

Petits arrangements avec la mort, avec les morts, avec nos morts

Mouloud Boukala

Volume 20, numéro 2, printemps 2008

Les musiques et la mort

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/018354ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/018354ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN

1180-3479 (imprimé)

1916-0976 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Boukala, M. (2008). Petits arrangements avec la mort, avec les morts, avec nos morts. *Frontières*, 20(2), 90–94. <https://doi.org/10.7202/018354ar>

Petits arrangements avec la mort, avec les morts, avec nos morts

Mouloud Boukala,
doctorant, CREA, Université Lumière Lyon II.

L'ÉCOUTE HUMAINE

« Une voix, soudain, derrière nous. Une voix ? Plainte inhumaine, plutôt. Gémissement inarticulé de bête blessée. Mélodie funèbre, glaçant le sang. [...] C'était une voix humaine, cependant. Un chantonement guttural, irréel. [...] D'où surgissait cette voix inhumaine ? [...]

– Tu entends ? a dit Albert dans un murmure.

Ce n'était pas une question, à vrai dire. Je ne pouvais pas ne pas entendre. J'entendais cette voix inhumaine, ce sanglot chantonné, ce râle étrangement rythmé, cette rhapsodie de l'au-delà.

– C'est quoi ? a demandé Albert, d'une voix blanche et basse.

– La mort, lui ai-je dit. Qui d'autre ? » (Semprun, 1994, p. 40.)

Nous sommes le 14 avril 1945 dans une baraque du Petit Camp de Buchenwald. L'auteur de ces lignes est Jorge Semprun. Avec Albert, il cherche à localiser la source de cette mélodie. Une mort qui chantonne, « la vie de la mort qui se faisait entendre ». L'écoute s'affine et se fait plus précise. La mort parle yiddish et chante le *Kaddish*, la prière des morts. D'un amoncellement de cadavres, les deux hommes extirpent un agonisant aux allures de Crucifié. Le « Christ du *Kaddish* » accompagne sa propre mort avec des mots pour célébrer la mort. Une fois ce corps découvert, le chant

funèbre se détache et perd de sa prédominance au profit d'un autre rythme, plus vital :

Je n'entends plus le *Kaddish*. Je n'entends plus la mort chanter en yiddish. [...] Je me penche vers lui, je l'ausculte. Il me semble que quelque chose bat encore, dans le creux de sa poitrine. Quelque chose de très sourd et de très lointain qui s'essouffle et s'efface, un cœur qui s'arrête me semble-t-il.

Dans cette scène, la dimension sonore tend le temps à l'extrême, et en même temps encadre, signifie, guide l'action. Cette voix inhumaine appelle un visuel inhumain. Elle permet à l'auteur de planter un décor et de nous dépeindre ses déplacements :

D'où surgissait cette voix inhumaine ? Car il n'y avait pas de survivants, nous venions de le constater. Nous venions de parcourir dans toute sa longueur le couloir central de la baraque. Les visages étaient tournés vers nous, qui marchions dans ce couloir. Les corps décharnés, couverts de haillons, [...] s'imbriquaient les uns dans les autres, parfois figés dans une immobilité terrifiante (Semprun, 1994, p. 41).

De prime abord, ce chant semble hors temps et hors espace, il semble sans cadre propre et, à la faveur de son invisibilité et du caractère plus ou moins imaginaire de sa présence, ne connaît aucune limite du point de vue de l'espace qu'il crée. Au fur et à mesure de l'inspection du Petit

Camp, cette mélodie va s'ancrer au temps de l'action et à son cadre concret. Elle revêt une importance symbolique particulière : même dans un contexte de mort, la vie continue. Cet appel sonore d'un agonisant ressuscite un autre agonisant.

Je me suis agenouillé à côté du survivant juif. Je ne sais que faire pour le garder en vie [...] Je finis par le prendre dans mes bras [...] Maurice Halbwachs aussi, je l'avais pris dans mes bras, le dernier dimanche. [...] Je l'ai pris dans les bras, j'ai approché mon visage du sien, j'ai été submergé par l'odeur fétide, fécale, de la mort qui poussait en lui comme une plante carnivore, fleur vénéneuse, éblouissante pourriture (Semprun, 1994, p. 61).

