

2019 — 1, n° 1

# Écrans

Les objets sonnants au cinéma

Sous la direction de Martin Barnier,  
Benjamin Labé et Marylin Marignan

CLASSIQUES  
GARNIER

## LE CHANT DE LA SIRÈNE

[Version revue et corrigée par l'auteur]

Si je veux être maître de ma propre expérience, je ne peux me permettre de l'abandonner à ma culture en l'état où elle se trouve. Il me faut trouver des moyens de la soutenir et, si je découvre qu'elle reste inaudible, de faire en sorte que la culture se confronte à elle-même en moi, quitte à me laisser emporter vers la folie<sup>1</sup>.

Quand Smoke entre dans la chambre, talonné par un fumeur bourru qui allume une lampe murale, il découvre dans une médiocre lumière ce que nous venons à peine de découvrir nous-mêmes en scrutant la noirceur : Rick Martin est allongé sur un lit, il dort d'un sommeil agité, sa respiration est irrégulière, ses mains et ses lèvres sont animées de légers mouvements nerveux. Le maître des lieux tient une explication : « *I'm afraid it's pneumonia.* » L'explication suffit à Smoke (Hoagy Carmichael), mais cette pneumonie n'est pour nous que le symptôme d'un mal-être plus profond ayant entraîné Rick Martin (Kirk Douglas) jusqu'à cette chambre obscure. Car, si Smoke ne la remarque pas, nous voyons très bien la trompette cabossée déposée sur la table de chevet à l'avant-plan de l'espace scénique, appuyée contre le bord inférieur du cadre – comme nous serons les seuls peut-être à voir que l'arrière-plan n'est pas seulement borné par une fenêtre grillagée, par un mur ayant gardé le cerne d'un cadre certainement pictural, mais qu'il est aussi étrangement ouvert sur un espace à jamais laissé dans l'indétermination propre au hors-champ.

C'est ainsi que s'ouvre la pénultième scène de *Young Man with a Horn*, de Michael Curtiz (1949). Nous attendons l'arrivée de l'ambulance qui transportera Rick Martin de ce sanatorium pour alcooliques vers un hôpital où Smoke entend bien qu'il soit soigné. Mais c'est d'abord Jo Jordan (Doris Day) qui surgit ; elle vient rejoindre celui dont elle

---

1 Cavell, Stanley, « Fred Astaire fait valoir le droit à l'éloge », chap. in *Philosophie. Le jour d'après demain*, traduit de l'américain par Nathalie Ferron, Paris, Fayard, coll. « Ouvertures », 2011, p. 93.

est rapidement devenue amoureuse et qui, dès leur première rencontre, l'avait intriguée parce qu'il avait de sa trompette accompagné son chant d'une manière propre à faire dérailler le programme musical. Elle s'agenouille au chevet de Martin, dépose sa main droite sur la sienne, du bout des doigts effleure ses cheveux, le ramène ainsi de ses sombres délires vers la vie diurne : « *You're gonna be all right, Rick... We have a lot of dates to play.* » Rick Martin lui sourit, il s'anime sous son regard, il en appelle à un avenir : ils rejoueront ensemble de la musique, la musique qu'ils aiment, et peu importe si cette musique ne plaît à personne, ils continueront à jouer, ils joueront pour eux seuls, car c'est leur seul moyen d'expression. « *We got no words. We... We can't say what we mean, we... just gotta feel it.* » Sous ces derniers mots, nous entendons la modulation étroite et cyclique d'un son à la tessiture globalement aiguë, son grain de résonance métallique et mat, son allure régulière et serrée dont les contours se précisent peu à peu, la lente et graduelle montée de son intensité ; alors que Smoke se dirige vers la fenêtre sous le regard de Jo Jordan, nous reconnaissons dans ce son l'ambulance qu'il avait réclamée et dont il vient d'annoncer l'arrivée imminente ; d'un hochement de tête, il confirme que nous avons bien entendu : nous venons tous de saisir un « objet sonnante ». Mais Rick Martin ne l'entend pas ainsi ; il se redresse, tend l'oreille, et découvre au cœur des modulations de la sirène la note qu'il cherchait depuis toujours à atteindre, à jouer. « *You said I tried for something that didn't exist. There's no such note.* » Le son de la sirène s'aplanit doucement pour planer désormais sur une seule et unique hauteur. « *Hear that note, Jo ? It's clean and sweet... Gee, that's a good note.* » Et c'est ainsi qu'un trompettiste de fiction nous ramène à la réalité : la sirène d'une ambulance est un objet sonnante dans la seule mesure où l'objet sonnante est un sujet de résonances.

\*\*\*

Que l'on veuille bien se mettre à l'écoute de cette étrange sirène d'ambulance, et nous nous rappellerons alors que la musique est entrée dans la vie du petit orphelin Rick Martin parce qu'il a gagné au pas de course le hors-champ d'où elle provenait ; que la trompette qu'il allait adopter pour instrument, il avait dû en remonter le son acousmatique en franchissant portes et palissades ; nous nous rappelons que le premier hors-champ musical était l'espace religieux de la Midnight Mission, et

que le deuxième était la scène nocturne des Cotton Pickers qui, sous la direction du trompettiste Art Hazzard,<sup>\*</sup> bientôt mentor de l'orphelin, joueraient *Moanin' Low* pour lui ; que c'est encore du hors-champ que l'ombre de Art Hazzard et de sa trompette se projette sur le petit garçon, à son grand ravissement. À la réécoute de la sirène d'ambulance, le regard de Smoke vers la rue qu'on suppose sous la fenêtre nous rappelle que, depuis qu'il a quitté en pleurant le cimetière où repose sa mère, Rick Martin n'a jamais cessé de marcher en solitaire : il a traîné son abandon d'enfant dans les rues d'une petite ville de Californie, dans une gare de triage où les trains crachent leur fumée comme un saxophoniste sait tirer du corps de son instrument les variations d'un rôle d'agonie ; il a porté ses aspirations de musicien jusqu'au Lick Pier où, traversant avec difficulté le plancher de danse parce qu'il transporte dans une lourde valise tous les disques de Art Hazzard, il est apparu à Smoke comme un homme de vocation – « *He was cut out to be a jazzman the way the righteous are chosen for the Church* » – affichant une « *intense searching expression* » ; et à New York, après un semblant de vie normale – l'orchestre de Morrison et les studios d'enregistrement comme gagne-pain, les fins de nuit avec l'orchestre de Art Hazzard pour le plaisir du jazz, le mariage –, il s'est perdu dans les quartiers populaires de la grande ville du jazz en portant sous le bras son idéal trahi – il n'a pu jouer en toute circonstance la musique qu'il aime – et son destin manqué – il n'a pu faire avec sa trompette des choses que « *nobody's ever thought of doing* », il n'a pu trouver cette note « *that nobody ever heard before* ». À la réécoute de cette sirène d'ambulance, nous nous rappelons, d'une part, ne pas l'avoir entendue quand Art Hazzard a été mortellement renversé par une voiture ; d'autre part, que Rick Martin a joué pour la dernière fois de la trompette avec maîtrise et sensibilité aux funérailles de son mentor, laissant les notes de *Swing Low, Sweet Chariot* remonter les rayons de lumière pour rejoindre dans l'outre-monde celui dont il venait de repousser durement l'amitié. D'écoutes en réécoutes, on voit bien que cette chambre obscure où Rick Martin vient d'échouer emprunte sa logique compositionnelle à la philosophie néoplatonicienne de la musique et à l'Éros de l'amour divin, c'est-à-dire à la *Sainte Cécile* de Raphaël<sup>2</sup> : à l'avant-plan, l'instrument usé et brisé, inutile parce qu'incapable

