



HAL
open science

Éducation à la musique au cinéma à travers l'œuvre de Milos Forman : création d'une série documentaire pédagogique

Pierre Mariotti

► **To cite this version:**

Pierre Mariotti. Éducation à la musique au cinéma à travers l'œuvre de Milos Forman : création d'une série documentaire pédagogique. Sciences de l'Homme et Société. 2023. dumas-04698566

HAL Id: dumas-04698566

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04698566v1>

Submitted on 16 Sep 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0
International License



UNIVERSITÉ SORBONNE-NOUVELLE

UFR ARTS ET MÉDIAS

Département Cinéma et Audiovisuel

Parcours « Didactique de l'image, production d'outils pédagogiques et art de la transmission »

Mémoire de Master 2

Pierre MARIOTTI

Éducation à la musique au cinéma à travers l'œuvre de Milos Forman
Création d'une série documentaire pédagogique

Sous la direction de Perrine BOUTIN

Soutenu à la session de septembre 2023



Déclaration sous l'honneur plagiât du 6 juin 2023.

Document sous droits non diffusable

Remerciements

Je remercie tout d'abord Perrine Boutin pour avoir accepté d'accompagner mon travail durant ces deux dernières années.

Je tiens à adresser mes remerciements à l'ensemble de l'équipe pédagogique et administrative du master Didactique de l'image, création d'outils pédagogiques et art de la transmission.

Je tiens également à remercier Louise Beaudoire pour ses éclairages musicaux qui m'ont permis d'identifier certains morceaux présents dans les films du corpus mais non crédités, Graham Farudja pour ses précieux conseils méthodologiques d'analyse musicale, ainsi que Hannah Valentini—Mayorkas pour ses recommandations de lecture concernant le chapitre autour du tragique.

Merci aussi à mes collègues Louise Rivoiron et Alice Escriou pour leurs relectures pertinentes.

Enfin, je remercie chaleureusement tous les proches qui m'ont encouragé tout au long de ce travail.

INTRODUCTION

En ce contexte de conflit militaire et politique, des questionnements sur la liberté ne cessent d'être posés. Or, dans une période où les médias audiovisuels envahissent nos quotidiens et où une part importante de l'information passe par ces canaux, l'éducation à l'image me semble essentielle. Celle-ci amène à mieux comprendre les éléments que nous recevons et alors à mieux percevoir les enjeux de libertés et de contraintes que nous vivons. Milos Forman, cinéaste américain d'origine tchécoslovaque, exilé à la suite de la répression du Printemps de Prague en 1968, a justement traité de ce sujet dans l'ensemble de sa filmographie. Par exemple, dans *Vol au-dessus d'un nid de coucou* (1975), il représente le combat du personnage de McMurphy contre l'oppression exercée par l'infirmière Ratched sur les patients d'un hôpital psychiatrique. Pour mener une réflexion sur le sujet, Forman emploie des procédés filmiques qui font preuve de médiation envers le spectateur, en l'accompagnant dans la compréhension de son langage cinématographique. En effet, le réalisateur montre des séquences où les images et le son acquièrent une posture pédagogique, offrant au spectateur des définitions et analyses de leur propre fonctionnement. Ainsi, dans le final d'*Amadeus* (1984), Mozart compose le *Requiem* tout en explicitant sa construction musicale, ce qui aide le spectateur à mieux comprendre la signification du morceau et donc le choix de son utilisation dans ce passage précis du film. Marceline Evrard confirme cette interprétation du cinéma de Forman en caractérisant sa mise en scène comme « apprentissage à la lecture de l'image ¹ ». Son œuvre propose « un parcours d'initiation aux images et de redéfinition du regard sur les choses ² ». Aussi, Milos Forman me semble être un cinéaste pertinent à étudier pour mener à bien un travail dans le domaine de l'éducation à l'image.

S'il existe un certain nombre d'outils pédagogiques sur l'image au cinéma, les ressources sur la musique sont beaucoup plus rares, comme je le montrerai dans la partie d'état de l'art. Pourtant le son est un des éléments majeurs de la mise en scène d'un film, et celle-ci se construit souvent sur le rapport entre les images et ce dernier. Selon moi, il est alors urgent d'intégrer davantage l'initiation à la musique au cinéma dans l'éducation à l'image. Chez Milos Forman, le travail sonore concerne en particulier la musique, aussi bien dans la composition et la sélection des morceaux, que dans son rôle vis-à-vis des images. C'est pourquoi j'ai choisi de mener mon travail de recherche selon cet angle. Son aboutissement est la création d'un outil

¹ Marceline Evrard, *Tensions et expression dans les films américains de Milos Forman*, Thèse de l'université de Bourgogne, 29 octobre 2012, p. 725

² *Ibid.*, p. 739

pédagogique qui met en avant l'importance de la musique dans les films, à travers l'étude de l'œuvre de Forman. En outre, étant moi-même clarinettiste, je suis particulièrement motivé à défendre son rôle au cinéma, ayant découvert de nombreux films centraux dans la formation de ma sensibilité cinématographique par le prisme de leurs bandes originales. J'ai déjà eu l'occasion d'approfondir les liens entre image et musique en créant un programme de pièces sur le thème de la musique de scène dans le cadre de mon certificat de fin de conservatoire, réunissant des œuvres composées pour le théâtre, des concertos pensés pour montrer le soliste en représentation publique, ou encore le premier morceau de l'histoire écrit expressément pour un film par Saint-Saëns, *L'Assassinat du Duc de Guise* (Charles Le Bargy, André Calmettes, 1908), dont j'ai écrit un arrangement pour clarinette en La et piano. L'œuvre de Forman m'apparaît comme une synthèse parfaite des questions que le cinéma soulève sur la pédagogie et sur la musique. Il est rapidement devenu évident que cette filmographie allait constituer le corpus de mon mémoire, après le visionnage d'*Amadeus*, long-métrage qui propose une mise en scène de la musique classique et un parcours d'initiation à son écoute, transposant ainsi dans la forme filmique ce que j'ai pu apprendre durant ma formation musicale.

La question qui a découlé de ce projet de mémoire est : en quoi la filmographie de Milos Forman peut-elle constituer une œuvre de double transmission de la musique au cinéma ? Avec le terme *œuvre*, je désigne l'activité produite par un objet, ici cinématographique. En effet, les films de Forman peuvent faire émerger une action de médiation de la part du spectateur : c'est l'hypothèse que je souhaite explorer dans ma recherche. J'écris qu'il s'agit d'une œuvre de *double transmission*, car la pédagogie qui en résulte peut s'appuyer sur deux principes. J'émet l'idée qu'il s'agit d'une éducation au cinéma par la musique dans les films, mais également de la musique dans les films par le cinéma. Chez Milos Forman, la bande sonore est aussi bien un outil de narration pour soutenir la signification de certaines images qu'une matière elle-même mise en scène. Celle-ci est à la fois un des éléments de la narration et une fin en soi ; elle sert des réflexions thématiques (la liberté et l'oppression, le conflit générationnel, etc.) mais devient en outre un objet d'étude à part entière.

Aussi, j'ai choisi de structurer mon mémoire selon cette appréhension double de la musique au cinéma. Une première partie est consacrée à la manière dont les bandes musicales des films de Milos Forman servent leurs narrations ; la deuxième étudie de quelle manière la mise en scène du réalisateur fait de la musique un objet de réflexion pour le cinéma, aussi bien selon une approche ontologique que du point de vue de son rôle dans la construction de l'art cinématographique. Ces deux premières parties sont donc théoriques et analytiques – elles

visent à étudier le corpus –, l'objectif étant de constituer la matière nécessaire au contenu de l'outil pédagogique. La troisième partie aborde plus directement le projet de cette création, en s'attachant à définir sa nature, la *série documentaire pédagogique*, ainsi que sa posture de médiation et son mode de diffusion en fonction du public spécifique ciblé.

État de l'art des ouvrages et travaux sur Milos Forman

Étonnamment peu de travaux universitaires en français existent sur Milos Forman, malgré sa célébrité et sa grande popularité publique comme critique, ce qui renforce la motivation de ma recherche. Les textes sur le cinéaste sont avant tout journalistiques, notamment les différents entretiens menés par Michel Ciment, qui déclare d'ailleurs : « il est singulier que Milos Forman, à 65 ans et avec onze films à son actif d'une rare cohérence et d'un haut niveau de réussite, ait suscité aussi peu d'ouvrages critiques ³ ». Néanmoins, Marceline Evrard a rédigé une thèse de Doctorat en 2012, intitulée *Tensions et expression dans les films américains de Milos Forman*, dans laquelle elle cite particulièrement l'autobiographie du réalisateur coécrite avec Jan Novak, *Turnaround : A Memoir* (1993). Je décrirai plus en détail dans la partie sur ma démarche méthodologique mon souhait de m'éloigner d'une approche biographique. Il s'agit du travail le plus communément entrepris sur Milos Forman, qui émet l'hypothèse d'une inspiration de sa propre vie pour le réalisateur, pouvant être pertinente. Jan Tomáš Forman, de son vrai nom, naît en 1932 à Čáslav en Tchécoslovaquie et grandit alors dans le contexte de la Seconde Guerre mondiale, durant laquelle il perd ses deux parents, déportés dans les camps de concentration pour avoir fait partie de la Résistance tchécoslovaque au nazisme. Formé à l'école de cinéma de la FAMU à Prague, il fait partie dans les années 1960 de ce qui peut être qualifiée de Nouvelle Vague tchécoslovaque, au côté d'autres artistes, comme Jiří Menzel ou Věra Chytilová, qui tentent de contourner l'auto-censure régnant sous le régime autoritaire de la République socialiste tchécoslovaque. En 1968, la répression du Printemps de Prague, période de réformes mise à mal par l'entrée des troupes des pays du Pacte de Varsovie sur le territoire, convient Milos Forman de quitter la Tchécoslovaquie pour poursuivre sa carrière aux États-Unis. Ainsi, le thème récurrent de l'opposition entre la liberté et l'oppression est sans nul doute inspiré du parcours du réalisateur, marqué par l'enchaînement de régimes autoritaires et par un contexte de censure artistique qu'il connaîtra jusque dans le système des grands studios hollywoodiens. Mais je souhaite étudier les films indépendamment de ces

³ Michel Ciment, « Et on dit la vérité / The People vs. Larry Flynt » in *Positif* n°433, mars 1997, p. 20

aspects biographiques et me différencier en cela du travail de Marceline Evrard et de son appui sur *Turnaround : A Memoir*. Celle-ci ne consacre qu'un chapitre à la musique chez Forman, qu'elle envisage principalement selon les relations de travail du cinéaste avec les compositeurs, plus que pour son aspect esthétique, significatif ou pédagogique. De plus, elle restreint son utilisation dans les œuvres de la période tchécoslovaque à un moyen de maintenir le réalisme des situations, lorsqu'elle écrit qu'elle « participe d'une approche documentaire ⁴ », ce que je dépasserai en étudiant sa portée symbolique.

Claude Poizot a également écrit un ouvrage sur le réalisateur, publié en 1987 ⁵. La date de parution restreint nécessairement son étude à quelques films de Milos Forman, alors que celui-ci a étendu sa carrière jusqu'en 2006. L'auteur se penche davantage sur la musique que Marceline Evrard et souligne son importance dans un style particulier, employant beaucoup de phrases courtes dans des paragraphes en construction asyndétique, qui semble vouloir recréer un certain rythme vif et musical pouvant se trouver chez le cinéaste. L'ouvrage tend à représenter la musique d'un point de vue littéraire mais n'approfondit que peu la question par une approche plus analytique. Ce deuxième travail est donc aussi à nuancer. Enfin, des ouvrages et articles se consacrent à des films en particulier, par exemple « Tony Clifton : image et magie », dans le numéro de la revue *Éclipses* intitulé *Milos Forman, l'art de la fronde* ⁶ centré sur *Man on the Moon* (1999). J'évoquerai les remarques faites dans ce type de textes en les confrontant à l'ensemble du corpus.

État de l'art des outils pédagogiques sur la musique au cinéma

Parmi les nombreux outils pédagogiques et dispositifs de transmission du cinéma, peu concernent véritablement la question de la musique ; la didactique repose majoritairement sur l'image seule, ou parfois la création sonore au sens large dans laquelle l'aspect musical n'est qu'un élément au côté du bruitage, du paysage sonore, des dialogues, etc. Mais, certaines démarches isolées existent et doivent être soulignées.

⁴ *Op. cit.*, Marceline Evrard, p. 575

⁵ Claude Poizot, *Milos Forman*, Dis Voir, Paris, 1987

⁶ Sébastien David, « Tony Clifton : image et magie », in *Éclipses n°64 : Milos Forman L'art de la fronde*, Paris, Éclipses, juin 2019

Tout d'abord, les sites Ciclic et Upopi⁷ proposent des ressources autour de la musique au cinéma qui peuvent être exploitées en atelier. Il s'agit principalement d'une frise chronologique abordant les grands courants musicaux, offrant des informations pertinentes pour transmettre la thématique selon ses aspects contextuels. Mais le travail que je souhaite mener se penche davantage sur les rapports entre la musique et les images dans une filmographie en particulier, plus qu'une initiation à son histoire.

Sylvie Hanot a écrit un recueil de fiches, *Écoute THE cinéma*, contenant des informations sur une série de bandes originales (John Williams, Hans Zimmer, Ennio Morricone...) dans le but d'accompagner l'écoute par un support écrit qui donnerait les clés de compréhension du travail de chaque compositeur. Un autre outil similaire, et plus proche de mon projet puisque nécessitant l'écoute mais aussi le visionnage de films, est la fiche « En avant la musique ! ». Celle-ci accompagne la 35ème édition du festival FIFF (Festival International du Film Francophone de Namur), programme de six court-métrages dans lesquels la musique est importante, et comporte des indications de questions à poser après diffusion des films pour mener une réflexion collective sur les instruments utilisés. Le site Bancdecole.fr propose également des fiches qui accompagnent des séquences spécifiques, dont chacune correspond à un genre cinématographique donné. Ces trois premiers outils allient le support écrit à des extraits visuels et musicaux. Je souhaite m'en distinguer pour que la série documentaire pédagogique se suffise à elle-même et fasse preuve de pédagogie par la mise en valeur d'extraits organisés dans un ordre cohérent, soit sans jamais sortir du cadre purement audiovisuel, à l'inverse de ces outils dépendant de fiches écrites. Mon objectif est que seul le visionnage du film permette de s'initier à sa mise en scène, afin de me placer dans une démarche similaire à celle de Forman, c'est-à-dire d'une éducation à l'image par elle-même, grâce à une médiation déjà présente dans le travail audiovisuel lui-même.

Un travail qui serait plus proche de mon projet est une bande dessinée de Jean-Pierre Eugène, enseignant à Rennes, *Hitchcock et la musique*⁸, complétée par l'exposition *Les musiques d'Hitchcock en BD : de la partition au crayon*, organisée à la Médiathèque de Troyes en 2018. En effet, par le dessin, l'auteur transforme, réorganise les images des films du cinéaste éponyme pour transmettre des notions sur la musique de films. Je me situe dans une démarche proche, puisque mon outil sera avant tout construit par le principe du montage, afin de mettre

⁷ Florent Guilloux, « Histoire de la musique de film », Upopi, mise en ligne en 2014, consulté le 16/01/2023 : <https://upopi.ciclic.fr/apprendre/l-histoire-des-images/histoire-de-la-musique-de-film>

⁸ Jean-Pierre Eugène, *Hitchcock et la musique*, BD Music, Paris, 2017, 49 p.

en parallèle les images et les différentes utilisations de la musique. Néanmoins, il me semble peu pertinent d'un point de vue pédagogique de parler de musique sans en faire l'écoute. Le dessin est sans doute un moyen poétique de la représenter mais ne permet pas de l'entendre, ce qui est pourtant l'expérience première à son initiation, s'adressant à un sens humain spécifique, l'ouïe, qui n'est évidemment pas le même que pour la bande dessinée, la vue.

La vidéo *Confutatis Amadeus movie plus scrolling music score*⁹ convient mieux à une éducation au médium musique, en montrant la séquence finale d'écriture du *Requiem* dans *Amadeus*, tout en faisant défiler en surimpression aux images du film la partition de l'œuvre de Mozart, déroulant en correspondance à ce qui est entendu. Cet outil est tout à fait pertinent pour étudier la manière dont Milos Forman articule le morceau avec son montage et sa mise en scène, grâce à la présence d'un repaire visuel supplémentaire en l'objet-partition. Mais, je souhaite aboutir à un outil qui puisse s'adresser à un public plus large, cette vidéo ne faisant pas preuve de médiation dans la lecture de partition et excluant donc toute personne n'étant pas familière à cette écriture très spécifique. Le travail effectué peut être adapté pour faire de l'éducation à l'image auprès d'élèves de conservatoire ou plus généralement de musiciens, mais ne suffit pas pour transmettre au plus grand nombre les rapports qu'entretiennent musique et image dans cette séquence.