La rencontre d'un inconnu provoque le souvenir de la mort d'un être cher. La mémoire n'est rien sans le récit. Et le récit n'est rien sans l'écoute. Semprun a vécu la mort de Halbwachs, il ne veut pas vivre celle de ce Juif anonyme. On ne meurt pas seul. Paul Ricœur l'avait déjà souligné lorsqu'il écrivait : « Le *Kaddish* n'est-il pas appelé "prière de morts" ? prière dite pour les mourants sur eux-mêmes ? par d'autres avec les mourants ? par la mort ? sur les morts ? inquiétante hésitation. Ce serait alors une parole d'accompagnement intériorisée » (Ricœur, 2007, p. 50). De là naissent plusieurs interrogations : comment accompagne-t-on un mourant ? La musique permet-elle de survivre à sa propre mort ? Quelle sonorité a la mort ? Le mort

existe-t-il encore ? Si oui, où et sous quelle forme ? Ces questions de vivants, ou plus exactement de bien-entendants lient la mort aux morts et à nos morts. Le présent article se propose de les aborder à partir d'un art sonore et rythmique, le cinéma. Par l'analyse d'un certain nombre de films, nous essaierons de délaissier l'alternative de Jorge Semprun : « vivre et oublier ou raconter et ne plus pouvoir vivre », au profit d'un écouter pour mieux pouvoir vivre.

**DE LA CHAMBRE VERTE
(FRANÇOIS TRUFFAUT, 1978)
À LA CHAMBRE DU FILS
(NANNI MORETTI, 2002)**

Aujourd'hui, je n'assistai pas à une projection d'images et de sons ; j'assistai à l'action visible et instantanée qu'ils exerçaient les uns sur les autres et à leur transformation. La pellicule ensorcelée.

Robert Bresson,
Notes sur le cinématographe

Cinéaste des enfants (*Les Mistons, Les Quatre Cents Coups*) et des femmes (*La peau douce, La femme d'à côté, L'homme qui aimait les femmes*), François Truffaut tourne en 1977 un film « pas exactement à propos de la mort, mais des morts, et des sentiments que nous leur portons » (Truffaut, 1988, p. 534). Il s'agit de *La Chambre verte*. Truffaut s'inspire de trois nouvelles de Henry James : *L'Autel des morts, Les Amis des amis* et *La Bête dans la jungle*. Cependant, cette réflexion qu'il confie à Tanya Lopert lors du décès de son père (février 1970) semble être à l'origine du projet :

Ma chère Tanya,
Il y a beaucoup, beaucoup de morts autour de moi, que j'ai aimés, et j'ai pris la décision, après la disparition de Françoise Dorléac, de ne plus assister à aucun enterrement, ce qui, vous le pensez bien, n'empêche pas la tristesse d'être là, de tout obscurcir pendant un temps et de ne jamais s'estomper complètement, même avec les années, car on ne vit pas seulement avec les vivants, mais aussi avec tous ceux qui ont compté dans notre vie (Truffaut, 1988, p. 436).

Arrive un moment dans la vie du réalisateur où celui-ci connaît plus de morts que de vivants. Il réalise alors un de ses films les plus graves et les plus austères. L'histoire de *La Chambre verte* se déroule dans une petite ville de l'Est de la France, quelques années après la Première Guerre mondiale. Julien Davenne (François Truffaut), modeste journaliste et ancien combattant, voue un culte aux morts.



Stefano MADERNO, *Santa Cecilia*, 1600, Marbre, 130 cm, Santa Cecilia in Trastevere, Rome

Celui de sa femme, Julie, décédée peu après leur mariage, mais aussi celui de ses amis. Il refuse toutes paroles stupides de résignation à l'égard des défunts et abhorre les « consolateurs professionnels », à savoir les prêtres. Selon lui, les morts peuvent continuer à vivre : « Ils nous appartiennent si nous acceptons de leur appartenir ! »

C'est pourquoi une pièce de la maison qu'il habite avec une vieille gouvernante et un jeune sourd-muet est réservée au culte de la disparue. Cette chambre – la chambre verte – est entièrement consacrée au souvenir de sa femme. Fermée à double tour, elle rassemble tous les objets lui ayant appartenu. Des portraits et photographies de la défunte tapissent les murs. Véritable lieu de commémoration où brûle en permanence des cierges, Julien Davenne y communique avec sa femme.