2 Arasse, Daniel, « Extases et visions béatifiques à l'apogée de la Renaissance : quatre images de Raphaël », dans *Les Visions de Raphaël*, Paris, Liana Levi, 2003, p. 29-32.

\* Art Hazzard est interprété par Juano Hernandez.

d'exprimer la musique intérieure, réduit à du métal tordu pour n'avoir pu toucher que la basse conscience physique ; au plan central, l'oreille de Rick Martin, organe pour une musique de l'âme, capable d'entendre ce à quoi il aspire de toute sa dévotion passionnelle ; et, plus profondément encore, organe pour une écoute en tant que musicalité, en tant que faculté d'entendre la musique cosmique, non pas seulement la sirène de l'ambulance qui provient de l'extérieur de la chambre, mais le chant de cette sirène qui provient de cet autre hors-champ à l'arrière-plan, du dehors : un appel éthique du monde, que Rick Martin entend enfin et auquel il acceptera de répondre. D'écoutes en réécoutes l'objet sonnante s'est mis à résonner. Et ses résonances font entendre une question : mais qu'est-ce vraiment qu'un objet qui ne serait que sonnante ?

\*\*\*

La notion d'objet sonnante apparaît pour la première fois sous la plume de Daniel Deshays alors qu'il repère dans l'enregistrement sonore, ou dans la pratique dominante de l'enregistrement, trois effractions à l'essence supposée des phénomènes sonores et de l'expérience d'écoute : d'une part, la fixation des sons sur un support d'enregistrement signifierait la fin de l'imprévu, « qui est l'essence même du sonore vivant<sup>3</sup> » ; d'autre part, le son enregistré ne redonnerait à l'écoute qu'une image exsangue du phénomène sonore, une image privée de la « sensation englobante du lieu où le son est émis », une sensation d'espace constitutive du son<sup>4</sup> ; d'autre part encore, le son enregistré retirerait à l'écoute sa mobilité essentielle, car il est entendu que « toute écoute se fait dans un parcours libre à l'intérieur de la scène écoutée<sup>5</sup> ». Bref, un son enregistré ne garderait du réel que son apparence, et cette apparence se résumerait à une image mentale pauvre et immobilisée dans cette pauvreté : image de l'objet dont le son est l'indice ; image de l'objet à laquelle se réduirait alors l'épaisseur sémantique du son<sup>6</sup>. Si nous entendons l'enregistrement d'une sirène, nous ne voyons que la pauvre image mentale d'une ambulance, et c'est là toute la signification que cette sirène pourra se voir

3 Deshays, Daniel, *Pour une écriture du son*, Paris, Klincksieck, coll. « 50 questions », 2006, p. 51.

4 *Ibid.*, p. 52.

5 *Idem.*

6 *Idem.*

attribuer. À ce type de son enregistré, Deshays donne le nom d'« objet signifiant<sup>7</sup> » : la pratique sonore dominante se contenterait d'enregistrer le sens des dialogues ou des bruits, elle recomposerait autour d'eux un espace sonore factice, et elle contraindrait l'auditeur à adopter un point d'écoute fixe souvent obtenu par l'amalgame monstrueux de plusieurs prises de son<sup>8</sup> – le conditionnel est ici de rigueur puisque Deshays ne donne aucun exemple concret d'une telle pratique dominante.

À cet objet sonore simplement signifiant s'oppose l'objet sonnante. Réinscrit dans l'entreprise générale de Daniel Deshays – reconnaître à la création sonore son autonomie complète, au son sa radicale différence phénoménologique et à l'écoute son régime sensible exclusif<sup>9</sup> –, cet objet sonnante doit tout à la fois servir de nouvel outil de réflexion et d'aide à la réalisation<sup>10</sup>, et il ne le deviendra évidemment qu'en opposant sa dissidence « aux espaces normés de l'édition du son » et aux « théories *a priori*<sup>11</sup> », et notamment celles qui, en imposant au son des logiques musicales (la philosophie néoplatonicienne de la musique), visuelles (des images ou des scènes appelées par le caractère acousmatique de la sirène) ou textuelles (l'iconographie d'un tableau de Raphaël), nieraient son caractère essentiellement « sauvage<sup>12</sup> » ou non discursif<sup>13</sup>, sa pure présence charnelle « dans l'instant aigu de la sensation<sup>14</sup> », sa nature temporelle qui l'inscrit entre éphémère de la perception et bricolage mémoriel<sup>15</sup>. C'est sans doute la nécessaire part de négation inscrite dans une dissidence qui explique pourquoi la valeur poétique de l'objet sonnante s'obtiendra chez Deshays non pas au terme d'analyses concrètes et détaillées de pratiques de création sonore, mais après avoir simplement transformé des noms propres (Kagel, Paranthoën, Tati, etc.) en indices renvoyant à des sujets laissés dans l'indétermination d'une vague image mentale. C'est sans doute le désir de reconnaissance inscrit dans cette dissidence qui explique que l'objet sonnante deviendra un outil

7 *Ibid.*, p. 53.

8 *Ibid.*, p. 33-34.

9 Deshays, Daniel, *Entendre le cinéma*, Paris, Klincksieck, coll. « 50 questions », 2010, p. 38.

10 Deshays, Daniel, *Pour une écriture du son*, *op. cit.*, p. 13.

11 *Idem.*

12 *Ibid.*, p. 14.

13 Deshays, Daniel, *Entendre le cinéma*, *op. cit.*, p. 27.

14 *Idem.*

15 *Ibid.*, p. 28-29.

de réflexion non pas au terme d'un débat avec ces « théories *a priori* », mais, curieusement, après que son espace conceptuel ou ~~notionnel eut~~ <sup>notionnel eut</sup> ~~notion n'eut~~ été vidé de ses résonances et dissonances. Et c'est sans doute pourquoi on ne pourra tracer ou rassembler les traits de cet objet sonnante qu'en l'opposant à l'objet signifiant.

