

LE CINÉMA A-T-IL BESOIN DE LA MUSIQUE?

Réflexions d'un cinéaste
autour de la musique contemporaine

Denis LEVY

1 - PENSER LA MUSIQUE AIDE A PENSER LE CINÉMA.

Wagner est cause de ma curiosité pour la musique du XX^e siècle: c'est le premier compositeur que j'ai vraiment *écouté*, pour y entendre des procédures musicales et une historicité, au-delà (ou en deçà) des sentiments. Du coup, il me fallait savoir la postérité de cette musique: Mahler, Schoenberg, Boulez...

Je précise cela parce que je ne puis dissocier mon rapport à la musique contemporaine de mon rapport à la musique en général: découvrir la musique *en tant qu'art* m'a inévitablement mené vers la musique contemporaine; inversement, l'intérêt pour la musique contemporaine exige qu'on se demande ce qu'est l'art musical.

De plus, cette découverte a eu lieu pour moi en même temps que celle du cinéma (je veux dire aussi du cinéma en tant qu'art). Il n'y avait pas là de rapport direct, mais simultanéité, compagnonnage qui ne s'est jamais défait. Cette association n'a rien d'exceptionnel: musique et cinéma ont souvent fait bon ménage (pas seulement chez Eisenstein), ne serait-ce que par la connexion de la temporalité et des questions de rythme.

Le risque est d'ailleurs constant de "musicaliser" le cinéma, c'est-à-dire de vouloir *appliquer* des structures musicales au cinéma: cette tentation est récurrente dans tout ce qui s'est proclamé "l'avant-garde" au cinéma, depuis l'abstraction des années 1920 jusqu'au cinéma expérimental contemporain. Le corollaire en est du reste que le cinéma y est conçu comme peinture cinétique: l'image emprunte ses lois de

Denis Lévy, réalisateur de trois films: *L'Ecole de Mai* (1979); *Mémoire en blanc* (1981); *Karl-Jean Longuet, sculpteur* (1983). Enseigne le Cinéma à l'Université de Paris-VIII.

composition à la peinture, et le montage à la musique. Si ces films sont un spectacle souvent ennuyeux et parfois pénible, le cinéaste y trouve presque toujours quelque chose à glaner du point de vue des techniques d'écriture. (D'avantage en tout cas que dans les films dont l'esthétique est symétriquement inverse, position dominante aujourd'hui, qui consiste à liquider tout travail de la forme au profit de la représentation naturaliste de l'objet).

Il m'est du reste arrivé de céder une fois à cette tentation musicale, quand j'ai entrepris un film "sériel", où les tailles de plans, les couleurs, les mouvements et les durées étaient algébrisés et organisés en séries (calquées sur le dodécaphonisme), autour d'un récit choisi au hasard. L'aventure a tourné court, faute de quelques images qui n'ont pu être réalisées, ce qui évidemment annulait le projet d'ensemble, et surtout parce que je me suis rendu compte que l'entreprise était vaine, par défaut de sens: au cinéma, l'objet ne peut être complètement indifférent. Autrement dit, il faut tenir compte de la "nature photographique" de l'image cinématographique, comme André Bazin le souligne justement. L'erreur sera de vouloir édifier une esthétique "naturelle" du cinéma, de voir dans le cinéma un "art de la réalité". Il faudrait entendre ce "de" (la réalité) en un sens purement originaire: le cinéma est l'art qui opère à partir de fragments arrachés à la réalité, et non l'art de reproduire la réalité. En ce sens, toute image est un *document* (au sens étymologique d'échantillon pertinent), mais cela n'implique pas que la vocation du cinéma soit une esthétique de documentaire; le documentaire n'est qu'un point de *départ*, il s'agit donc de s'en départir.

Au contraire de l'esthétique naturaliste qui a cru pouvoir s'autoriser des thèses de Bazin, le "musicalisme" prétend faire abstraction de la réalité, des objets, pour n'y plus considérer que l'image pour elle-même, libérée de sa fonction de document, - donc, à la limite, pur jeu de formes, peinture en mouvement, qu'on structurera et qu'on rythmera selon des modèles musicaux (ou prétendus tels: le "rythme" se contente trop souvent d'une métrique répétitive, fondée sur le "collage", à la façon des video-clips). Dans les meilleurs des cas, quand le modèle musical accompagne l'image (dans les films de Jean Mitry, par exemple, qui ont le mérite des expériences radicales: *Pacific 231*, *Images pour Debussy*, *Symphonie mécanique*), les qualités plastiques n'ont malgré tout qu'une fonction illustrative, en ce que toute question de *sens* est renvoyée en dernier ressort à la musique dont les films sont issus.