Ce culte s'appuie sur la partition d'un défunt, Maurice Jaubert (1900-1940). En effet, la composition symphonique de ce dernier permet de souligner l'absence et le vide laissé par la défunte tout en offrant un accès privilégié à la personne disparue. Car que voyons-nous et qu'entendons-nous ? La scène s'ouvre sur une orchestration assez sobre composée uniquement d'un ensemble de cordes. Les graves (violoncelles, contrebasses) et les aigus (violons, altos), nettement identifiables, produisent des nappes sonores « plates ». Julien Davenne règle les derniers préparatifs de la cérémonie : « Cette nuit qui commence nous allons la passer ensemble. » La fin de cette phrase marque l'arrivée des bois. Un même motif musical est joué en grave et en aigu, les cordes et les bois se font écho. Ces mouve-

ments mélodiques répétés et très proches sont joués à des hauteurs différentes. Et à l'image, cette alternance entre les divers instruments correspond à un champ contrechamp entre des plans portraits de Julien Davenne et différentes photographies de son épouse. Cette musique pleine de réminiscences revêt une dimension solennelle et sacrée. Elle réinstalle un dialogue entre les deux époux avant de renouer et célébrer les liens du mariage. En effet, aux échos des cordes et ses bois succède un mouvement d'enlacement de plus en plus intense. Le crescendo sonore s'accompagne d'un mouvement mélodique ascendant. Et l'arrivée des cuivres ne fait qu'enrichir la noblesse de cette étroite musicale.

Si, de prime abord, le champ contrechamp, cette figure de style, pouvait être attribuée à la vision de Davenne, l'avancée de la scène nous en dissuade. La musique noble et cérémonielle se veut de plus en plus présente. C'est elle qui réunit les divers portraits de Julie avec le visage de Julien. Loin d'une simple couverture sonore ou d'un linceul musical, la musique n'est pas ici utilisée pour combler l'absence de la défunte et le mutisme des photographies, mais au contraire pour renouer les liens défaits de deux êtres séparés par la mort. La musique se veut conjonctive. Elle fait sens. Cet enchevêtrement ou « mariage sonore » appelle une autre temporalité et une autre spatialité. Émouvant, il est tout aussi mouvant. Il ponctue le passage d'un portrait de Julie dans la chambre verte à celui en médaillon présent sur sa tombe où l'on peut lire : « Julie Davenne, née Vallance, 1897-1919. » Cette musique de fosse¹ à la fois présente (en termes de



Alain LAFRAMBOISE, *Notre Enfant chéri*, 2007, photographie numérique en couleur, 44 cm x 56 cm, collection de l'artiste

minutage et de découpage de la scène) et en termes d'attention qu'on lui prête, se manifeste comme un pont jeté entre l'intérieur (la chambre) et l'extérieur (le cimetière), Julie et Julien, la vie et la mort. Elle occupe une place privilégiée dans le film et constitue, comme nous allons le voir, un élément central du rituel consacré aux morts.

À la suite de l'incendie de la chambre verte, Julien Davenne s'investit dans la rénovation et l'entretien d'une chapelle qui serait consacrée à ses morts. Son propos est le suivant : « Je pense à toutes les personnes qui ont compté dans la vie et qui ne sont plus. Pendant longtemps j'ai cru que le souvenir suffisait, maintenant je dois faire davantage pour eux. Je crois que le moment est venu d'offrir aux morts un témoignage de l'amour auquel ils ont droit. » Il se lance dans cette aventure et décide de la faire partager à Cécilia Mandel (Nathalie Baye) dans l'idée que cette dernière assurera avant tout la poursuite de son œuvre. Avant leur entrée dans le sanctuaire, la musique de Jaubert accompagne déjà les deux protagonistes.