Finalement, l'outil le plus représentatif de celui que je souhaite créer est *La musique des films*¹⁰. Présenté par Nicolas Vallet, il fait partie d'une série de courtes vidéos abordant chacune un aspect de la mise en scène cinématographique. Dans cette capsule, l'animateur joue avec le montage en présentant plusieurs fois une même scène, accompagnée à chaque fois par des musiques différentes, afin de démontrer l'influence de celle-ci sur le sens donné aux images. C'est ce type d'expérimentations que je chercherai à entreprendre, désirant transmettre une envie de faire, de transformer les films pour pouvoir mieux comprendre leurs réalisations, mais avec les images préexistantes des films de Milos Forman. Le grand désavantage de cette vidéo (en plus de la mise en scène et du jeu d'acteur bâclés) est d'aborder la musique selon des normes esthétiques arbitraires qui, si elles sont par définition récurrentes, ne représentent pas l'ensemble des utilisations possibles de la musique au cinéma. Aucun outil ne le peut d'ailleurs ; c'est pourquoi j'ai pour idée que le cinéma ne peut se transmettre que par l'étude d'exemples, de cas singuliers à envisager en eux-mêmes. Selon moi, l'éducation à l'image doit être incarnée

⁹ Martin Gonzalez, *Confutatis Amadeus movie plus scrolling music score*, mise en ligne le 07/08/2021, YouTube, https://youtu.be/dJ0AkP_BFhs

¹⁰ Abdou Malik, *La musique des films* (réalisé par Juliette Nioré), mise en ligne le 14/02/2026, YouTube, <https://youtu.be/EwZcXLYv28?list=PL47jhpzs8XAL08SEYMlybh2v40DRZpQXg>

par des œuvres spécifiques et non pas par des règles qui ne fonctionnent que dans certains contextes. À travers l'approfondissement d'une filmographie, mon idée est de parvenir à construire des angles de visionnage des films, qui puissent permettre de relever les différents emplois de la musique que le cinéma peut avoir, plus que de donner une liste de règles préexistantes qui ne peuvent être adaptées à tous les contextes. En outre, la vidéo aborde la musique seulement en tant qu'outil au service d'une émotion et d'une narration ; je dépasserai ce cadre pour tenter de montrer en quoi elle peut être elle-même l'objet vers lequel se tournent les images, et non pas seulement un accompagnement de ces dernières.

Exposé méthodologique

Je m'appuie essentiellement sur quelques films de Milos Forman, qui comportent chacun un trait spécifique du travail effectué sur la musique. J'envisage sa filmographie comme un ensemble cohérent, plusieurs éléments se retrouvant dans l'intégralité des films, par exemple l'utilisation de la musique au service de la construction d'un registre burlesque, sur laquelle une partie du mémoire sera consacrée. Aussi, le corpus mélange les œuvres des deux périodes, tchécoslovaque et américaine, distinction faite notamment par Marceline Evrard, et que je souhaite dépasser pour étudier l'évolution et les occurrences de la mise en scène de la musique tout au long de la carrière de Forman. Chacun des films que j'ai choisis est représentatif d'un rôle de la musique qui se retrouve dans le reste de sa filmographie, de manière parfois moins explicite. L'objectif est donc de présenter un corpus qui puisse constituer une métonymie de l'ensemble des films du réalisateur.

- *Les Amours d'une blonde (Lásky jedné plavovlásky)*. 1965. Tchécoslovaquie. Filmové Studio Barrandov

Deuxième film de Milos Forman, il concentre les principales utilisations de la musique présentées dans les trois long-métrages de la période tchécoslovaque (avec *L'as de pique* de 1963 et *Au feu, les pompiers !* de 1967), mais également dans son premier film américain *Taking Off* (1971), qui marque une première approche naturaliste. S'intégrant dans une esthétique globale proche du documentaire, les morceaux servent la crédibilité du portrait de la jeunesse dans la Tchécoslovaquie des années 1960, et mettent ainsi en valeur le premier thème cher au réalisateur : le désir de liberté face à la génération précédente, enfermée dans l'autorité de la République socialiste (dans le cas du premier pays). Le film offre des chansons interprétées face caméra par une jeune femme, dispositif que l'on retrouve lors des nombreuses séquences

d'audition présentes dans plusieurs de ses autres films, et qui permet d'assurer, entre autres, un ancrage dans une époque donnée. Néanmoins, la musique n'est pas seulement une indication de contexte historique et social, mais constitue également un outil de mise en place d'un registre burlesque, ton qui parcourt l'entièreté de la filmographie du cinéaste, jusque dans ses films hollywoodiens, notamment grâce à un jeu en lien avec la technique du *mickeymousing*. Comme je le décrirai, il s'agit de passages où la musique souligne tous les gestes des personnages afin de renforcer des effets comiques autour du corps.

- *Vol au-dessus d'un nid de coucou (One Flew Over the Cuckoo's Nest)*. 1975. États-Unis. United Artists Michael Douglas Production

Le choix de ce film vient du fait qu'il est le premier de la filmographie de Forman à délaisser complètement la mise en scène documentaire de la musique pour privilégier sa valeur symbolique, que ce soit dans sa composition orchestrale, comme dans son utilisation. Ici, Forman met en évidence, par son jeu de contraste entre l'intra et l'extradiégétisme, l'idée que la musique peut être une arme de division utilisée par les personnages pour opprimer ou se défendre. Cela se retrouve dans les films suivants où les morceaux sont de plus en plus employés pour signifier l'opposition entre les personnages.

- *Hair*. 1979. États-Unis. CIP Filmproduktion GmbH

Représentant le mouvement hippie, *Hair* est étonnamment le seul film de Forman qui s'inscrit explicitement dans le genre de la comédie musicale, et représente donc un aspect inédit de sa filmographie : la mise en scène théâtrale et d'attraction des chansons. Ce rapport au spectacle est présent de manière ponctuelle dans les autres films, mais est bien plus développé ici, permettant de s'initier au regard de Forman sur la théâtralité et à l'inscription de son cinéma dans un genre spécifique, avant d'étendre les analyses qui en découlent à d'autres séquences de sa filmographie.

- *Amadeus*. 1984. États-Unis. Warner Bros

Dans cette biographie très romancée du compositeur Mozart, la musique n'est plus seulement un outil cinématographique mais devient l'objectif même de toute la mise en scène. Elle devient un personnage à part entière de la dramaturgie et est l'objet d'une réflexion ontologique. Le film marque donc l'entrée d'une nouvelle question sur la nature de la musique dans l'œuvre de Forman, jusque-là sous-entendue et non pas abordée frontalement, qui jalonnait ensuite

tout son cinéma et permettra au cinéaste de mener une recherche sur l'essence de l'art plus généralement.

- *Man on the Moon*. 1999. États-Unis, Allemagne, Japon, Royaume-Unis. Universal Pictures, Mutual Film Company, Jersey Films et Cinehaus

Cette nouvelle biographie, ici celle de l'humoriste et comédien spécialiste du canular Andy Kaufman, propose, comme dans *Amadeus*, une véritable étude et réflexion sur la musique, mais cette fois sous l'angle de sa capacité à tromper, manipuler l'auditeur, grâce à son pouvoir d'esthétisation de l'existence de celui qui la pratique, ce qui est non sans rappeler également le travail effectué moins directement dans *Valmont* ou *Larry Flynt*.

Les autres films de Milos Forman enrichissent cette liste en corpus secondaire. Comme je l'ai annoncé, je souhaite dépasser l'approche jusqu'ici la plus utilisée pour écrire sur le réalisateur, à savoir biographique. J'envisage l'œuvre du cinéaste comme pouvant être traitée indépendamment de sa vie. Celle-ci peut éclairer certains aspects des films mais ne pourra jamais, selon moi, permettre d'aborder les enjeux esthétiques et musicaux soulevant des questionnements universels sur l'art et le pouvoir qui dépassent amplement la simple métaphore des différents régimes autoritaires qu'a pu connaître Milos Forman. Ainsi, ma méthode est de construire ma recherche à partir de l'analyse des films eux-mêmes, plutôt que d'essayer de les classer parmi des savoirs préexistants en lien avec la vie du cinéaste. Il s'agit de visionner et d'étudier les films dans leur globalité, et surtout selon l'angle de l'utilisation de la musique, puis de les comparer entre eux afin de voir s'ils proposent des réflexions similaires, ou au contraire se contredisent entre eux. Je soumetts mes observations à des textes fondamentaux qui me permettent de synthétiser certains éléments cinématographiques selon des concepts établis par des auteurs (ou au contraire de montrer que ces éléments contredisent certaines pensées communément faites dans les sciences humaines). Parmi les ouvrages et articles qui fondent mes sources, j'ai choisi des textes sur la musique et le son au cinéma, sur Forman, sur des thématiques que la musique sert, mais également sur des aspects esthétiques visuels spécifiques. En effet, ma méthode nécessite aussi bien une analyse des morceaux musicaux que de leurs mises en images. Je dois donc me pencher sur la réalisation dans son ensemble, puisque la musique ne peut seulement être envisagée de manière indépendante, mais aussi dans sa relation avec le travail visuel. La musique soutient ou contredit les idées qui émergent de l'image, tandis que cette dernière met en scène la musique et mène des réflexions dessus. Les deux sont alors

interdépendants, intimement liés ; aussi, je me suis muni d'un bagage théorique sur le cinéma dans sa généralité.

Je m'appuie principalement sur le travail fondateur de Michel Chion, l'un des rares théoriciens du cinéma à s'être penché sur la musique de film non pas en tant que simple accompagnement. Son ouvrage essentiel, *La musique au cinéma*, recense différentes utilisations de la musique selon un vocabulaire commun. Le texte sert alors de référence pour se situer dans la distinction des divers phénomènes que je discute dans l'analyse (musique intradiégétique, extradiégétique, etc.). Pour l'étude des morceaux ou chansons en eux-mêmes, j'utilise l'anthologie *Histoire de la musique*, sous la direction de Roland-Manuel et dont la partie sur le cinéma est rédigée par Olivier Clouzot, ce qui me semble pertinent dans le cadre d'une recherche en didactique de l'image, puisque son travail se distingue des autres textes existants sur la musique par une approche issue de sa profession de formateur et de consultant en éducation. Milos Forman mène un travail esthétique visant à définir la musique par le prisme du système des genres. Aussi, je me penche sur la musique pop avec la lecture de la *Dialectique de la pop* d'Agnès Gayraud, ouvrage très important pour caractériser en termes théoriques certaines singularités du genre que le cinéaste met justement en avant par sa mise en scène. En outre, chez le réalisateur, le genre est aussi étudié d'un point de vue cinématographique avec une réflexion sur la nature de la comédie musicale. Je m'appuie alors particulièrement sur le travail essentiel de Rick Altman, spécialiste des questions de genres artistiques.

Concernant Milos Forman, je ne prends pas appui sur son ouvrage, *Turnaround : A Memoir*, puisque je me libère de la dimension biographique. Ainsi, ma source principale est la thèse très complète de Marceline Evrard, *Tensions et expressions dans les films américains de Milos Forman*. Représentant le travail universitaire le plus important sur le cinéaste à ce jour, je situe ma recherche par rapport à lui et le nuance quant à son analyse de la musique de films, qui reste dans un cadre borné à la période américaine du cinéaste, et ne prend pas en compte sa dimension symbolique, au profit d'une analyse centrée sur la construction du réalisme et surtout les contextes de production des bandes originales. Enfin, j'enrichis mes lectures avec des écrits liant l'esthétique et le discours politique, tel que *Commentaire sur la société des spectacles* de Guy Debord, ou encore *Écrits sur l'art* de Walter Benjamin, puisque que la musique chez Forman peut constituer une écriture cinématographique au service d'une représentation des mécanismes d'oppression. C'est à partir de ces éléments de méthodologie que j'ai établi le plan de mon mémoire : une étude de la musique en tant qu'outil cinématographique, puis en tant qu'objet de cinéma.

Le travail théorique ainsi organisé permet de constituer la matière nécessaire à la création de l'outil, aboutissement pédagogique de ma recherche. L'enjeu principal de cette réalisation est de rendre accessible, d'un point de vue didactique, la série documentaire pédagogique auprès d'un public précis (les professionnels de l'éducation à l'image et de l'éducation musicale), sans que celui-ci n'ait besoin de lire ce mémoire préalablement. L'outil doit parler de lui-même. Aussi, il est essentiel de réfléchir à une méthodologie propre à sa création, méthodologie que je ne détaille pas maintenant car elle fait l'objet de l'intégralité de la troisième partie de cette recherche. Il m'apparaît nécessaire d'y consacrer un espace à part entière dans le corps de ce mémoire, la création de l'outil pédagogique soulevant un certain nombre de problématiques spécifiques à une tâche, qui s'appuie certes sur un travail universitaire d'abord mis en place, mais dépasse ensuite ce cadre théorique pour devenir un objet concret.

I. LA MUSIQUE COMME OUTIL CINÉMATOGRAPHIQUE

Dans cette première partie de la recherche, je me concentre sur l'aspect fonctionnel de la musique au cinéma, c'est-à-dire l'ensemble des utilisations qu'en fait Milos Forman afin de traiter les thématiques abordées dans ses œuvres. La première manière de faire transmission pour le réalisateur est justement d'employer différentes formes filmiques autour de la bande sonore pour s'exprimer sur des sujets autres que la musique en elle-même. En montrant de quelles façons cette dernière permet l'exploration de problématiques, il est possible de saisir certaines de ses capacités ; c'est ce que je propose ici. Cette étude se veut non exhaustive, la diversité de ce que peut la musique relevant de l'infini et Milos Forman restreignant lui-même ses emplois de la musique selon son esthétique singulière. Mon objectif dans cette première partie est donc de me pencher sur quelques fonctions essentielles de la musique dans les films, mais en incarnant ces fonctions dans leurs spécificités par le cas individuel de la filmographie de Forman. Mon idée est que l'éducation ne peut se limiter à la découverte de concepts musicaux globaux au cinéma, les usages courants du langage cinématographique classique ne constituant qu'un appui amenant à être en permanence repensé. Il s'agit alors de ne s'initier à la musique au cinéma qu'au travers de cas spécifiques. Par conséquent, il me semble pertinent d'étudier comment la musique chez Forman agit dans la représentation de sujets divers, comme peuvent le faire les décors, les costumes, le cadrage, le montage ou tout autre élément esthétique, soit en tant qu'outil cinématographique.

Tout d'abord, puisque la musique est perçue par l'ouïe et non par la vue comme l'image de cinéma, elle forme un deuxième niveau de réception pour le spectateur, parallèle aux informations apportées par l'écran et donne, en cela, au réalisateur un moyen de communiquer sur la manière d'envisager le premier niveau. La musique peut ainsi être l'élément qui établit le registre de l'action. En outre, elle est, dans la diégèse des films, un moyen d'expression pour les protagonistes et a donc une fonction de caractérisation de ces derniers, qu'il s'agisse de personnages individuels ou de groupes spécifiques. Enfin, elle permet à Milos Forman de donner de l'importance à son thème récurrent du conflit et de l'addition entre les êtres au sein d'un corps social. Voici le découpage de la musique comme outil cinématographique en les trois axes qui guident cette première partie.

1.1. Établir le registre

Si le style des premiers films tchécoslovaques de Milos Forman est réaliste (décors naturels, comédiens amateurs), pour proposer des chroniques de la société du pays dans les années 1960 – le cinéaste a d'ailleurs débuté sa carrière avec un moyen métrage documentaire, *L'Audition*, avant d'aller vers la fiction –, l'emploi de la musique ne peut pas être résumé à un moyen de garantir la crédibilité de la représentation. Marceline Evrard écrit à propos de la musique dans les œuvres tchécoslovaque qu'elle « participait d'une approche documentaire et restait ainsi plus discrète [que dans les films américains] ¹¹ ». En effet, Forman privilégie ici l'utilisation de morceaux intradiégétiques, permettant de montrer de manière plus précise le monde qu'il met en scène, avec non seulement son contexte socio-politique, mais aussi ses préoccupations culturelles. Les sources sonores étant visibles à l'écran, la musique semble être avant tout une conséquence naturelle de l'action filmée ; sa présence peut être ainsi vue comme peu affirmée et ne représentant qu'une nécessité réaliste de cohérence image/son. Pourtant, dans *L'Audition*, *Les Amours d'une blonde* ou encore le premier film américain *Taking Off*, plusieurs chansons sont jouées de face, avec alors des regards caméra de leurs interprètes, comme si ceux-ci adressaient leurs paroles aux spectateurs de cinéma. Il s'agit donc d'étudier en quoi la musique dépasse son état d'outil au service du réalisme, pour être également instaurateur d'un pacte entre le film et le spectateur. Dans toute sa filmographie, y compris dans sa première période, Forman emploie les morceaux pour établir le registre des séquences. J'envisage ici la notion de registre comme l'ensemble des éléments qui orientent la manière de visionner l'action qui, même réaliste, peut-être appréhendée selon divers tons spécifiques. Tout d'abord, j'étudie comment la musique introduit le burlesque, puis, comment elle peut aussi provoquer un basculement vers le tragique.