Quant à ma tentative "sérielle", si elle ne calquait pas une musique, elle calquait des procédés musicaux, en leur cher-

chant des équivalents purement techniques dans le cinéma, sans s'inquiéter de savoir si ces procédés induisaient un sens ou non. Les problèmes de forme étaient donc radicalement disjoints des questions de sens, avec le résultat habituel de ce genre de disjonction: la forme était ramenée à une pure technique (de découpage), et le sens à une pure signification (celle du récit). Je ne faisais que reconduire l'état de dislocation du cinéma contemporain.

Cependant, l'expérience m'a été utile, et je demeure convaincu que le cinéma a tout à gagner à s'intéresser à la musique, pour en tirer non des modèles, mais une méthode de pensée formelle. C'est ce que j'attends de la musique, et en particulier contemporaine, à raison de sa capacité à produire des formes nouvelles. C'est en tout cas pour moi une des façons de me soustraire au régime théâtral de la mise en scène, et de trouver des procédures de construction de mes films: usage de "Leitmotive" visuels dans *L'Ecole de Mai*, ou structure "fuguée" de *Mémoire en blanc*. Ceci m'a jusqu'à présent permis de trouver une cohérence formelle ailleurs que dans une structure narrative, - ce dont le cinéma classique s'est soutenu, et se soutient encore, un peu à la façon du système tonal en musique.

Une partie du cinéma moderne (Straub, Duras, Oliveira) a poussé ce système narratif à ses limites en présentant directement et intégralement un texte littéraire, au lieu de l'adapter: du coup, l'organisation du film était moins dépendante du récit, puisqu'il ne s'agissait plus de fournir un "équivalent" aux mots. Le problème qui s'est alors posé aux cinéastes a été de trouver de nouvelles méthodes de structuration des films: c'est pourquoi la question du *montage* retrouve aujourd'hui son actualité (notamment chez Godard, Richard Dindo, Pierre Beuchot), libéré du *découpage*, qui est lié à la dramaturgie classique. Et ce n'est pas un hasard si les procédures d'écriture musicale sont à nouveau interrogées, explicitement ou non, par ces cinéastes du montage, qui renouent ainsi avec l'esthétique d'Eisenstein, dont les catégories du montage se fondaient sur des concepts musicaux (montage métrique, rythmique, tonal, harmonique; contrepoint visuel et sonore, etc).

C'est sans doute aujourd'hui Godard qui pousse le plus loin, et avec le plus d'entêtement, l'exploration des rapports cinéma-musique, - depuis au moins *Sauve qui peut (la vie)*, qui se créditait lui-même d'être un film "composé par Jean-Luc Godard". On peut dire que *Prénom Carmen* tentait de faire de la musique ce que Straub, Duras ou Oliveira faisaient du texte. Mais je ne crois pas que cette substitution puisse être réellement opérante: les rapports du cinéma à la

littérature ne peuvent être du même ordre que son rapport à la musique; ce qu'avère l'impossibilité, avouée par Godard, de structurer *Prénom Carmen* sur le modèle d'un Quatuor de Beethoven. Du coup, c'est la structure narrative qui l'a emporté, où les images du quatuor apparaissaient comme des excroissances incongrues.

Il s'agit donc moins, me semble-t-il, d'imiter des techniques d'écriture, en leur trouvant des "équivalents" cinématographiques (ce qui n'a pas de sens), que de dégager des formes de pensée dont on peut s'inspirer pour penser le cinéma: voir comment les compositeurs pensent (dans) leurs créations, et essayer de trouver ce qui peut se penser du et en cinéma si l'on adopte une orientation similaire. Tel est le sens de l'intuition d'Eisenstein, lorsqu'il tente de fonder des catégories du montage en dehors des nécessités du récit, c'est à dire au-delà du découpage.