Doucement présente, elle s'affirme pleinement lors de la vision de l'autel de lumière dédié aux morts. L'orchestration symphonique est plus fournie que précédemment. Un même mouvement mélodique est répété à trois reprises. Et à chaque fois, il gagne en force, car interprété à intervalle plus haut. L'idée de progression s'avère centrale. Chaque palier ou strate musicale dépassé est souligné par des cymbales et se traduit à l'image par un travelling avant en direction de l'autel. Cette musique célèbre les morts et les consacre. Julie Davenne est

effectivement la figure et la flamme centrale de ce refuge de lumière. L'autel lui est dédié. Elle y brille d'une jeunesse éternelle. Elle semble le chef d'orchestre de toutes ces flammes et à l'origine de cette entrée sonore si vivante, prenante et ascendante. Il est en effet possible d'associer à chaque palier musical un bouquet de flammes et de voir dans l'élaboration en demi-cercle de l'autel le miroir d'un orchestre. Cette musique ne se contente pas d'accompagner l'image. Elle concrétise à la fois une atmosphère et une idée. Elle véhicule une vision alternative du monde et une autre conception du temps. Fondée sur une puissante orchestration, elle convoque la défunte et incarne au mieux la conception d'un monde qui rêve d'éternité. La musique hiératique donne à cette scène une grandeur cérémonielle et hausse l'entrée dans la chapelle à la dimension noble d'un rituel sacré.

Aussitôt cette entrée sonore achevée, Julien Davenne se lance dans des explications :

Mes morts possèdent maintenant un endroit qui est irrévocablement à eux. Mais vous voyez, cette ancienne chapelle ne sera ni un lieu de mort, ni un lieu de repos, mais un lieu de vie. Même lorsque nous serons, ni vous ni moi, ces flammes continueront à brûler, à respirer au rythme du cœur humain, aucune d'elle ne devrait s'éteindre.

Succède une série de commentaires qui viennent ponctuer chaque portrait photographique qui orne la chapelle. Truffaut feuillette devant nous l'album-photo de ses morts (Maurice Jaubert, Jean Cocteau, Oskar Werner, Oscar Wilde, Marcel Proust, etc.) et chacune de ses « légendes orales » apporte, par petites touches, une contribution à l'édification de ce rituel des morts que Davenne rêve de constituer en art de vivre. Tous les clichés photographiques sont animés par le reflet des flammes. La musique ne reprend que lorsque Cécilia s'enquiert de la photographie d'un chef d'orchestre figé en pleine direction. Et la réponse de Davenne de fuser : « Je l'avais presque complètement oublié. Puis, en entendant à la TSF un morceau qu'il avait composé, je me suis rendu compte que sa musique pleine de clarté et de soleil est la meilleure pour escorter le souvenir de tous ces amis morts. » Désormais, le sort réservé aux défunts dans cette liturgie cinématographique contraste avec les prisons froides des cimetières. La terre glacée et figeante est délaissée au profit de flammes² chaudes et ondoyantes. Le rôle de la musique est d'accompagner, d'assister, de protéger ces diverses flammes qui sont autant de métaphores de l'âme. Grâce

à une partition, un musicien mort recommence à jouer. À l'instar du Juif anonyme de Semprun, Maurice Jaubert accompagne sa propre mort avec des notes pour célébrer la mort. Un deuil s'effectue : celui de l'image par la musique. Le cinéma se présente alors comme un art de la vibration et *La chambre verte* comme une réflexion sur la survie des images et sur la vie à travers les images. La musique, tout comme le cinéma, se déploie dans le temps. Conçue et habilement incorporée, elle revêt ici une dimension métaphorique et défie par son caractère itératif l'unicité de la mort.