Un objet redevient donc pleinement sonnante lorsque l'enregistrement donne d'abord à entendre la « transformation permanente du son de cet objet<sup>16</sup> », le caractère aléatoire de sa « dynamique instantanée », de « sa progression temporelle » et de « l'origine d'émission de sa source<sup>17</sup> ». Plus précisément, un objet redevient pleinement sonnante lorsque son enregistrement donne libre cours à une triple jouissance que l'écoute tirerait de l'imprévu : jouissance tirée de la perception des irrégularités de la matière sonore ou du timbre, des flux d'énergie ou des masses sonores en mouvement<sup>18</sup> ; jouissance des souvenirs qu'un objet sonnante a accidentellement fait surgir de notre « propre fonds sonore » ; jouissance d'une rêverie méandreuse et incontrôlée déclenchée quelquefois par ces souvenirs<sup>19</sup>. Une triple jouissance qui pourrait à elle seule garantir la pleine existence de l'objet sonnante tant recherchée par Deshayes dans la mesure où ce sensualisme idiosyncratique fixé à l'instant présent de l'émission sonore délierait le rapport de référence du son à sa source en différant l'exploration du réseau de sens culturel ou artistique dans lequel s'inscrit une image mentale : « La sensation est induite directement, avant de passer par une lecture approfondie de l'image sonore » ; quand j'écoute l'enregistrement d'une locomotive, « je ne fabrique en moi aucune image précise de ce mastodonte. [...] J'y suis confronté globalement dans la sensation, instantanément pénétré et pris dans la masse véhiculée en son<sup>20</sup> ». Un objet redevient pleinement sonnante lorsque l'enregistrement fait entendre aussi les traces laissées par le « lieu de sonance » dans la matière et la forme de cet objet : ce sont ces effets d'espace inscrits dans le son qui lui donnent sa figure, une figure dès lors inséparable d'un fond, c'est-à-dire le « lieu volumétrique » et l'« espace de confrontation » dans lesquels elle est apparue et a circulé, une figure inséparable aussi d'une situation particulière de production

16 Deshayes, Daniel, *Pour une écriture du son*, op. cit., p. 52.

17 *Idem*.

18 Deshayes, Daniel, *Entendre le cinéma*, op. cit., p. 26-27.

19 *Ibid.*, p. 27-28.

20 *Ibid.*, p. 27.

et d'évolution du son<sup>21</sup>. En d'autres termes, l'objet sonnante est une occurrence sonore dont l'irréductible appartenance à un contexte spatial particulier est affirmée dès la prise de son, et réaffirmée « en tout point du travail qui suivra<sup>22</sup> ». Par conséquent, ce contexte ne peut plus être traité comme « une simple toile de fond aussi adaptée soit-elle, mais [comme] un espace d'existence, un site<sup>23</sup> » qui, s'il était neutralisé, éliminé ou reconstitué, équivaldrait à favoriser la production d'une image sonore de synthèse : « reconstruction dans l'immatériel du modèle réel simplifié », simulacre de réalité qui ne serait plus que le produit « d'une mémoire appauvrie, d'une synthèse de mémoire, pas même d'une esquisse », « échantillon désincarné », « prélèvement maladroit, appauvri dans et par la séparation<sup>24</sup> ». Ce site étant lui-même inscrit dans un espace social, l'enregistrement n'inscrit pas seulement l'objet sonnante dans « différents espaces de résonance », mais aussi au milieu des « relations sociales » qui le relient au « lieu d'expression<sup>25</sup> » : une sirène d'ambulance ou une cloche d'église « sont liées à la rue et cet espace est lié rétroactivement à l'objet émetteur<sup>26</sup> ». Un objet redevient pleinement sonnante lorsque l'enregistrement fait entendre encore le réseau des écoutes, le parcours ou la multiplication des points d'écoute qui le créent<sup>27</sup>. Évidemment, la multiplication des « points de prise de son » peut aboutir à la construction abstraite d'une « curieuse virtualité » ou d'un non-lieu, à la construction baroque d'un espace sonore « saturé par la densité, la surcharge et les aberrations de parallaxe<sup>28</sup> ». C'est pourquoi l'objet sonnante ne présente en une configuration la diversité de ses aspects que lorsqu'on recourt « à une écriture qui se [développe] dans la durée, montrant tour à tour les détails et l'ensemble », suivant « une lente description » ou des « errances méticuleuses<sup>29</sup> ».

Pour Daniel Deshays, un objet sonnante n'est donc pas seulement un objet qu'on identifie grâce au son, c'est aussi et surtout un objet dont

21 Deshays, Daniel, *Pour une écriture du son*, op. cit., p. 115.

22 *Idem*.

23 Deshays, Daniel, *Entendre le cinéma*, op. cit., p. 29-30.

24 Deshays, Daniel, *Pour une écriture du son*, op. cit., p. 39-40.

25 Deshays, Daniel, *Sous l'avidité de mon oreille. Le paradigme du sonore*, Paris, Klincksieck, 2018, p. 38.

26 *Ibid.*, p. 38-39.

27 Deshays, Daniel, *Pour une écriture du son*, op. cit., p. 33.

28 *Ibid.*, p. 33-34.

29 *Ibid.*, p. 34.

l'identification est subordonnée à la sensation d'une transformation continue de sa matière sonore. Mais n'est-ce pas précisément le mode d'écoute de Rick Martin, et celui d'un film hollywoodien, c'est-à-dire l'attention de pratiques dominantes du son – celle d'un jazzman blanc et celle de la machine de production des grands studios – à la matière ? Tout l'intérêt de la sirène d'ambulance vient précisément de la transformation de sa matière, une transformation à laquelle les appels répétés du trompettiste à l'auscultation des différences nous rendent sensibles – « *Hear it ? Jo, hear it ? [...] Hear that note, Jo ?* ». Et la sensation qu'il tire de cette transformation – « *It's clean and sweet* » – nous oblige à remarquer le caractère imprévisible du phénomène sonore, mais plus profondément sa progression temporelle quasi impossible à produire pour l'instrumentiste : la boucle plus ou moins lâche de la sirène s'est transformée en une note très longuement tenue suivant la souple mais très serrée régularité de son allure. Et, comme le remarque Deshayes, ce sont ces altérations de la matière qui rendent incertaine la localisation de la source du son. Mais, dans *Young Man with a Horn*, cette incertitude prend une valeur singulière : les transformations de la tessiture, de l'allure, du grain et de l'intensité de la sirène ne rendent pas seulement sensible le déplacement invisible de l'ambulance dans l'espace imaginaire de la fiction, mais, plus important encore, elles rendent sensible sa métamorphose, de véhicule fonçant vers les soins de santé en médium pour un souci de soi et des autres (« *Gee, that's a good note* ») – nous y reviendrons en conclusion.