(Dans ces conditions, la musique n'est d'ailleurs pas la seule source d'inspiration possible des cinéastes, même si elle est privilégiée par les capacités d'abstraction qu'elle offre: la poésie, la peinture, le théâtre proposent aussi des exemples de pensée artistique; la politique et la philosophie, des formes de pensée pratique).

Ainsi, je pense qu'on peut traiter la crise du cinéma réaliste en la comparant, *mutatis mutandis*, à la crise du système tonal. C'est pourquoi la musique contemporaine m'intéresse au premier chef quand elle élabore des méthodes de composition en dehors du système tonal, - de même que le cinéma moderne tente de sortir des ornières du réalisme narratif. On remarquera au passage qu'il ne s'agit pas d'un épuisement de la narration: il y a toujours des histoires à raconter, et comme disait Schoenberg, il reste encore beaucoup de musique à écrire en Do majeur. Et il s'en écrit toujours: mais est-ce encore de la musique, - est-ce encore du cinéma? Simplement, la pensée tonale, ou la pensée réaliste, ne sont plus pertinentes au regard des questions à traiter aujourd'hui: les systèmes mathématiques changent, les systèmes esthétiques aussi.

2 - LA MUSIQUE DANS LE FILM

Musicalité du film/musique de film. Le film peut être à lui-même sa propre "musique"; cela se vérifie pour moi au moment du montage: j'ai toujours le sentiment d'"entendre" le film. Mais on peut aussi bien en faire l'expérience en voyant certains grands films muets: que ce soit chez Murnau, Eisenstein ou Chaplin, il y a une musicalité extrême de l'image. Ce qui explique sans doute la difficulté qu'il y a à

leur adjoindre un accompagnement musical qui ne contredise pas cette musicalité. En revanche les films qui appartiennent déjà à la voie réaliste qui s'affirme à Hollywood, à la suite de Griffith, et qui va triompher avec le parlant, ces films-là, semble-t-il, supportent mieux un fond musical, pourvu qu'il soit discret.

Je ne rappellerai pas les circonstances historiques des rapports entre le cinéma muet et l'accompagnement musical: Michel Chion l'a amplement fait⁽¹⁾. Je me place simplement ici du point de vue d'une perception actuelle du cinéma muet, où l'on est constamment confronté aux deux cas possibles: musique ou silence. Avec la télévision, cela devient même un choix à faire.

Je ne me demanderai donc pas si la musique de film appartient "naturellement" au cinéma ou pas, mais je constate que pour le cinéma muet, la question de l'accompagnement musical ne peut se traiter de façon univoque, et qu'elle trouve sa réponse la plus positive du côté d'un cinéma réaliste, où la transparence (l'effacement) des techniques du récit produit l'illusion d'une continuité temporelle et spatiale, d'une réalité dont le film est la représentation. C'est un cinéma qui attend et appelle le parlant pour développer toutes ses possibilités, c'est à dire pour produire une complète illusion de réalité: et dans l'effet de continuité, plus encore que la parole et les bruits, la musique joue un rôle essentiel.

D'une part, à l'intérieur d'une même séquence, elle colmate l'espace découpé par les différentes images, en renfort des autres éléments sonores; la continuité sonore ouvrira du reste au découpage la possibilité d'être moins "filé", plus heurté, plus discontinu (comme chez Welles, qui réintroduit ainsi une nouvelle musicalité de l'image).

D'autre part, la musique a ce privilège sur les autres éléments sonores du film, de pouvoir à coup sûr enchaîner deux séquences, deux fragments de durée continue, et les souder invisiblement; tandis que le procédé du chevauchement (début du son d'une séquence apparaissant sur la fin de l'image précédente) introduit toujours l'impression d'une continuité artificielle, une musique adéquate peut non seulement assurer des transitions, mais combler des ellipses importantes. La musique prend alors le relais de la fiction pour assurer la continuité du drame.

Paradoxes de la musique de film. Il y a deux paradoxes de la musique de film: le premier est relevé par Michel Chion⁽²⁾, sous le nom de "règle d'effacement". Le statut classique de la musique de film est de ne pas se faire entendre pour elle-

(1) Michel Chion, *Le Son au cinéma* (Ed. Cahiers du cinéma), pp. 111-114.

