

JLG/ECM

Si le titre de cet article a des allures de faire-part de mariage, c'est à dessein - Godard écrit d'ailleurs *EUX C'EST AIME* dans le synopsis du film qu'il tourne sur ce label discographique. Le mariage en question a été consommé : ECM a édité sur CD les bandes-son intégrales de deux de ses œuvres, *Nouvelle vague* et *Histoire(s) du cinéma* et, symétriquement, Godard a emprunté des morceaux de musique du catalogue ECM pour les intégrer à ses derniers films. Or une telle union ne laisse pas d'étonner. N'a-t-on pas, d'un côté, des productions rugueuses, hachées, travaillées - les films de Godard - et de l'autre des œuvres homogènes, lisses et reconnaissables sous leur "joli" packaging - les disques ECM ? Pour en rester à un détail symbolique, le coucher de soleil qui ouvre *Passion*, une fois reproduit sur la pochette de *Cello* (disque d'un compositeur de l'écurie ECM, David Darling), devient un *joli* coucher de soleil. Mais ce coucher de soleil de *Passion* n'est *pas* joli : Godard (qui tenait la caméra ce soir-là, attendant que Coutard ait fini de dîner), lui a sciemment imprimé des panoramiques accidentés, comme pour dénoncer (à la manière moderniste habituelle), la beauté narcotique (sinon kitsch) d'un tel cliché.

Donc ce mariage soulève un certain nombre de questions esthétiques, qui peuvent être regroupées sous trois bannières. 1. Dans une optique *analytique*, nous pouvons étudier la façon dont les morceaux ECM sont choisis, découpés et ensuite mis en relation avec les images. 2. Du côté *stylistique*, nous pouvons réfléchir aux qualités proprement postmodernes du produit fini audiovisuel. La collaboration de Godard avec ECM est-elle un geste esthétique comparable à l'intégration par Philip Johnson d'un frontispice à l'AT&T Bldg - autrement dit est-ce le passage d'un héraut de la Modernité à l'"ennemi" post-moderne ? 3. Dans une optique comparative, enfin, nous pouvons considérer le support disque. Editer la seule bande-son d'un film entraîne-t-il la création d'une nouvelle œuvre, comparable à une pièce de musique concrète, ou cela relève-t-il de la mutilation, l'image *manquant* dans le support et dans la tête du spectateur frustré ?

Si les deux parties se sont déjà exprimées sur leur mariage, n'attendons évidemment pas d'éclaircissements : la théorie esthétique a rarement l'utilité des assertions de l'auteur réel. Manfred Eicher, fondateur et directeur d'ECM, caractérise principalement son travail avec Godard en termes de rencontre amicale. Il regrette d'ailleurs que le présent essai ne mentionne pas cette dimension - mais je préfère assumer le point de vue « naïf » du spectateur, peu au fait des détails de l'histoire biographique. Godard, de son côté, n'a pas voulu non plus théoriser la pratique de sa collaboration avec la firme munichoise. « Un jour Anne-Marie et moi on a reçu des CD par la poste... On a écouté et on en a aimé quelques-uns », raconte-t-il, ajoutant dans son habituel style provocateur « D'ailleurs je connais rien à la musique, je suis un inculte musical »... Il brouille en tous cas les pistes, affirmant tantôt placer des musiques ECM parce qu'elles ne sonnent pas comme de la musique de film, tantôt fustigeant ironiquement son propre choix en taxant David Darling de "sous Bernard Herrmann"...¹ (ce qui une assertion fautive, ces deux compositeurs ne partageant absolument rien en termes de styles de composition et d'enregistrement).

(...)

L'une des hypothèses que j'aimerais avancer est la suivante : les *Histoire(s) du cinéma* sont peut-être moins un travail d'historien qu'une proposition d'expérience sensible, de tentative d'approcher l'ineffable, ceci largement par le biais de la bande-son. En effet, elles se présentent de prime abord comme une toile associative, mais mettent rapidement la culture personnelle du spectateur à une telle épreuve qu'il renonce, par effet de saturation, au jeu éminemment cognitif des reconnaissances et des renvois²

pour se laisser aller à l'expérimentation du *flux* audiovisuel. Pour autant, peut-on légitimement parler ici - irrespectueusement - d'*effet-clip* ? Pour y répondre, il faut se pencher sur le choix des musiciens opéré par Godard.

*

Le label ECM n'est pas exclusivement consacré à la musique postmoderne, c'est-à-dire ici néo-tonale ou néo-debussyste (même si Manfred Eicher semble prendre le terme de « postmoderne » comme une insulte), mais en tous cas Godard n'a pas choisi les plus ouvertement modernes des compositeurs présents au catalogue. Tous les auteurs-maison qui figurent dans les deux coffrets ECM-JLG ont commis le pêché (aux yeux des Modernes) d'employer les notes du "Clavier bien tempéré" (les *Histoire(s)* en emploient d'ailleurs un fragment très célèbre), sinon aussi, pour la plupart, les accords parfaits qui provoquent depuis un siècle le dédain des dodécaphonistes et autres sériels. Avant d'entrer dans le détail de ce point de désaccord fondamental qu'est le système tonal, voyons s'il existe une communauté d'attitude esthétique entre le recours aux accords parfaits et le jeu des citations godardiennes.

A priori tout est différent. Le contexte historique français fait que la musique post-moderne se heurte au refus ou au mépris de l'intelligentsia. Dans un article de fond du *Monde de la musique* (2000) qui entend faire le point sur la création musicale actuelle, P. Szersnovicz, après l'obligatoire panégyrique de Boulez, exécute les "musiquettes primitives" et autres "produits artisanaux surévalués", dont le succès public ne saurait "assurer la validité ni même la légitimité" (p. 54) ; difficile de se montrer plus élitiste. Il y a pléthore de critiques, en France, qui "crient au kitsch dès que se présente un effet de dominante" (Adorno 1982 : 199).

Mais si l'on y regarde de plus près un rapprochement est possible. J.-P. Dambricourt écrit ainsi que la musique de Michael Nyman (le plus connu des compositeurs post-modernes et sans doute le plus détesté/moqué par les Modernes³) "fait de ses modèles les signifiants d'un objet perdu dont elle met en scène tout à la fois le désir et le deuil", elle "prend acte, non sans nostalgie, de l'éloignement irrémédiable de tout référentiel stable", parmi lesquels le "sens de l'histoire" (1998 : 318-319), ce qu'on pourrait dire de certaines œuvres de Godard, comme *Le mépris* ("C'est la fin du cinéma !", dit Georgia Moll), *Nouvelle Vague* (qui s'ouvre par un très lyotardien "Pourtant je voulais faire un récit"...), et bien sûr les *Histoire(s) du cinéma*.

Voyons deux compositeurs "élus" par Godard.

1. Arvo Pärt. *Festina lente*, achevé en 1990, est un adagio pour cordes et harpe, véritable archétype de la pièce musicale post-moderne. Il est à la fois archaïque par le matériau sonore employé (des instruments traditionnels qui jouent un accord parfait) mais moderne dans sa structure, où l'on devine l'emploi d'algorithmes de répétitions et de décalages multiples. Le livret nous renseigne : les cordes sont divisées en cinq groupes, trois qui jouent chacun la mélodie principale dans un tempo différent, et deux chacun un contrepoint, dans un tempo encore différent, deux fois plus rapide *vs.* deux fois plus lent. On retrouve le double codage (*double coding*) des œuvres post-modernes, comme le rappelle d'ailleurs Umberto Eco dans un texte écrit pour un duo d'artistes italiens édités par ECM (2000).