1.1.1. Le burlesque

Le registre burlesque n'est pas incompatible avec l'approche presque documentaire des films de Milos Forman ; au contraire, il semble être une tonalité nécessaire à une exploration du réel. D'après *Le Grand Robert de la langue française*, il s'agit « d'un comique rapide fondé

¹¹ Marceline Evrard, *Tensions et expression dans les films américains de Milos Forman*, thèse de doctorat, dir. Ann Williams, Université de Bourgogne, 2012, p. 575

sur des situations concrètes et utilisant de nombreux gags ¹² ». Le dictionnaire souligne le *concret*, la matérialité du contexte ; il peut donc, selon cette définition, être cohérent d'en faire le registre principal d'un portrait du réel. Par exemple, dans *Les Amours d'une blonde*, le burlesque surgit principalement dans des séquences qui, par la présence de contraintes du réel, brisent les codes d'un genre cinématographique donné, comme lors d'une scène amoureuse où tous les motifs de la comédie romantique sont moqués. L'héroïne Andula et un jeune pianiste souhaitent avoir un rapport sexuel mais sont sans cesse interrompus. Les stores de la vitre de leur chambre se rouvrent brusquement, obligeant le personnage masculin à adopter des positions inhabituelles pour pouvoir les refermer, tel que monter debout sur le rebord de la fenêtre. Le comique fondé sur le corps en mouvement, appuyé ici par la nudité du jeune homme, survient donc grâce à la confrontation entre un désir et la réalité matérielle qui l'entoure. En cela, la définition du burlesque de David Le Breton correspond bien à celui de Forman : « Délibéré ou inattendu, il naît du décalage entre une intention, une évidence de comportement et son résultat du fait de la résistance du réel, d'une distraction ou d'une incompréhension entre les interlocuteurs en présence ¹³ ».

Or, c'est le son, plus précisément la musique, qui amène le plus souvent chez le cinéaste ce contraste entre un désir et une réalité, propice à la naissance du burlesque. Cela est visible dès la première séquence du premier long-métrage, *L'As de pique*, dans laquelle un épicier entre dans son magasin. Le personnage est l'employeur du héros et s'efforce de représenter la figure d'autorité du commerce, comme le montre sa démarche assurée. Mais dans ce passage, une radio présente à l'écran diffuse *L'Entrée des gladiateurs op.68* de Julius Ernest Wilhelm Fučík, morceau célèbre pour son utilisation dans les numéros de cirque. L'intention du personnage est alors mise à mal par la référence sonore à la figure du clown qui fait de son entrée la rencontre burlesque entre un désir de puissance et un réel sonore plus grotesque. Le réalisateur indique ainsi tout de suite le registre qui sera donné à son film ; en s'adressant à la culture du spectateur, il établit un pacte de visionnage fédéré autour de la musique. De tels procédés sont présents dans toute la filmographie de Forman, ce qui est particulièrement flagrant dans *Les Amours d'une blonde* puisque sa structure narrative s'organise autour de séquences qui mettent en avant une friction entre les intentions du son intradiégétique et celles de l'image. Je vais donc me concentrer sur ce film.

¹² Paul Robert, *Le Grand Robert de la langue française vol.4* (2e éd. rev. et enrichie par Alain Rey), Dictionnaires Le Robert, Paris, 1989, p. 1757

¹³ David Le Breton, « Rires et malentendus », *Hermès, La Revue*, n°84, 2019, p. 180

L'élément perturbateur du quotidien d'Andula est l'arrivée d'un régiment militaire dans sa ville. Les officiers et soldats sont accueillis par une fanfare, les amenant à chanter une marche aux paroles guerrières et conquérantes – « Le régiment vengeur avance courageusement » – alors même qu'ils sortent de leur train dans une confusion et une désorganisation totale, provoquée par la présence de jeunes femmes sur le quai. Le décalage entre la motivation militaire annoncée dans la musique (aussi bien au niveau du texte que de la forme de la marche caractérisée par sa rigueur rythmique) et le désordre des corps dans l'espace, dû à des instincts sexuels primaires et appuyé par l'utilisation de plans larges, crée le burlesque. Plus tard, dans la partie du film consacrée au bal, trois militaires d'âge mûr cherchent une rencontre amoureuse, quête dont la musique se fait l'écho. Celle-ci est interprétée par trois hommes chantant à propos « d'une belle fille » qui serait « une femme pour aimer », donnant alors l'impression que les paroles constituent une verbalisation des pensées des militaires. La chanson se poursuit avec l'unisson de voix féminines et masculines sur des interjections « Ah », prônant une réunion des sexes, soit une victoire amoureuse. Tandis que ce morceau est entendu, le montage fait succéder des plans poitrines des jeunes femmes assises en train de soupirer ou de se tenir la tête avec les mains, indiquant au spectateur leur ennui. Aussi, le burlesque est déclenché par la confrontation entre l'indifférence des jeunes filles, représentée visuellement, et la volonté de séduction des militaires plus âgés, soutenue par la musique. Cet effet comique de distance entre le son et l'image se retrouve très souvent dans les autres films de Forman : ce sont les marches énergiques de l'orchestre contredisant la décrépitude de la brigade dans *Au feu, les pompiers !*, la solennité de « Ainsi parlait Zarathoustra » (Richard Strauss, 1896) tranchant avec l'imitation parodique d'Elvis Presley dans *Man on the Moon*, ou encore le faible niveau technique des souverains Joseph II au piano dans *Amadeus* et Charles IV au violon dans *Les Fantômes de Goya*.

Enfin, si, comme l'affirme Marceline Evrard, la musique assure une fonction documentaire, rendant compte de la culture des époques dépeintes, le mixage sonore se charge de briser le réalisme dans de courts moments, afin d'accentuer l'établissement du registre burlesque. Pour approfondir l'exemple des *Amours d'une blonde*, le spectateur peut remarquer que la musique couvre plusieurs fois les paroles des personnages lors du bal, mais laisse pourtant entendre des bruits censés être presque inaudibles, tel que l'alliance d'un militaire tombant sur le sol lorsqu'il tente de l'enlever pour feindre un célibat auprès de la femme qu'il cherche à séduire. L'irrationalité dans ce que les morceaux intradiégétiques cachent ou révèlent permet d'accentuer des sons soudains au détriment du langage verbal ; le comique s'exprime

donc principalement dans les gestes, repose sur les mouvements des corps, mis en valeur par les sons qui les accompagnent. Il s'agit d'un effet proche du *mickeymousing*, défini par Michel Chion comme « un procédé qui consiste à accompagner les actions [...] par des figures et des actions musicales exactement synchrones, qui peuvent en réaliser en même temps le bruitage ¹⁴ ». Ici, la musique ne constitue pas le bruitage mais diminue son intensité habituelle pour laisser le spectateur entendre celui-ci, indiquant une connivence avec l'idée du *mickeymousing*. Par conséquent, pour Forman, la bande sonore va bien au-delà de servir le réalisme mais œuvre à l'instauration du burlesque, registre qu'elle soutient jusqu'en brisant ponctuellement la crédibilité auditive.

1.1.2. Le tragique

Dans certains films du cinéaste, le burlesque cohabite avec le tragique, grâce à une utilisation de la musique qui évoque ses mécanismes. Les œuvres de Milos Forman ne sont pas des tragédies, puisque c'est un genre propre au théâtre. De plus, les actions de ses films sont crédibles, alors que l'une des caractéristiques importantes de la tragédie, du moins antique, est justement de confronter le protagoniste à une force supérieure, en dehors de toute dimension réaliste. Comme le décrit Jacqueline de Romilly, « la tragédie grecque ne cesse de désigner, par-delà l'homme, des forces divines ou abstraites qui décident de son sort et décident sans appel ¹⁵ ». D'ailleurs, la souffrance ressentie par les héros formaniens peut toujours trouver une explication s'appuyant sur des théories de sciences appliquées, bien loin des tourments aux origines divines présents dans les tragédies. Par exemple, la culpabilité de Mozart face à la disparition de son père Leopold dans *Amadeus* peut très bien être interprétée par un prisme psychanalytique. Lacan parle du père comme de la figure qui maintient la stabilité psychique de son enfant entre la domination de ses pulsions et sa liberté, en exerçant la « fonction de répression avec celle de sublimation ¹⁶ », et dont la disparition, brisant cet équilibre, peut alors entraîner des troubles. Les événements en eux-mêmes ne sont donc pas proches de l'action des tragédies. Pourtant, les films de Milos Forman semblent par moment relever du tragique. Aussi, j'envisage le registre selon la distinction faite par Clément Rosset, c'est-à-dire comme

¹⁴ Michel Chion, *Le son au cinéma* (2e éd., rev. et corrigée), Éditions de l'Étoile/Cahiers du cinéma, Paris, 1985, p. 105-106

¹⁵ Jacqueline de Romilly, *La tragédie grecque* (1970), Presses Universitaires de France, Quadrige, Paris, 2014, p. 169

¹⁶ Jacques Lacan, « Les complexes familiaux dans la formation de l'individu » (1938) in *Autres Écrits*, Éditions du Seuil, Paris, 2001, p. 56

« mécanisme, non comme situation ¹⁷ ». Or, c'est à nouveau la musique qui dessine en parallèle de l'action filmée une manière singulière d'envisager les événements montrés. *Amadeus* est plus explicitement tragique que les autres films, car le choix des morceaux musicaux permet de travailler des effets de temporalité, propres aux mécanismes analysés par Clément Rosset :

Nous avons parlé d'un temps immobile. C'est dire que dans le temps tragique, il y a « spontanéité » entre deux principes incompatibles : le temps mouvant, tel que nous le concevons, et d'autre part ce schéma tragique, absolument intemporel que nous trouvons appliqué, incorporé au temps, d'une façon mystérieuse et incompréhensible ¹⁸ .

L'auteur emploie le terme « incorporé » qui indique une idée de nouvelle temporalité intégrée au côté de sa conception classique linéaire. Dans *Amadeus*, la musique permet cette intégration d'un temps figé, « immobile », au sein du récit en évolution. En effet, la répétition des deux premiers accords de *Don Giovanni* tout au long du film contraste avec l'avancée de la vie de Mozart. Alors que le spectateur voit celui-ci vieillir, passant de l'enfance à l'âge adulte, la piste sonore, elle, n'évolue pas, faisant inlassablement entendre le début de l'ouverture de l'opéra sans jamais aller jusqu'à la fin du morceau. De cette manière, le cours de l'existence du compositeur intègre en lui une certaine immobilité, non pas due aux situations mais à la musique. Le début de *Don Giovanni* se fait d'abord entendre plusieurs fois en extradégétique, avant que l'opéra ne soit joué sur scène dans le dernier tiers du film, et reste donc, durant la plus grande partie, en dehors de la temporalité diégétique, appartenant à un espace autre dont les limites ne sont plus définies. De plus, ces notes sont associées à Leopold Mozart ; elles sont son leitmotiv puisqu'elles se font entendre à chacune de ses apparitions, que celles-ci soient physiquement incarnées ou qu'elles se manifestent à travers des objets dans le champ qui le rappellent : son portrait ou le masque qu'il portait dans la séquence de la fête. Néanmoins, ce sont également les premiers sons du film, alors même que le personnage n'a pas encore fait son entrée. Par conséquent, l'utilisation du début de *Don Giovanni* fait naître le tragique en faisant du père de Wolfgang une présence extradiégétique, appartenant non pas seulement à l'univers représenté mais relevant aussi d'une entité supérieure, omnisciente, pouvant être perçue même

¹⁷ Clément Rosset, *La philosophie tragique* (1960), Presses Universitaires de France, Quadrige, Paris, 2014, p. 9

¹⁸ *Ibid.*, p. 12

lorsqu'il n'est pas dans le champ ou après sa mort. Ainsi, la culpabilité de Mozart à la disparition de celui-ci atteint une dimension tragique, grâce à la musique qui apporte une impression de domination par une force divine. Aussi, lorsque *Don Giovanni* est dirigé par le compositeur sur scène, soit dans la diégèse, l'opéra prend l'aspect d'un monologue tragique, incarnant physiquement la souffrance morale imposée par le divin. Le personnage du Commandeur est assimilé à Leopold, par le costume noir et large et le couvre-chef semblables à ceux que le personnage porte lors de sa première apparition dans le film, tandis que Don Giovanni devient une représentation de Mozart, ce dernier se sentant coupable, à la manière de cette figure du libertin qui se résigne à son sort en acceptant d'aller en enfer dans le final de l'opéra. Milos Forman fait donc un lien entre la fiction de l'œuvre écrite par Mozart et la propre vie du compositeur, indiquant au spectateur qu'elle peut être perçue au cinéma selon un registre empreint de mécanismes tragiques.

Certains autres longs métrages du réalisateur se situent dans le tragique d'une manière plus directe, en créant des impressions de fatalité lors de leur visionnage, par le retour en fin de film d'une séquence musicale déjà présente en ouverture. Ainsi, le récit semble se conclure comme il a commencé, et l'action ne résonne plus que comme un effort vain pour arriver à un résultat prévu d'avance et contre lequel les personnages ne peuvent lutter. La mise en scène de la musique rattache ainsi au récit un motif similaire à celui du mythe de Sisyphe, personnage antique qui accepte le tragique de son existence en poussant continuellement un rocher pourtant condamné à rouler pour revenir à son point de départ. Par exemple, dans *Les Amours d'une blonde*, lorsqu'à la fin du film Andula revient à son usine, à la suite de la trahison du jeune pianiste en lequel elle voyait une échappatoire à son quotidien, Forman filme une jeune femme jouant de la guitare et chantant. Le film s'ouvre déjà avec un plan sur une guitariste-chanteuse, donnant alors une impression de retour en arrière. Mais là où la première chanson avait un caractère joyeux, elle est à la fin beaucoup plus mélancolique. L'héroïne n'a rien accompli ; elle retourne dans son lit seule, ainsi que dans l'usine. Cette immobilité de la situation est donc soulignée par le retour d'une musique à l'orchestration identique (voix féminine et guitare), mais le changement de son caractère indique l'évolution du personnage, qui accepte désormais son destin tragique. En outre, ce dernier morceau passe d'intra à extradiégétique, tandis que l'autre voyait sa source toujours visible dans le champ. Il se met à accompagner les plans de fins montrant Andula à l'usine et entre à partir de ce moment dans un effet sonore d'écho. La musique n'appartient plus à la diégèse, elle n'est plus qu'un souvenir lointain, à l'image de la volonté de fuite du personnage. Ici, la bande originale amène le registre tragique en encadrant les bords du

récit filmé mais en se transformant dans son caractère comme dans son statut cinématographique. Je choisis *Ragtime* pour conclure sur l'établissement du tragique par la musique, puisque le film synthétise les deux procédés observés quant à l'introduction du registre dans un récit : le contraste entre avancée temporelle et immobilité et la répétition d'une même séquence musicale au début et à la fin d'un film, apportent tous deux un sentiment de fatalité.

En effet, la fresque de Milos Forman sur les États-Unis commence et se termine par des séquences de danse et de musique identiques. Deux personnages réalisent une chorégraphie sur une valse dans un dispositif qui évoque une certaine théâtralité : filmés en plan large permettant de voir distinctement leurs corps en mouvement et leurs costumes, agissant devant un arrière-plan plat et à la couleur unie, ils semblent se trouver sur un espace scénique (de même que la chanteuse au début des *Amours d'une blonde*). Forman évoque explicitement le théâtre et les mécanismes qu'il partage avec la tragédie, sans forcément appartenir au genre. Ce film aborde l'histoire des États-Unis, notamment la place du racisme, à travers le personnage de Coalhouse, pianiste noir victime d'une agression liée à sa couleur de peau. Alors que le cinéaste montre les progrès techniques du début du XX^{ème} siècle (incarnés notamment par le personnage de Tateh, fabricant de folioscope qui finit par devenir réalisateur de cinéma), il représente également une immobilité, le racisme qui, lui, se perdure. Cette contradiction entre avancée technique et stagnation sociale devient tragique par la révélation qu'en fait la musique dans cette séquence de danse qui encadre le récit, où les corps sont en mouvements mais ne font jamais varier leurs pas, restant identiques de l'ouverture à la conclusion du film. Le choix de la valse n'est pas anodin, puisqu'il contraste musicalement avec le ragtime au centre de l'œuvre. Ce style, porté par des musiciens de la communauté afro-américaine, mélange les rythmes binaires des formes classiques européennes et les syncopes (notes attaquées sur un temps faible de la mesure) de la musique africaine, prônant symboliquement par cela une réunion des peuples. A l'inverse, la valse est une forme musicale issue de la tendance des salons, soit d'un milieu plus restreint, s'exécutant sur une basse dont le même motif à trois temps se répète toujours, accompagnant un couple tournant sur lui-même, c'est-à-dire revenant toujours à son point de départ, ce que Marceline Evrard qualifie très justement « d'illusion d'un renouveau ¹⁹ ». Le final de *Ragtime* permet donc de résumer les utilisations de la musique donnant naissance au tragique chez Forman ; le montage répète l'ouverture pour donner le sentiment que la situation n'a pas évolué

¹⁹ Marceline Evrard, *Tensions et expression dans les films américains de Milos Forman*, thèse de doctorat, dir. Ann Williams, Université de Bourgogne, 2012, p. 702

et la composition musicale en elle-même incarne le mécanisme de confrontation entre une immobilité et une mouvance.