C'est que toutes ces altérations de la matière sonore ont été rendues sensibles non seulement par les appels à l'auscultation, mais aussi par une image parmi celles qu'on pourrait croire à tort capables par-dessus tout de nous rendre sourds : un visage en plan rapproché. Jouant ce rôle que Michel Chion repérait dans un grand nombre de films, le visage de Rick Martin « crée de toutes pièces le point d'écoute<sup>30</sup> » dont la subjectivité ne renvoie pas à une position d'audition sans dégager une posture éthique : le visage illuminé par un doux sourire, sa réflexivité rendue visible par les pauses dans la qualification verbale du son, le regard porté hors champ et vers le haut, les paupières qui se plissent très légèrement pour signifier l'importance de l'événement sonore, tout cela contribue à faire de la transformation temporelle de la matière sonore l'instant

---

30 Chion, Michel, *L'Audio-Vision*, Paris, Nathan, coll. « Nathan-Université », 1990, p. 80-81.

d'une audition béatifique. On se trouve devant une situation que Laurent Jullier, reprenant pour la simplifier la terminologie à François Jost, qualifiait d'« auricularisation interne » : une perception de la scène à partir des oreilles de Rick Martin<sup>31</sup>. Situation conventionnelle, mais dont la convention nous rappelle qu'à l'objet sonnante répond toujours un sujet résonnant ; pour autant, situation singulière, et dont la singularité nous montre que les résonances subjectives ne sont pas toujours réductibles à une déformation acoustique ni à une hallucination auditive, encore moins à une simple sensation de matières, puisque l'auscultation des altérations sonores institue l'espace d'une conversion morale : si Rick Martin reste un musicien jusque dans l'écoute d'une sirène d'ambulance, ce n'est pas parce qu'il en fixe le son sur une hauteur déterminée, mais parce que, en fidèle néoplatonicien, il rapporte toute onde sonore à un *éthos*.

Pour Daniel Deshays, un objet sonnante n'est pas seulement un objet qu'on identifie grâce au son, c'est aussi et surtout un objet dont l'identification est subordonnée au plaisir sensuel qu'on prend à la matière sonore, au plaisir personnel qu'on tire de nos souvenirs, au plaisir onirique tiré de notre imagination. Triple subordination de l'écoute au plaisir, qui gagnerait ainsi des capacités de résistance aux discours dominants ou aux pratiques normatives, et un pouvoir de résistance d'autant plus grand que notre sensation en vient à valoir à elle seule pour l'objet sonnante. Rick Martin ne disait pas autre chose lorsque, avant de vouloir à la pénultième scène du film jouer avec les autres – « *You and Smoke and me and Art. [...] We can play for our selves* » –, il affirmait ne pas chercher à entrer en résonance ou en dissonance avec quiconque, ne jouer de sa trompette pour personne d'autre que lui-même, enveloppé tout seul dans la mélodie de *Moanin' Low* ou dans ses libres improvisations réverbérées par les murs de sa chambre – seul sur son lit avant l'arrivée de Art Hazzard –, par les murs de sa loge – seul dans l'enveloppe sonore bétonnée d'un sous-sol avant que Jo Jordan ne l'y rejoigne – ou de son appartement – alors qu'il est momentanément abandonné par la mystérieuse Amy North (Lauren Bacall), cette Sirène qui l'attire irrésistiblement. Mais Art Hazzard voyait dans cette pratique ou ce goût de la « sonance » une carence éthique qui risquait de perdre son élève : « *Look boy. A man's got a lot of living to do in this world. But,*

31 Jullier, Laurent, *Les Sons au cinéma et à la télévision. Précis d'analyse de la bande-son*, Paris, Armand Colin, coll. « Cinéma et audiovisuel », 1995, p. 99-102.

*you, you're kind of locked up inside yourself. You're like a... Like a bird trying to fly on one wing. You'll stay up for a while. Then you're going to fall.* » Si, comme Rick Martin l'expliquait à Jo Jordan, il avait choisi la trompette parce que l'instrument est plus intime que le piano, plus près du corps – « *It's like it's part of you. The music doesn't have so far to go* » –, ce choix risquait à terme de lui faire perdre la sensation même du son. Car cette carence éthique n'était pas sans conséquences esthétiques : Art Hazzard prévenait aussi le jeune trompettiste contre la tendance à laisser tomber l'embouchure sur la lèvre du bas, d'où une éventuelle crispation des lèvres entraînant à son tour un serrement de la gorge. La fatigue occasionnée empêcherait l'instrumentiste et l'instrument de produire cette sonorité qui ne fait pas sonner l'espace sans découvrir dans cette résonance même la singularité d'un discours musical.

On trouve le même type d'avertissement chez Roland Barthes, et spécialement lorsqu'il cherche à définir l'écoute d'une signifiante générale, cette écoute qui évite de tendre l'audition vers un sens donné par une référence (cette sirène, c'est une ambulance) ou par un code (cette sirène d'ambulance, c'est l'annonce du retour de Rick Martin à une « sexualité monogame normative ») et qui, comme chez Deshayes, engage plutôt l'audition dans la matérialité propre du son. Mais si cette écoute flotte au milieu des modulations et des harmoniques d'une voix, au milieu de la matérialité audible des corps, elle flotte aussi entre corporéité de la voix ou matérialité du son *et* discours – « et c'est dans cet entre-deux que le mouvement de va-et-vient de l'écoute pourra s'effectuer<sup>32</sup> » : contrairement à Deshayes, Barthes croit que l'écoute ne pourra flotter dans la matérialité du son qu'à tendre une oreille panique vers le discours langagier ou musical. Si l'écoute flottante « s'accommode dans la parole à la modulation sonore<sup>33</sup> », cela ne signifie pas qu'elle se moule exclusivement sur la matière sonore, ni qu'elle trouve dans cette matière les raisons d'une opposition à la forme d'un discours musical ou langagier, mais qu'elle tend à s'identifier à *ce lieu où la matière sonore déplace le discours musical ou langagier, tandis que ces discours emballent la matière*<sup>34</sup>. On trouve chez Jean-Luc Nancy une résonance ou une dissonance semblable, mais

32 Barthes, Roland, « Écoute », dans *L'Obvie et l'Obtus. Essais critiques III*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1982, p. 225-226 – nous soulignons.

33 *Ibid.*, p. 226.