2. Paul Hindemith. *Mathis der Mahler* est un opéra d'Hindemith (1895-1963) créé à Zürich en 1938. Mathis Gothart Nithart est un peintre de la Renaissance, dont l'œuvre la plus connue est le retable d'Issenheim. Mathis entretient un certain nombre de points communs, à 450 ans de distance, avec Godard. Dans le programme pour la première, qu'il rédige lui-même, Hindemith écrit que Mathis "résiste de toutes ses forces aux pressions exercées par les puissants, cependant qu'il rapporte avec suffisamment de clarté dans ses tableaux combien la sauvagerie du temps qui est le sien (...) a pu

l'ébranler" (trad. M. Roubinet, livret du CD EMI Classics 1979). L'opéra raconte entre autres sa prise de position en faveur de la révolte des paysans, et les désillusions qui s'en suivent. Les paysans finissent par détruire (4ème tableau, scène 1) la Vierge Marie que Mathis avait peinte - on pense bien sûr aux ennuis de Godard avec *Je vous salue Marie*. L'opéra a été écrit de 1932 à 34, donc au cours du passage de l'Allemagne au régime nazi ; la désillusion de Mathis est celle d'Hindemith voyant où le mouvement collectif d'aspiration à une vie nouvelle mène la population allemande.

Pour les *Histoire(s)* ainsi que pour *Nouvelle vague*, Godard a utilisé deux extraits, la Tentation de St-Antoine (6ème tableau, scène 2), où Mathis, sous les traits de St-Antoine, voit défiler en rêve les personnages de l'opéra, qui l'accusent d'avoir échoué dans son art, et la Mise au tombeau (7ème tableau, scène 1), qui voit la mort de la compagne du peintre, et sa décision d'abandonner la peinture (le vrai Mathis finit par ailleurs constructeur de moulins, ce qui limite l'application à Godard et montre bien, dans le cadre des *Histoire(s)* les limites de l'exercice associationniste assorti de la recherche permanente des métaphores). Seules les introductions sont conservées ; il s'agit de thèmes très sombres, à l'image des événements qu'ils accompagnent - fin créatrice, mort des idéaux politiques, disparition des proches. Hindemith est par ailleurs un compositeur qui s'est attiré les foudres des tenants de la Modernité musicale à cause de son usage de la tonalité, et en premier lieu celles de son compatriote Th. W. Adorno.

On voit donc ici que la ressemblance peut concerner les démarches des auteurs. Mais elle peut aussi être formelle.

3 & 4. Meredith Monk : *Do you be (Nouvelle vague)*, and Gya Kancheli : *Abii ne viderem (Histoire(s))*. Ces deux pièces ont clairement la même structure : des phrases séparées par des silences. Quoique différentes par leur instrumentation, elles sont comparables par leur structure fragmentée. Face au travail de manipulation, découpage, hachage et superpositions de l'image, les musiques choisies par Godard *font écran* (Part, Hindemith) ou *contrechant* (Monk, Kancheli). Soit elles tendent des nappes stables entre les fulgurances de l'image (qui apparaissent d'autant plus coupées qu'elles se donnent à voir sur fond de continuité), soit elles dessinent à leur tour des itinéraires en pointillés, instillant un rythme qui n'est jamais celui du montage-image- même si, comme dans *Festina Lente*, certains chevauchements donnent parfois l'illusion d'une isochronie qui va durer, ou d'un *linking the cut and the beat* à grande échelle qui de toutes façons *n'arrivera pas*. Enormément de choses, d'ailleurs, n'arrivent pas dans les *Histoire(s)*, dans le sens où l'un des gestes de base de Godard y est la suppression d'un des deux termes dans les couples de plans qui ont fait le succès universel du cinéma, le *shot-reaction shot*, ou le regard de l'acteur sans le spectacle qui y est à l'origine raccordé. Ce geste est connecté, on aura l'occasion de le vérifier, à l'idée de *travail complétif ouvert* à opérer par le spectateur.

*

Pourquoi Godard a-t-il choisi des morceaux de musique tonale et mélodique plutôt que, disons, du jazz *cut-up* d'avant-garde ou bien une partition dodécaphonique ? Pourquoi la tonalité est-elle si importante ?

Ray Jackendoff, cogniticien américain, propose de distinguer, dans la musique faite de notes, entre la structure de groupe (groupement de notes formant des motifs, formant à leur tour des mélodies... etc.), la structure métrique (la répartition et l'accentuation des temps) et la structure de réduction (différenciation de la mélodie et de l'ornement, lorsque c'est possible ; c'est à ce stade qu'apparaît l'axe qui oppose dissonance à harmonie, et c'est justement ce stade qui fait souvent les frais de la fragmentation opérée par Godard). Reconnaître ces structures est peut-être génétiquement pré-câblé ou bien fait l'objet d'un apprentissage implicite par exposition passive⁴,

mais en tous cas il n'est pas besoin d'être musicien pour cela. Maîtrisant le solfège ou non, nous nous attendons à ce que certaines notes arrivent, et aussi qu'elles le fassent à un certain moment (*harmonic expectancy*)⁵.

Il y a par ailleurs des connexions entre imagerie mentale et écoute musicale : Tillmann *et. al.* (2000 : 908) parlent de "représentation de basse dimension" qui capture les similarités et les redondances du morceau, et qui débouche sur une "représentation topographique à deux niveaux", pour la musique chromatique celui des accords et celui de la clé⁶. Un second lien s'établit simultanément avec l'imagerie motrice et pré-motrice. Certaines musiques donnent envie de danser, de battre la mesure, des descentes ou des montées harmoniques déclenchent des mouvements imaginés qui s'inscrivent résiduellement dans le corps-même (les muscles anti-gravité sont activés, on peut le mesurer, cf. Besson 1998 : 944). Les compositeurs hollywoodiens l'avaient bien compris, qui accompagnaient fréquemment un élan vers le sommet par une *montée* ou une chute par une *descente* chromatiques⁷. Ils se basaient sur la propension du spectateur à une forme d'"écoute associative" (*hearing as* selon Young 1999 : 45) qui serait le correspondant de la vision associative (*seeing as*) qui nous fait voir des figures dans les nuages. Cette écoute associe musique et mouvement : attraction/ répulsion, hésitation/ impétuosité, voire des mouvements plus complexes, mais centrés sur le corps de l'auditeur, comme "corps allant contre le vent" ou "corps poussé dans deux directions contraires", ou "poursuite d'un but inatteignable"... (Young *op. cit.* p. 48). Ces mouvements imaginaires peuvent produire une certaine euphorie (p. 49) - ou parfois des sentiments sophistiqués : « La différence répétée du plaisir d'une résolution peut évoquer l'impatience » (p. 45) - n'importe quel connaisseur du travail de Godard reconnaîtra ici l'attitude favorite de son idole lorsqu'il décide de s'amuser avec un morceau tonal.

