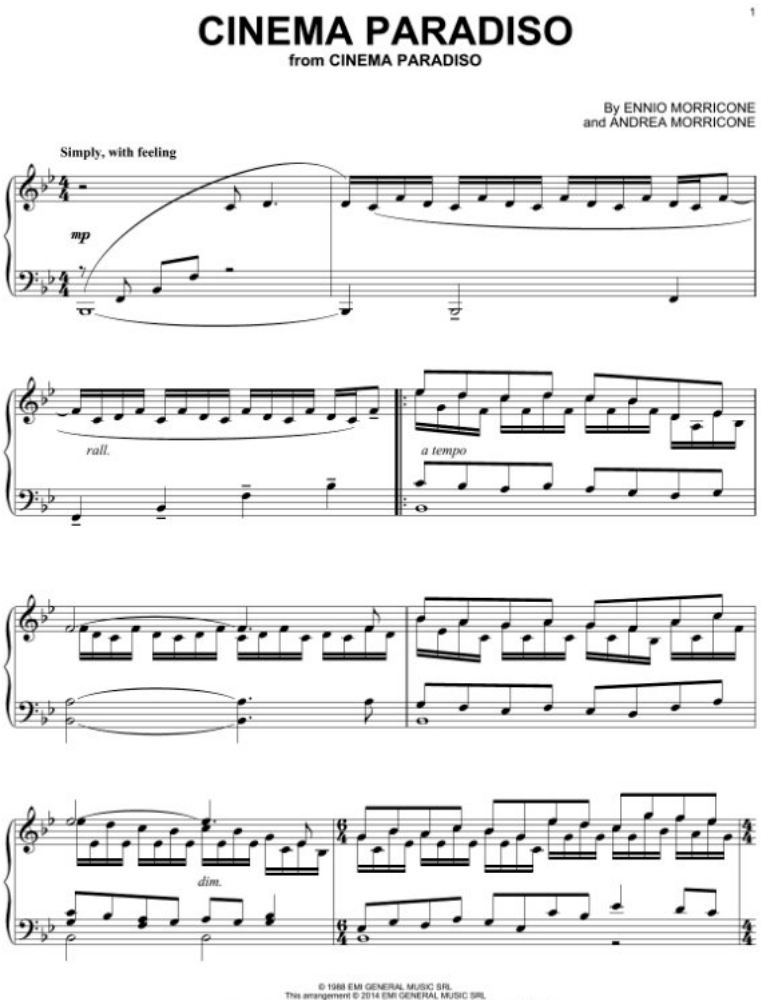
La charnière centrale du film est représentée par les compositions de Chopin, qui lui-même s'est réfugié en France à la suite de l'échec de l'Insurrection de Novembre : mais si son corps repose à Paris, son cœur est lui symboliquement conservé à Cracovie. C'est parce que sa musique se présente comme un chant de fierté nationale, une voix qui s'élève contre l'oppression d'une patrie envahie. Impossible de ne pas souligner que dans le film cet aspect contribue à une stratification des significations : l'identité juive étouffée, la Pologne occupée, la musique refusée. La guerre interrompt constamment la musique et tant qu'il y a un climat de danger, Szpilman n'arrive jamais à conclure un morceau de musique. Au début du film, l'exécution du *Nocturne* pour la radio est suspendue en raison des bombardements, divers obstacles surgissent de temps en temps dans le café du ghetto où il joue du piano, une explosion menace même de le rendre sourd. Pouvoir jouer les mesures finales d'un morceau de musique coïncide en définitive avec le salut : ce n'est qu'en présence de l'officier allemand qui le sauvera que le pianiste peut aller jusqu'au bout, complétant finalement la *Ballade en sol mineur*.