34 *Ibid.*, p. 229.

cette fois-ci entre deux modalités d'audition : entendre et écouter. Nancy présente entendre et écouter comme deux allures du même sens, mais du sens à comprendre en plusieurs sens<sup>35</sup> : le sens en tant que modalité de la sensibilité ou du sentir, et alors entente et écoute sont deux allures de la sensibilité auditive – « sa nature simple et son état tendu, attentif ou anxieux<sup>36</sup> » ; le sens « dans l'acception intellectuelle ou intelligible du mot<sup>37</sup> » ou le « sens sensé », ce sens qui se parle<sup>38</sup>, celui qu'on entend de manière exemplaire dans la parole, mais qu'on continue d'entendre ou de comprendre dans tous les bruits ou les sons, comme s'ils nous disaient toujours quelque chose<sup>39</sup> ; le « sens sensible », ce sens à même le son ou qui devient son, mais qu'il faut apprendre à écouter, à ausculter, à chercher<sup>40</sup>, « un autre sens que celui qui se parle<sup>41</sup> ». Chez Nancy, la différence entre entente et écoute est précisément ce qui les rapporte l'une à l'autre suivant leur sens propre. Ce rapport, c'est celui d'une « mince indécision tranchante qui grince, qui claque ou qui crie<sup>42</sup> ». Ce que ces grincements, ces claquements et ces cris indiquent, c'est que l'entente ne vient pas sans l'écoute, et réciproquement. À terme, l'une ne peut pas se passer de l'autre<sup>43</sup>. Au fond de l'entendre (« entendre dire » une signification par l'intermédiaire d'un son), il y a une écoute (une recherche du sens dans les résonances du son lui-même)<sup>44</sup>. Cette implication réciproque, l'entente la neutralise, alors que l'écoute y tend : « l'écoute s'adresse à – ou est suscitée par – cela où le son et le sens se mêlent et résonnent l'un dans l'autre ou l'un par l'autre<sup>45</sup> ».

En d'autres termes, le son ne gagnera pas une pleine existence à la condition de se soustraire à l'ordre du discours musical ou langagier<sup>46</sup>, à la condition de « mettre de côté son statut de porteur (de mot, de mélodie ou de signe) » pour retrouver « sa matérialité propre », ou à la condition

35 Nancy, Jean-Luc, *À l'écoute*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2002, p. 13.

36 *Ibid.*, p. 18.

37 *Idem.*

38 *Ibid.*, p. 21.

39 *Ibid.*, p. 18-19.

40 *Ibid.*, p. 19-20.

41 *Ibid.*, p. 21.

42 *Ibid.*, p. 13.

43 *Ibid.*, p. 14.

44 *Ibid.*, p. 19-20.

45 *Ibid.*, p. 20.

46 Deshays, Daniel, *Pour une écriture du son*, *op. cit.*, p. 14.

d'échapper à la synchronisation avec l'image<sup>47</sup> pour retrouver sa nature ou sa « sonance ». Il se pourrait même que, par ces façons de tendre vers une autonomie, l'objet sonnante se livre à une plus terrible soumission encore : une onto-théologie. « Le sonore est autre, fondamentalement<sup>48</sup> » : énergétique, immersif, subjectif, affectif, charnel, temporel, mouvant, labile, éphémère... En cela, il s'opposerait radicalement à l'ordre visuel fondé sur la forme, la distance, la clarté objective, la saisie codée ou la structuration langagière des phénomènes, la répétition du même, etc.<sup>49</sup> Cette opposition est bien connue des chercheurs et des artistes du son, et elle leur a longtemps servi dans leur lutte pour la reconnaissance dans des milieux déjà engagés dans une critique de l'ordre discursif ou représentationnel. Mais si « *[this] audiovisual litany's, audiovisual it any's account of the differences between hearing and seeing is rhetorically powerful* », il n'est pas certain qu'il soit « *very accurate*<sup>50</sup> » ni vraiment efficace pour mener un projet de résistance épistémologique, ou esthétique, ou institutionnelle. D'une part, parce que les caractères « fondamentaux » attribués au son ou à l'écoute peuvent s'attribuer tout aussi bien à certaines configurations et expériences visuelles – la reconnaissance réclamée de l'expérience d'écoute se gagne sur fond de négation de l'expérience esthétique singulière. D'autre part, parce que cette différence ontologique engage le chercheur ou l'artiste du son dans une forme dégradée de messianisme révolutionnaire : le sens de l'ouïe, qui a pourtant fourni les formes fondamentales de notre sensibilité générale<sup>51</sup>, a été oublié, plus encore réprimé, avec la Chute de l'Homme dans la culture visuelle et l'ordre de son discours, mais les moyens mis en œuvre pour que la création sonore gagne sa pleine autonomie représentent une rédemption possible<sup>52</sup> – l'objet sonnante annonce une telle rédemption.

Devenu méfiant à l'égard d'une telle onto-théologie, nous préférons penser avec Hazzard, Barthes et Nancy qu'un objet est d'autant plus sonnante que résonnent ou dissonent en lui ou par lui le « sens sensé » et le « sens sensible » – l'ambulance *et* la qualité et l'intensité d'un

47 Deshays, Daniel, *Entendre le cinéma*, *op. cit.*, p. 38.

48 *Idem.*

49 *Ibid.*, p. 14 et 21.

50 Sterne, Jonathan, « The Theology of Sound : A Critique of Orality », *Canadian Journal of Communication*, n° 36, 2011, p. 213.

51 Deshays, Daniel, *Entendre le cinéma*, *op. cit.*, p. 14-15.

52 Sterne, Jonathan, « The Theology of Sound : A Critique of Orality », *op. cit.*, p. 219.

appel à une vie meilleure –, et qu'ils résonnent ou dissonent en lui ou par lui pas seulement parce que son caractère acousmatique lui permet de « discuter » ou de « contredire » ce qui est présenté par l'image<sup>53</sup>, mais aussi parce que l'image, même la plus synchrone avec un son, ne nie pas toujours la sensation sonore, mais la provoque et l'explore, et la complexifie d'autant plus qu'elle nous engage dans une iconographie.