Ces associations débouchent sur un apprentissage de la coloration émotionnelle des musiques au sein de la culture dans laquelle l'enfant est élevé. Certes, la musique ne "signifie" rien dans l'absolu. M. Besson (1998 : 923) reprend le mot de Stravinsky selon lequel la musique "se signifie" (*music expresses itself*). Cette vision *top-down*, dit Besson, était déjà celle de Jean-Jacques Rousseau : "Car ce n'est pas tant l'oreille qui porte le plaisir au cœur, que le cœur qui le porte à l'oreille" (*Essai sur l'origine des langues*, 1791). Mais entre trois et huit ans, les enfants occidentaux associent le mode mineur et les tempos lents à la tristesse, et le mode majeur et les tempos rapides à la joie (voir Peretz *et. al.* 1998 : 134)⁸. Ce jugement émotionnel peut être émis plus vite (au bout d'une demi-seconde d'audition !) qu'un jugement cognitif comme reconnaître le titre ou le style du morceau, et n'est pas affecté, contrairement à ce dernier, par la culture musicale du sujet (Peretz *op.cit.* 123 & 135). Le nombre colossal de *débuts* de morceaux dans les *Histoire(s)* peut donc peut-être conduire l'audience à expérimenter le flux sonore sur un mode plus émotionnel.

Adorno (1982 : 232) insiste sur le couple que forment tonalité et atonalité. "Beauté sonore et dissonance ne s'opposent pas simplement, mais se médiatisent l'une l'autre, un peu comme le plaisir qu'un mets fin procure au gourmet éclôt à la limite même du dégoût". La remarque vaudrait pour une bonne partie des films de Godard, images et sons confondus... Mais dans le même temps il milite pour la nouvelle musique, dont la position critique esthétique, dit-il, est aussi une position sociale - on retrouve alors le thème du peuple-enfant : les gens "pris dans l'étau", avec leur faible "niveau intellectuel" ne "demandent à entendre que ce dont on les abreuve, et redoutent tout ce qui déchire le voile comme venant menacer un confort auquel ils ne croient pas vraiment eux-mêmes" (p. 276). Le bonheur de compensation qu'ils "croient trouver" dans la musique tonale est "infantile"... (p. 283). "*My music is not lovely*", aurait dit Schönberg furieux à un producteur hollywoodien désireux de l'engager (cité par Adorno p. 277). Adorno reproche en fait à la musique tonale d'être connotée idéologiquement, d'un humanisme dont on a vu qu'il mentait et qu'il "justifiait en fait ce qui était mauvais" (p. 278). Il nie son côté naturel parce qu'elle ne date que de l'*ars nova* florentin (p.

284)⁹. Pour s'en débarrasser il voit le hasard, comme chez Cage (c'est-à-dire "rejeter, comme illusoire, toute loi immanente qui régirait la musique", p. 278), ou alors l'électronique, parce qu'elle permet une échelle de timbres beaucoup plus complexe que celle des instruments de l'orchestre (p.287). Schönberg a un point de vue formaliste aussi, lorsqu'il trouve insupportable telle mélodie de Verdi "parce qu'on connaissait le rythme du motif principal après quatre mesures" (p. 281). Mais on verra que la prévisibilité, qu'elle intervienne par le support (disque) ou l'écriture musicale (*loops*, cellules récurrentes) peut être vue comme un moyen de déplacer l'attention de l'auditeur.

Et si Godard avait choisi les morceaux mélodiques d'ECM pour que la manipulation qu'il leur impose apparaisse d'autant mieux ? Passons donc à la notion de fragmentation musicale et aux re-contextualisations.

A l'exception de deux œuvres, une chanson de variété (*La nostra lingua italiana*, par R. Cocciante) et une pièce d'un peu moins d'une demi-heure sur laquelle nous reviendrons (*Abii ne viderem*, de G. Kancheli), aucune pièce musicale ne se trouve reportée in extenso sur la bande-son des deux films qui nous occupent. On peut d'abord faire une lecture froidement commerciale du geste, même si elle semble scandaleuse. E. Pekkilä (1998 : 325) souligne ainsi que la forme de l'extrait est *constitutif du genre publicitaire*, non seulement parce que la durée des œuvres musicales non originales est supérieure aux trente secondes de la durée d'un spot, mais surtout parce qu'il fait naître le désir de prolonger le plaisir (donc d'acheter le produit associé... ou le disque).

Plus raisonnablement ici, J. Aumont (1996 : 265-266) souligne l'intérêt esthétique de la coupure de la musique chez Godard. "En interdisant à la mélodie de se développer, il attire l'attention sur une autre qualité musicale", par exemple dans le 7ème quatuor de Beethoven d'*Une femme mariée*, il va "rendre toute son efficacité à la scansion rythmique obstinée (...) en la détachant de sa fonction d'accompagnement". Pour Aumont, "la coupe, si inattendue soit-elle, ne démembré pas, elle analyse" (p. 269). Il y a aussi là une manière de mettre à égalité de la musique avec les autres éléments du film : tous s'exposent à être coupés (p. 266). Adorno ne voit que dans l'extrait une épreuve de réduction : "Il n'est pas d'épreuve plus sévère à laquelle on puisse soumettre la musique que d'en extraire les plus petits fragments, et de voir s'ils ont un sens, si on peut les jouer tels quels" (1982 : 28) ; or ce n'est pas la démarche de Godard, ses *cuts* ne correspondant pas aux "respirations" musicales.

Ce découpage en "plans" musicaux "cinématographise" grandement le matériau musical et diminue l'effet d'hétérogénéité répétitif de ces importations incessantes (aucun morceau n'a été composé tout exprès), bien que l'interruption vienne (contrairement à ce qui se passe avec le ruban visuel) plus souvent d'un *fading out* que d'un *cut*¹⁰. Au strict niveau de l'écoute, maintenant, la tactique de fragmentation a trois conséquences. 1. Lorsque la structure de réduction ne peut pas se mettre en place, ce qui se produit fréquemment dans les *Histoire(s)*, le spectateur est conduit à pratiquer une écoute musicale à laquelle il n'est pas habitué - une écoute analytique, comme celle que décrit Aumont. 2. Si la structure de réduction a le loisir d'apparaître, une frustration accompagne forcément le *fading out* final qui prive l'auditeur de la résolution¹¹, même s'il est doux (mais le *smoothing* sonore n'est pas un geste godardien, loin s'en faut !). 3. Il y a énormément de débuts d'œuvres dans nos deux coffrets ECM et très peu de codas. La réponse émotive est donc privilégiée au détriment de la réponse cognitive. Il y a lieu de *goûter* le début d'un voyage musical plus que de répondre à un jeu-test de reconnaissance.

Noel Carroll (1996 : 142) insiste sur la réciprocité dans la relation film/musique. Le film ancre dans un objet l'émotion "sans objet" véhiculée par la musique (opération d'*indication*), tandis qu'en retour la musique caractérise l'objet filmique, parfois jusqu'à le changer (opération de *modification*). Appelons donc, lorsque la musique choisie pré-existe au film, *re-contextualisation* cette double opération.

La recherche de nouvelles combinaisons de ce genre ne date pas d'aujourd'hui chez Godard. Le groupe Dziga Vertov, en 1970, entend par exemple produire un cinéma marxiste-léniniste qui "pourrait se servir comme arme" de "nouveaux rapports d'images et de son" (1991 : 73). "On ne cherche pas de formes nouvelles, on cherche des rapports nouveaux" (1991 : 83). Presque trente ans plus tard, dans les *Histoire(s)*, il annonce encore : "Rapprocher des choses qui n'ont encore jamais été rapprochées et ne semblaient pas disposées à l'être" (partie 4b).