Selon Lakoff et Johnson, « la fonction première de la métaphore est de permettre une compréhension partielle d'un type d'expérience dans les termes d'un autre type d'expérience » (1985, p. 164). Dimension d'expérience au double sens du terme : ce qui a été vécu (par l'autre, autrement dit la mort), ce qui pourrait l'être (l'expérimentation à faire, par moi, c'est-à-dire ma mort à venir). Ce caractère métaphorique de la musique apparaît dans de nombreux films. Dans *La Chambre du fils* de Nanni Moretti, le transport musical (« métaphore » vient du grec *metaphora*, qui signifie « transport ») s'effectue par une chanson de Brian Eno : *By the River*. Giovanni (Nanni Moretti), dont le métier repose sur l'écoute (il est psychiatre), vient de perdre son fils Andrea (Giuseppe Sanfelice) de manière accidentelle lors d'une sortie en mer. Profondément désespéré, il arpente la ville et cherche tous les points d'ancrage qui pourraient tisser un lien avec son fils. Entré chez un disquaire où son fils avait ses habitudes, un vendeur lui fait écouter *By the River*, de Brian Eno. Porteur d'une trouble émotion, ce morceau calme et serein réunit ceux que la mort sépare. Aussitôt associé à Andrea, ce morceau est médiateur, reliant et inclusif. Si Andrea est exclu de l'image (Giovanni est seul dans le plan), la musique évoque sa présence dans le moment et le mouvement sensible qu'elle instaure. Ce même morceau écouté dans son intégralité clôture le film. Sa « portée musicale » est cette fois-ci toute thérapeutique. Plus qu'un tissu conjonctif musical, cette chanson constitue une véritable thérapie de groupe. L'écoute de *By the River* permet à la famille de se retrouver et signifie la possibilité du deuil. La mort de l'un n'entrave plus la vie des autres. La musique permet alors une transition.

Cette transition peut être temporelle (comme c'est le cas dans *La Chambre du Fils*) ou spatiale. Il s'agit alors de souligner le passage de la vie à la mort et de porter l'agonisant vers un Ailleurs ou un au-delà. Dans *Pat Garrett et Billy the Kid* (Sam Peckinpah, 1973), ce western en disso-

nance avec les lois du genre, la pulsion de mort revêt les traits de Pat Garrett (James Coburn).

L'interprétation de James Coburn est admirable de froideur, de laconisme et de rudesse. Le regard perçant, la silhouette aussi élégante qu'inquiétante, la tenue d'un noir monacal en font une figure mythologique, un passeur mortuaire de l'Ouest, qui, tel Charron sur le Styx, embarque ses passagers pour un voyage sans retour (Causse, 2001, p. 146).

Les mises à mort motivent de longues plaintes funèbres. Ces lamentos très folk et épurés sont signés Bob Dylan. L'agonie du shérif Baker est à cet égard un moment de poignante élégie. Blessé par balle à deux reprises, il se traîne jusqu'au bord de la rivière tandis que les chœurs de Dylan entonnent un lamento en forme de requiem, *Knockin' on heaven's Door*:

*Mama, take this badge off of me
I can't use it anymore.
It's gettin' dark, too dark for me to see
I feel like I'm knockin' on heaven's door.
Knock, knock, knockin' on heaven's door
Knock, knock, knockin' on heaven's door
Knock, knock, knockin' on heaven's door
Knock, knock, knockin' on heaven's door
Mama, put my guns in the ground
I can't shoot them anymore.
That long black cloud is comin' down
I feel like I'm knockin' on heaven's door.*

Maman, enlève-moi cet insigne
Il ne me sert plus à rien.
Il commence à faire noir, trop noir
pour mes yeux
J'ai l'impression de frapper à la porte
du Paradis.
Frappe et frappe encore à la porte
du Paradis
Frappe et frappe encore à la porte
du Paradis
Frappe et frappe encore à la porte
du Paradis
Frappe et frappe encore à la porte
du Paradis
Maman, enfouis mes revolvers dans
le sol
Je ne peux plus leur tirer dessus.
Ce long nuage noir va me tomber
dessus
J'ai l'impression de frapper à la porte
du Paradis.

Cette chanson, par sa simplicité, se retient facilement et s'associe à ce moment particulier du passage de la vie à la mort.

CETTE MUSIQUE NE SE CONTENTE

PAS D'ACCOMPAGNER L'IMAGE.

ELLE CONCRÉTISE À LA FOIS

UNE ATMOSPHÈRE ET UNE IDÉE.

ELLE VÉHICULE UNE VISION

ALTERNATIVE DU MONDE ET UNE

AUTRE CONCEPTION DU TEMPS.