D'écoutes en réécoutes la sirène d'ambulance continue de résonner, et ses résonances font entendre une seconde question enveloppée dans la première : la notion d'objet sonnante revendiquée par Daniel Deshays n'est-elle pas privée de cela même qui lui permettrait de gagner ce pouvoir de résistance qu'elle voudrait exercer ? Rappelons avec Véronique Campan qu'un objet sonnante (Campan préfère le terme d'objet sonore) est pris « dans un horizon phénoménologique qui est aussi un tissu sémiotique », et que, par cette tension même, il « s'ouvre à toutes les déterminations qu'il sera possible à une conscience perceptive de construire<sup>54</sup> ». Cela signifie d'abord qu'un objet sonnante ou sonore n'est pas seulement « constitué d'éléments audibles, mais s'enrichit de tous les paramètres acoustiques virtuels qu'un spectateur est en mesure d'inférer à partir d'une situation diégétique donnée<sup>55</sup> ». Cela signifie ensuite qu'il est impossible de fixer cet objet sonnante dans l'instant de la sensation puisque ces inférences sont autant d'esquisses dont la série est ouverte et tendue entre « les aspects actuellement perçus », « ceux qui ne le sont pas encore » et ceux qui « l'ont été précédemment<sup>56</sup> ». Cela signifie enfin que l'objet sonnante est inséparable d'un horizon qui dépasse largement celui des souvenirs personnels et dont la logique, pour irrationnelle (ou hitchcockienne) qu'elle soit, n'en échappe pas moins à la simple rêverie :

[Chaque objet] est riche de potentialités multiples ; il est à la fois, par exemple, note de musique, son émanant du choc violent de deux cymbales, fragment d'une composition musicale, ponctuation rythmique, fruit du travail d'un percussionniste, cause de la terreur d'une femme, signal d'un meurtre, acmé du suspense d'une séquence filmique (quelques-uns des profils du son fameux autour duquel s'articule *L'Homme qui en savait trop*, Hitchcock, 1956)<sup>57</sup>.

53 Deshays, Daniel, *Pour une écriture du son*, op. cit., p. 20 et 28-29.

54 Campan, Véronique, *L'Écoute filmique. Écho du son en image*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, coll. « Esthétiques hors cadre », 1999, p. 20.

55 *Ibid.*, p. 8.

56 *Ibid.*, p. 15.

57 *Ibid.*, p. 18.

À vouloir faire de l'objet sonnant la sensation produite par le parcours de la seule sensibilité auditive sur une scène de réverbérations strictement acoustiques, n'a-t-on pas oublié qu'il était d'abord et avant tout le produit d'un parcours entre plusieurs attitudes d'écoute, entre plusieurs visées intentionnelles, si bien que la sensation est immédiatement écoute de plusieurs « virtualités signifiantes », de « directions de sens multiples », de « strates différentes de signification », qui toutes s'impliquent ou s'interpénètrent et par cela même problématisent la représentation filmique<sup>58</sup> ? À vouloir inscrire à tout prix l'objet sonore dans son « lieu de sonance » original, dans le « lieu volumétrique » où il a réverbéré, n'oublie-t-on pas une dialectique capable de jouer des règles de la représentation, de les déjouer, de les déplacer, de les renverser, cette dialectique qui s'institue entre l'espace du son lui-même – les particules qui le composent, les couches superposées de qualités qui font son timbre, sa viscosité, sa densité, etc. – et l'espace de sa source – l'espace imaginaire qui, en accord avec la logique de scénarios d'écoute conventionnels, coordonne, encadre, complète ce qui est donné à entendre<sup>59</sup> ? C'est précisément cette dialectique qui donne toute sa

58 *Ibid.*, p. 19. À titre d'exemple, rappelons les quatre attitudes d'écoute dégagées par Pierre Schaeffer : écouter, ouïr, entendre, comprendre. Quatre attitudes d'écoute spécifiques : elles ont chacune leur objectif (Schaeffer, Pierre, *Traité des objets musicaux. Essai interdisciplines*, Paris, Seuil, coll. « Pierres vives », 1966, p. 113). Quatre attitudes d'écoute spécifiques mais indissociables : l'une ne vient pas sans toutes les autres, même si la première – écouter un son comme un indice renvoyant à une source ou à une cause – semble agir seule ou configurer seule l'expérience, ou la déterminer (p. 113 et 118). Quatre attitudes d'écoute spécifiques, indissociables et complémentaires : chaque forme d'activité de l'écoute s'articule à l'autre de sorte à configurer la totalité de l'expérience (p. 113) : on écoute un événement, sur fond d'une perception brute, qu'on qualifie et qu'on oriente en fonction de significations (p. 114). Quatre attitudes d'écoute spécifiques, indissociables et complémentaires, qui s'accordent suivant des parcours superposés : « aucune succession temporelle » entre les quatre attitudes (p. 117), qui renvoient de manière tacite l'une à l'autre, se pratiquent corrélativement (p. 118) et, surtout, se pratiquent suivant des parcours qui, tout en mettant l'accent sur telle ou telle attitude, passent par toutes, se superposent eux-mêmes les uns sur les autres et se raccordent dans une dimension supplémentaire (p. 120). Ajoutons qu'une autre phénoménologie montrerait que ces quatre attitudes d'écoute peuvent aussi entrer dans des rapports de dissonance, d'interférence et de synthèse disjonctive, et n'être pas orientées vers la signification mais vers la signifiante.

59 On nous permettra de renvoyer ici à nos tout premiers travaux sur le son au cinéma (qui n'étaient eux-mêmes pas tout à fait indifférents aux Sirènes de l'onto-théologie), lesquels entendaient tirer les conséquences esthétiques et poétiques du caractère double et divisé de l'écoute – d'une part, épreuve de la matière sonore, attention à la plasticité du son, et d'autre part reconnaissance d'une source ayant produit cette matière sonore ; du champ de

valeur à la pénultième scène de *Young Man with a Horn*. Si la révolution régulière dans le champ des hauteurs, la résonance métallique, le très léger vibrato et les attaques molles permettent d'abord de situer par la sensibilité la sirène de l'ambulance dans un espace de résonances et, par une inférence, de la situer dans une rue – où l'on trouve sans doute une église –, la transformation de ces qualités acoustiques creuse ensuite un espace autre entre le son et sa source – et la sirène ne renvoie plus seulement à une ambulance passant devant une église, mais à un sentiment moral qui doit répondre de la société dans laquelle Rick Martin a joué de la musique avant de s'y perdre, une société où la musique n'a pas réussi à sceller un accord entre les « races ». L'objet sonnante n'est ici rien de moins que la confrontation d'une culture à elle-même en un sujet ; l'objet sonnante n'est rien de moins que cette tension irrésolue entre le son tant recherché par Rick Martin et sa source : Art Hazzard, trompettiste noir américain.