Le Pianiste, en tant qu'œuvre composée et traditionnelle, souligne combien la vie peut coûter en temps de guerre, adaptant le spectacle à l'Histoire : mieux que jamais, cela nous est montré dans la séquence où Wladyslaw ne peut être sauvé qu'en sortant de la foule des déportés à Treblinka. En silence, ignorant le sort de leurs familles, sans regarder en arrière ; en faisant taire son cœur, et surtout sans courir. Le naturel de ces scènes fait que la tragédie individuelle s'inscrit dans la tragédie collective et exacerbe son horreur, avec une précision effrayante et une angoisse partagée. Ce concept sera précisé par le producteur Robert Benmussa : « Le succès du film, et sa force, c'est que chaque scène s'arrête au moment même où elle pourrait devenir complaisante, juste avant que la larme ne vous vienne à l'œil. À plusieurs reprises, on ne sait plus si l'on est dans un documentaire ou dans un film de fiction, notamment parce que Roman a demandé aux acteurs d'être naturel, loin de tout pathos facile. » (in *L'Avant-Scène Cinéma* n.520, Mars 2003, p.5).

À la fin du film, Wladek Szpilman court à la rencontre des soldats soviétiques qui représentent le salut pour lui. Pendant des semaines, il a vécu comme un animal, caché

dans une Varsovie désormais déserte, également abandonnée par les nazis. Il n'y a plus une seule maison debout, la neige de l'hiver de 1945 ne recouvre que des gravats. Sur les 360'000 juifs enfermés dans le ghetto en 1940, seuls 20 survivent ; mais Wladek ne le sait pas. Il vivait à l'état sauvage, tout comme un chien, et maintenant ces soldats de l'Armée rouge sont le signal que c'est fini, qu'on peut vivre à nouveau, recommencer. Mais il y a un détail auquel Wladek ne pense pas : il porte un manteau de la Wehrmacht. L'officier allemand le lui a donné lorsqu' il l'a caché dans son grenier, uniquement parce qu'il l'a entendu interpréter une pièce de Chopin et a été frappé par son talent. Dès que les Russes voient Wladek, habillé ainsi, ils lui tirent dessus, mais ils ne le frappent pas. C'est la dernière d'une incroyable série de coïncidences qui permettront à Szpilman d'être l'un de ces 20 survivants précités. Wladek crie qu'il est polonais, les Russes l'entourent et l'un d'eux lui demande la raison pour laquelle il est habillé de cette manière. La réponse de Wladek est déchirante dans son évidence : « Il fait froid ». La faim, la soif, le froid, le sommeil, l'instinct de survie : ce sont les seules nécessités premières avec lesquelles le pianiste s'est accommodé depuis qu'il est seul dans le ghetto. Tout le reste s'est effacé. À ce propos, Alexandre Vuillaume-Tylski a bien souligné ce sentiment d'anéantissement : « Cette volonté de distance, de recul et d'effacement est aussi celle de Szpilman, forcé de ne pas faire de bruit dans l'appartement où il est caché, n'être qu'une image de lui-même, silencieuse. Sa seule chance de survie est de ne pas bouger, de rester immobile. De ne pas courir. De ne plus toucher le piano, ne plus rien toucher du tout, à l'image d'un fantôme. » (in *Roman Polański,* Rome : Gremese, 2006, p.100). Polański se met tout entier dans ce film, aussi ses souvenirs les plus douloureux en tant que survivant : on ne peut qu'imaginer combien cela a dû coûter au réalisateur en terme émotionnel pour tourner ces scènes qui l'ont ramené à l'un des pires moments de sa vie. Mais *Le Pianiste* est avant tout l'odyssée d'un homme qui traverse l'horreur et est submergé physiquement mais pas spirituellement. C'est un grand hymne à la survie, donc à l'humanité.

Lauréat de la Palme d'Or à Cannes, *Le Pianiste* marque sans aucun doute une étape importante dans le cinéma de la mémoire, mais il montre surtout à quel point la poésie et la musique sont une manière de résister, fait qui revient souvent dans les récits de prisonniers de camps et de survivants de la Shoah.



Partition d'Ennio Morricone pour *Nuevo Cinema Paradiso* (Giuseppe Tornatore, 1988).