1.2. La musique comme mode d'expression des personnages

La musique établit un registre, c'est-à-dire une manière arbitraire de visionner l'action. Elle est ainsi un élément filmique qui tisse un lien entre le réalisateur et le spectateur ; mais, chez Milos Forman, cette fonction de connexion s'applique également dans la diégèse même des films, dans les rapports entre les personnages. La musique peut être pour eux un moyen d'expression, revendiqué ou inconscient, à l'adresse du monde qui les entoure, voire d'eux-mêmes, comme dans *Amadeus* où l'interprétation de Don Giovanni sur scène rappelle le principe du monologue. Les protagonistes jouent ou font entendre des morceaux pour communiquer. Selon Michel Chion, la musique au cinéma

habite chez les personnages. Elle est donc en cela un élément du scénario : même lorsqu'elle n'est pas le sujet de l'histoire, elle permet de caractériser le milieu où se déroule l'action, la classe sociale à laquelle appartiennent les protagonistes, et pour lesquels le cinéma recourt à des stéréotypes comparables à ceux qu'il met en œuvre dans les domaines des costumes, des décors, de la gestuelle ou du dialogue²⁰.

L'emploi du verbe « habiter » indique que le son au cinéma possède une existence qui se situe à l'intérieur même du corps des personnages. D'après le théoricien, celle-ci fonctionnerait par conséquent comme signe de l'individu ; elle aurait pour fonction de communiquer, grâce à des formes de représentation communes, les « stéréotypes », des informations sur l'appartenance d'un personnage à un certain type de caractère humain. Aussi, la musique serait un élément de sémiologie de la communication.

²⁰ Michel Chion, *La musique au cinéma* (2e éd. rev. et augmentée), Fayard, Paris, 2019, p. 239

Milos Forman dépasse cela, en en faisant non pas une source d'expression parmi d'autres (« des costumes, des décors ») mais la seule possible pour transmettre des idées spécifiques et limitées à un instant précis, plus que des informations générales sur une identité. En effet, dans l'exemple d'*Amadeus*, les éléments pouvant s'apparenter à des moyens d'expression autres que la musique chez Mozart, tel que ses perruques ou costumes, donnent des indications valables sur un temps continu, comme son milieu social. À l'inverse, les morceaux qu'il compose et dirige transmettent son état d'esprit dans une période donnée. Ainsi, le « Final » de *L'Enlèvement au sérail* extériorise l'euphorie du protagoniste à son premier grand succès auprès de l'Empereur Joseph II, tandis que *Don Giovanni* exprime sa culpabilité à la mort de son père. Forman ne montre volontairement pas le compositeur en train d'écrire ses œuvres, passant directement au moment de leur représentation, donnant alors l'impression que celles-ci correspondent à une nécessité immédiate d'expression, en réaction à un événement non prévisible. En cela, dans l'œuvre du réalisateur, la musique constitue par moment un dialogue avec le monde qui entoure le protagoniste et peut donc être assimilée à la voix. Le cinéaste représente des personnages qui ne parviennent pas à verbaliser ; la musique devient alors pour eux le substitut de cette voix manquante. Il s'agit ici de caractériser cette dernière notion. Je relève ensuite une singularité que possède cette musique-voix chez Forman par rapport à la voix humaine ; elle peut exprimer les pensées immédiates d'une collectivité et non pas être seulement attachée à un corps individuel spécifique.

1.2.1. Manifestations et statut de la *musique-voix*

Chez Forman, les protagonistes sont souvent musiciens. Si cela est évident dans *Amadeus* ou *Ragtime* où il s'agit de l'activité professionnelle des personnages principaux, les autres films représentent bel et bien aussi des musiciens. Dans *Man on the Moon*, Andy Kaufman, considéré comme un humoriste américain, indique pourtant dès sa première rencontre avec l'agent artistique George Shapiro : « I'm not comedian, I don't do jokes, I don't even know what is funny. I'm a song and dance man ²¹ ». Plus tard, son rapport à la musique, finalement plus important qu'à la comédie, est confirmé ; se découvrant une passion pour le catch, il explique que ce qui l'intéresse ici est le lien entre le sport et l'aspect chorégraphique : « it's like ballet ²² », observation prononcée toute en tambourinant d'ailleurs sur une conga,

²¹ « Je ne suis pas un humoriste, je ne fais pas de blagues, je ne sais même pas ce qui est drôle. Je suis un homme de chanson et de danse. »

²² « C'est comme un ballet [d'opéra]. »

percussion donnant son nom à une danse. Par cet exemple, il est possible d'affirmer que même lorsqu'il ne s'agit pas d'un métier, la musique occupe une place suffisamment importante dans le mode de vie des personnages pour pouvoir être pratiquée en tant que moyen d'expression comparable à la voix.

C'est même souvent leur seul mode d'expression valable. En effet, le cinéaste représente dans plusieurs films des individus inaptes à la parole, tels que le Chef indien de *Vol au-dessus d'un nid de coucou* qui se fait passer pour sourd-muet, Goya qui le devient réellement, Mozart avec son langage enfantin, Andy Kaufman avec ses difficultés d'habilitation sociale, ou encore Cécile de Volanges dans *Valmont* avec sa méconnaissance des codes mondains nécessaires pour s'intégrer dans le milieu de sa mère, alors qu'elle a passé son enfance isolée au couvent. Ces personnages se trouvent tous privés d'écoute de la part de leurs entourages. En faisant de ses personnages des communicants contraints par une méconnaissance ou un refus de se plier aux usages du langage parlé, Forman rend la musique indispensable à leur expression, ce qui est symbolisé par différentes séquences assimilant la voix à des morceaux ou éléments musicaux. Le symbole est directement inscrit dans le récit de *Valmont*, dans lequel le Chevalier Danceny et la jeune Cécile cachent des lettres dans leurs harpes respectives, afin de parler sans que la mère de cette dernière ne l'apprenne, faisant alors de l'instrument le véhicule littéral de leurs messages.

Mais dans *Amadeus*, ce rapprochement entre la musique et la voix est induit par la mise en scène et le montage, avec un effet de transition que je nomme le fondu sonore, en référence au « fondu visuel ²³ » qui d'après Rick Altman assigne « deux degrés de réalité distincts aux deux images en surimpressions ²⁴ ». Le procédé est par exemple visible lorsque Mozart s'inspire des cris de sa belle-mère pour imaginer la Reine de la nuit, figure importante de son opéra *La Flûte enchantée*. Le montage établit un enchaînement comique où se succède en un cut un plan rapproché sur Cäcilia Weber en train de réprimander son gendre et un plan large sur la scène de l'opéra où est interprété l'air de « La Reine de la nuit ». Cette transition représente un fondu sonore, puisqu'à la manière du « fondu visuel », tel qu'envisagé par Rick Altman, la voix de la belle-mère et celle chantée de la cantatrice se superposent un instant, quelques secondes avant le cut, rendant compte de la différence entre les deux sons, tout en les faisant par ailleurs entendre simultanément. Le chant et la voix correspondent ainsi à deux moyens d'expression dissociables, mais pouvant se manifester de la même manière vis-à-vis du corps de la personne

²³ Rick Altman, *La Comédie musicale hollywoodienne*, Armand Colin, Paris, 1992, p. 89

²⁴ *Ibid.*

qui souhaite communiquer. Cette idée est accentuée lors de la séquence finale de l'écriture du *Requiem* ; Mozart fredonne la mélodie afin que Salieri puisse la retranscrire sur une partition. D'abord chantées par le personnage en intradiégétique, un fondu sonore intègre ensuite à la séquence les mêmes notes interprétées par un orchestre symphonique en extradiégétique. Ainsi, si la voix et la musique sont deux modes d'expression appartenant à des « degrés de réalité distincts » de langage, la deuxième peut agir comme prolongement de la première, jusqu'à en devenir le substitut complet.

Le chant constitue une voix, aussi bien en tant que moyen de communication, que du point de vue de sa nature physique même ; l'Homme utilise les mêmes organes musculaires pour chanter et pour parler. C'est pourquoi dans un morceau, elle est la partie musicale privilégiée pour pouvoir émettre des idées. Aussi, dans les films de Milos Forman, les personnages interprètent un grand nombre de chansons, les paroles leur permettant de dialoguer avec le monde qui les entoure. Dans *Valmont*, Cécile chante à Danceny, son professeur de harpe, « A Knightly riding trough the glade Love, if you will come to me ²⁵ », afin de lui révéler l'amour qu'elle porte pour lui. Il s'agit ici d'une nécessité, puisque la chanson permet de communiquer sans éveiller les soupçons de la mère de la jeune fille, qui lui impose un autre homme pour mari. Cette idée de la musique comme stratagème pour contourner un manque de liberté d'expression se retrouve régulièrement dans des pièces de théâtre, tel que dans *Le Malade imaginaire*.

Mais Milos Forman dépasse ce motif littéraire et théâtral, en faisant de la partie instrumentale des morceaux une voix pour les personnages, au même titre que le chant. Comme le dit Mozart dans la séquence d'écriture du *Requiem* : « The instruments doubling the voices ²⁶ ». En cela, les paroles ne sont pas le seul élément d'une partition qui justifie le recours à la musique comme moyen d'expression ; c'est la musicalité dans son ensemble qui assure une transmission de la voix. Dans cet exemple de la scène du *Requiem*, au-delà des paroles du « Confutatis » qui permettent à Mozart de communiquer sa fatigue et son agonie – « Cor contritum quasi cinis/Gere carum mei finis ²⁷ » –, la partie des cordes frottées, jouant à l'unisson en continue et en double-croches (soit un rythme deux fois plus rapide que la partie vocale composée la plupart du temps de croches), exprime le bouillonnement, la vivacité intérieure du compositeur qui continue à dicter son œuvre malgré son épuisement physique. La musique est donc ici une voix particulière ; puisqu'elle ne peut se résumer aux paroles d'un morceau, elle

²⁵ « Un chevalier traverse la clairière Amour, si tu veux venir à moi. »

²⁶ « Les instruments doublent les voix. »

²⁷ « Exténué presque en cendre/Prenez soin de ma fin prochaine »

dépasse le synchronisme entre le mouvement des lèvres et le chant. Il semble alors qu'elle « passe à travers ²⁸ » le corps des personnages qui s'expriment.

Aussi, pour recentrer en un terme théorique la singularité de la musique-voix chez Forman, je parlerais de « voix through ». Serge Daney distingue deux types de voix parmi celles dont la source est identifiable à l'écran : la *voix out* « en tant qu'elle sort de la bouche ²⁹ » et la *voix through*, « celle qui est émise dans l'image mais en dehors du spectacle de la bouche ³⁰ ». Par le rôle aussi essentiel de la partie instrumentale par rapport à la vocale, ainsi que par le principe du fondu sonore, qui entraîne la désynchronisation de celui qui émet son idée et de la voix chantée finalement entendue par le spectateur et pouvant appartenir physiquement à un autre corps que celui du communicant, la musique devient un mode d'expression relevant d'une voix singulière, passant au travers des protagonistes. Bien qu'elle vienne d'une personne qui dialogue avec le monde, elle déborde de l'espace de son corps. Cela permet alors à Milos Forman de travailler une idée de voix singulière.

1.2.2. Une voix collective

Grâce au statut de *voix through* de la musique dans certaines séquences de ses œuvres, Milos Forman se permet d'en faire une voix exprimant les idées de plusieurs personnes simultanément. Puisque dépassant le cadre du premier corps individuel qui l'émet, la musique peut devenir la voix d'une collectivité. Dans certains films spécifiques, cela l'amène à être constituante d'un portrait, non pas d'une seule personne, mais d'une génération dans son ensemble. Je vais même plus loin en écrivant que plus encore qu'une expression émanant d'un groupe, la musique est pour le réalisateur ce qui fonde ce groupe, ce qui rassemble leurs différentes expressions individuelles isolées pour en former une voix collective, assurant de cette manière l'établissement d'une population spécifique. Claude Poizot, qui a cette lecture, décrit cette idée avec le cas de *Ragtime* :

²⁸ Serge Daney, « L'orgue et l'aspirateur », in *La Rampe*, Cahiers du cinéma, Paris, 1996, p. 174

²⁹ *Ibid.*, p. 173

³⁰ *Ibid.*, p. 174

À ce puzzle [les multiples intrigues individuelles du film choral *Ragtime*] il faudra trouver une harmonie, une musique de touches proche de l'esprit de la peinture. Le compositeur qui s'en fera maître d'ouvrage est une sorte de poète ³¹ .

L'auteur fait ici un lien entre musique et peinture ; alors que pour dessiner le portrait d'une collectivité, le peintre rassemble en un même cadre différents individus formant ensuite un groupe, chez Forman, c'est la musique qui assure ce rôle. Cette analogie me semble d'ailleurs très pertinente, puisque le réalisateur ne cesse d'indiquer par sa mise en scène son souhait de faire la présentation d'une génération selon une esthétique se référant à celle de la peinture, mais en adaptant ses procédés correspondants aux possibilités cinématographiques. Cela se manifeste dans *L'Audition* et *Taking Off*, composés de plusieurs séquences au dispositif similaire : de jeunes chanteuses filmées de face en plan poitrine ou épaule, avec en arrière-plan un fond lisse et à la couleur unie. De cette manière, les visages des personnages se détachent plus nettement, ce qui rappelle le principe du portrait pictural, où réside le plus souvent une absence de monde autour de la personne représentée, la mettant en valeur. Mais là où la peinture d'une collectivité nécessite de placer dans un même cadre plusieurs de ses membres, le réalisateur choisit d'isoler chacune des chanteuses, filmées dans des plans séparés. Celles-ci ne sont rassemblées que par la musique. En effet, vues séparément, les jeunes femmes interprètent la même chanson, qui se construit alors selon un relais entre leurs différentes voix. Ne chantant pas à l'unisson mais chacune leur tour, le spectateur bénéficie du loisir d'appréhender les différentes voix dans leur singularité. Le morceau se forme par le collage de ces fragments ; la musique réunit donc les personnages en un groupe, tout en rendant compte de la diversité des êtres qui composent ce dernier. Forman fait ainsi de la musique une voix particulière, pouvant être celle de l'individuel aussi bien que du collectif, ce qui est particulièrement souligné, au-delà de *L'Audition* et de *Taking Off*, dans *Hair*.

Cette œuvre est historiquement le premier film musical bénéficiant du Dolby Stereo, enregistrement et mixage permettant de diviser une bande sonore en quatre canaux différents, amenant à une projection avec quatre sorties de sons distinctes et réparties à des points éloignés entre eux dans la salle de cinéma, système censé reprendre la spatialisation des sources émettrices à l'œuvre dans la diégèse. Ce travail technique sonore spécifique laisse alors la possibilité aux différentes voix interprétant les chansons d'exister indépendamment, se trouvant

³¹ Claude Poizot, *Milos Forman*, Dis Voir, Paris, 1987, p. 63

dispersées spatialement, tout en appartenant aux mêmes mélodies. Ainsi, le réalisateur fait vivre l'idée d'une voix collective mettant en scène les particularités individuelles qui la composent. De nombreux numéros musicaux du film représentent cela, tel que « I'm Black Ain't got No », dans lequel quatre voix annoncent en alternance :

I'm black. I'm Black

I'm pink. I'm pink

I'm Rinso white

I'm invisible ³²

La chanson affirme donc les qualités physiques propres à chacun. Mais à nouveau, les paroles ne sont pas le seul élément musical exprimant du sens, puisque la partie instrumentale elle-même varie en fonction du soliste vocal. Par exemple lorsqu'il s'agit du tour de Claude, le protagoniste principal, le tempo se fait beaucoup plus lent, avant de retourner à l'initial en passant à un nouveau personnage. De plus, dans ce court solo de Claude, l'orchestration change : la basse ne joue plus, la batterie fait entendre d'autres percussions que précédemment. Aussi, la mélodie met en musique l'idée de groupe formé par les variations entre les êtres. Dans la suite de la chanson, l'alternance de solos vocaux se poursuit, énonçant pour chacun leurs différentes absences de possessions matérielles. Le spectateur-auditeur entend des voix diverses, liées grâce à la figure de style de l'anaphore, qui les réunit dans une idée de dépouillement similaire mais relatif pour chacun à des concepts distincts : « Ain't got no earth/Ain't got no fun/Ain't got no pimples ³³ ». Cela est soutenu à nouveau par l'orchestration qui ponctue les vers d'onomatopées, « He », « Ha » ou « Ho », criés à l'unisson et assurant la transition entre les fragments solistes, tout en mettant en exergue leur démarcation.