En bas de l'échelle qui va du minimum au maximum de re-contextualisation de la pièce musicale insérée, on trouve l'identité de structure "narrative". C'est ainsi que les premières mesures de *Winter* (Dino Saluzzi) ouvrent *Nouvelle vague* et que sa coda le clôt. Des rapprochements sémantiques ? Le film se passe en hiver, certes (*winter*), mais l'instrumentarium (le bandonéon de Saluzzi) évoque la Cordillère des Andes, ce qui fait que l'on n'est pas *tout* en bas de l'échelle.

En revanche, *Do you be*, de Meredith Monk, trouve des échos à cause de son instrumentarium : dans *Nouvelle vague* il est associé à des cris d'oiseaux et aux mots suivants, que scandent les yodels de M. Monk : "L'habileté instinctive des femmes à s'adapter au domicile ! Cette confiance sereine dans leur destinée amoureuse !...". Il est ensuite question de femmes qui "écartent leurs ailes avant de prendre leur envol" ; le champ syntaxique semble homogène, c'est la nature (habileté *instinctive* ; le titre même, *do you be*, c'est-à-dire "est-ce que toi être", singe un proto-langage primitif ; par ailleurs les yodels-vocalises se font sur des phonèmes inidentifiables, d'une voix puissante qui s'accorde synesthésiquement à l'enthousiasme - un brin sarcastique - de l'acteur qui énonce les phrases).

L'opus magnum de Kancheli, *Abii ne viderem*, pose des problèmes plus complexes. Il couvre presque toute la partie 4a des *Histoire(s)*, c'est-à-dire aussi bien les photographies de femmes célèbres que les variations autour de la main humaine, le panégyrique d'Hitchcock aussi bien que les portraits des "artistes" de la Nouvelle Vague, *Potemkine* aussi bien que *Marienbad*. C'est dire s'il confère une unité structurelle à quelque chose dont l'unité sémantique n'est pas des plus évidentes. A deux reprises, pourtant, Godard associe synesthésiquement des moments forts de l'œuvre, points d'orgue en tutti d'accords presque parfaits, à des moments célèbres de films-phares de l'histoire occidentale du cinéma - J. Wayne qui soulève N. Wood à la fin de *Searchers*, et la mort en gros plan de la mère lâchant le fameux landau de *Potemkine*. Kancheli, ces deux fois, y endosse le rôle usuel du compositeur hollywoodien "cimenteur" de l'identification empathique. A d'autres moments, les échos se font plus conceptuels - même si paradoxalement le concept commun est celui de l'*innocence* revendiquée. Celle du compositeur post-moderne, celle de "l'enfance de l'art", celle du primat du *sensible* déjà mentionné : "Et maintenant qu'il *sentait tout* il croyait ne *rien savoir*. Et pourtant...". Un impressionnant triptyque visuel précise les choses - ou les embrouille, tant la polysémie guette ces rapprochements : un gros plan de film porno/le rire muet d'une *pinhead* de *Freaks*/un cadavre squelettique qu'on jette au charnier à la libération des camps d'extermination. Est-ce là le sort qui attend l'innocent ? Le titre même de la pièce (*abii ne viderem* = *I turned away so as not to see* = je me suis détourné afin de ne point voir) fait référence à l'attitude du compositeur fuyant son Estonie natale quand des "atrocités furent sur le point d'y être commises" (livret du CD ECM, par H.-K. Jungheinrich).

*

Avant de proposer une hypothèse de lecture du mariage JLG/ECM, répondons à la dernière des questions posées en introduction : éditer la bande-son d'un disque pour elle-même constitue-t-il une création de nouvelle œuvre ?

Ce n'est pas la première fois que la bande-son d'un film est commercialisée avec ses bruits, ses voix et ses *fading out* sous forme de

disques¹². Mais le cas de Godard est particulièrement intéressant, car ses bandes-son jouent volontiers sur l'effet de masque et l'inintelligibilité - deux caractéristiques qui tendent à diminuer avec le transfert en CD (assorti chez ECM d'un remixage par François Musy). Cela dit, la différence n'est pas frappante car ce que l'on gagne en clarté sonore se perd avec le spectacle des quelques bouches parlant face à la caméra, bien entendu absent au disque. Le remixage se refuse aussi à spatialiser les voix simultanées, ce qui empêche la *fission* auditive. Au final, impossible d'opérer des comparaisons quantitatives : nous entendons des choses *différentes* (surtout dans *Nouvelle vague*, les *Histoire(s)* contenant beaucoup moins de polyphonies).

T. Gracyk (1997 : 140) insiste sur le "mystère originel" que recèle le disque : est-ce qu'on écoute la performance d'un virtuose ou un travail d'*overdub* ? On ne peut jamais en être sûr¹³. Il rappelle que certains critiques séparent musique, forcément reçue *in vivo*, du *sonic art* des disques (même des disques enregistrés en direct)¹⁴. Brown (2000 : 363) propose une définition du "phonogramme" (*work of phonography*) en trois points pour faire avancer le débat : 1. Il est complet (*replete*), c'est-à-dire que tout y fait sens, et que le moindre détail se retrouve tel quel à chaque nouvelle exécution. 2. Il est construit dans un but qui est davantage esthétique que documentaire. 3. Il ne peut pas être "performé" ; il n'est que "phono-accessible". Les critères 2 et 3 ne sont pas valables : les étiquettes "esthétique" et "documentaire" sont au moins autant des labels d'usages que des intentions de fabrication (on peut écouter un document comme un objet esthétique et inversement) ; la "performance" de phonogrammes est une pratique courante dans le monde de la musique techno (chacun sait qu'un disque ne sonne pas sur un petit autoradio de la même façon que sur une énorme installation). Mais le critère 1 se suffit à lui-même.

Gracyk voit dans le succès des clips une alternative au spectacle, devenu minoritaire dans nos sociétés, de la performance musicale, ce qui expliquerait que l'on y voit beaucoup de mouvements physiques liés à la production des sons et de mouvements de danse (1997 : 147). C'est là l'illustration inverse du besoin universel de la confirmation inter-sensorielle (*cross-modal checking*)¹⁵ que trahit déjà le fait que les spectacles de projection d'images lumineuses, bien avant le cinéma, ont en tous temps et tous lieux déjà été accompagnés de musique. Le passage du film en CD déjoue de facto, en supprimant l'image, ce piège de l'effet-clip et de la synesthésie. Autre avantage, la facilité à répéter, à revenir en arrière, de tous temps constitutive du médium-disque. Niblock voit dans la répétition mécanique de l'écoute d'un disque un grand appauvrissement : "c'est devenu si peu frais que cela cesse pratiquement d'être de la musique" (1999 : 367). Gracyk rétorque à juste titre que l'argument de la répétition ne vaut pas pour les poèmes ni pour les tableaux, par exemple. De surcroît, la répétition permet de s'intéresser à des détails (1999 : 69). On retrouve ici l'écoute réduite, que la répétition, comme on l'a vu, facilite. Barthes l'avait déjà remarqué (dans *S/Z*) en ce qui concerne la littérature : "Ceux qui négligent de relire s'obligent à lire partout la même histoire" (1990 : 565). Aumont voit de même dans la répétition des fragments musicaux chez Godard un "geste de compréhension profond et efficace", qui permet au spectateur de "confronter la figure à une autre qui aurait pu venir à sa place" (1996 : 270).