Ennio Morricone et le piano

« Nul amateur n'ignore qu'en musique la puissance et la douceur sont, ainsi que la lumière et l'ombre dans la peinture, la source la plus pure à laquelle les artistes habiles puisent le secret de ravir singulièrement ceux qui les écoutent. »

(Bartolomeo Cristofori, 1711)

Par Alexandre Vuillaume-Tylski

Il peut sembler curieux de rendre hommage à « Ennio Morricone et le piano » sachant que, contrairement à d'autres (notamment John Williams et Michel Legrand pour ne citer qu'eux), le compositeur romain (formé comme trompettiste) ne composait jamais ses musiques à partir d'un piano. Comme il l'a indiqué dans son grand livre d'entretien *Ennio Morricone : Ma vie, ma musique* (2018), le maestro écrivait sa musique sur des feuilles blanches dans son bureau (et même sur sa table de nuit quand une idée lui venait dans la nuit) : « J'ai besoin du papier. Ça me rassure de pouvoir observer la densité du matériau musical sur ma feuille de papier, en un seul coup d'œil. Comment tu contrôles la verticalité sinon ? » (De Rosa 2018 : 283) Ce goût du papier et même du graphisme (Ennio fut collectionneur d'arts plastiques dès les années 1960) va plus loin encore, le compositeur avouant : « Je peux aussi choisir un certain type de papier pour exprimer telle ou telle idée musicale. Je me fais imprimer des feuilles de papier à musique spéciales, larges et hautes. Le simple fait de voir cet espace blanc libère en moi des idées. [Il s'émeut] Du reste, j'écris mieux quand il n'y a pas les mesures, je me sens plus libre. » (296-297)

Ennio Morricone en compagnie du photographe Augusto De Luca pour un remise de prix chez l'éditeur Gangemi Editore en 1997.

Quand on pense au « son Morricone », le piano ne vient pas forcément en tête de suite, lui qui a tant joué des possibilités (parfois inouïes) des voix, des flûtes, des cuivres, des guitares, etc. Pourtant, c'est bien par le piano que son œuvre de compositeur débuta, dès les années 1940 avec des pièces pour piano dites « absolues » ou savantes, dont *Il mattino* (1946), *Imitazione* (1947) ou encore *Barcarola funebre* (1952), et il explora l'instrument (dans l'esprit d'un John Cage) entre autres au sein du Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza durant les sixties : « On in-

troduisait parfois des vis ou des morceaux de tissu entre les cordes du piano qu'on pouvait pincer à l'intérieur de la caisse de résonance avec les doigts ou qu'on pouvait frapper avec un balai à la place des marteaux.» (388) Le maestro a en réalité écrit une multitude de pièces pour piano tout au long de sa carrière. Une de ses dernières partitions de cinéma, pour *La Correspondance* (Giuseppe Tornatore, 2016), fut au départ pensée non pour un piano, mais quatre : « Pourquoi quatre ? Un seul pianiste n'aurait pas pu jouer toutes ces superpositions, il m'en fallait quatre : chacun d'entre eux jouait une note à la fois et n'avait le droit de se servir que d'un doigt. L'idée m'était venue de l'impression que m'avait laissée la trame, cette histoire de deux personnages à la fois proches et lointains. Mon intuition était bonne mais en la développant, je me suis rendu compte que ça donnait un morceau trop statique. J'ai donc fini par le mettre de côté. » (299)

Notons ici que Ennio Morricone pensait, ressentait, imaginait ses musiques, et en parlait, en véritable mathématicien ou joueur d'échec : ce qu'il fut en réalité toute sa vie. Derrière son œuvre musicale se trame en effet une authentique carrière de joueur d'échec, le célèbre musicien ayant même affronté en tournois plusieurs champions du monde tels que Kasparov et Karpov, réalisant un match nul face à Spassky, etc. Cette passion méconnue du maestro – qui confessa : « si je n'avais pas été compositeur, j'aurais été joueur d'échecs » (26) –, a en réalité marqué son œuvre musicale plus qu'on ne l'imagine, y découvrant par lui-même : « beaucoup de points communs entre les échecs et le système de notation musicale, divisé entre durées et hauteurs. Ce sont deux dimensions spatiales et c'est le temps qui permet au joueur de faire un bon coup. Il est question de combinaisons verticales et horizontales et de dispositions graphiques différentes, comme les notes en harmonie. Et puis aussi d'assembler des modèles et des coups comme s'ils faisaient partie d'une instrumentation.»