\*\*\*

J'entends un objet sonnante : la sirène d'une ambulance, dans laquelle Rick Martin entend la note que depuis toujours il cherche à atteindre. Cette note que son écoute extrait des modulations de la sirène, je l'entends aussi. Et mon oreille toute relative de spectateur conclut que si une telle note se laisse difficilement atteindre, ce n'est pas parce qu'elle serait particulièrement aiguë, comme Smoke le dira encore dans sa narration finale – et combien de commentateurs pour le prétendre, qui donneront à cette « *high note* » la valeur d'une transcendance<sup>60</sup> ! D'ailleurs, Rick

---

force que cette polarité institue en chaque occurrence sonore – et que des circonstances de diffusion, le profil d'une composition et les prédispositions du spectateur, poussent dans le mouvement d'écart avec soi ou vers l'accalmie conquise de l'unité (Cardinal, Serge, « Entendre le lieu, comprendre l'espace, écouter la scène », *Protée*, vol. 23, n° 3, 1995a, p. 94-99) ; du dédoublement de l'espace filmique qui en résulte – lieu plastique sonore et espace analytique des sources (Cardinal, Serge, « Le lieu du son, l'espace de la source. Autour d'*Une femme douce* (Robert Bresson, 1969) », *Canadian Journal of Film Studies*, vol. 4, n° 2, 1995b, p. 3-16) ; de la complexité et quelquefois de la perplexité audio-visuelles qui en découlent (Cardinal, Serge, « L'espace dissonant. À propos d'un segment du film *Boy Meets Girl* », *Cinémas*, vol. 5, n° 3, 1995c, p. 77-100).

60 Voir Butler, David, « Absolutely Functional ? Jazz in the 1940s Film Noir », chap. in *Jazz Noir : Listening to Music from Phantom Lady to The Last Seduction*, Westport, Praeger, 2002, p. 74 ; Gabbard, Krin, « Signifyin(g) the Phallus : *Mo' Better Blues* and Representations

Martin ne la qualifie ni de « *high note* » ni de « *loud note* » ; elle est à ses oreilles « *clean and sweet* ». Mais la claire et précise impression qu'il en tire, et le plaisir délicieux qu'elle lui procure, ont pour condition un entretien du son qui demanderait à un trompettiste des capacités pulmonaires exceptionnelles. Jo Jordan avait peut-être raison : cette note que Rick Martin veut atteindre n'existe pas « *on the trumpet* ». Mais elle existe bel et bien par le cinéma puisque Rick Martin n'est pas seul à l'entendre : si, comme dans la *Sainte Cécile* de Raphaël, Jo Jordan et Smoke ne sont peut-être que simples témoins d'une audition qui ne leur est pas accordée<sup>61</sup>, contrairement au regardeur du tableau, j'entends le chant de la sirène. L'objet sonnante annonce une conversion morale dans la mesure où il signale une conversion à l'immanence : si cette note n'appartient pas aux possibilités de l'instrument ni de l'instrumentiste, elle appartient à l'écoute du musicien et du spectateur, et cette écoute est ce que les êtres humains ont en partage. Mais qu'est-ce que Rick Martin et moi pouvons entendre que les autres n'entendent pas ou pas encore – et, pensant aux commentateurs du film, j'allais dire : ne veulent pas entendre ? Nous entendons une « *good note* ». Non pas une « *perfect note* », mais une note qui possède ou exprime une vertu morale, qui fait entendre une gentillesse, une bonté, et qui est à ce titre désirable.

Certes, durant ce fameux enregistrement dont sortiront démolis le trompettiste tout autant que sa trompette – enregistrement qui suit la mort de Art Hazzard, l'échec de son mariage avec Amy North, l'abandon du prestigieux orchestre de Morrison où il figurait en soliste vedette –, Rick Martin n'arrive pas à jouer la *high note* vers laquelle l'entraîne son improvisation. Certains voient dans cet échec le signe de son impuissance sexuelle ou de sa trop parfaite incarnation des stéréotypes du musicien jazz voué à l'alcoolisme et à la déchéance<sup>62</sup>. Et les mêmes considéreront que son retour à la vie n'est que la réaffirmation du même échec : revoici Rick Martin en studio, qui accompagne sagement Jo Jordan. Or, si on

---

of the Jazz Trumpet », *Cinema Journal*, vol. 32, n° 1, 1992, p. 51 ; Holbrook, Morris B., « Young Man with a Horn (1950) », chap. in *Music, Movies, Meanings and Markets : Cinemajazzamatazz*, New York, Routledge, « Interpretive Marketing Research », 2011, p. 182.

61 Arasse, Daniel, « Extases et visions béatifiques à l'apogée de la Renaissance : quatre images de Raphaël », *op. cit.*, p. 39.

62 Voir Gabbard, Krin, « Black and Tan Fantasies : The Jazz Biopics », chap. in *Jammin' at the Margins : Jazz and the American Cinema*, Chicago, The University of Chicago Press, 1996, p. 64-100.

écoute *Young Man with a Horn* en prêtant attention au singulier objet sonnante qu'il donne à entendre, force est d'admettre que ce n'est pas – ou ce n'est plus – une *high note* que recherche Rick Martin. D'ailleurs, la seule fois où lui-même a utilisé l'expression, c'était pour qualifier d'effet séducteur délétère la façade culturelle petite-bourgeoise d'Amy North, façade qui neutralise les réverbérations de la musique jazz dans les milieux du divertissement où il gagnait sa vie. Entre l'improvisation toujours plus ou moins tendue vers une « *high note to hit* » et le jeu mécanique du musicien d'orchestre bien sage, dompté par la conjugalité<sup>63</sup>, il fallait pour Rick Martin trouver la voie du milieu. Art, Jo, Smoke, et enfin Rick lui-même, tous s'entendaient pour le dire : il est à peu près certain que personne ne comprendra. Ce qu'a acquis Rick Martin, c'est la certitude qu'il faut continuer à dire comme si quelqu'un allait comprendre. Et Jo Jordan a compris : c'est côte à côte qu'on les retrouvera à enregistrer une ballade. La chanteuse et le trompettiste : chacun prêtant à l'autre sa voix, son instrument, chacun accueillant la voix de l'autre dans la sienne. Et ce que je comprends, c'est que la fameuse note, il la joue, mais pas en tant que *high note* : en tant qu'elle est pénultième. Elle doit l'être, pour que tous autant que nous sommes nous puissions continuer de dire, et que l'accord puisse se continuer de se chercher.