Michel Fano (1988), dont la critique a maintes fois écrit que ses compositions pour les films de Gérard Vienne et d'Alain Robbe-Grillet avaient l'étoffe de pièces de musique concrète, déclare lui-même : « j'ai toujours refusé que l'on fasse des disques de mes partitions pour film car sans l'image j'estime qu'elles sont sans intérêt ». Le cas des *Histoire(s)* est différent dans la mesure où rien n'a été écrit spécialement pour le film. Le collage des morceaux a certes été fait sur mesure, mais pas leur matériau-même. Celui de *Nouvelle vague* est plus délicat. Comment l'auditeur se débrouille-t-il avec l'orage, les corbeaux, le rythme isochronique des pas des acteurs ? Fonde-t-il le tout dans une pièce concrète, soit de manière radicale, à la façon de John Cage écoutant le monde vingt-quatre heures sur vingt-quatre comme une

immense pièce musicale ? (« Bruits partout. Concerts célébrant le fait que les concerts ne sont plus nécessaires » : Cage 1983), ou alors à la manière de l'auditeur d'une pièce de musique concrète ? Les deux attitudes sont difficiles à mettre en place car la prise de sons, très belle et riche en détails (surtout via le CD) va dans le sens des bruits répliatifs *context-free*. Pour un musicologue comme C. Dalhaus (1984 : 111-112), le musicien concret « vérifie la possibilité d'esthétisation de phénomènes acoustiques qui remplissent dans la vie quotidienne une fonction pragmatique », et crée un « contexte acoustique interne qui incite les auditeurs - au lieu de leur évoquer des robinets qui coulent ou des cliquetis d'ustensiles de cuisine - à observer les particularités et les caractéristiques des bruits », l'écoute causale se produisant « même s'ils ont été altérés par les manipulations de la bande magnétique »¹⁶.

Or dans *Nouvelle vague*, il n'y a pas d'altération, et donc il est quasiment impossible de débrancher l'écoute causale. Cette précision indicelle des bruits associée à l'absence de narrativité causale explique largement pourquoi l'auditrice aveugle qui signe le livret du coffret ECM se constitue sans peine *son film* (« Toutes ces voix pulvérisées en composent une autre pour moi (...) Film écouté, film rêvé, film réinventé », pp. 29-30). Il s'agit donc bien ici d'une *deuxième œuvre* reconstruite par le spectateur sur des indications énonciatives peu ou prou lâches (« Le film te laisse penser comme tu veux ; il te donne éventuellement des schémas de pensée, beaucoup plus souples que ce que je faisais avant d'ailleurs » : Godard en 1975 à propos de N°2, 1991 : 148).

Mais il y a le cas des extraits musicaux, et surtout les extraits ECM. Lorsqu'il s'agit de musique concrète, c'est facile, l'original est là, à portée directe d'oreille¹⁷. Rien de tout cela ici. Les extraits musicaux de nos deux coffrets se donnent à entendre comme des fragments d'un original disponible à l'achat. Qui plus est, les enregistrements du label ECM sont très souvent pourvus d'une *signature sonore* en forme de *réverbération* longue et douce qui renvoie symboliquement à la musique sacrée (églises et cathédrales sont des temples de la réverbération qui n'en finit pas), et accessoirement aux disques l'amateur éclairé. Même si l'auditeur ne se recrute pas parmi les fans du célèbre label munichois, il remarque que les extraits ECM se détachent, surtout lorsque les bruits qui les environnent sont captés et mixés de façon plutôt mate, comme dans *Nouvelle vague*.

*

Soyons un peu iconoclaste : a-t-on affaire, avec ce produit bicéphale film/CD au couple usuel clip/disque ? L. Hujic (1996 : 269) parle à propos de MTV d'un mode opératoire métatextuel, où les autres programmes se glissent (tout finit par prendre la couleur MTV, des publicités aux reportages), et que le spectateur expérimente en termes d'environnement - cela s'adresse moins à l'entendement qu'au *feeling*. Il est vrai que certains passages d'*Histoire(s)* pourraient se ranger sous cette description : tout se glisse dans le ton crépusculaire de l'ensemble. Autres indices allant dans ce sens, l'absence ou presque de bruits et de déformations sonores des extraits musicaux (alors même que les images sont manipulées, ralenties, altérées). Pour poursuivre dans l'iconoclasme, donc, ces coffrets seraient-ils des *samplers* ECM ? Des suites d'échantillons du catalogue munichois correspondant aux échantillons de films couvrant le temps du cinéma ? Bien sûr que non. Il y a très peu, en fait, de coupures ostensiblement frustrantes, conçues pour donner envie d'entendre/acheter l'œuvre dans son intégralité. Le choix de Godard n'est pas, non plus, représentatif du champ esthétique couvert par ECM (alors qu'un vrai *sampler-CD* se doit de l'être) : pas de jazz "libre", pas de "tubes" (Jarrett, Garbarek).

Ces coffrets fonctionnent bien plutôt comme des machines à *faire travailler* leurs auditeurs. Rien de surprenant ici : les bandes-son de tous les

films de Godard ou presque déclinent cette idée du travail fait/à faire (voir Jullier 2001), et de tous temps Godard lui-même a multiplié les déclarations dans ce sens (en 1975 : “La participation du spectateur ça me semble la moindre des choses (...) Si un spectateur me dit “le film que j’ai vu est mauvais”, je lui dis “c’est de ta faute, car qu’est-ce que tu as fait pour que le dialogue soit bon ?”, 1991 : 143).

Je ne fais pas allusion ici au travail de reconnaissance - reconnaissance toujours flatteuse - des extraits mystérieux qui s’enchaînent, ni aux essais de plaquage d’une logique narrative inférentielle (“qu’est-ce qui va se passer ?”). Depuis le début de sa carrière ou presque, les films de Godard mélangent volontiers perceptions et aperceptions, non seulement celles des personnages (ce qu’ils voient, ce qu’ils entendent, à quoi soudain ils se mettent à penser, ce qu’ils envisagent, ce dont ils se rappellent), mais aussi celles de l’énonciation (la caméra se met à regarder l’acteur plutôt que le personnage, le réalisateur préfère soudain réfléchir à ce qu’est le cinéma, la monstration, la narration, au lieu de continuer à raconter comme s’il n’y avait personne pour tirer les ficelles, il se souvient de l’histoire du cinéma et de ses histoires)¹⁸. Ajoutez à cette complexité de l’image un flot de bribes sonores, et comme disait Mauricio Kagel, “es geht alles”, n’importe quel A associé à n’importe quel B finit toujours par produire un A+B intéressant.

C’est d’un autre travail dont je veux parler pour conclure. Dans un premier temps, le passage en CD et l’invitation à globaliser le flux sonore invitent l’auditeur à réussir ce qu’il peut à peine tenter devant les images, c’est-à-dire goûter enfin à l’ineffable du son musical, avant même la structure de groupe de Jackendoff. Cela a été appelé par Pierre Schaeffer *écoute réduite*¹⁹ - s’intéresser à certains paramètres du corps même du son²⁰.