(2) Op. cit. p. 114.

même; on exige d'elle "qu'elle se fonde dans la physionomie générale du film", en s'en tenant à sa seule capacité d'évocation.

Ce n'est là, à vrai dire, que le statut général des formes dans le cinéma réaliste: la musique aussi doit s'efforcer à la transparence, pour s'homogénéiser à la continuité du monde représenté, à l'illusion de réalité.

C'est le deuxième paradoxe; que l'illusion de réalité, non seulement tolère, mais dans la majorité des cas réclame un élément aussi invraisemblable, aussi apparemment "irréaliste", qu'une musique qui surgit de nulle part. Ce qui implique que le réalisme ne fonctionne pas sur la vraisemblance (sur l'exactitude de la représentation, ce qui est l'erreur naturaliste), mais sur la fiction d'un monde continu, homogène, - d'une *scène illimitée*.

Il faudrait donc articuler les deux paradoxes en disant que le réalisme intègre la musique comme facteur de continuité globale, pour autant que sa présence ne provoque aucune question sur son existence même. On en aura la vérification *a contrario* dans les films où la musique, par surabondance, redondance ou inversement par contradiction flagrante avec le drame (cas de maladresse ou volonté de "contrepoint"), entrave l'illusion de réalité, empêche l'identification du spectateur au drame, pour lui faire se demander: quelle est cette musique?

Michel Chion rapproche justement la musique de film de celle d'opéra. Je crois en effet que le cinéma réaliste a aussi hérité du théâtre lyrique, comme il a hérité de la peinture figurative et du roman classique: cette question de "l'héritage" des autres arts (qui m'apparaît plutôt comme une question d'hérédité) a hanté les premiers théoriciens du cinéma. Mais on pourrait aussi envisager la question dans l'autre sens, et se demander si l'apparition de la peinture non-figurative, du roman moderne, et la disparition de l'opéra, ont quelque chose à voir avec la constitution, vers les années 1910, du cinéma narratif réaliste, - comme si celui-ci avait débarrassé les autres arts des problèmes de *représentation*. (Qui sait même si la musique de film n'a pas définitivement libéré la musique de la tonalité?)

En tout cas, il me semble qu'il faudrait traiter la musique de film davantage selon les critères de la musique d'opéra que selon ceux de la musique "pure", au regard desquels en effet, elle "n'existe pas", comme dit Chion⁽³⁾. On pourrait voir, au fond, dans les grands films hollywoodiens une sorte de continuation de l'opéra, le chant en moins, et le réalisme en plus; cependant, dans les plus beaux films, quelque chose *chante* toujours, avec ou sans musique.

(3) Et je ne crois pas que ce soient du tout les mêmes critères: ce qui est insupportable dans une symphonie de Tchaïkovsky devient tout à fait recevable chez Puccini, parce qu'il s'agit de représenter un drame.

Je crois même que "l'héritage" de l'opéra est plus important, pour la musique de film, que celui de la musique de scène. La musique de scène intervient au théâtre sur deux modes: soit qu'elle accompagne une chanson (ou une danse) introduite dans le texte; en ce cas, elle interrompt le drame, le suspend, comme ce sera le cas au cinéma dans la comédie musicale, où le numéro musical vient trouer l'intrigue. Soit la musique de scène intervient en interlude, pour - au contraire boucher un "trou" dans l'espace (changement de décor) ou dans le temps (changement d'époque); c'est là, on l'a vu, une des fonctions de la musique de film (assurer localement la continuité), mais ce n'est pas la seule, ni même la principale. Celle-ci serait plutôt cette capacité d'évocation (sentimentale ou sensuelle, mais pas uniquement) dont parle Chion, qui produit un effet de continuité globale et qu'elle partage avec la musique d'opéra⁽⁴⁾ ⁽⁵⁾.

Cinéma moderne/musique contemporaine. Il me semble que la musique contemporaine, sauf cas exceptionnels, abandonne cette fonction évocatrice ("la musique n'exprime rien") au profit d'une plus grande "abstraction", au sens où l'on parle de peinture abstraite. (Ici, je ne juge pas, mais s'il faut parler de goûts personnels, je ne me sens pas mieux loti que le commun des mélomanes: ce qui se dit de la musique contemporaine m'intéresse davantage que ce qui s'en fait, qui bien souvent ne me "parle" pas, à quelques exceptions près - plutôt que des compositeurs, il faudrait citer des œuvres - mais ce sont ces exceptions qui à mes yeux font exister la musique contemporaine).