Pour un compositeur aussi sensible au graphisme dans la musique, sacralisant l'espace immaculé de ses partitions et ses jaillissements antagonistes, le piano ne devait-il pas revêtir, mentalement pour lui, quelques liens visuels et symboliques avec l'échiquier et ses pièces sculptées, avec ses horizontalités et verticalités de jeu, et ses espaces en noir et en blanc ? Le compositeur déclara en tout cas à propos du jeu d'échec : « Pour moi, y jouer c'est un peu comme écrire de la musique. » (22) Jouant avec les éléments du film comme avec des pièces d'un échiquier, Ennio Morricone parlait aux cinéastes de son principe ciné-graphique appelé « EET » (Energie, Espace, Temps): « Trois paramètres importants pour la clarté du message que le réalisateur et le compositeur veulent envoyer au public. Il concerne la bande sonore (musique, effets, dialogues et bruits) et sa perception, en relation avec les images. » (202) Tout pour Ennio Morricone est ainsi jeu de dosage des antagonismes, d'équilibre entre ombres et lumières, dans une pensée du cinéma verticale, en relief, aussi « claire-obscure » qu'un piano : « [La musique] offre au film, ou plutôt lui invente, une profondeur poétique. » (200). À ce titre, une réflexion de son ami Pier Paolo Pasolini resta gravé en lui toute sa carrière durant : « La musique de film est capable de sentimentaliser un concept et conceptualiser un sentiment. » Cette phrase, avoua le compositeur, « m'a tout de suite causé un véritable choc.» (344)

On pourrait retenir d'Ennio Morricone, parmi ses centaines de partitions écrites pour le cinéma, l'écho d'un piano d'intérieur dans *Les Moissons du ciel* (Terrence Malick, 1979), la tension sombre du piano frappé lançant *Les Incorruptibles* (Brian de Palma, 1987), les envolées nostalgiques au piano pour Giuseppe Tornatore dans *Cinéma Paradiso* (1988) et *La Légende du pianiste sur l'océan* (1998), ou encore ses transcriptions multiples pour piano, en particulier sa partition oscarisée des *Huit Salopards* réinterprétée par Lang Lang en 2016 (éditée chez Sony). Quand résonne le thème au piano de *Il était une fois en Amérique* (1984), ultime film de son camarade d'école Sergio Leone, c'est un espace d'émotion intime mais immense qui se déploie devant nous, en même temps qu'un jeu d'esprit face à la fresque visuelle monumentale du cinéaste. Le piano seul, contrapuntique, raconte ici une histoire dans l'histoire, petite danse macabre, cadavre exquis secret, sanglot retenu qui ne dit pas son nom. Ennio Morricone n'a d'ailleurs jamais oublié les propos de son ami Gillo Pontecorvo pour qui « la véritable histoire, celle qui compte, se trouve derrière l'histoire que le film a l'air de raconter. » Et le compositeur d'ajouter : « Voilà, la musique doit réussir à donner explicitement de la valeur à cette histoire cachée et à la mettre en évidence. » (199)
Si le piano n'est peut-être pas à lui seul l'histoire cachée derrière l'œuvre si polymorphe d'Ennio Morricone, il aura à la fois intimement et grandement participé, à des niveaux multiples, à forger un espace de pensée, d'hypothèses, voire d'hétérotopies ciné-graphiques, ayant nourri de manière subliminale les singularités de ce compositeur unique en son genre.

Bibliographie

Ennio Morricone : Ma vie, ma musique (entretiens avec Alessandro de Rosa), Paris, Séguier, 2018.

La bande originale de *Once Upon a Time in America* (Sergio Leone, 1984).