Elle représente le caractère à la fois éphémère et en même temps irréversible du *fatum*. Se déployant dans le temps, elle devient un lieu des images, c'est-à-dire un espace. Elle spatialise en quelque sorte la mort. Elle porte le mort vers un hors-champ. Le hors-champ ne désigne pas ici un à-côté ou un autour mais « témoigne d'une présence plus inquiétante, dont on ne peut même plus dire qu'elle existe, mais plutôt qu'elle "insiste" ou "subsiste", un Ailleurs plus radical, hors de l'espace et du temps homogènes » (Deleuze, 1983, p. 30). La musique est donc susceptible de célébrer le mort, de le porter et de l'escorter vers un ailleurs. Lieu de sépulture, elle ne saurait pourtant se limiter à cette seule dimension métaphorique. L'interprétation est à quelques reprises synonyme d'exécution. La musique n'est plus métaphorique mais annonciatrice, inflexive et performative. Le cinéma ne se conjugue plus alors au présent, mais au futur antérieur.

MUSIQUE D'UNE MORT ANNONCÉE

Deux films s'ouvrent sur des chansons programmatrices qui, en quelques notes et paroles annoncent le dénouement du film. Il s'agit de *La Mort en direct* (Bertrand Tavernier, 1980) et d'*Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola, 1979). Dans le « *road movie* de science fiction » adapté du roman *The Continuous Katherine Mortenhoe* de David Compton qu'est *La Mort en direct*, la musique d'Antoine Duhamel est dotée de prescience. Elle annonce et sait d'emblée ce que sera la fin du film. La musique du générique propose une rencontre assez singulière entre un chant *folk* et un orchestre symphonique. En effet, la *folk song*, où priment les paroles, se présente souvent comme peu recherchée au niveau harmonique. Au début du film, une voix masculine sereine et posée déclame ces paroles :

*The wind, the wind, blows in those eyes,
the snow keeps falling from the sky,
Katherine Mortenhoe, she will die for
the love of the golden city.*

Un orchestre dans sa forme la plus classique les accompagne. La voix est première. Des instruments à cordes forment un fond sonore. Le tempo est assez lent et le ton flottant. Il n'y a pas de marquage rythmique précis. La voix semble étrangère à l'orchestre et à l'action du film. Elle apparaît comme une sorte de témoin et narrateur privilégié. Seule et sereine, elle est le fil directeur de l'histoire et de l'orchestre. Elle tire de grandes montées sonores. Ces séries de crescendo de cordes (violons, altos, violoncelles et contrebasses) semblent autant de péripéties à venir dans la suite du récit. Le tempo s'accélère. La plainte funèbre du début s'affirme et devient de plus en plus expressive. L'arrivée des percussions associée à des notes graves et tenues (contrebasses, violoncelles) confère à ce générique une charge dramatique et funèbre. Katherine Mortenhoe (Romy Schneider) va mourir. L'entrée proprement dite dans le film est encore plus marquée et marquante. Les premières images, des plans fixes et brefs sur des tombes donnent lieu à un déchaînement sonore. Un orchestre peu fourni, où prédominent des lignes de cordes répétitives et stridentes, crée un climat psychologique angoissant et oppressant. Dans un premier temps, les cordes participent d'un mouvement commun. Puis, violons et contrebasses constituent un tapis sonore grave sur lequel se répondent altos et violons. De là naît chez le spectateur une impression d'être assailli de part et d'autre. À l'écran, un mouvement de grue fluide et ascendant élève notre vue au-dessus des sépultures et donne à voir au loin la ville. Cette entrée cinématographique instille d'emblée un sentiment d'insécurité. Cette valeur ajoutée³ connote le film dans le registre de l'épouvante. Le film est en effet dédié à ce cinéaste convaincu que « l'épouvante, pour être sensible, doit être familière » : Jacques Tourneur.