Dans un cinéma réaliste, la musique moderne (atonale) aura donc d'extrêmes difficultés d'intégration: ce n'est pas pur hasard, ni pure soumission des cinéastes au "goût des masses", si la quasi totalité de la musique de film est tonale. Les rares exceptions confirment cette difficulté: si la modernité de *Muriel* peut se confronter à la musique de Henze, quand Resnais revient, avec *l'Amour à mort*, à l'académisme narratif, il doit la reléguer à des temps morts, sans image, la rendant ainsi à une fonction de musique de scène, entre deux séquences.

Le cinéma réaliste demande donc à une musique tonale de participer à l'illusion de continuité qu'il produit, en l'intégrant à ce que, faute de mieux, on appellera une "atmosphère" homogène. On pourrait dire que tout l'effort du cinéma réaliste tend à construire des sortes de "clusters" et à les enchaîner sans heurts. Il ne s'agit pas évidemment de clusters au sens où ce seraient des ensembles d'éléments

(4) On a vu dans les années 30, notamment à Hollywood, certains films soutenir jusqu'aux limites le parallèle avec l'opéra, en usant de musique sans interruption.

(5) Le théâtre contemporain utilise parfois la musique en cours de scène; j'y vois l'influence du cinéma, - juste retour des choses ou dévoiement du théâtre?

indiscernables, mais au sens où, de fait, la perception *immédiate* ne dissocie pas les éléments; c'est particulièrement vérifiable dans la musique de film, dont on sait après coup qu'elle était là (souvent on le sait quand elle s'arrête), mais qu'on n'entend pas, sur le moment, en tant que musique. Ce n'est pas particulier à la musique: les autres éléments, lumière, décors, jeu d'acteurs, etc, sont, sur le moment, indissociés, et perçus dans l'homogénéité de chaque fragment de récit, de chaque unité dramatique, conçue sur le modèle de la scène de théâtre. Il est caractéristique, par exemple, que cherchant à se souvenir d'un film, la mémoire retrouve d'abord des scènes, et en retienne surtout des atmosphères, avant de parvenir, quelquefois avec effort, à reconstituer les éléments qui composaient cet effet.

Cette homogénéisation des éléments est essentiellement le fait du drame; j'en vois la preuve dans les moments où le drame s'interrompt, ou se ralentit, comme souvent en fin de scène, parfois en début (séquences de transition) ou au milieu (séquences d'attente, par exemple). Dans ces moments-là, "l'effet cinéma" redispone tout autrement ses éléments, dans une sorte de "disjonction associative" où ils sont perçus distinctement ensemble; musique et effets de mise en scène, effets de cinéma, sont reçus en même temps mais pour eux-mêmes. Ce seront donc des moments particulièrement cruciaux pour la musique de film, non seulement parce qu'elle s'y fait "remarquable", mais parce qu'elle y joue un rôle important, comme on l'a dit, dans la continuité, la transition, le *passage*; passage du temps, passage d'une époque à une autre, d'un endroit à un autre.

Or ces moments non-dramatiques, ces entre-deux, deviennent les moments privilégiés dans le cinéma moderne, qui se définit en réaction à la représentation réaliste narrative par un effort commun de dédramatisation du cinéma. Ceci est lisible chez Godard (dans la coupure abrupte), chez Straub (dans la durée réelle), chez le Wenders de *Faux Mouvement* et *Au fil du temps* (dans l'errance), chez Duras (dans le "vidage" de l'image), chez Syberberg ou Oliveira (dans la théâtralisation, c'est à dire la primauté du texte sur l'action). Chez les documentaristes modernes, comme Richard Dindo ou Johan Van Der Keuken, la question de la dédramatisation ne se pose évidemment pas; en revanche, on repèrera chez eux une volonté de "fictionnaliser" le documentaire sans recours à la dramatisation (au récit fictif, comme par exemple dans *Louisiana Story* de Flaherty). Il va de soi que pour ces cinéastes, la fonction de la musique ne peut plus être celle de la musique de film classique.

