

Les rapports entre le cinéma et la musique : des confrontations avec le corps

Notes sur Jean-Louis Comolli, « Quelques pistes paradoxales pour passer entre musique et cinéma », dans *Voir et Pouvoir. L'innocence perdue : cinéma, télévision, fiction, documentaire*. Lagrasse : Verdier (2004), p. 317-323.

1. Les différents rapports entre le cinéma et la musique, Jean-Louis Comolli les problématise comme autant de confrontations avec le corps.
 - Qu'il s'agisse de faire de l'improvisation jazz un modèle pour la réalisation d'un film (p. 317 à 319) ;
 - qu'il s'agisse d'évaluer les types d'arrimage de la musique à des images en mouvement (p. 317 et p. 320-321) ;
 - ou qu'il s'agisse d'évaluer les procédés poétiques de captation filmique d'une performance musicale (p. 322-323),
 - chaque fois il s'agit de déterminer à quel modèle, à quelle représentation ou à quelle expérience du corps le cinéaste ou le théoricien du cinéma s'en remettent.

2. Si la musique qui s'empare d'un moment de film le ramène au temps du cinéma « muet », c'est qu'elle le ramène à *la vie expressive du corps*. Le raisonnement implicite de Comolli est le suivant.
 - La musique ramène le cinéma en deçà du parlant et du sonore (p. 317) ;
 - plus précisément, la musique ramène le cinéma en deçà du réalisme (augmenté par le sonore) et en deçà du psychologique (imposé par la parole) ;
 - elle le ramène en deçà de la représentation réaliste et de la narration psychologique ;
 - elle lui permet ainsi d'échapper au « scénario bouclés-figés » (p. 317), ou d'échapper à la recopie de ce qui a été voulu, calculé, prévu, projeté, ou d'échapper à la mise en scène (p. 318).
 - Bref, la musique permet au cinéma d'échapper au modèle idéaliste de la création, au *logos* (aux concepts et au langage rationnel du réalisme et de la psychologie) qui détermine la réalisation d'une forme dans une matière ;
 - elle permet au cinéma de passer sous le *logos* pour rejoindre un autre langage, celui du corps (p. 318), qui a précisément fait la gloire du cinéma « muet ».

3. Si l'improvisation musicale (celle qui se pratique en jazz) peut inspirer le réalisateur d'un film, au point qu'il ne comptera plus que sur la rencontre, au fil du cheminement et des hasards, pour trouver la forme, le thème, le style, le sens et le sujet (p. 317), c'est que cette musique exprime avec force *le vivant en acte* (ou la part « la plus vivante » d'un acte de création, p. 317), c'est-à-dire :
 - un *corps* lancé « dans l'agir d'une pensée non préméditée » (p. 318) ;
 - un corps qui pense directement par et dans le geste, par ses mouvements qui produisent une forme sans modèle donné d'avance ni rejoué à répétition ;
 - un corps qui « geste » (il faut entendre ici : gestation) son expression, qui maintient la forme créée « dans un processus de naissance continue » (p. 318) ;

- un corps immédiatement pris dans un agencement de matériaux intenses : « telles combinaisons toujours inédites et non répétables de mouvements, de lumières, d'intensités, de vitesses » (p. 318).
4. Si les rapports des mouvements musicaux aux mouvements filmiques veulent échapper aux collages lâches, aux ajustements flottants, trop faciles et complaisants (p. 320), s'ils veulent échapper « aux trop faciles coïncidences d'une chorégraphie automatique » (p. 321), le cinéma et la musique doivent composer ensemble *un corps inorganique aux schèmes sensori-moteurs défaillants*.
 - « Le faux pas, le trébuchement, le boitement, le décalage — tous les désynchronismes, en somme — y joueraient le plus grand rôle » (p. 321).
 - L'écriture musico-visuelle de Jean-Luc Godard sert ici d'exemple. En coupant et en recoupant des fragments musicaux, en les décalant, en les croisant et en les superposant, Godard donne à la musique la matérialité d'un corps ; elle « s'incarne », comme les « battements, soubresauts d'une vie élémentaire, menacée, résistante » (p. 321), tandis que les corps filmés et les regards tendent vers l'abstraction parce qu'ils sont pris dans des « images enchaînées, figées, saccadées » (p. 321).
 - Par conséquent, le nouage de ces deux mouvements corporels aboutit à une « torsion », à « une violence secrète », « au battement pulsionnel, au tremblé organique » (p. 321).
 5. Si les rapports entre le cinéma et la musique sont pensables suivant les logiques du corps (le langage muet, le geste d'improvisation, les défaillances organiques et motrices), on se trouve en droit d'attendre de l'image du musicien en train de jouer qu'elle figure la musique, et peut-être le musical. Cette attente explique peut-être l'acharnement des cinéastes, qui s'approchent au plus près du corps musicien, qui montrent en gros plans les joues gonflées du trompettiste, les mains noueuses du pianiste, espérant, par une proximité avec le corps, entrer dans la musique ou la faire rayonner (p. 322).
 6. Pour Jean-Louis Comolli, il s'agit là d'une « [r]éduction de la musique à son appareillage humain ou instrumental » (p. 322). Quoi comprendre de cette affirmation, exactement ? Peut-être faut-il comprendre que ces images commettent l'erreur de ramener la musique à un corps en particulier :
 - celui qui traduit la musique par des expressions psychologisantes ;
 - qui figure les mouvements musicaux suivant les actions mécaniques d'un appareillage ou d'un schème sensori-moteur performant ;
 - qui se contente de chorégraphier de manière automatique et donc de « domestiquer » la musique (p. 323).
 - 6.1 L'affirmation de Comolli n'interdirait pas de filmer un musicien jouant de manière à montrer les corps inorganiques et défaillants qu'il doit produire pour faire entendre la musique.
 - Elle n'interdirait pas d'imaginer des manières de filmer qui répondent à la part de l'invisible que la musique renforce dans les corps (p. 323).