Dans cette séquence, la réalisation et la bande sonore sont en accord, puisque les images, en même temps que la musique devient la voix d'une collectivité, représentent la volonté des personnages d'exprimer leurs pensées propres pour former un groupe. Au moment où la chanson commence, le cinéaste privilégie effectivement des plans tailles, soit un point de vue proche des personnages permettant de les montrer dans des cadres séparés et de les envisager selon, non seulement leurs corps, mais aussi leurs visages, marquant leurs individualités. En outre, pour passer de l'un à l'autre des protagonistes, plutôt que d'employer un cut, il utilise des

³² « Je suis noir. Je suis noir/Je suis rose. Je suis rose/Je suis Rinso blanc/Je suis invisible »

³³ « Je n'ai pas de terre/Je n'ai pas de plaisir/Je n'ai pas de bouton »

mouvements de caméra. Il s'agit principalement de panoramiques ; le cadre varie alors sans que l'appareil ne change de point dans l'espace, concédant une fluidité au déplacement de la focalisation sur les différents personnages. Aussi, en ce début de numéro musical, la réalisation laisse Claude et les hippies exprimer leurs caractères propres avec aisance, tout en en faisant justement un argument d'appartenance à une communauté définie par sa diversité de membres. Composition des plans, mouvements de caméra et montage accentuent donc la définition spécifique de collectivité établie par l'écriture et l'interprétation de la musique. Au fur et à mesure de la séquence, Milos Forman utilise davantage de plans larges, plaçant les personnages au sein du groupe après les avoir d'abord filmés séparément. La dernière image du numéro musical constitue néanmoins un retour à une valeur de plan taille, mais servant à montrer deux des hippies s'enlacer, réunis par la volonté commune d'affirmer une identité spécifique, symbolisant donc l'accomplissement de l'expression individuelle comme formation de celle d'une collectivité, grâce au statut spécifique de la musique en tant que voix.

Dans *Hair*, la musique représente d'ailleurs le dernier moyen de communication possible pour revendiquer l'individuel comme constitutif d'un groupe, car lorsque dans la séquence musicale finale, « Let The Sunshine In », la réalisation de Milos Forman représente la destruction du Moi des soldats partant combattre au Viêt Nam, ces derniers continuent d'assurer un relais entre des solos vocaux au sein de la chanson. Alors que le spectateur voit les militaires marcher dans un même rythme, porter les mêmes couleurs et former un rang interminable se dirigeant vers l'entrée de l'avion qui va les conduire à la guerre, trois d'entre eux se mettent à chanter les uns après les autres, tentant de faire ressortir leurs voix de cette masse d'uniformes. En effet, les militaires sont majoritairement filmés en plan d'ensemble et en plongée, donnant l'impression qu'ils ne sont plus qu'un amas plaqué sur le sol, bien loin du « sunshine ³⁴ ». Ainsi, là où dans « Ain't got no », la mise en scène doublait la musique en tant que moyen d'expression, c'est seulement la bande sonore qui assure cette fonction ici, devenant la seule manière de former une voix collective à partir de l'individuelle. D'ailleurs, c'est seulement pendant les solos de chacun que la caméra ose se rapprocher du visage de ceux qui chantent, inculquant à la musique un pouvoir d'expression dirigeant l'image, au moment où celle-ci ne parvient plus à représenter l'individualités des personnages sans soutien. Ce sont alors ces trois voix différentes qui parviennent, en se démarquant entre elles, à former les pensées collectives, puisque partant de leurs propres exemples pour se questionner sur leur avenir, cette notion même qui fait des

³⁴ « Le soleil »

militaires un groupe, tous se demandant s'ils survivront à la guerre : « Who knows what stands in front of our lives ³⁵ ».

Par conséquent, la musique, par son statut de voix particulière, occupe un rôle spécifique de moyen d'expression du collectif mais qui se fait par l'appréhension des singularités de chacun.

1.3. Conflit et addition

Chez Forman, la musique est pour les protagonistes un moyen d'expression semblable à la voix, formant alors un dialogue avec les personnages ou institutions qui entourent ces derniers. Ainsi, elle se fait le reflet de conflits dans de nombreuses séquences. Cette dernière notion se trouve au cœur du récit de beaucoup de films de Forman, qui fait de la lutte entre emprisonnement et désir de liberté un thème majeur de son œuvre. Comme je l'ai relevé précédemment, la musique naît, chez les personnages, de contraintes d'expression qui elles-mêmes trouvent la plupart du temps leur origine dans un espace fondé sur des mécanismes de domination. La musique agit comme mode de communication lorsque les personnages subissent l'enfermement d'une autorité et devient alors la voix d'une protestation. « Le héros du film musical chante ainsi souvent dans le milieu même qui l'écrase, le limite ou l'opprime ³⁶ ». Mais les êtres en quête de liberté ne sont pas les seuls à utiliser la musique comme opposition à un système d'enfermement ; ce dernier lui-même l'emploie comme rouage de son fonctionnement. Là où des personnages combattant pour leur indépendance, tel que Mozart, se servent de la musique tout en la laissant être une fin en soi, ayant ses propres objectifs esthétiques au-delà de son emploi politique, les représentants d'institutions dominantes, comme l'infirmière en chef Ratched dans *Vol au-dessus d'un nid de coucou*, n'envisagent pas le statut artistique des morceaux qu'ils donnent à entendre. Ceux-ci constituent alors de véritables armes. Le cinéaste met en avant cette différence d'appréhension de la musique, faisant de celle-ci un marqueur de conflits. Elle devient même littéralement une arme dans *Hair*, lorsque des militaires tirent sur des haut-parleurs qui diffusent une chanson.

³⁵ « Qui sait ce qui nous attend ? »

³⁶ Michel Chion, *La comédie musicale*, Cahiers du cinéma, Paris, 2002, p. 34

Dans ce chapitre, j'étudie la question en analysant en quoi la mise en scène propose des variations de traitement des pièces musicales entendues et en quoi ces mêmes variations accentuent les oppositions entre personnages, qui, plus encore que luttant pour ou contre un système autoritaire, sont divisés par leur différence fondamentale de génération. Les deux exemples que je traite sont ceux de *Vol au-dessus d'un nid de coucou* et *Amadeus*, puisque construisant entièrement leur dramaturgie autour du motif du duel. Mais en approfondissant mes observations, je dois dans un autre temps nuancer mon propos en montrant que, si la musique est un indice de division, elle peut aussi être envisagée comme une promesse de résolution de celle-ci.

1.3.1. L'opposition générationnelle

Pour Forman, le premier espace composé de rapport de force est la famille, puisque c'est là que l'individu doit assimiler les normes de comportements qu'il devra adopter pour grandir. D'un point de vue narratif, les actions des protagonistes ont donc le plus souvent une motivation se situant vis-à-vis du regard parental, comme le suicide du jeune Billy, épouvanté à l'idée que sa mère apprenne son rapport sexuel avec une prostituée dans *Vol au-dessus d'un nid de coucou*. Aussi, lorsque le réalisateur représente différents systèmes de domination, la Cour de Joseph II dans *Amadeus*, qui censure les œuvres de Mozart, ou l'asile psychiatrique dans *Vol au-dessus d'un nid de coucou*, celui-ci en fait des lieux, non seulement de combat de la liberté contre l'enfermement, mais aussi de prolongement des mécanismes d'opposition familiale entre enfants et parents : le conflit générationnel. Plus qu'un désir de liberté, la volonté des protagonistes face à un système est d'imposer une manière nouvelle d'envisager le monde contre des idées qu'ils jugent archaïques. Forman met en place une esthétique visuelle du conflit avec des caractérisations de personnages en contraste, tandis que la musique introduit au sein de cette opposition une dimension de division générationnelle.

Tout d'abord, *Vol au-dessus d'un nid de coucou*, dès son introduction, fait de l'asile un lieu de rapport de force avec un plan montrant McMurphy entrer dans l'espace qui prend, grâce à la forme arrondie de l'escalier et l'angle en plongée, l'aspect d'un cercle, se référant alors à une arène de gladiateur, signe du duel à venir. Si l'hôpital est une institution oppressante dans son ensemble – je montrerai que chaque élément est calculé pour orchestrer l'aliénation des patients – l'infirmière Ratched incarne individuellement cette organisation, puisque celle-ci et le protagoniste sont mis en opposition, notamment par leur place dans le cadre, le jeu de leurs

interprètes (Jack Nicholson et Louise Fletcher) et leurs costumes. D'une part, McMurphy apparaît dans un cercle, communique avec beaucoup d'expressivité comme lorsqu'il embrasse le gardien, et porte du vert, couleur chimiquement instable pouvant en cela figurer « un caractère transgressif et turbulent ³⁷ », ou encore faire référence à la figure du bouffon ³⁸, celui qui entraîne le jeu. Au cours du film, le personnage amène en effet les patients à jouer aux cartes, au basket et même au mime dans le passage de la fausse retransmission d'un match de baseball. D'autre part, Ratched fait son entrée dans un plan à la composition symétrique et comprenant des lignes de force droites, porte régulièrement du blanc, semblable à la couleur des murs de l'asile, montrant ainsi son intégration dans le dispositif institutionnel, et apparaît comme une personne froide aux phrases calculées et sans spontanéité ³⁹. Cette division se manifeste également autour des musiques caractérisant les deux personnages. McMurphy se met régulièrement à chanter, comme lorsqu'il essaie de motiver les résidents à voter pour avoir l'autorisation de regarder un match de baseball à la télévision. Sa musique émane donc de son propre corps et d'une impulsivité face aux nécessités du moment. A l'inverse, Ratched transmet de la musique en faisant tourner un disque vinyle.

Cette variation entre les supports de diffusion des morceaux met en place une dimension d'opposition générationnelle entre l'infirmière et le protagoniste. Déjà dans *Les Amours d'une blonde*, les tranches d'âges sont séparées par leur manière respective d'entendre la musique. Andula écoute des chansons jouées en direct dans les bals et les parents des morceaux provenant de leur poste de télévision. Cette séparation revient donc dans *Vol au-dessus d'un nid de coucou*. Par sa nature même, la musique enregistrée et écoutée par l'intermédiaire d'une télévision ou d'un disque est éloignée d'une réalité de l'instant. Le moment de son interprétation n'est pas visible ; celui-ci appartient au passé et le morceau ne correspond plus qu'à sa reproduction mécanique. Ainsi, comme Walter Benjamin l'analyse, l'auditeur assiste à une perte du « hic et nunc ⁴⁰ », *l'ici et maintenant*, entraînant une « déchéance de l'aura ⁴¹ » qui entoure les œuvres d'art. Retirée de son contexte premier de création, la musique peut alors être entendue dans un contexte différent et être par conséquent employée selon un nouveau sens, où l'esthétisation empêchera toute prise de conscience de cette manipulation, ce que redoute Benjamin en parlant

³⁷ Michel Pastoureau, Dominique Simonnet, *Le petit livre des couleurs*, Éditions du Panama, Paris, 2005, p.64

³⁸ *Ibid.*, p. 66

³⁹ Ces observations sont reprises de mon précédent dossier universitaire intitulé *Liberté et contrôle dans l'œuvre de Milos Forman*, rédigé en 2020-2021 dans le cadre du séminaire « Préparation au master » assuré par Aurélia Gournay

⁴⁰ Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée » (1936), in *Écrits français*, Gallimard, Paris, 1991, p. 141

⁴¹ *Ibid.*, p. 144

de « l'aliénation de l'homme par lui-même ⁴² ». Ce terme vient du latin *alienus*, qui signifie être éloignée de, et apparaît donc comme particulièrement approprié en observant l'emploi de la musique sous forme de reproduction mécanique dans *Vol au-dessus d'un nid de coucou*. Ratched diffuse le morceau dans tout l'hôpital lors de la prise de médicaments journalière des patients. Ceux-ci, en rang, vont chacun leur tour ingérer des pilules au son du vinyle.

Il s'agit d'une valse, soit d'un morceau amenant normalement à une danse, mais qui ici, dépossédé de son contexte d'origine, accompagne une prise de médicaments, faisant des résidents des êtres éloignés de la culture usuelle. Ceux-ci intègrent un système avec ses règles propres et où la musique sert à l'établissement d'un rituel non plus artistique mais médical, et surtout de contrôle. Dans plusieurs séquences, McMurphy accuse l'infirmière d'intrusion dans l'intimité de ses patients, comme lors d'une réunion où celle-ci pousse Billy à parler de ses rapports avec sa mère, afin d'obtenir des informations qu'elle instrumentaliserait ensuite comme moyen de pression. Il en va de même avec la musique, qui n'existe plus pour sa nature artistique, mais comme matière pénétrée de force et réemployée à des fins de domination par sa reproduction mécanisée, devenant ainsi un rouage parmi l'ensemble de ceux par lesquels fonctionne l'emprisonnement de l'asile. Le protagoniste ressent alors la musique diffusée par le tourne-disque selon cet aspect d'intrusion, demandant pendant la séquence de prise de médicaments à ce qu'elle soit baissée, empêchant littéralement les résidents de pouvoir s'exprimer : « Do you think it might be possible to turn the music down so maybe a couple of the boys could talk ? ⁴³ ». Ce caractère de pénétration dans l'intimité est confirmé ensuite dans le dialogue par des références au viol, pour caractériser la prise de médicaments que force le rituel orchestré par la musique : « If Mr. McMurphy doesn't want to take his medication orally I'm sure we can arrange that he can have it some other way ⁴⁴ ». L'institution introduit sa stratégie dans la musique, comme celle-ci s'introduit ensuite dans le quotidien des résidents, de la même manière que la pilule doit être avalée.

Ainsi, la manière de faire autorité pour Ratched, est archaïque. Elle n'évolue pas et réemploie un *ici et maintenant* achevé de manière mécanique et répétitive, esthétisant un moment qui n'a plus rien d'authentique. Dans la séquence du match de baseball, McMurphy parvient à redonner sa valeur de spontanéité à la musique, c'est-à-dire à introduire le nouveau dans l'ancien. En effet, alors que l'infirmière refuse que les patients puissent voir le match et

⁴² *Ibid.*, p. 157

⁴³ « Pensez-vous qu'il serait possible de baisser la musique pour que quelques garçons puissent parler. »

⁴⁴ « Si M. McMurphy ne veut pas prendre ses médicaments par voie orale, je suis sûre que nous pouvons faire en sorte qu'il puisse les prendre d'une autre manière. »

lance à nouveau le vinyle de la valse, le protagoniste se met à jouer lui-même le commentateur sportif ; la diffusion du match à la télévision aurait été un enregistrement mécanique de l'événement, mais le jeu du personnage face à l'écran éteint lui rend son authenticité en en créant une nouvelle version, qui, à l'inverse d'une reproduction mécanique, n'a d'existence qu'au moment où celle-ci est interprétée. McMurphy s'approprie la musique du tourne-disque, lui donne un caractère d'immédiateté en la transformant en une bande originale de sa représentation théâtrale improvisée et limitée dans le temps. La valse n'est plus l'arme répétitive employée par Ratched pour rappeler la prise de médicaments journalière, mais la musique d'un instant spécifique. Cette impression est donnée par le changement de statut de la musique qui semble glisser d'intra à extradiégétique, grâce à une variation de nuance de *piano* à *forte*, se libérant de son support de diffusion restreint à l'espace du monde représenté dans le film. Milos Forman renforce cette réappropriation nouvelle de la musique qui remet en question l'ancien, en réalisant un travelling avant, s'approchant petit à petit de Ratched, debout derrière la vitre de son bureau, en même temps que la musique prend son indépendance vis-à-vis de la diégèse. La valeur allant de plus en plus vers le gros plan grâce au mouvement de caméra, les bords de la vitre créant un effet de surcadrage passent en hors champs. Lorsque la musique acquiert une dimension de nouveauté, la frontière autoritaire entre l'infirmière et les résidents, physiquement incarnée par ce double-cadre, est amoindrie ; les rapports de force évoluent, comme si l'asile, l'espace de cet instant, passait à une nouvelle génération.