« Nous avons besoin de quoi ? De tragédie, Madame Mortenhoe, tout au moins d'un contact avec quelqu'un qui va mourir. Nous avons soif d'authenticité. Notre agence empêchera toute intrusion dans votre vie privée. Nous ferons preuve de discrétion et de tact. » Voilà les arguments avancés par un journaliste pour obtenir l'exclusivité d'« une jeune femme qu'on paie pour mourir en public ». Toute la ville (*the golden city*) sait Katherine Mortenhoe condamnée et les chaînes de télévision, les unes après les autres, l'assaillent pour lui acheter sa mort, pour diffuser en direct les dernières semaines de son agonie. Dans cette société où, toutes les maladies ont été guéries, la mort fascine. La mort devient « la dernière pornographie », le rare spectacle excitant que la téléralité puisse

encore fournir. Car « que veut-le public ? Être avec vous dans cette épreuve. La partager à vos côtés, l'affronter avec vous. Rien de plus ». Pour arriver à surprendre l'intimité de l'autre jusque dans ses derniers instants, Vincent Ferriman (Harry Dean Stanton), directeur de la chaîne de télévision NTV, recrute Roddy (Harvey Keitel). Ce dernier s'est fait greffer une micro-caméra. Ainsi tout ce qu'il regarde, « tout ce qui est aventureux, courageux, inutile, effrayant, mystérieux, terrifiant, est sur film pour toujours. C'est le jouet qui efface tous les autres », selon ses propres termes. Dans ce film, les journalistes par leurs pratiques évoquent une meute⁴. À la vue de leur proie, ils se ruent sur elle et ce mouvement est d'autant plus violent et menaçant qu'il s'accompagne de ces accords stridents précédemment décrits. Cette musique se fait d'autant plus significative qu'elle souligne un rapport de force, celui de l'individu esseulé face au groupe. Ces cordes puissantes et nombreuses sont autant de stimuli violents qui poussent une femme apeurée et condamnée dans ses derniers retranchements.

Dans sa fuite, Katherine Mortenhoe se réfugie chez son premier mari, Georges Mortenhoe (Max von Sydow) qu'elle n'a pas vu depuis six ans. Ce dernier, mélomane et musicien, lui fait découvrir une œuvre de Robert de Bauleac, indiquant sa contextualisation historique :

Robert de Bauleac était un soldat de fortune qui adorait la musique. Il avait même inventé une sorte de clavecin. Il composait de la musique tout le temps. Amateur, il faisait beaucoup de fautes et composait des harmonies qu'on n'avait jamais entendues. Cela se passait en 1314. Robert Bruce se préparait à livrer bataille à Édouard II devant la ville de Bannockburn. Et Bauleac se joignit à Bruce. Ni pour l'Écosse, ni pour un titre, ni même pour l'argent mais uniquement afin de faire jouer sa musique dans la cathédrale de Bannockburn. À la tombée de la nuit, Édouard II battait en retraite. Son armée était décimée et, hélas, avec elle la troupe des musiciens. Mais le concert eut lieu ; ce fut un désastre. Pire que la bataille ; Bauleac se lança fou de rage, égorgeant les instrumentistes, empalant les choristes. Seuls les plus talentueux et les plus rapides en réchappèrent.

Ce récit se déploie sur un arrière-fond sonore. La narration prime et s'avère prémonitoire. Elle annonce une bataille à venir, accuse la dimension agonistique de l'exécution de cette œuvre et pointe son issue tragique. Katherine Mortenhoe se donne la mort avant l'arrivée des journa-

listes dans l'espoir de confondre à jamais ses bourreaux. Son unique souhait est que la musique de Bauléac accompagne ses derniers instants. Un climat d'attente s'installe. Roddy apprend la mort de Katherine.

Une explosion symphonique ponctue cette annonce et correspond à l'image de l'arrivée des hélicoptères de la NTV. L'orchestration très composée (avec des chœurs) évoque une marche militaire. L'idée de charge s'accroît par des *ostinatos* marqués et répétitifs. Nous sommes dans l'ordre de la progression en vue d'un combat. L'aspect massif de l'orchestration crée du suspense jusqu'à l'acmé sonore : le choc et l'empoignade entre Roddy et Vincent. La rage de Roddy explose. Les deux ennemis sont séparés par la femme de Roddy. La musique s'achève sur ces mots apaisants :

C'est fini Roddy, tu le sais, non ?

Il [Vincent Ferriman] est fini !

– Non, il vit encore.

– Non, il est complètement mort.