7. Quelle est cette part de l'invisible, « qui menace par déréalisation les équilibres ou les compromis » (p. 323) ? C'est « la musique en tant que relation » (p. 323). La « musique en train de se faire », c'est une *logique relationnelle* qui désarticule le corps organique, tout en composant un corps collectif :
- la musique *entre* dans le corps organique et sa scène pour les confronter « à leur dehors » (p. 323) ;
 - et la musique « passe *entre* [l]es musiciens qui jouent ensemble » (p. 323);
- 7.1 Ce double interstice ne peut pas être figuré par une image, un montage et un corps organiques, expressifs, réalistes, psychologiques. C'est pourquoi il faut renoncer à voir la musique.
- Il faut s'en tenir à « une distance de vision que le découpage cinématographique impose comme une distance d'*audition* » (p. 322, je souligne).
 - Il faut se contenter de filmer l'*écoute* (p. 323).
 - Bref, il faut montrer que seule l'écoute peut sentir et penser la musique en tant que relation, en donner une « image mentale ».
8. Précisions sur les propositions 6 et 7 à partir de « L'œil contrôle, le corps écoute (Filmer le *free*) » (*Voir et Pouvoir* toujours, p. 652-662).
- Selon Comolli, il n'y a « aucune commune mesure entre les mouvements propres à une musique donnée, quelle qu'elle soit, jazz ou autre, et les mouvements du corps musicien qui produit cette musique » (p. 658).
 - Donc, il serait illusoire « de croire filmer la musique en filmant les gestes qui la font sortir d'un instrument » (p. 658) ;
 - d'autant plus illusoire que la musique est invisible (p. 658) ou immatérielle (p. 659).
- a) La musique, ce n'est pas la performance de production de sons ;
 - b) la musique, ce n'est pas l'expérience sensible de cette production de sons ;
 - c) la musique, c'est la logique relationnelle qui détermine cette performance et cette expérience.
 - d) « Musique serait, par exemple, cet invisible-infilmable qui relierait par une écoute-action simultanée les corps et les gestes des musiciens qui la produisent en cet instant... » (p. 658).

- « Musique : ce qu'il y a *entre* ce qui est filmable ». C'est-à-dire : « des invisibles sonores », donc audibles par une écoute qui produit des relations *entre* les actions des corps, les gestes des corps, les instruments, les espaces, bref tout ce qui est visible (p. 658).
- Si l'on veut filmer la musique, il faut donc filmer de manière à favoriser cette écoute des invisibles sonores qui structure le rapport entre les corps visibles.
 - a) Par un plan d'ensemble (qui montre de loin les efforts des corps, qu'il réduit donc à des points de production de sons de nature musicale), on peut *imaginer*, et non pas voir, une circulation des invisibles sonores entre les corps (p. 659).
 - b) Par exclusion hors champ d'une partie de l'orchestre, on produit une différence entre ce qui est vu et ce qui est entendu, forçant l'auditeur-spectateur à produire par son écoute la totalité (p. 661).
 - c) En d'autres termes, il faut favoriser des manières de filmer (et de monter) des corps musiciens de sorte que les trous, les manques, les retraits du visible, en appellent à l'écoute ou au jeu mental d'un auditeur, écoute ou jeu mental qui seul pourrait rendre compte de la logique relationnelle qu'est la musique (p. 659-660).

Serge Cardinal
Février 2015