En outre, *Amadeus* aborde aussi cette confrontation, par les séquences de conflit entre Mozart et Salieri. Si ce dernier n'est pas la figure d'autorité du système politique qui entoure le jeune compositeur, puisqu'il s'agit de l'Empereur, il en incarne les mécanismes. Faisant partie avec d'autres membres de l'entourage de Joseph II, sa présence à la cour (ainsi que celle du Baron Van Swieten, de Guiseppe Bonno et du comte Orsini-Rosenberg) constitue un argument d'autorité musicale à l'Empire et lui donne ainsi la légitimité d'exercer une censure dans ce domaine. Comme le montrent les lignes de force créées par les positions de ces différents membres de la Cour, formant une pyramide dont le sommet est la personne de Joseph II, Salieri comme les autres est un moyen pour l'Empire de démonstration de sa propre puissance. Aussi, le compositeur, qui écrit avant tout ses œuvres pour être bien vu de son dirigeant, contraste avec Mozart qui cherche, à l'inverse, à se vendre auprès des instances dominantes pour avoir le droit de composer librement. D'un côté, la musique est un moyen pour accéder au pouvoir, de l'autre le pouvoir en est un pour accéder à la liberté créative. Il s'agit là du conflit défini par Benjamin

comme l'esthétisation de la politique contre la politisation de l'art ⁴⁵, ce que figure à nouveau le réalisateur avec une opposition de caractérisation visuelle entre les personnages. Salieri (F. Murray Abraham) est habillé en noir, symbolisant le deuil et la sobriété, et s'exprime calmement, tandis que Mozart, ponctuant ses phrases par des gloussements grotesques, porte le plus souvent du violet, couleur du « summum de la frime branchée » et qui « relève parfois de la provocation, de la transgression pour la transgression ⁴⁶ ». De plus, la lecture religieuse du film, qu'apportent les rapports très étroits entre Salieri et le christianisme, permet d'émettre l'hypothèse que le noir et le violet trouvent également leur opposition dans la différence de cérémonies religieuses qu'ils accompagnent : le noir est porté pour les enterrements, alors que le violet correspond à la couleur de l'étole d'un prêtre lors de l'Avent, période précédant la naissance de Jésus et qui peut alors être présente aux enterrement pour signifier l'entrée du mort dans une nouvelle existence divine. Dans la caractérisation des personnages, le réalisateur indique donc déjà une différence générationnelle ; Mozart est vu comme la naissance d'une méthode nouvelle de composition et Salieri le représentant de l'ancienne ⁴⁷.

Cela s'entend dans leurs musiques respectives. Là où le réalisateur travaille cette différence sonore dans le contraste de statuts diégétiques et des sources (la reproduction mécanique contre le *hic* et *nunc*) dans *Vol au-dessus d'un nid de coucou*, le conflit se fait ici dans l'écriture des œuvres en elle-même. Les dialogues appuient particulièrement l'idée de modernité de l'œuvre de Mozart. Celui-ci va par exemple à l'encontre des normes d'écriture du XVIIIème siècle en défendant des opéras en langues allemandes face à la suprématie de l'italien : « I mean watching italian opera, all those men sopranos screeching, stupid fat couples, rolling their eyes about that's not love it's just rubbish ⁴⁸ ». Cette réplique est prononcée dans la séquence de la première véritable rencontre entre Salieri et Mozart, dans laquelle la musique va devenir le signe d'un duel générationnel, annoncé par ailleurs par un tableau en arrière-plan, représentant un combat entre deux animaux sauvages. Le compositeur italien a écrit une marche, forme caractérisée par son rythme très régulier et cadencé servant à accompagner une procession, d'où son appellation, ce qui signifie sa volonté de rester dans le même rang que celui que forme la Cour de l'Empereur. Le morceau de Salieri sera une première fois mis à mal

⁴⁵ *Op. cit.*, Walter Benjamin, p. 171

⁴⁶ Michel Pastoureau, *Dictionnaire des couleurs de notre temps*, Bonneton, Chamalières, 1999, p. 228

⁴⁷ Ces observations sont reprises de mon précédent dossier universitaire intitulé *Liberté et contrôle dans l'oeuvre de Milos Forman*, rédigé en 2020-2021 dans le cadre du séminaire « Préparation au master » assuré par Aurélie Gournay.

⁴⁸ « Je veux dire regardez l'opéra italien, tous ces sopranos mâles s'y égossillent, des couples gras et stupides roulent des yeux, ce n'est pas de l'amour, c'est juste de la foutaise. »

par l'incompétence musicale de Joseph II qui l'interprète au clavecin avec hésitation, brisant toute la régularité censée caractériser le genre, exemple de burlesque formanien où la réalité contredit une volonté originelle. C'est ensuite Mozart qui ridiculise la composition ; il la rejoue tout en la transformant par ses improvisations virtuoses. Le protagoniste part donc de la marche pour la développer sur le moment, avec un résultat final formant un tout autre morceau. Après la lecture de l'Empereur, ratée et s'appuyant sur une partition déjà prête qui encadre la musique graphiquement, Mozart rend à celle-ci son caractère spontané en l'interprétant et la modifiant dans le même présent. Le nouveau morceau obtenu est « Non Più Andrai », extrait de l'opéra *Les Noces de Figaro*, sur un livret inspiré de la pièce de Beaumarchais, dans laquelle le personnage éponyme de valet s'oppose aux droits de cuissage exercé par son maître selon les privilèges de l'Ancien Régime. Bien que Mozart affirme plus tard dans le film que son opéra n'est pas politique, le principe même de l'œuvre est de représenter la victoire du nouveau sur l'ancien. Aussi lorsque Wolfgang se réapproprie complètement la marche, le cinéaste accentue la modernité que provoque ce traitement de la musique en modifiant la composition du cadre. Avant que Mozart ne se mette à jouer, la ligne de force principale, établie par la rangée de personnages, est parallèle aux bords supérieur et inférieur du cadre, entrant donc en solidarité avec l'espace filmique, comme pour indiquer le respect de l'ordre établi à la Cour. Mais lorsque le jeune compositeur se place devant le clavecin, Forman reprend le même angle de caméra en faisant cette fois varier la ligne formée par les personnages, qui devient alors oblique. La musique provoque donc une sortie des règles posées ; elle fait littéralement bouger les personnages présents, au point que la composition le rende explicite. Cette nouvelle ligne oblique semble imiter le motif musical récurrent de « Non Più Andrai », consistant en un enchaînement de notes de plus en plus aiguës et formant graphiquement une forme en biais sur la partition.

Le morceau, dans sa référence à la pièce de Beaumarchais et dans sa composition en elle-même, est ici réinvesti pour célébrer la victoire de la nouvelle génération sur la précédente, ce qui est appuyé par la mise en scène ; la séquence montre alors Salieri, de la même manière que Ratched, voyant les rapports de force se renverser, avec un mouvement de caméra qui s'approche de son visage pour renforcer sa réaction indignée. L'arrière-plan devient flou ; ainsi, Salieri, élément clé du système impérial, se trouve isolé du décor. La Cour est divisée ; il s'agit d'une première évolution. Mozart semble d'ailleurs se moquer de cette longue absence de nouveauté en terminant le morceau par l'enchaînement de trois notes plus graves que ces envolées précédentes et dont deux se répètent, comme pour mettre en lumière la différence

fondamentale entre sa musique qui tend vers une modernité et le statisme de l'espace de domination, différence dont il se moque en riant finalement aux éclats. Cette rencontre entre le jeune compositeur et la Cour est annoncé par une séquence en montage alterné plus tôt dans le film, qui montre d'un côté, Salieri écrire sa marche, et de l'autre, Mozart essayer des perruques. Celui-ci rit aux éclats en s'étonnant de ne pas avoir plusieurs têtes pour pouvoir toutes les porter. Le montage alterné entre les deux personnages, entre la marche et le rire, donne alors l'impression que le jeune compositeur est déjà en train de se moquer du travail de Salieri, confirmant l'idée d'une avance sur son temps.

1.3.2. Un espace de réunion

Malgré l'esthétique du conflit, que la musique caractérise comme étant d'ordre générationnel, une réunion entre les parties est possible. Milos Forman n'est pas manichéen en montrant que, si les protagonistes cherchent à combattre un système, ils en sont aussi plus proches qu'ils ne le souhaiteraient. Alors que la division est mise en scène par l'esthétique visuelle du cinéaste en complémentarité au son, l'addition est quant à elle sous-entendue de manière plus implicite, grâce à des séquences où la musique seule assure cette fonction tandis que l'image continue d'indiquer un affrontement. Il s'agit d'un cas où les deux médiums agissent en « contrepoint ⁴⁹ », selon la définition qu'en donne l'anthologie *Histoire de la musique*. Je reprends les exemples de films de la partie précédente pour montrer en quoi il est possible de formuler l'hypothèse que la musique, au sein d'une même œuvre, peut assurer cette double signification : de conflit mais aussi de réunion des personnages pourtant en opposition.

Dans *Vol au-dessus d'un nid de coucou*, McMurphy se réapproprie la valse, dans la séquence du match de baseball. Même si ce nouvel emploi, comme je l'ai étudié, brise la déchéance de l'aura que *Ratched* entraîne en la diffusant de manière mécanique, l'objectif qu'en fait le protagoniste n'est en vérité pas si éloigné de celui de l'infirmière. Cette dernière semble assouvir son pouvoir grâce à des symboles visuels qui façonnent une image de sa personne facilement identifiable et pouvant alors constituer une figure de repaire pour les résidents. De cette manière, elle peut leur transmettre toutes les indications qu'elle souhaite, l'esthétique qui l'entoure mettant au même niveau ses indications logiques et que les plus absurdes, ce que Guy Debord analyse comme étant une stratégie du « spectacle » :

⁴⁹ Olivier Clouzot, « La musique de films », in *Histoire de la musique* (dir. Roland-Manuel), Gallimard, Tours, 1973, p. 1501

La dissolution de la logique a été poursuivie, selon les intérêts fondamentaux du nouveau système de domination, par différents moyens [...]. Plusieurs de ces moyens tiennent à l'instrumentalisation technique qu'a expérimentée et popularisée le spectacle ⁵⁰ .

Ici, la musique fait partie de l'ensemble des outils visant à faire de la gouvernance de l'infirmière en chef un spectacle, avec notamment sa coiffe, puisqu'il s'agit d'une des premières choses que le personnage veut récupérer lorsqu'elle découvre le désordre de l'hôpital à la suite de la fête très arrosée des résidents ⁵¹ . Comme je l'ai déjà mentionné, l'infirmière se trouve régulièrement positionnée derrière une vitre qui la sépare des patients, espace qui semble être sacré tel qu'indiqué par la réplique « your hand is staining my window ⁵² ». La fenêtre, créant des effets de surcadrage, plaque *Ratched* dans un monde en deux dimensions qui rappelle l'écran de cinéma et fait d'elle un personnage symbolique relevant du spectacle. Lorsque *McMurphy* joue le commentateur de baseball, un gros plan montre son reflet dans la télévision. Celui-ci rejoint donc comme son opposé une logique de construction de son image en spectacle, interprétant littéralement un rôle. La jouissance qu'apporte la récupération de la musique par *McMurphy* empêche alors le groupe de l'hôpital psychiatrique de mesurer pleinement la situation et de prendre conscience que, si les intentions de *McMurphy* semblent véritablement altruistes, il emploie tout de même une méthode semblable à celle de *Ratched*. *McMurphy*, par sa capacité à instrumentaliser la musique à son tour, même en lui donnant un caractère de nouveauté, intègre la société du spectacle et peut ainsi devenir la figure du chef à la place de l'infirmière, sans que cela ne change fondamentalement les rapports de force au sein du groupe, et entraîner aussi une « dissolution de la logique ». Comme l'écrit justement Debord :

⁵⁰ Guy Debord, *Commentaire sur la société du spectacle*, Gallimard, Paris, 1992, p. 44

⁵¹ Cette observation est reprise de mon précédent dossier universitaire intitulé *Liberté et contrôle dans l'oeuvre de Milos Forman*, rédigé en 2020-2021 dans le cadre du séminaire « Préparation au master » assuré par Aurélia Gournay.

⁵² « Votre main tache ma fenêtre. »

Quand l'image construite et choisie par quelqu'un d'autre est devenue le principal rapport de l'individu au monde qu'auparavant il regardait par lui-même, de chaque endroit où il pouvait aller, on n'ignore évidemment pas que l'image va supporter tout ; parce qu'à l'intérieur d'une même image on peut juxtaposer n'importe quoi ⁵³ .

Je me permets d'ajouter *n'importe qui* : de *Ratched* à *McMurphy*. Cela est démontré par Forman dans la séquence de la partie de pêche en mer. Ici, la musique est extradiégétique ; il s'agit d'un morceau faisant référence à une esprit estival et appelant au voyage en mélangeant un orchestre symphonique, effectif courant dans le classicisme hollywoodien, avec des instruments plus rares comme la guitare lap steel, type de guitare électrique inventée à Hawaï et devenue par la suite un stéréotype de la musique pop américaine quand il s'agit de faire référence à un certain exotisme, ou encore le marimba, percussion proche du xylophone, majoritairement développé en Amérique latine et ayant pour origine supposée l'importation par des esclaves bantous. En outre, la musique varie régulièrement de métrique, c'est-à-dire de découpage de sa pulsation, donnant une grande souplesse à sa construction pouvant signifier une certaine liberté. Cette séquence de sortie en pleine mer, tranchant avec l'enfermement de l'hôpital, est caractérisée comme un moment de liberté et de désir d'un ailleurs, par le renvoi musical au voyage. Cette musique semble faire partie d'une stratégie, sans doute inconsciente, de *McMurphy* pour esthétiser l'escapade en bateau et rendre naturelle sa place de chef auprès du groupe ; le moyen de transport est en effet empreint de rapports de force, le milieu maritime fonctionnant selon des normes hiérarchiques. Le protagoniste occupe le rôle de capitaine ; c'est lui qui donne les ordres pour faire manœuvrer le bateau. La musique s'arrête justement lorsqu'il décide finalement de laisser Cheswick tenir la barre. Elle reprend ensuite lorsque celui-ci abandonne le poste et que le protagoniste doit remettre droit le bateau qui s'était mis à tourner en rond. La musique est extradiégétique, pourtant son emplacement au sein de la séquence donne le sentiment qu'elle est contrôlée par *McMurphy* puisqu'arrivant dans les moments où il souhaite donner des ordres et affirmer pour cela une image spectaculaire de lui, et se terminant quand, au contraire, il quitte ponctuellement son rôle de chef. Lorsqu'il tient la barre, il est d'ailleurs filmé en contre plongée, soulignant sa domination sur ses compagnons, et se positionne derrière une vitre, surface-écran le mettant au sein d'un dispositif de « spectacle » semblable à celui qui entoure *Ratched*, avec lui d'un côté, séparé en une frontière de son public

⁵³ *Op. cit.*, Guy Debord, p. 44

de l'autre. Finalement, si McMurphy semble diriger le microcosme de l'asile en tenant compte de l'expression individuelle des autres résidents, il n'en reste pas moins une figure du chef, employant la même stratégie de « spectacle », pour reprendre les termes de Guy Debord, que *Ratched*, entraînant aussi une esthétisation de sa personne par un contrôle sur la musique, servant une domination du groupe. Les deux antagonistes sont donc, dans une certaine mesure, réunis par leur désir commun de représenter un modèle symbolique. McMurphy tente plusieurs fois de franchir les fenêtres ou vitres de l'hôpital mais ne les brise jamais – cela ne sera effectué que par le personnage du Chef indien à la fin du film – combattant l'oppression de l'infirmière mais ne remettant jamais alors en question l'idée de frontière entre une autorité et un groupe comme fondement d'une société.