On remarquera d'abord que chez tous ces cinéastes, la musique, quand il y en a, et quelle que soit sa qualité musicale intrinsèque, se fait toujours entendre; la mémoire retient distinctement la musique d'*India Song*, comme celle d'*Au fil du temps*, ou celle du *Soulier de satin* (son seul défaut d'importance).

A l'extrême, chez Straub, la musique ne peut exister qu'à condition d'être le sujet du film: *Moïse et Aaron*, *Chronique d'Anna-Magdalena Bach*, *Introduction à la Musique d'accompagnement pour une scène de film de Schoenberg*. On pourrait dire que Straub pratique radicalement la thèse de Chion sur la musique de film: elle n'existe pas. Et l'art de Straub refusant de s'écarter d'une ligne de ce qui matériellement existe, il ne peut admettre qu'une musique qui existe déjà. (En un sens, le travail de Pierre Beuchot sur la musique de Jaubert dans *le Temps détruit* est comparable à celui de Straub).

Chez Godard, la mise en sujet de la musique est plus complexe; il est probablement le seul cinéaste contemporain à s'interroger explicitement sur la musique du cinéma: dans *Sauve qui peut (la vie)*, un personnage signalait (au spectateur, avant tout) la présence de la musique, avant que la caméra ne découvre, à la fin du film, l'orchestre, la source de la musique du film. Ce dévoilement participe de l'entreprise godardienne de mettre à mal la transparence classique en rendant perceptibles les processus de production des images et des sons. Mais cette entreprise, parce qu'elle s'en prend davantage à la technique qu'à la forme, demeure limitée, et produit plutôt un effet de plaisanterie que de réflexivité. Je lui préfère le travail accompli dans *Passion*, où Godard se demandait si la politique pouvait valoir comme cause de l'art au même titre qu'autrefois le christianisme; la musique y était donc interrogée sous sa face religieuse, incluse dans le sujet du film en même temps qu'élément de sa composition.

On pourrait reprocher à Godard de mettre ainsi dans sa manche l'atout de la sentimentalité propre à la musique tonale, et d'en profiter pour jouer sur deux tableaux (de même que le signifiant "Pologne" vaut à la fois pour la politique et pour la religion): mais il faudrait alors étendre le reproche aussi bien à tout le cinéma moderne, à l'exception de Straub et de l'association Resnais-Henze. A vrai dire, il me semble que les cinéastes modernes sont attachés à la musique tonale à proportion de leur attachement au réalisme narratif: Godard encore, dans son récent téléfilm *Grandeur et décadence d'un petit commerce de cinéma* (son œuvre la plus aboutie depuis *Passion*), est au plus près de

l'atonalité dans ce qu'il choisit de Bartok, comme il est au plus près d'une construction qui ne devrait plus rien à la narration réaliste, à la dramaturgie. Du coup, d'ailleurs, la musique fonctionne par moments en étai à cette construction: certaines séquences sont montées sur le rythme global de la musique.

Si la place de la musique de film est modifiée dans le cinéma moderne, on ne dira pas pour autant que cela fasse exister la musique de film comme catégorie ou comme genre musical. La thèse de Chion reste valable: toute musique est bonne à intégrer à un film. La question qui se pose alors est de savoir pourquoi la musique atonale reste considérablement boudée par les cinéastes modernes. Je ne crois pas en effet qu'il y ait un lien décidé entre réalisme et musique de film tonale: ce n'est pas par intention réaliste qu'on utilise une musique tonale. Je veux simplement dire que l'usage d'une musique tonale est comme le symptôme d'une rémanence du système réaliste, toujours lisible par ailleurs, dans l'attachement aux notions de personnages, de continuité dramatique, ou aux effets de "vécu", de naturel, etc.