Dans un second temps, le passage en CD est d’autant plus utile aux *Histoire(s)* qu’il redouble une hypothèse présente tout au long du film (et particulièrement bien analysée par J. Rancière, 1999), celle de l’*innocence* du cinéma devant la double faute qu’il est censé avoir commise : 1. Ne pas avoir fixé l’horreur des camps de la mort ; 2. Ne pas avoir su comprendre qu’il les avait déjà montrés (*La règle du jeu*, *Le dictateur*).

La question du son-trace fonctionnant comme preuve tangible ne se pose guère dans notre société (combien de reportages d’actualités composés de bruits à la radio ? les actualités télévisées les enlèvent même la plupart du temps). Le son, dans son rapport à la faillite, mentionnée au début de cette communication, des Grands Récits dans l’horreur d’Auschwitz, est encore plus innocent, plus virginal dans l’optique de Godard - d’où la prime de séduction qu’il y a à le consommer séparé d’une image entachée de soupçon. Sur les terribles images de *La passagère*, ce film polonais sur les camps dont l’insertion sans lentille Scope a pour effet de rendre symboliquement les corps squelettiques, Godard a placé la douce chanson *Adio Lugano bella*. Le disque craque ostensiblement, cependant qu’on lit : “Ô doux miracle de nos yeux aveugles”. Même lorsqu’il s’affiche comme trace analogique, l’enregistrement sonore ne semble renvoyer qu’aux imperfections de la machine, pas au “prélèvement” effectué sur le réel - dès lors, tout enregistrement ECM, qui se donne d’emblée comme objet phonographique, ne peut que s’intégrer dans cette logique apparente (il ne *peut pas échouer*, car il n’a pas été pensé pour constituer un échantillon fixé du réel).

A la toute fin des *Histoire(s)*, Godard combine un morceau ECM typiquement postmoderne (ou, si l’on préfère ici, néoromantique) appelé *The sea*, par Ketil Björnstad, à un fameux extrait d’*Anima Poeta* de S. T. Coleridge²¹:

- “Si un homme... Si un homme traversait le Paradis en songe, qu’il reçût une fleur comme preuve de son passage, et qu’à son réveil il trouvât cette fleur dans ses mains... que dire alors ...”

- “J’étais cet homme”, répond Godard – mystérieuse réponse puisque *rêverie*, douceur du Paradis ou beauté de la Nature ne sont pas les connotations communément associées à ses films. L’extrait de *The sea* qui court derrière cette lecture est coupé à plusieurs reprises - coupures faciles à

percevoir, parce qu'interrompre un enregistrement ECM est souvent plus spectaculaire qu'interrompre tout autre enregistrement, à cause de la longue réverbération déjà mentionnée. La mélodie aussi est proprement assassinée, mais une suite harmonique d'accords parfaits conclut l'œuvre sans plus d'altérations. Selon la théorie des Modernes, cette variété de musique néoromantique est « vendue à l'industrie culturelle », et fabriquée de manière à plaire au plus grand nombre car elle « permet à l'auditeur de se rappeler les jours heureux de son enfance »²². C'est presque la seule opportunité pour les masses opprimées de « pleurer un peu », ce qui explique pourquoi elles « préfèrent l'expression de la nostalgie plus que celle du bonheur » - c'est une sorte de psychanalyse à l'usage des foules, de manière à les circonvenir plus sûrement »²³. Lorsqu'il massacre *Ruby's arms*, la belle et triste chanson de Tom Waits dans *Prénom Carmen*, Godard se plie clairement à cette façon de voir brechtienne (“Say goodbye to Ruby's arms”, chante Waits, c'est-à-dire en quelque sorte « dis au revoir au Paradis »). La *doxa* moderniste, brechtienne si l'on préfère, apparaît alors néoplatonicienne, associant les dangers de la rêverie au *principe de plaisir* cher à Freud (ici, les accords parfaits et la mélodie néoromantique), et les vertus révolutionnaires de la lucidité au *principe de réalité* (ici, le cut-up musical et les multiples frustrations dans l'attente du plaisir tonal). Les extraits choisis d'Hindemith et de Kancheli illustrent bien cette stratégie de réveil, s'appuyant sur des « cadences inattendues et une absence de tonalité principale » qui « engendre un sentiment d'absence, le sentiment même que quelque chose manque »²⁴ (ce « quelque chose », en référence au rêve de Coleridge, est le Paradis, sinon entrevu, du moins perdu). Mais en choisissant dévoquer la nostalgie d'un équivalent conceptuel des bras de Ruby (celle d'un Paradis entrevu, disons), dans une posture en quelque sorte posthume avant l'heure (« J'étais cet homme ») et en laissant *The sea* dérouler son harmonie délicieusement mélancolique, Godard semble s'assagir - ou à tout le moins dire au revoir à ce genre de dialectique moderniste, sachant que la Modernité a elle aussi subi le sort des autres Grands Récits. Peut-être avait-il besoin de l'écrin ECM pour autoriser la mélodie à produire ses effets de « plaisir dangereux » sur le spectateur - le genre d'effets qui, *après tout*, pourrait bien ouvrir à l'ineffable du monde sensoriel loué par Lyotard.

Pour citer ce texte : “JLG/ECM” (version française), *For ever Godard*, M. Temple, J. Williams & M. Witt dir, Black Dog Publishing, Londres 2004, pp. 272-287.

BIBLIOGRAPHIE

Adorno Theodor W. 1982 : *Quasi una fantasia*, Gallimard, Paris (orig. publié en allemand, Frankfurt am Main 1963 ; contient notamment “Musik und neue Musik”, paru dans *Merkur* en mai 1960).

Bayle François 1990 : *Pierre Schaeffer : l'œuvre musicale*, (textes et documents inédits réunis par F. Bayle), INA-GRM/Librairie Séguier, Paris.

Brown Lee B. 1999 : “Postmodernist jazz theory : afrocentrism, old and new”, *The journal of aesthetics and art criticism* (57)2, 235-246.

Brown Lee B. 2000 : “Phonography, rock records and the ontology of recorded music”, *The journal of aesthetics and art criticism* (58)4, 362-372.

Cage John : *Journal*, Maurice Nadeau/ Papyrus, Paris 1983.

Carroll, Noel 1996 : *Theorizing the Moving Image*. New York: Cambridge University Press.

Compagnon Antoine 1979 : *La seconde main, ou le travail de citation*, Le Seuil, Paris.

Dahlhaus Carl : « La crise de l'expérimentation », *Contrechamps* n°3 : « Avant-garde et tradition », pp.106-117, L'Age d'homme, Lausanne, septembre 1984.

Dambricourt Jean-Pierre 1998 : « L'épuisement de la musique/La saturation des pseudo-universaux dans les œuvres de Michael Nyman », *Les universaux en musique*, Costin Miereanu & Xavier Hascher dir., Publications de la Sorbonne, Paris : 307-321.

Davies Stephen 1999 : « Rock versus classical music », *The journal of aesthetics and art criticism* (57)2, 193--204.

Eco Umberto 1992 : *La production des signes*, Le livre de poche, Paris (1ère éd. Indiana University Press, Bloomington 1976).

Eco Umberto 2000 : « Diables en musique », livret du CD ECM *In cerca di cibo*, par Gianluigi Traversi & Gianni Coscia.