À bien des égards, ce film est proche dans sa construction et dans l'emploi de la musique de celui de Francis Ford Coppola, *Apocalypse Now*. L'ouverture sur une chanson des Doors, *This is the End*, revêt la même fonction annonciatrice et prémonitoire. Tout en familiarisant le spectateur, elle participe à la création d'une atmosphère psychologique et métaphysique. Dessein anticipant, elle crée un espace, un lieu auditif pour une future mise à mort. Elle permet de ce fait un renouvellement de l'attention apporté au son qui confère aux images un sens autre. La mort possède ses « cartes de visites sonores ». Elles sont autant de matière, de puissance et d'énergie qui, tout en appelant un ailleurs radical, peuvent à tout moment dépasser les limites de la bienséance et de l'éthique. La musique incarne alors un événement qui est l'ennemi du vivre ensemble. Elle est terminale, elle exige un dû et escorte une image sans « autre ». Elle est une violence faite à l'autre. Comme l'affirmait Hegel, nous sommes en plein « dans la vie mouvante en soi, de ce qui est la mort ».

Bibliographie

BACHELARD, G. (1949). *La psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard.

BRESSON, R. (1975). *Notes sur le cinématographe*, Paris, Gallimard.

CAUSSE, F. (2001). *Sam Peckinpah. La violence du crépuscule*, Paris, Dreamland.

CHION, M. (1995). *La Musique au cinéma*, Paris, Fayard.

DELEUZE, G. (1983). *L'Image-Mouvement*, Paris, Les Éditions de Minuit.

LAKOFF, G. et JOHNSON, M. (1985). *Les métaphores dans la vie quotidienne*, Paris, Les Éditions de Minuit.

RICOEUR, P. (2007). *Vivant jusqu'à la mort, Fragments*, Paris, Seuil.

SEMPRUN, J. (1994). *L'écriture ou la vie*, Paris, Gallimard.

TRUFFAUT, F. (1988). *Correspondance*, Paris, Hatier.

Notes

1. Nous reprenons une expression chère à Michel Chion. En effet, « la théorie et l'histoire du cinéma adoptent souvent pour les désigner les qualificatifs de "musique diégétique" (appartenant à l'action) et "non diégétique" (émanant d'une source imaginaire non présente dans l'action). Pour des raisons diverses – dont la confusion possible sur le terme de diégèse – nous préférons parler de "musique d'écran" pour la musique suggérée dans l'action : chanteur des rues, phonographe, radio, orchestre, haut-parleur, juke-box. Par opposition, la "musique de fosse" (dite non diégétique) est celle que le spectateur réfère, par élimination, à une fosse d'orchestre imaginaire ou à un musicien de fosse qui souvent accompagne ou commente l'action et les dialogues, sans en faire partie » (Chion, 1995, p. 189).
2. Nous renvoyons à cet égard aux travaux de Gaston Bachelard sur les éléments, notamment lorsqu'il écrit dans *La psychanalyse du feu* : « Moins monotone et moins abstrait que l'eau qui coule, plus prompt même à croître et à changer que l'oiseau au nid surveillé chaque jour dans le buisson, le feu suggère le désir de changer, de brusquer le temps, de porter toute la vie à son terme, à son au-delà. Alors la rêverie est vraiment prenante et dramatique ; elle amplifie le destin humain ; elle relie le petit au grand, le foyer au volcan, la vie d'une bûche et la vie d'un monde. » (Bachelard, 1949, p. 39.)
3. « La valeur ajoutée est cet effet en vertu duquel un apport d'information, d'émotion, d'atmosphère, amené par un élément sonore, est spontanément projeté par le spectateur (l'audio-spectateur, en fait) sur ce qu'il voit, comme si cela en émanait naturellement » (Chion, 1995, p. 205).
4. À la fin du film, Georges Mortenhoe (Max von Sydow) a cette réflexion prémonitoire qui annonce l'arrivée de l'équipe journalistique : « Je pense souvent à une bande de lions à la lisière de la savane. Ils ont mangé, le gibier ne les intéresse plus, mais ils le guettent. Ils ne peuvent s'en empêcher, c'est dans leur sang. »