Dans *Amadeus*, Mozart et Salieri sont également liés thématiquement grâce au travail autour de la musique. J'ai abordé précédemment le registre tragique, ainsi que l'idée d'œuvres comme moyen d'expression ; c'est justement la convergence de ces deux éléments qui permet aux deux personnages du film de tendre vers une certaine réunion. En effet, j'ai montré en quoi Mozart est un personnage tragique, mais Salieri appartient également à ce registre. Si *Don Giovanni* constitue un mode de communication pour Wolfgang, l'opéra semble aussi jouer ce rôle pour le compositeur italien que le spectateur ne voit qu'une seule fois diriger une de ces propres pièces : *Axur, re d'Ormus*. Cette séquence intervient juste avant la mort de Leopold Mozart, ce qui contredit la vérité historique et permet alors de déduire que le choix de l'œuvre est ici symbolique ; elle annonce la manipulation qu'exercera Salieri, suscitant la culpabilité de Wolfgang en s'efforçant de lui rappeler sans cesse la présence du père par la commande du *Requiem*, messe des morts. La séquence de l'opéra de Salieri préfigure son plan pour tuer Mozart et marque ainsi le début de sa provocation envers Dieu, qu'il accuse de trahison en ayant offert sa voix à ce jeune compositeur vulgaire qu'il considère comme un animal plus qu'un homme par l'emploi d'un pronom démonstratif pour le désigner : « That was Mozart ⁵⁴ ». En effet, *Axur, re d'Ormus* décrit la jalousie du personnage de roi éponyme envers le meilleur guerrier de son armée, Atar. L'opéra est dès lors une projection fictionnelle et musicale des rapports entre Salieri et Mozart ; la jalousie et le défi lancé à Dieu acquièrent une dimension qui dépasse le cadre du réel dans la diégèse, concédant un caractère tragique au compositeur italien, dont l'ambition peut alors être assimilée à *l'hubris*, cet orgueil de l'ordre de la démesure face aux dieux, caractéristique du registre.

⁵⁴ « Ça c'était Mozart. »

La musique réunit Salieri et Mozart, au-delà du fait qu'elle soit l'objet de leur activité, en en faisant tous deux des personnages tragiques, se confrontant à une puissance que le son assimile au divin. Il s'agit directement de Dieu pour le premier, comme le montre les nombreuses séquences où il prie devant la croix du Christ mise en valeur par des contre-plongées, et de la figure du père pour le deuxième. Leopold est assimilé à un être supérieur, comme je l'ai analysé dans une partie précédente, tandis que Dieu renvoie à la paternité, puisque Salieri le choisit comme modèle de substitution à son propre géniteur lorsque celui-ci meurt, disparition qualifiée par son fils de « miracle ». Ainsi, les préoccupations des deux compositeurs se confondent ; d'ailleurs le titre *Amadeus*, venant du latin *amare deum*, celui qui aime dieu, peut aussi bien désigner Mozart par son prénom que Salieri, lui qui entretient un rapport étroit et ambigu à la religion.

Rassemblés par leurs liens communs de conflit avec une figure que la musique rend divine, son exercice est mis en scène comme un passage d'un monde à l'autre, de l'humain au céleste, grâce à une ambiguïté quant à son statut diégétique dans les séquences où l'un des deux compositeurs interagit avec elle. Effectivement, Mozart et Salieri ont la capacité spécifique par rapport aux autres personnages du film, lorsqu'ils écrivent ou lisent une partition, d'entendre la musique correspondante. Celle-ci peut aussi bien être vu comme extradiégétique puisque le spectateur ne voit pas les instruments qui l'interprètent à l'écran, que comme intradiégétique, sa source étant la rencontre à l'image entre la partition et l'intériorité des deux compositeurs. Cette ambiguïté est par exemple mise en avant dans la séquence où Salieri découvre les partitions écrites par son rival et apportées par la femme de celui-ci, et où, bouleversé par la musique qu'il entend en lisant les portées, laisse tomber toutes les feuilles. La présence de Constance dans ce passage amène un contraste entre l'appréhension exclusivement matérielle qu'ont pour elle les partitions de son mari, symbolisé par le fait qu'elle soit en train de manger, et la lecture sensible qu'en fait Salieri, seul à entendre l'œuvre de Mozart au sein de la diégèse de cette scène. Ici, le spectateur entend la musique intérieure du personnage, comme celui-ci entend la musique extradiégétique réservé au public de cinéma. En cela se met en place une convergence du monde du film et de celui du spectateur, donnant le sentiment que la musique est pour le protagoniste un passage vers un monde autre, ce que souligne la séquence où Wolfgang travaille sur sa table de billard alors que son père et sa femme se disputent entre eux dans le même appartement. Les voix criantes de ceux-ci s'évanouissent progressivement pour être remplacées par la musique en train d'être retranscrites sur partition. Le protagoniste est alors transporté dans un autre univers sonore tout en restant dans le même espace visuel, idée accentuée par un travelling

arrière qui donne une impression de déplacement de sa pensée, simultanément à l'immobilité de son corps face au billard.

Si la musique trouve sa source à l'image en l'objet-partition, elle ne peut pas être entendue par tous les individus de l'espace diégétique. La musique acquiert cette singularité seulement quand il s'agit de son interaction avec Mozart ou Salieri ; ceux-ci sont alors rassemblés malgré eux, alors même que leur divergence dans la manière d'envisager l'art les divise aussi. Cette réunion spécifique des deux personnages trouve son aboutissement dans le dénouement, l'écriture à deux du *Requiem*. Salieri, qui au début peine à suivre les indications de Mozart lui dictant les notes et rythmes depuis son lit d'agonie, finit par comprendre et même entendre la musique que le jeune compositeur imagine. Il n'a alors plus besoin d'explications supplémentaires, parvenant à écouter le morceau dans son intégralité sans interventions autres que de faibles fredonnements étouffés et imprécis de celui qui est pourtant son compositeur, comme si les deux personnages faisaient partie désormais d'un même espace mental. La séquence est constituée principalement d'un champ/contre-champ ; Mozart et Salieri semblent séparés physiquement et c'est alors la musique qui définit un lieu nouveau dans lequel ils peuvent finalement s'assembler. Par conséquent, aussi bien dans *Vol au-dessus d'un nid de coucou* que dans *Amadeus*, le son accompagne l'esthétique globale de division entre deux antagonistes, mais peut aussi contredire l'image dans des séquences spécifiques, en montrant qu'une addition est possible dans un espace autre, de l'ordre du non-visible.

II. LA MUSIQUE COMME SUJET

L'analyse des différentes utilisations de la musique comme outil cinématographique a déjà montré que cette approche ne peut suffire. Milos Forman, en s'en servant pour développer la personnalité de ses protagonistes, montre finalement ses possibilités. Dire de la musique qu'elle a le pouvoir de caractériser les personnages indique, en effet, quelque chose sur l'art en lui-même ; que peut-il ? Ainsi, le réalisateur mène une véritable réflexion sur la nature de la musique ; celle-ci devient un objet d'étude. Alors qu'elle peut servir le film en accentuant certains de ses aspects, elle peut donc aussi en être un thème. Comme le souligne Michel Chion, elle « assure une double fonction, puisqu'elle est à la fois sujet et moyen⁵⁵ ». Le choix du terme « sujet » me semble très juste, puisque désignant aussi bien l'idée d'objet de réflexion vers lequel peuvent se tourner les films que la fonction grammaticale s'attachant à l'être qui produit une action. En ce sens, la musique peut être vue comme une entité qui, au même titre que les personnages, agit sur les événements narratifs et visuels. Forman se pose justement la question de son autonomie au cinéma.

En faisant preuve d'une autoréflexivité permettant de transmettre une vision de son travail de cinéaste au spectateur, celui-ci se questionne sur les relations entre images et sons en se demandant s'il doit y avoir une hiérarchie entre les deux. Le débat revient dans plusieurs théories autour du cinéma tel que chez Michel Chion ou Yohann Guglielmetti, et Milos Forman apporte son propre avis sur la question, aussi bien par son travail esthétique que par les scénarios qu'il met en scène. Mais tout d'abord, j'observe comment il étudie la musique en tant qu'art autonome à travers une réflexion sur les genres du classique (plus généralement de la musique orchestrale savante) et de la pop. Sa réflexion sur le genre se poursuit quant au cinéma, en réalisant des expérimentations narratives qui portent un regard sur la comédie musicale, typologie de film se construisant par la musique. Ainsi, la musique est un objet de réflexion en elle-même et selon ses rapports avec le cinéma. C'est pourquoi, je me penche ensuite sur la manière dont le cinéaste tisse des liens entre les deux arts et indique qu'il ne peut envisager son propre cinéma en les séparant ou instaurant un lien de subordination entre les deux. Si pour travailler des effets de temporalité, l'image semble se soumettre à la musique, les deux arts sont la plupart du temps complémentaires chez Forman. Ils s'entretiennent et se construisent entre eux, ce que le cinéaste symbolise dans des séquences où la musique est introduite par des

⁵⁵ Michel Chion, *La musique au cinéma* (2ème éd. rev. et augmentée), Fayard, Paris, 2019, p. 272

référence à la naissance du cinéma. En outre, ce lien est renforcé par l'écriture de personnages qui désirent mettre en scène leur vie et cherchent pour cela à contrôler leur image (tels les cinéastes de leur propre vie) par un travail sur la musique. Enfin, je me penche sur le motif narratif récurrent de la disparition des protagonistes. Ceux-ci se trouvent régulièrement contraints par leurs propres œuvres et esthétisation de leurs existences, ce qui amène à une destruction de leur individualité se manifestant dans des séquences de fêtes, puis à leur mort, et enfin à une résurrection sous une nouvelle forme. Avec ce parcours narratif récurrent concernant ses personnages, Milos Forman représente les différents effets de la musique sur celui qui la pratique et l'écoute mais également sur la perception de son propre cinéma, celui-ci se construisant par le lien de complémentarité entre musique et image.

2.1. Le genre artistique en tant qu'angle d'une étude sur la musique

Une première manière pour Milos Forman de faire de la musique un sujet de son cinéma est de représenter, par la construction de ses récits, le cheminement d'écoute face à un genre musical en particulier. En effet, le parcours des personnages semble fonctionner en mimétisme symbolique à celui d'un auditeur qui découvre un morceau d'un type donné. Ainsi, grâce aux récits, soutenus par leur mise en scène, le réalisateur parvient à porter une étude sur les réactions qu'entraîne un genre de musique spécifique pour son public, et donc sur ce qui caractérise l'esthétique de ce même genre. La musique que les personnages écoutent semble guider leurs émotions et, par conséquent, leurs actions. Dans les films de Forman, le son prend alors un certain contrôle sur ce qui est à l'image, de la même manière qu'en dehors du cinéma, c'est la musique qui paraît orienter l'humeur de son auditoire, plus qu'elle ne se fait le reflet d'un état d'âme préexistant (j'insiste sur le point de vue de l'auditeur, car cette idée ne peut fonctionner complètement avec le compositeur ou l'interprète qui, comme montré en première partie de cette recherche, fait de la musique un moyen de communication). Le cinéaste observe les effets de la musique classique, en particulier dans *Amadeus*, mais encore plus ceux de la pop, sur les protagonistes dans sa filmographie. C'est pourquoi je me concentre davantage sur l'analyse que son œuvre fait de ce genre spécifique. Je me penche sur *Amadeus*, mais surtout sur *Hair* en tentant d'y relever les éléments narratifs constitutifs d'une réflexion sur la nature de la pop ; il s'agit de cette manière de définir ce genre selon l'idée que s'en fait Forman. Je m'appuie en particulier sur l'ouvrage d'Agnès Gayraud, *Dialectique de la pop*, pour mener à bien cette partie.

Mais en plus de mener une réflexion sur les styles des genres musicaux, le réalisateur se questionne sur les relations entre musique et genre cinématographique. Il tente de comprendre ce qui définit la comédie musicale au-delà de la prédominance de la chanson, d'un point de vue esthétique et narratif, poursuivant sa réflexion, de la musique en tant qu'art autonome vers le cinéma en tant qu'art lié à la musique. Milos Forman a effectivement réalisé un grand nombre de films qui, s'ils ne sont pas reconnus comme comédie musicale puisque n'intercalant pas de numéros musicaux qui interrompent le cours du récit, en emploient certaines caractéristiques singulières relevées par Rick Altman dans *La Comédie musicale hollywoodienne*. Seul *Hair* appartient pleinement au genre, tandis que les autres œuvres expérimentent autour de ses codes propres. Cela donne le sentiment au spectateur de regarder une comédie musicale, sans que ces œuvres n'en soient pourtant, l'amenant alors à se demander si le genre se construit uniquement par rapport à la présence des morceaux chantés et dansés par les personnages.

L'objectif de ce chapitre est donc d'observer comment la médiation de Forman autour de la musique se fait par une étude sur la capacité de celle-ci à s'inscrire dans un genre, à travers les exemples du classique et de la pop. Cette médiation s'exprime également par une réflexion sur la mesure dans laquelle elle peut participer à la définition d'un genre cinématographique, en l'occurrence celui de la comédie musicale.

2.1.1. La distinction entre le classique et la pop

Dans son œuvre, Milos Forman a régulièrement recours à un personnage dont le rôle est d'accompagner le spectateur dans la découverte d'un milieu particulier. Ainsi, il est possible de constater la présence d'un duo en protagonistes de plusieurs de ses films, composé d'un individu qui produit l'action et d'un deuxième qui s'en fait le témoin, permettant au spectateur d'avoir un point de repère au sein de l'œuvre qui, en même temps que lui, pénètre dans un monde qui ne lui est pas encore familier. C'est par exemple Claude accédant au mouvement hippie dans *Hair*. C'est également le rôle de Salieri, narrateur de *Amadeus*, qui, s'il est intégré dans la Cour du Saint Empire, se fait spectateur de la vie de Mozart – je montre dans un chapitre suivant que le personnage est mis en scène comme une figure du voyeurisme. Claude ou Salieri se positionnent face à des espaces qui incarnent physiquement un genre musical : la musique pop pour le premier et la musique classique pour le deuxième. Aussi, leur évolution narrative qui se construit en fonction de leurs réactions de témoins, permet à Forman de représenter par analogie les effets d'un genre musical sur le parcours de ses auditeurs, et donc de tenter de définir ses caractéristiques.

Ayant une vision extérieure de la vie de Mozart, Salieri, de même que le spectateur puisqu'il est le narrateur, soit le lien entre le récit et le public de cinéma, n'assiste pas aux séances de travail de Mozart, à l'exception de la scène du billard qui, comme déjà vu, a plus pour objectif de faire de la musique le passage d'une réalité à une autre que de montrer les méthodes du compositeur. Ainsi, Salieri ne découvre les œuvres de son opposé qu'une fois terminées ; elles ne semblent pas résulter d'un effort mais émaner naturellement de Mozart qui devient alors le messenger d'une musique existant déjà entièrement dans un autre espace, ce que Michel Chion remarque dans les quelques lignes qu'il consacre à *Amadeus*, en s'appuyant sur l'analyse du plan que met en place Salieri pour s'approprier l'écriture du *Requiem*. « Sans doute incarne-t-il [le thème de la spoliation à l'œuvre dans le film] cette croyance irrationnelle que la musique que nous créons, nous ne faisons que la transmettre, et la tenons toujours d'une voix qui nous

l'a dictée⁵⁶ ». Comme déjà analysé, le film représente des personnages qui entretiennent un lien avec une figure omnisciente et supérieure d'où semble provenir la musique, celle-ci servant en cela de pont reliant l'espace extradiégétique et intradiégétique. Cette manière d'envisager l'art sonore pour Forman ne se trouve qu'appliquée dans le cas du classique ou plus généralement de la musique savante orchestrale, puisque les autres formes sont interprétées le plus souvent en intradiégétique et dans le champ.

En effet, même lorsque la bande originale n'a pas de cohérence réaliste à voir sa source présente à l'écran, Forman s'efforce d'intégrer celle-ci à l'image lorsqu'il s'agit de pop, par exemple dans *Les Amours d'une blonde*. Ici, la chanson d'ouverture au rythme rock a une valeur symbolique car promettant une émancipation de l'héroïne avec des paroles qui annoncent ses futures aventures amoureuses :

J'ai rencontré une fille
Belle comme dans un rêve
Et je l'aime tant
Et je l'aime tant
Et à cause de cette amour
Je suis devenu un voyou

Cette chanson a une fonction significative et non réaliste puisqu'elle n'accompagne que le générique et non une action de la protagoniste. Elle pourrait donc avoir un statut extradiégétique, s'adressant au spectateur, plus que ne faisant véritablement partie du récit. Pourtant Forman, choisit de filmer la jeune femme qui chante et joue de la guitare avant l'apparition des cartons du générique. Montrer la source d'une musique pop apparaît alors comme une nécessité du genre ; celui-ci ne peut qu'être exprimé par la présence en direct de son interprète. Il en va de même avec la dernière chanson du film, beaucoup plus mélancolique et servant à appuyer la désillusion du personnage, morceau purement métaphorique dont l'émettrice est cependant filmée dans la chambre d'Andula. La chanteuse se trouve dans l'espace quotidien et intime de l'héroïne, comme si elle représentait la musique que celle-ci entend intérieurement, reflet de ses émotions individuelles, mais le spectateur voit pourtant son

⁵⁶ Michel Chion, *La musique au cinéma* (2ème éd. rev. et augmentée), Fayard, Paris, 2019, p. 275

interprète ; la pop doit alors être incarnée physiquement, exister à l'image sous forme d'allégorie. Ainsi, lorsque Forman emploie ce genre musical comme symbole, sa valeur conceptuelle et sa matérialisation entre en friction, apportant une sensation d'irréalité à la séquence. La musique classique, en comparaison à la pop, n'est donc que très rarement représentée en synchronisation de sa source. Cette différence marque une divergence d'appréhension de deux genres et donc une réflexion sur leurs caractéristiques spécifiques, à travers la mise en scène de leur auditoire. L'impression d'espace omniscient comme origine de la musique est par conséquent propre au classique.