Fano Michel 1998 : Interview dans *Entrelacs* n°3, Université de Toulouse-Le Mirail.

Fano , Michel : « Montage et composition sonore », *Le technicien du film et de la vidéo* n°367, pp. 36-37, avril 1988.

Godard Jean-Luc 1991 : *Godard par Godard/Des années Mao aux années 80*, Flammarion Paris (1ère éd. L'étoile/Cahiers du Cinéma 1985).

Gracq Julien 1990 : *Lettrines 2*, José Corti, Paris (1ère éd. 1974).

Gracyk Theodore 1999 : « Listening to music : performances and recordings », *The journal of aesthetics and art criticism* (55)2, 139-150.

Gracyk Theodore 1999 : « Play it again, Sam : a response to Niblock », *The journal of aesthetics and art criticism* (57)3, 368-370.

Gracyk Theodore 1999 : « Valuing and evaluating popular music », *The journal of aesthetics and art criticism* (57)2, 205-220.

Gualandi Alberto 1999 : *Lyotard*, Les belles lettres, Paris.

Hujic Lida 1996 : « I hope you're enjoying your party » : MTV in wartorn Bosnia », *Screen* vol. 37 n°3, automne, pp. 268-278.

Jimenez Marc 1998 : « Postmodernité, philosophie esthétique et tradition esthétique », *Philosophie de l'art*, Roland Quilliot dir., Ellipses, Paris, pp. 151-169.

Jullier Laurent 1995 : *Les sons au cinéma et à la télévision*, Armand Colin, Paris.

Jullier Laurent 2001 : « Bande-son : attention travaux », *Godard et le métier d'artiste*, L'Harmattan, Paris.

Lyotard Jean-François 1971 : *Discours, figure*, Paris, Klincksieck.

Lyotard Jean-François 1988 : *L'inhumain*, Paris, Galilée.

Niblock Howard 1999 : « Musical recordings and performances : a response to Theodore Gracyk », *The journal of aesthetics and art criticism* (57)3, 366-368.

Pekkilä Erkki 1998 : « On musical signification in television commercials », *Les universaux en musique*, Costin Miereanu & Xavier Hascher dir., Publications de la Sorbonne, Paris : 323-329.

Rancière Jacques 1999 : « La sainte et l'héritière/A propos des *Histoire(s) du cinéma* », *Cahiers du Cinéma* n°536, juillet-août : 58-61.

Schaeffer Pierre 1977 : *Traité des objets musicaux*, Seuil, 3ème éd. augmentée, Paris (1ère éd. 1966).

Shusterman Richard 1992 : *L'art à l'état vif/ La pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*, Minuit, Paris (trad. fr. de *Pragmatist aesthetics/ Living beauty, rethinking art*, 1991).

Shusterman Richard 1999 : « Moving truth : affect and authenticity in country musicals », *The journal of aesthetics and art criticism* (57)2, 221-233.

Szersnovicz Patrick 2000 : “Création : la musique d’aujourd’hui n’est pas née d’hier”, *Le monde de la musique* n°246, février, pp. 50-54.

*

Merci à tous ceux qui ont répondu à mes questions : Mireille Besson (CNRS-CNRC), Emmanuel Bigand (CNRS-Université de Bourgogne), Isabelle Peretz (Université de Montréal) ; chez ECM Records, à Munich : Julia Emmer et Florian Ganslmeier.

1 *Les écrans sonores de Jean-Luc Godard*, interview radiophonique par Thierry Jousse, édité en CD par Radio France/France Culture, coll. Signature (ref. SIG 11002), Paris 2000.

2A. Compagnon parle du moment où les guillemets d’un texte “deviennent une sorte de clin d’œil, de feinte ou de fente où l’auteur se donne à voir comme s’il n’était pas dupe de l’énoncé qu’il reproduit, mais sans avoir à dire où il le prend” (1979 : 41). Il y a tant de guillemets symboliques dans les *Histoire(s)* qu’elles finissent par s’invisibiliser.

3 Pour montrer l’opposition entre Modernes et Post-modernes, Dambricourt compare Nyman, qui s’approprie des “objets trouvés” (fragments de Mozart, de Purcell...) à Boulez, qui déclare en 1976 que “le matériau est une part capitale de l’invention” (1998 : 311). Nyman dégage ensuite de ce fragment une particularité (par exemple la symétrie, le staccato...), puis le répète avec de légères variations (p. 312).

4 C’est l’objet d’un vif débat au sein des sciences cognitives. Il y a sans aucun doute une “acculturation tonale” (terme de Robert Francès en 1958) qui pourrait commencer dès le développement de l’oreille du fœtus (Besson, communication personnelle, 2001), mais dans l’autre camp des spécialistes comme S. Trehub (*Penser les sons*) penchent pour une prédisposition humaine au système tonal. Une conception plus mesurée, comme celle d’Emmanuel Bigand, consiste à parler de configurations optimales innées du système perceptivo-cognitif pour un système musical “cognitizable”, c’est-à-dire un système qui propose une convergence entre les caractéristiques acoustiques des sons qu’il combine et les régularités statistiques imposées par sa grammaire - ce qui s’applique à la musique tonale classique occidentale comme à celle de l’Inde ou même à la musique sérielle (Bigand, communication personnelle, février 2001). Tillmann *et. al.* (2000 : 907), qui apparaissent comme des connexionnistes “mesurés”, voient aussi les systèmes musicaux comme le mixte de particularités culturelles et de deux universaux, le nombre fini d’unités sonores (permettant une combinatoire) et la présence des équivalences à l’octave (par exemple, au piano, un do reste un do si on le joue douze degrés plus haut ou plus bas).

5 M. Besson 1998 : 937 & 940. Confirmation par Tillmann *et. al.* (2000 : 909) : les prédictions portent sur le *what* aussi bien que sur le *when*.

6 La clé dans laquelle est écrit le morceau (terme d’harmonie ; il y a vingt-quatre clés dans la musique tonale chromatique occidentale, cf. les vingt-quatre préludes et fugues du *Clavier bien tempéré* de Bach).

[7](#)Exemple : la chute du couple George-Lucy dans la neige de *La splendeur des Amberson*, mise en musique par Bernard Herrmann : voir Jullier 1995 : 168-169.

[8](#)Modes majeur et mineur sont des règles d'harmonie. Le tempo moyen se situe entre 80 et 100 bpm (= nombre d'occurrences de la noire en une minute) ; de chaque côté de ce seuil il a tendance à être vu, au moins par les Occidentaux baignés de musique tonale chromatique, comme lent ou rapide (Peretz op.cit. p. 117).

[9](#)En fait, Adorno a une vision un peu chomskyenne du langage musical, dont la "structure profonde" (terme de grammaire générative : Adorno parle seulement d'archétypes enfouis) ferait qu'une mélodie apparaît "comme une réminiscence dès sa première écoute" (1982 : 29). La mélodie se se "rachète" de sa "mauvaise conduite" (elle est vendue à l'industrie culturelle de masse) en faisant naître des "souvenirs venus de l'enfance de l'auditeur" (p. 48). La musique postromantique et "les marchandises qui en dérivent" ne sont plus pour un public écrasé par la structuration sociale que "l'occasion de pleurer enfin" en pensant à cette enfance où l'on pouvait encore envisager que l'existence se déroulerait merveilleusement bien ; "aussi aiment-ils l'expression de la nostalgie, et non celle du bonheur lui-même" (p. 55). C'est "une psychanalyse à l'usage des masses, mais une psychanalyse qui ne fait que les circonvier plus sûrement" (p. 56).