La question centrale du cinéma moderne est moins, du reste, de détruire le réalisme (qui est d'ailleurs détruit depuis longtemps, et supplanté par le naturalisme et l'esthétisme contemporains) que de construire autre chose, - de même que la grande affaire de la musique du XX^e siècle n'a pas été la destruction de la tonalité, mais la systématisation sérielle. Le problème est qu'il n'y a encore rien, au cinéma, de comparable au sérialisme (encore une fois, il s'agit ici d'une pure métaphore, loin de toute musicalisation du cinéma); c'est à dire qu'on en est toujours à une étape de destruction, à quelques tentatives près. Et on dirait que lorsque les cinéastes se sont intéressés à la musique contemporaine (ce qu'il faut donc distinguer d'un traitement moderne de la musique de film), cela a été essentiellement dans son aspect de destruction de la tonalité, - et en particulier dans ce qui la rapprochait le plus du bruit: témoin le flirt insistant du cinéma abstrait, expérimental ou d'avant-garde, avec la musique concrète ou électro-acoustique. Cela relève en général d'un effort de fusion de la musique dans le corps du film, qui en réalité reconduit la prédominance du continu propre au réalisme, tout en croyant asseoir la primauté du discontinu par des effets d'image "hachée" caractéristiques de ce cinéma: ainsi, musique et bruit se confondent pour assurer une continuité, et le problème de la musique est renvoyé à celui du son en général. Mais, en un sens, dans le cinéma réaliste, la musique était-elle autre chose que le bruit des sentiments?

(6) Autrement dit: ponctuation = la musique est montée sur l'image; continuité locale = l'image est montée sur la musique.

(7) Je distingue ici entre le sentiment, qui est affaire individuelle, rapport à soi-même (y compris en amour, où la déclaration est une question distincte de celle de l'affect), et l'émotion (esthétique), que j'entends dans son sens étymologique d'excès sur soi-même, où le rapport à autrui est immédiatement posé, sous la forme de sa transmission: autrement dit, en art, l'émotion doit se communiquer (faute de quoi, l'œuvre manque son but), tandis que le sentiment s'éprouve, s'exprime, mais ne se "discute" pas. Le travail de l'art classique a été de transformer des sentiments en émotions; celui de l'art moderne, fondé sur une nouvelle conception du rapport de l'œuvre au public, est sans doute de parvenir à susciter des émotions sans se fonder sur l'identification sentimentale (même si cela n'implique pas pour autant l'élimination de tout sentiment).

En ce qui concerne mon propre travail, j'ai toujours veillé, quand j'utilisais de la musique, à montrer comment la musique s'arrache au bruit, - ou au silence, puisque le silence n'est pas l'absence de son, mais un faible bruit (de fond). Avec Bach (dans *Karl-Jean Longuet*), il a fallu tricher, puisqu'on a dû rallonger à l'extrême une note au violoncelle, jusqu'à ce que sa nature sonore, musique ou bruit, devienne équivoque; mais la tâche était plus facile avec Schoenberg et Webern (pour *Mémoire en blanc*), dont l'atonalisme se prêtait davantage à l'ambiguïté.

J'utilise la musique plutôt pour des effets de ponctuation, ou de continuité locale⁽⁶⁾, sur des durées assez brèves; il me faut donc une musique qui se laisse découper en petites séquences, et de ce point de vue, Webern était particulièrement adéquat. J'avais en outre choisi une œuvre pré-sérielle (les *Bagatelles*) pour marquer en quelque sorte que pour moi, cinéaste, l'étape était celle-là, en quête d'une nouvelle construction. Et peut-être y avait-il un brin de nostalgie esthétique, quand le film s'achevait sur quelques mesures du Quintette (en Ut) de 1907, - mais mon intention était plutôt, en introduisant ce Quintette, de marquer qu'en art, on ne saurait ignorer (comme parfois chez les modernes) l'importance des sentiments, - même s'il faut abolir leur toute-puissance. Et la musique est encore ce qu'on a trouvé de mieux, au cinéma, pour susciter des sentiments.

Je conclurai en revenant sur l'inspiration musicale d'Eisenstein, qui n'est pas fantaisie de mélomane, mais me paraît révélatrice d'une conception encore pertinente, moderne, du cinéma.

Au cœur de cette conception, il y a la volonté d'Eisenstein de s'adresser avant tout à la *pensée* du spectateur (par ce biais propre à l'art: l'émotion)⁽⁷⁾. Concevoir le spectateur comme sujet pensant, et non plus comme masse à catéchiser (ou à distraire), implique un rapport particulier à ce spectateur; rapport d'égal à égal, qui fonde une nouvelle capacité de *sens*. Le spectateur n'est plus seulement en position de récepteur, mais en position d'*interprète* (au sens fort, qu'il a en musique): en position d'altérité, alors que le cinéma réaliste fait plutôt appel à l'identité (demande, par exemple, qu'on s'identifie au film, ou à un élément permanent du film).