J'entends un objet sonnante : la sirène d'une ambulance. Rick Martin y entend une « *good note* », et j'entends moi aussi cette vertu qui résonne au cœur de l'objet sonnante. À vrai dire, ce n'est pas la première fois que j'entends cette gentillesse ou cette bonté. Au moment où cette tendance à crisper les lèvres, à serrer la gorge, à bloquer son souffle contre laquelle Hazzard l'avait mis en garde revient hanter Rick Martin sous la forme d'une pneumonie, l'appel de cette vertu se fait entendre à mes oreilles comme un ultime rappel – l'objet sonnante est en fait un écho. Car, en deux occasions déjà, Art Hazzard est venu au secours de Rick Martin, l'invitant chaque fois à prendre soin de lui-même. Et chaque fois – la première, après lui avoir rappelé qu'un homme doit vivre dans le monde ; la seconde, après lui avoir répété que chacun doit vivre sa vie – j'ai entendu dans l'énoncé « *Take care of yourself* » un appel complémentaire légèrement différent : « *Take care of your self* ». Rick Martin y était jusque-là resté sourd : si Art Hazzard avait pu lui

63 Voir Gabbard, Krin, « Signifyin(g) the Phallus : *Mo' Better Blues* and Representations of the Jazz Trumpet », *op. cit.*, p. 51.

apprendre « *how to hold that trumpet* », s'il avait pu lui donner en héritage tout l'art musical des Noirs américains, s'il pouvait reconnaître dans son jeu une sonorité, « *something that you can't learn* », il ne pouvait en revanche lui donner une voix dans le monde, un souci de soi et des autres – une résonance des autres dans son jeu propre. Mais la dernière scène du film me fait comprendre que Rick Martin a fini par entendre dans la sirène d'ambulance l'appel qu'il n'avait pas su percevoir dans ces deux premières occurrences : cette « *good note* » l'a sauvé non seulement de sa maladie pulmonaire, mais aussi de son mal-être ; il a repris la trompette, il en joue avec bonheur en compagnie de Smoke et de Jo Jordan... et de Art Hazzard. Comment puis-je soutenir pareille chose ? Telle est la part éthique de la posture d'écoute que le film réclame de moi, auditeur de *Young Man with a Horn* et « *fellow human* » du jeune homme à la trompette. Me demandant comment, sur le lit du sanatorium, Rick Martin peut espérer rejouer de la musique avec tous ceux qu'il aime : « *You and Smoke and me and Art* », alors même que son visage et sa voix trahissent au moment précis où il prononce son nom la douleur d'avoir perdu son mentor, je comprends qu'il peut entretenir un tel espoir à la seule condition de trouver les moyens de conserver un lien avec Art Hazzard – et que je peux affirmer qu'il continue effectivement de jouer avec lui à la seule condition de reconnaître ses efforts.

Tout au long du film Rick Martin n'a cessé de reconnaître non seulement sa dette personnelle à l'égard de Art Hazzard, mais, du même souffle, la grandeur artistique de son maître : à Smoke comme à Jo Jordan comme au spectateur, il répétera que Art Hazzard lui a tout appris, et qu'il est le meilleur trompettiste du monde. Certes, devant un Art Hazzard diminué par la maladie, il s'entendra dire « *He was the greatest* », mais ce sera pour retrouver vivante et toujours stimulante toute la force artistique de Art Hazzard et de ses Cotton Pickers sur les dizaines de disques qu'il fait tourner en boucle en signalant à une Amy North agacée l'inventivité du trompettiste. Je ne me résous pas à entendre dans cette reconnaissance un habile stratagème pour cacher le vol par un Blanc du génie des Noirs<sup>64</sup>, une façon d'admettre que les Noirs sont bien les grands initiateurs du jazz tout en démontrant que cette musique est maintenant l'affaire des Blancs, « car ce sont eux qui ont su transcender le folklore primitif pour en faire une musique

---

64 Mouëllic, Gilles, *Jazz et Cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Essais », 2000, p. 39.

universelle<sup>65</sup> ». Je m'y résoudrais si Rick Martin se contentait de répéter que Art Hazzard lui a tout appris sans jamais ajouter que son mentor est le meilleur, si Rick Martin considérait la musique de son mentor comme une musique dépassée, et non pas, comme dans les dernières scènes du film, une musique dont l'inventivité reste une inspiration pour lui et à laquelle il devrait revenir pour retrouver la nécessité de son jeu. Je m'y résoudrais s'il était possible d'imaginer sans rire ni pleurer Rick Martin s'excusant d'avoir fait avec sa trompette ce qu'il a fait, d'avoir fait ce que son talent, sa discipline et sa passion lui commandaient de faire, c'est-à-dire jouer de la musique en rappelant de plusieurs manières les conditions qui lui permettent d'en jouer<sup>66</sup> – comme lorsque, en réponse à son chef d'orchestre Morrison lui conseillant de ne plus jouer avec une « *bunch of...* », il part retrouver sur scène Art Hazzard en un geste qui ne cache pas son opposition à l'ordre établi.

Évidemment, Rick Martin ne considère pas que ses marques de reconnaissance sont suffisantes : les remords et la mélancolie qui l'accablent à la mort de Art Hazzard, qui l'entraînent à tout abandonner et à reprendre sa marche, mais cette fois-ci sans destination, avant d'échouer dans ce sanatorium pour alcooliques, tout cela témoigne pour cette insuffisance. Rick Martin n'a pas encore tout exprimé pour rendre pleinement justice à Art Hazzard ; il ne suffit pas de jouer comme lui au point d'être confondu avec lui – « *There's a guy on records who has a style very much like yours. Name is Hazzard* » ; il faut jouer comme Art Hazzard, l'homme, c'est-à-dire un Noir américain qui prend soin de tous les autres avec sa trompette, avec sa voix – la « *good note* » fait résonner l'objet sonnante de cet appel moral et politique. La question n'est pas de savoir si la musique que Rick Martin jouera dans l'avenir donnera une représentation juste ou erronée de l'art musical de Art Hazzard, Noir américain, ni de savoir si le style de jazz qu'il a pratiqué et qu'il pratiquera est celui qui, au moment de la réalisation du film, est considéré dans le monde du jazz comme la dernière révolution musicale, car toute forme de musique peut exprimer une protestation contre sa culture, même une ballade jouée en duo avec une chanteuse, si elle est adoptée par un trompettiste qui voit dans le musicien noir celui qu'il voudrait être : non seulement un grand artiste et un être humain entier, comme le dit Smoke, mais plus encore,

---

65 *Ibid.*, p. 40.

66 Cavell, Stanley, « Fred Astaire fait valoir le droit à l'éloge », *op. cit.*, p. 90.

comme la communauté noire rassemblée dans l'espace politique d'une église qualifie Art Hazzard le jour de ses funérailles : « *a man's friend* ».

Dans un objet sonnant un musicien blanc entend un son qu'il cherche depuis toujours à atteindre ; ce son fait résonner une vertu qui trouve sa source chez un Noir américain ; et le musicien découvre alors dans le chant d'une sirène l'humanité qui lui manquait encore pour être un grand artiste. Peut-on espérer une aspiration éthique et politique plus digne d'un musicien américain : arriver à entendre dans la voix d'un Noir non pas seulement la voix d'un grand musicien jazz, mais la voix d'un homme.

Serge CARDINAL  
Université de Montréal