[10](#)"Cinématographier" ainsi revient à lutter contre l'effet de greffe décrit par Julien Gracq : "Si on insère dans un film l'exécution d'un morceau de musique répertorié, fût-il très court, il y a introduction à force dans une structure temporelle d'une structure d'un autre *tempo*, radicalement hétérogène : un phénomène de rejet tend à se produire, pareil à celui d'une gencive qui proteste contre un *implant*" (1990 : 82).

[11](#)Le système des attentes de résolution harmonique a beaucoup été utilisé à Hollywood. *Quand* cet accord (basé sur la dominante) sera-t-il résolu ? (par un accord basé sur la tonique). Young (1999 : 51) dit qu'il peut aller jusqu'à faire naître l'impatience chez l'auditeur (attendre un plaisir qui a longtemps semblé imminent) ou l'espoir (attendre un plaisir qu'il y a des raisons d'espérer).

[12](#)*Weekend*, film sans images de Walter Ruttmann date de 1930, mais n'a été édité en CD qu'en 1994 (Métamkine, Grenoble). Autre exemple d'édition de bande-son avec les bruits, *Eraserhead* (Alan R. Splett & David Lynch, Alternative Tentacles Records, Londres 1976) ; la moitié seulement de la bande-son figure sur le disque, et comprend tout de même quelques minutes de musique. *Apocalypse now* connu aussi en son temps une sortie en disque vinyl.

[13](#)Voir Brown 2000 : 361-362, qui rappelle comment, depuis sa naissance, l'industrie du disque a clamé une "transparence" où il y avait toujours une manipulation. Sur cette "évanescence du profilmique sonore", voir aussi Jullier 1995 : 32-56.

[14](#)Voir la polémique entre Gracyk (1999) et Niblock (1999)..

[15](#)Sur le *cross-modal checking* et le désir d'unité audiovisuelle, voir Jullier 1995 : 63-67 & 81-82.

[16](#)L'auteur semble nier qu'il puisse exister des bruits non répliatifs, et n'accorder qu'une valeur en quelque sorte pédagogique (apprendre à écouter le quotidien) à la musique concrète - non une valeur artistique.

[17](#)L'absence d'objet de référence empêche tout fétichisme, ce sentiment qui entretient d'étroits rapports avec l'aura mais qui, selon U. Eco, relève d'une « théorie des marchandises », et dont l'existence prouve

seulement que « le goût pour l'authenticité à tout prix est le produit idéologique d'une société mercantile » (1992). A fortiori quand cet « objet » - prenons le mot au sens large afin qu'il puisse s'appliquer aux sons vus comme des configurations éphémères de particules d'air dans un espace donné - n'existe absolument pas, soit :

- dans le cas des fixations musicales (le cas excède la sphère de la musique concrète ou celui de la musique qui n'existe que sous forme fixée diffusable : un interprète peut mélanger deux prises déficientes pour en obtenir une parfaite) ;

- dans le cas des bandes-son cinématographiques, et ceci à un double niveau, celui du film en entier (il n'y a pas d'« original », le négatif est invisible comme tel, et chaque copie est un original, c'est la même chose avec le moule de plâtre et les sculptures de bronze, par exemple), et celui de certains sons qu'il contient, comme les sons répliatifs de type *context-sensitive* (le bruit d'un astronef ne peut avoir de référent dans le monde ; d'ailleurs la catégorie des bruits est celle qui « résiste » le mieux à la perte auratique).

[18](#) Godard, comme d'habitude, a signalé la double présence perception-aperception par un jeu de mots sur « réflexion » (emploi optique/emploi mental) : « La photographie n'est pas le reflet du réel, elle est le réel de cette réflexion » (bande-son de *British sounds* en 1969, cf. 1991 : 69).

[19](#) Ce terme de Schaeffer (1966) désigne une écoute dirigée sur la matière sonore, non sur sa source ou son sens. P. Schaeffer note ainsi dans son *Journal de la musique concrète*, le 5 mai 1948, que dans le bruit de locomotives qu'il a enregistré en vue de fabriquer l'une de ses fameuses *Etudes aux bruits*, « il suffirait de savoir déceler, et de goûter, dans une monotonie des plus mécaniques, le jeu de quelques atomes de liberté, les improvisations imperceptibles du hasard... » (Fr. Bayle 1990: 29 ; c'est nous qui soulignons..

[20](#) D'abord considérée comme un plaisir d'amateur de musique concrète, cette attitude esthétique est aujourd'hui dans l'air du temps. Le montage en boucle de cellules qui évoluent lentement, sinon pas du tout, domine en effet actuellement le marché des musiques populaires occidentales et culmine avec le mouvement *techno*. L'auditeur de *techno* est forcément incité, par la répétitivité de surface des musiques en boucle, à pratiquer l'écoute réduite. La déconstruction du matériau de départ qu'entendaient opérer les Sériels passe aujourd'hui à la charge du public : qui n'a entendu des aficionados de rap et de techno comparer le *son* de tel ou tel musicien ? Simplement, les variables ne sont pas celles que fétichisaient les Sériels : le do majeur reste do majeur, en revanche le nombre de Db de l'intensité avec laquelle il résonne, le grain et la durée du *delay* qui nimbe sa chute, tout cela se met à compter énormément.

Le paradoxe est que cette démarche du retour à des éléments de composition rejetés par les Modernes (essentiellement la tonalité et le rythme isochronique) va aboutir tout de même à réaliser le vœu de déplacement qu'ils avaient formulé. Certes, comme l'écrit Jimenez (1998 : 153), c'est là une vision simpliste de la Modernité, vue comme « processus issu des Lumières » évoluant « de façon parfaitement linéaire, cohérente et homogène ». Cela suffit dans le cadre de cette communication, même si les choses sont plus complexes. Par exemple, pour Adorno, l'atonalité de la musique de Schönberg peut être vue comme « la tentative pour transporter dans la complexion de la mélodie et de l'harmonie la nature végétale » où se trouvent asymétrie

et irrégularité (1982 : 231). Or c'est une erreur de lecture (chez Adorno) ou de démarche (chez Schönberg), du moins dans la perspective de la psychologie cognitive évolutionnaire : c'est par les symétries que l'homme perçoit le végétal comme une collection d'affordances (cf. J.J. Gibson).

[21](#) Bien sûr, puisqu'il s'agit d'élitisme et/ou d'allusion postmodernes, Coleridge n'est pas crédité. Nous pouvons par ailleurs remarquer, puisque Godard semble promouvoir ce genre de coïncidences (combinant par exemple *Le sacre du printemps* de Stravinsky aux *Vampires* de Louis Feuillade parce qu'ils ont été fabriqués la même année), qu'*Anima Poetæ* a été publié l'année de naissance du cinématographe Lumière, 1895.

[22](#) Adorno 1982 *op. cit.* pp. 29 & 48.

[23](#) *Ibid.* pp. 55 & 56.

[24](#) Young 1999 *op. cit.* p. 50, parlant de *Trauermusik*.