Je ne veux pas dire que le spectateur requis par le cinéma réaliste soit purement passif, en proie à la confusion des sentiments; il lui est demandé de faire preuve aussi bien d'activité interprétante, mais sur un autre mode de participation, proche de la *croyance*, que celui que propose le

cinéma moderne, - sorte de contrat de *confiance réciproque* passé entre le cinéaste et le spectateur.

Je tiens par ailleurs que ce changement d'attitude exigé par les modernes rétroagit sur la vision qu'on peut avoir aujourd'hui du cinéma réaliste: ce n'est peut-être que maintenant qu'on peut évaluer justement ce qu'a été la puissance artistique de ce cinéma, et notamment du cinéma hollywoodien, dont on peut mesurer la force à raison de ce que notre époque peut en proposer une interprétation neuve. De même, c'est du point de vue de la modernité qu'on peut marquer les limites de la pensée d'Eisenstein, en particulier dans ses films.

Qu'Eisenstein ait incomplètement réalisé sa volonté principale n'est que le fait d'une incapacité d'époque, d'une adhérence (en partie contrainte) de son cinéma aux formes réalistes. Mais il me semble qu'au-delà de ses films, le cinéma moderne retrouve son esthétique, c'est à dire ses préoccupations de *sens*, quand il s'offre à l'interprétation du spectateur sous le signe d'une conception du sens comme *orientation subjective*, et non plus comme signification démonstrative (comme "message"). Il s'agit d'interpréter l'énonciation plutôt que les énoncés: la volonté de dédramatisation que je relevais chez les modernes participe d'une défection des énoncés, d'un retrait de la signification. Le sens émerge là où la signification vient s'échouer. Autant dire que l'interprétation ne suppose plus l'identification à l'univers représenté, mais le questionnement de la représentation. (Peut-être pourrait-on envisager l'interprétation musicale moderne dans ces termes: l'interprète y questionnerait davantage l'œuvre qu'il ne cherche à s'identifier aux sentiments du compositeur, à son "monde intérieur").

Sous cet angle-là, on peut reconsidérer l'inspiration musicale d'Eisenstein comme un point d'appui pour excéder la signification: la musique, elle, est déjà libre de toute obligation de signifier, - seul lui importe de faire sens; encore ce sens n'atteint-il la complétude (sa réalisation) que pour autant qu'il existe un interprète. Le spectateur idéal d'Eisenstein est sans doute l'équivalent de l'interprète en musique, pour qui le sens est moins une directive lancée par l'œuvre qu'une orientation des émotions.

Le montage, qui est la forme spécifique du cinéma, c'est à dire ce qui produit le sens, est ainsi envisagé par Eisenstein sous une catégorisation musicale dont les catégories en elles-mêmes importent peu (même si elles ont encore une pertinence pratique): l'important est qu'elle soit musicale, - délivrée des contraintes de la signification (contraintes qui

s'avèrent en définitive extérieures à l'art, et par où s'exercent toujours, du reste, les pressions idéologiques) et excédant la primauté absolue de la continuité réaliste.

Le montage, du coup, devenant opération sur le rythme, est délivré de la *collure*, du découpage technique; si le montage est conçu comme une combinatoire du même et de l'autre, du continu et du discontinu - sur quoi se fonde le rythme, tel que l'entend François Nicolas⁽⁸⁾ - il peut être interne à l'image, comme le démontre Welles (défricheur en cela de la modernité contemporaine).

L'enjeu du cinéma contemporain me paraît donc être de s'arracher complètement à l'empire de la continuité dramatique (autrement dit à son origine réaliste), au nom d'une liberté plus grande du spectateur, - sans pour autant se défaire dans la pure discontinuité des collages avant-gardistes: à l'écart autant d'une métaphysique du Même que d'une métaphysique de l'Autre. A cet égard, le cinéma a tout à apprendre de la pensée musicale, en particulier quand elle se concentre sur la question du rythme.

(8) François Nicolas, "Visage du Temps: Rythme, Timbre et Forme", in *Entre-temps* n°1.