On vous conseille…

Par Julien Dumoulin, Noémie Baume et Rayan Chelbani

***Soul*, Pete Docter, USA, 2020**

Joe Gardner est mort. Refusant son passage dans l'au-delà, ce pianiste de jazz se retrouve à devoir convaincre une âme rétive de s'incarner. Alors qu'il est de retour sur Terre après avoir réalisé son rêve et joué dans un club aux côtés d'une chanteuse qu'il admire, le revoilà chez lui, devant son piano. Son regard vague traduit le vertige d'un sommet atteint, le souvenir d'expériences récentes qui lui font relativiser son succès et revenir à un rapport plus immédiat à l'existence : une feuille d'arbre, un morceau de pizza entamé, un agrégat d'objets éparses qui viennent résumer l'intérêt les plaisirs quotidiens qui valent la peine de vivre. Inspiré par ces quelques éléments, Joe Gardner plaque des accords et improvise une mélodie douce, presque simpliste, à l'opposé de sa maestria jazzy. Le piano épouse ses souvenirs et revient à des plaisirs simples, résumant en une scène tout le propos du film et confirmant, s'il en était besoin, le talent exceptionnel de Pixar et sa singularité dans l'animation : son supplément d'âme.

***Un Américain à Paris*, Vincente Minnelli, USA, 1951**

Le concerto pour piano en Fa de Georges Gershwin, qui vient constituer l'intermède musical à la moitié du film de Vincente Minnelli est à mettre au rang des morceaux de bravoure pianistiques et voit son interprète, Oscar Levant, incarner tout un orchestre dans cette séquence puissante qui vient appuyer l'inspiration du personnage de compositeur. Une interprétation du troisième mouvement qui saisit magnifiquement le jeu du pianiste sur ce morceau enjoué particulièrement difficile. Fantasmant ce concerto lors d'un rêve éveillé, le personnage d'Adam Cook y exorcise ses affres de pianiste-bohème à Paris, s'incarnant même dans le public et s'auto-applaudissant avant de revenir à une réalité plus dure.

***Qui veut la peau de Roger Rabbit ?*, Robert Zemeckis, USA, 1988**

Dans ce film qui mélange animation et prises de vues réelles, la cohabitation des personnages de Disney avec ceux de la Warner était conditionnée à la stricte égalité d'apparition de chaque franchise. Ce qui rend l'interprétation de la Rhapsodie hongroise pour deux pianos de Franz Liszt par Donald Duck et Daffy Duck encore plus savoureuse. Le numéro qui dégénère rapidement est admirable pour l'inventivité de la scène et la qualité de son animation. Elle confirme à quel point les pièces de Liszt se prêtent au spectaculaire. La rivalité entre les deux canards est l'occasion d'un duo purement cartoonesque hilarant où chaque personnage tente de s'imposer, au point de saccager sa scène dans un final explosif.

***Shine*, Scott Hicks, Autralie, 1996**

Ce biopic du pianiste David Helfgott s'articule autour du troisième concerto pour piano de Rachmaninov, le « Rach 3 » pour les intimes, considéré comme l'un des plus difficiles. Figure atypique, il est atteint de troubles schizo-affectifs (proche de la bipolarité). Alors qu'il s'installe avec son pardessus et son look dégingandé au piano d'un petit restaurant, il est charrié par des clients qui lui réclament une chanson. Les sourires s'effacent lorsque jaillissent de ses doigts les premières notes du Vol du bourdon de Rimski-Korsakov. Helfgott trouve grâce au piano un médium pour toucher, communiquer et gagner le respect de ceux qui, sans cela, l'auraient sans doute méprisé.

***The Deer Hunter*, Michael Cimino, USA, 1978**

Alors qu'une majorité des protagonistes est enrôlée dans l'armée et est sur le point de partir pour peut-être ne plus jamais revenir, ces derniers décident de partager une dernière soirée dans la joie et l'insouciance. L'un d'eux interprète la Nocturne n.6 de Frédéric Chopin et chacun se tait alors. Ces quelques notes de piano mettent alors en lumière l'aspect inéluctable d'une séparation que personne ne souhaite, mais qui semble être déterminée par l'Histoire. Cette scène représente le dernier instant préservé des ravages de la Guerre du Vietnam. C'est aussi, plus secrètement, l'adieu de cette troupe d'acteurs à John Cazale, alors en phase terminale d'un cancer des os ; l'émotion est ici palpable et bien réelle. La musique résonne encore un instant dans l'immobilité des corps, puis laisse place aux grondements des hélicoptères.

***The Conversation*, Francis Ford Coppola, USA, 1974**

Harry Caul, magnifiquement interprété par Gene Hackman, est le personnage central de Conversation secrète. Il ne prédomine pas seulement les images successives du récit ; la bande sonore (signée David Shire), parfaitement incarnée au piano, semble être habitée par l'âme du protagoniste, par sa destinée. Quelques notes discrètes au fil des séquences, des interventions tamisées quoiqu'inoubliables ; cette musique est similaire à la manifestation d'une existence solitaire, animée par la seule quête de la vérité. Parle-t-on de Harry ou de la bande sonore ? À se demander si la musique aurait pu exister sans le personnage…

***Good Bye Lenin !*, Wolfgang Becker, Allemagne, 2003**

Alexander et sa sœur veillent sur leur mère gravement malade ; cette dernière ignore que le mur de Berlin est tombé et ne survivrait pas si elle apprenait la nouvelle.

C'est une République démocratique allemande (RDA) en carton-pâte conservée et rafistolée de toutes pièces, jusqu'aux fausses actualités filmées, que les enfants prennent la peine de faire vivre pour garantir la survie de leur mère. Mais cette dernière ne résiste pas à l'appel du grand air et profite de leur manque de vigilance pour entreprendre une balade dans son quartier. Dans un crescendo musical qui commence par le thème du film composé par Yann Tiersen et joué au piano, elle commence par découvrir le fait que bien des voisins se débarrassent de leurs meubles pour jouir du plaisir de consommer. La scène se termine en apogée, portée par une bande-originale rendue puissante à grand renfort de violons et de vibraphone, alors que le personnage fait face à l'évacuation d'une statue de Lénine par hélicoptère, et lui donne littéralement l'impression qu'elle vole à sa rencontre.

Ostalgie ? 15 ans après la chute du mur, le cinéma allemand produit une comédie dramatique et romantique qui a su trouver son public pas peu content de voir un regard à la fois critique et nostalgique sur ce monde bipolaire synonyme de guerre froide, mais aussi d'alternatives au modèle américain.

Programmation
Piano & Cinéma
printemps 2021

12 avril	*The Big Store* *Les Marx au grand magasin* Charles Reisner, 1941
19 avril	*Casablanca* Michael Curtiz, 1942
26 avril	*Tirez sur le pianiste* François Truffaut, 1960
3 mai	*Lisztomania* Ken Russel, 1975
10 mai	*Höstsonaten* *Sonate d'automne* Ingmar Bergman, 1978
17 mai	*Madame Sousatzka* John Schlesinger, 1988
31 mai	*The Piano* *La Leçon de piano* Jane Campion, 1993
7 juin	*La leggenda del pianista sull'oceano* *La Légende du pianiste sur l'océan* Giuseppe Tornatore, 1998
14 juin	*Merci pour le chocolat* Claude Chabrol, 2000
21 juin	*La Spirale du pianiste* Judith Abitbol, 2000

Auditorium Arditi
Place du Cirque
Genève
Les lundis à 20h
Ouvert aux étudiant-es et non-étudiant-es
Ouverture des portes à 19h30

Tarifs :
8.– (1 séance)
18.– (3 séances)
40.– (abonnement)

Ciné-club universitaire
Activités culturelles
Division de la formation et des étudiants (DIFE)
Université de Genève

La Revue du Ciné-club universitaire, 2021, nº 1 « Piano & Cinéma »
ISSN 1664-4441 (print)
ISSN 1664-4476 (online)
© Activités culturelles de l'Université de Genève | culture.unige.ch
Genève, mars 2021