D'ailleurs, le réalisateur travaille à rendre invisible les instruments lors des scènes où celle-ci est pourtant intradiégétique, comme dans les divers concerts de *Amadeus*, afin de maintenir le plus possible l'idée d'un genre ayant pour effet le sentiment de présence d'un être supérieur pour Salieri. Lors de la première représentation de Mozart adulte, celui-ci arrive en retard à la direction de sa propre sérénade pour vents, instruments qui s'entendent alors hors champ. Puis, au moment où il parvint finalement à rejoindre son orchestre, les musiciens ne sont filmés que de dos, si bien que le spectateur ne les voit que le moins possible jouer (on n'aperçoit que très brièvement et au bord du cadre un clarinetteste). Le réalisateur privilégie plutôt des plans rapprochés sur le public, Constance, Salieri et l'archevêque, mettant d'avantage l'accent sur ce que provoque la sérénade auprès de ceux qui écoutent, plutôt que sur ceux qui l'interprètent. Mozart quant à lui est filmé en contre-plongée à la fin du morceau, devenant plus grand aux yeux du spectateur, comme s'il était élevé par la musique vers la puissance divine de laquelle elle semble davantage émaner. D'ailleurs, après la représentation, Salieri regarde les partitions restées sur les pupitres et entend la musique tandis qu'un mouvement de caméra accentue à nouveau un angle en contre-plongée. Le spectateur est, comme le compositeur, à son tour élevé. Finalement, Milos Forman, en mettant en scène les effets de la musique classique sur son auditoire, indique ce qui est selon lui son objectif esthétique principal : affirmer la possibilité d'entrer dans un espace qui semble nous élever au-dessus de notre propre monde. Le réalisateur ne prétend pas que son écriture ne demande pas de travail, il ne se pose en réalité pas la question, puisqu'il place sa focalisation du point de vue de l'auditeur, à travers le personnage de Salieri, plutôt que de celui qui compose. En revanche, il propose comme caractéristique principale du genre sa capacité à apporter cette impression d'écoute singulière, liée à un sentiment de voix divine transmise par la musique. *Amadeus* est le film qui se concentre sur le classique ; le genre est nettement plus discret dans les autres œuvres mais se réfère presque toujours à cette même idée.

Taking Off constitue une bonne transition. Le film met en avant l'opposition entre une jeune fille fuguant pour participer à une audition musicale et ses parents partant à sa recherche, comparant ainsi la pop qu'interprète les jeunes candidats en intradiégétique et la musique savante orchestrale qui entoure les parents en extradiégétique. Celle-ci n'est pas à proprement parler du classique, le courant correspondant à un moment précis du XVIIIème siècle, alors que le spectateur peut entendre ici le *Stabat Mater* de Dvořák de 1877. Mais Forman traite ce morceau selon une impression d'origine quasi divine, montrant que l'esthétique du classique peut se généraliser à l'ensemble des compositions savantes orchestrales ; le genre se définit donc davantage par cette esthétique que par l'époque historique dite classique. Le *Stabat Mater* survint lorsque le père de famille Larry Tyne déambule avec confusion dans les rues de la ville, venant de prendre conscience de la déchéance de l'innocence de sa fille en ayant trouvé de la drogue dans la chambre de celle-ci après sa fugue. Le morceau, inspiré d'une séquence du Moyen Âge souvent mise en musique et décrivant les souffrances de la vierge Marie à la suite de la crucifixion de Jésus Christ, renforce le désespoir du père face à la perte de son enfant dans son entrée vers l'âge adulte. Le morceau commence au moment où, à la fin d'une nuit de vieille des parents, le soleil se lève. La pièce musicale arrive donc comme la révélation d'un espace invisible, puisque débutant en même temps que la lumière éclaire littéralement la vérité jusqu'alors cachée des agissements de la jeune fille auprès de sa famille.

À l'inverse, la musique pop, presque toujours intradiégétique et interprétée face à la caméra, se veut le reflet d'une réalité plus rattachée au monde visible. Je me concentre ici sur trois aspects essentiels qui, d'après la recherche d'Agnès Gayraud, définissent le genre et se trouvent justement représentés par Forman dans les séquences musicales correspondantes ; le réalisateur semble donc bien mener une réflexion sur les particularismes de la pop. Tout d'abord, celle-ci se définit par la forme dominante de la chanson, qui rassemble les différents styles (les divers types de rock, le hip-hop, le blues, le RnB, etc.) en un même genre. De plus, son appellation est une abréviation du terme *populaire*, ce qui appartient au(x) peuple(s). Contrairement au classique, cet art n'émane pas d'une source divine mais des préoccupations d'une société, ce qui se traduit notamment par trois idées esthétiques théorisées dans la *Dialectique de la pop* : la musique se veut rendre compte de la diversité des techniques de chant, exprimer des désirs d'émancipation incarnés par l'émotion qu'ils suscitent plus que par des revendications précises, et enfin représenter, en un principe d'autoréflexivité, son propre échec, ne parvenant pas à permettre ni à ses interprètes ni à son auditoire d'atteindre la liberté espérée.

J'ai déjà montré précédemment que *Hair*, ou encore *Taking Off*, représentent, aussi bien dans l'écriture des chansons que dans la mise en scène de leurs interprétations, l'idée de faire entendre différentes voix. *Taking Off* accentue davantage cela avec des performances musicales parfois ratées, chantée faux ou avec des hésitations, voire erreurs dans les paroles, mais qui servent tout de même de fragments constituant une œuvre, rappelant ce qu'explique Agnès Gayraud :

Le chant pop excède largement les possibilités de l'art lyrique, en puisant précisément en deçà des capacités techniques requises. [...] On assiste à une dérégulation des normes esthétiques du chant, déployant dans les œuvres une variété anthropologique vocale qu'aucun autre art jusqu'alors n'avait recueilli [...]. Toutes ces singularités quelles qu'elles soient, accèdent à la possibilité d'une valeur esthétique que la musique écrite ne leur reconnaissait pas ⁵⁷ .

La chercheuse insiste sur l'idée que tout peut faire art dans la pop, augmentant les frontières techniques usuelles de la musique, en utilisant le verbe « déployer » qui peut renvoyer aussi bien à cette ouverture musicale, que le développement de l'espace dans lequel elle se joue, ou faire penser aux ailes des oiseaux quand ils s'apprêtent à s'envoler. Ce mot convient parfaitement à la représentation de la pop que propose Milos Forman, qui étudie donc les effets extérieurs qu'apportent cette acceptation des individualités en-dehors des normes vocales dans la musique. En effet dans *Hair*, en même temps que les voix varient dans une même chanson, les personnages agrandissent l'espace accueillant la musique par des danses consistant en des réappropriations de lieux particuliers. Dans le numéro « Hair », donnant son titre au film, Woof se met à chanter en prison et à entraîner tous les détenus avec lui, qui se mettent alors à escalader les barreaux. Ceux-ci servant à l'origine de moyens d'emprisonnement deviennent des supports pour la danse qui permettent l'élévation des corps en hauteur, ce que souligne l'utilisation de contre plongées. La pop a pour effet, par son esthétique développant les ressources vocales acceptées, un étirement de l'espace censé être pourtant clos.

Dans cette séquence, une psychologue du milieu carcéral interroge Woof sur les raisons de sa coupe de cheveux longue. Le personnage qui va lui répondre en chantant entend d'abord

⁵⁷ Agnès Gayraud, *Dialectique de la pop*, La Découverte/Cité de la musique-Philharmonie de Paris, Paris, 2018, p. 269

sa propre voix débiter « Hair » dans sa tête avant de l'extérioriser. Mais contrairement à *Amadeus* où les musiques entendues seulement par un seul personnage et le spectateur semblent provenir d'un monde divin, la chanson est ici personnifiée par la voix de Woof ; elle part ainsi de son individualité et aborde un thème tellement concret qu'il en devient comique, les cheveux. Aussi, la musique représente une réponse partant d'une motivation intérieure, soit un désir, qu'il s'agit ensuite d'exprimer en lien avec les préoccupations du monde physique, c'est-à-dire celui du peuple et non des dieux. Lorsque le personnage se met finalement à chanter, celui-ci ouvre la bouche au milieu d'une phrase qui devient alors incompréhensible pour la psychologue, ce qui peut indiquer que, si Forman envisage la pop comme un art de l'expression d'un désir, celle-ci ne se construit pas selon la notion de sens. Dans *Hair*, lorsque les personnages chantent, il s'agit presque toujours de communiquer leurs espoirs et aspirations à venir avec des paroles souvent conjuguées au futur et faisant référence à des mondes lointains promettant une existence meilleure, comme dans « Aquarius » qui ouvre le film :

When the moon is in Seventh House
And Jupiter aligns with Mars
Then peace will guide the planets
And love will steer the stars ⁵⁸

Ces désirs sont presque toujours montrés comme utopiques, notamment lors du numéro musical « Black Boys/White Boys » dans lequel des femmes blanches chantent à propos des hommes noirs, et des femmes noirs à propos des hommes blancs, leur aspiration correspondant à une couleur de peau qu'elles n'auront elles-mêmes jamais. Ces désirs sont rarement définis avec précision. Dans *Hair*, les chansons sont le plus souvent construites sur le principe de la liste, avec des bribes de phrases, voire simplement des énumérations de mots mis bout à bout sans connecteur logique, donnant le sentiment d'une expression ne cherchant pas de signification précise, mais plutôt à établir un état d'esprit plus global. C'est par exemple la chanson « Sodomy » qui débute ainsi : « Sodomy/Fellatio/Cunnilingus/Pederasty » ; ou encore « Hair » : « Long beautiful hair/Shining, gleaming/Streaming, flaxen, waxen ⁵⁹ ». Les paroles

⁵⁸ « Quand la Lune est dans la Septième Maison/Et Jupiter s'aligne sur Mars/Alors la paix guidera les planètes/Et l'amour dirigera les étoiles »

⁵⁹ « Beaux cheveux longs/Brillant, luisant/Filant, en lin, cireux »

des chansons se rapportent ainsi à des champs lexicaux globaux, ici le sexe et les cheveux, plus qu'à des idées bien organisées.

Mais au-delà des paroles, cela s'entend du point de vue des techniques vocales, notamment dans *Man on the Moon* avec le crooner inventé par Andy Kaufman, Tony Clifton. Lorsque celui-ci se produit, il prononce mal ses mots, rendant les chansons uniquement compréhensibles parce qu'il s'agit de tubes facilement identifiables, par exemple « Volare », ce morceau abordant le rêve de voler dans le ciel. Il s'agit donc encore d'une œuvre sur un désir d'ordre utopique, que Tony Clifton interprète avec un langage inarticulé, indiquant une perte de significations au profit d'une sonorité vocale nouvelle, phénomène qu'Agnès Gayraud relève comme très important dans la pop pour exprimer un texte et auquel elle attribue le nom de « glossolalie [...] la plasticité de la langue, de ses modes d'articulation, de ses accentuations, de ses structures qui se trouve approfondie, en deçà précisément de la capacité à transmettre des informations ⁶⁰ ». Elle compare l'effet donné à un « babil enfantin ⁶¹ » ; cette mise en rapport avec le langage enfantin correspond bien à ce que Forman montre de la pop, l'expression d'un désir encore en construction, appartenant à un domaine global et non pas abouti. D'ailleurs, ceux qui interprètent le genre musical dans les films refusent souvent de se comporter selon les normes que les constructions sociales attribuent à l'âge adulte. C'est par exemple le personnage de Lafayette qui refuse de s'occuper de son propre fils dans *Hair*. À partir du moment où il accepte finalement de l'emmener avec lui, il ne chantera plus que lors de la séquence finale, comme si sa responsabilité de père l'en empêchait, arrivé à un stade de maturité sociale où la perte de sa spontanéité enfantine signifie la mort de sa musique. Cela fait un point commun avec le classique dans *Amadeus*, où lorsque Wolfgang subit une crise et prend une pause dans la composition du *Requiem*, le réalisateur le montre avoir un geste tendre envers son fils endormi, assumant tout à coup son rôle de père, lui qui dans le reste du film se comporte en enfant dans un corps adulte. Pour parvenir à terminer *Les Noces de Figaro* et reprendre le *Requiem*, il faudra d'ailleurs que sa femme et son fils partent se reposer en dehors de Vienne. Ce départ l'éloigne des préoccupations adultes de subvenir aux besoins familiaux et lui permet alors de retrouver son caractère innocent propice à la composition. Mais dans *Hair* ou *Taking Off*, paradoxalement, la pop nourrit justement son esthétique par l'expression de sa propre disparition en cas d'atteinte de la maturité.

⁶⁰ Agnès Gayraud, *Dialectique de la pop*, La Découverte/Cité de la musique-Philharmonie de Paris, Paris, 2018, p. 313

⁶¹ *Ibid.*

Si l'auditeur arrive à accéder à une communication de ses désirs plus construite, alors la pop n'a plus lieu d'être. Celle-ci travaille donc à représenter son deuil personnel, montrant son échec à réussir à vivre tout en permettant une véritable libération de son auditoire qui finit toujours par l'abandonner une fois la formation individuelle achevée. « L'âge adulte équivaut à sa mort [celle de la pop] ⁶² ». Le cinéaste souligne cela en marquant une évolution dans le caractère et les paroles des chansons de ses films. Dans *Taking Off*, alors que l'un des premiers morceaux filmés possède un rythme entraînant et des mots se référant à un sentiment d'espoir « I believe in love ⁶³ », le spectateur entend ensuite des œuvres de plus en plus mélancoliques, notamment « And even the horses had wings ⁶⁴ », dont les verbes conjugués au passé témoignent d'un monde utopique relégué au rang de souvenir. La jeune héroïne Jeannie n'ose pas chanter lorsqu'elle passe l'audition, restant une spectatrice. C'est donc elle qui incarne l'auditoire de la musique pop et accompagne le public de cinéma dans sa découverte du genre. Or, la dernière image du film avant le générique est un plan poitrine sur elle, assise dans une position fixe, le regard vide, alors qu'elle regarde son père chanter. Le parcours du personnage, parallèle à son écoute de la pop, se conclut donc par une perte des rêves, matérialisée par la rigidité de ce plan final. Par conséquent, d'après Milos Forman, le fondement même du genre est d'amener l'auditoire à prendre conscience de l'impossibilité de sa musique à lui permettre de s'émanciper. Cette contradiction constitutive de la pop est confirmée à travers le petit ami de la protagoniste, musicien hippie qui explique aux parents de celle-ci qu'il a décidé d'investir dans les missiles, constatant lui-même la distance entre son œuvre censée porter un espoir de paix et ses placements financiers - « There are things the government does that make you angry and you write songs about it to reach as many people as you can. In the end you pay for those things that make you angry. I guess I accept the contradiction ⁶⁵ ».

D'ailleurs, dans ce même film, une séquence met en évidence l'opposition entre la musique classique et la pop, ce qui me permet de conclure sur cette étude que propose Forman. Le père de Jeannie rencontre une femme dont la fille, comme la sienne, s'est enfuie du foyer. Elle lui propose alors de se rendre au gala d'une association de parents d'enfants en fugue, visant à comprendre la culture de la jeune génération et à pouvoir alors résoudre leur conflit. Pour symboliser cette tentative de compréhension, le réalisateur intercale dans le dialogue un plan

⁶² *Ibid.*, p. 461

⁶³ « Je crois en l'amour. »

⁶⁴ « Et même les chevaux avaient des ailes. »

⁶⁵ « Il y a des choses que le gouvernement fait qui vous mettent en colère et vous écrivez des chansons dessus pour pouvoir toucher le plus de monde possible. Au bout du compte, vous payez pour ces choses qui vous mettent en colère. Je suppose que j'accepte la contradiction. »

sur une violoncelliste nue interprétant le solo du *Nocturne* de Tchaïkovski. Ici, le cinéaste fait l'essai d'un mélange de sa mise en scène de la musique savante (signes des parents) et de celle de la pop (signes des enfants). Une fusion entre les deux genres est déjà envisagée dans *L'As de pique* dans lequel le générique de début fait entendre un arrangement de la « Marche » de *Casse-Noisette* (Tchaïkovski, 1892) pour groupe de rock, mais dans *Taking Off*, c'est toute la réalisation du cinéaste qui propose le mélange. La source sonore se trouve à l'écran, signifiant la spontanéité propre à la pop, tandis que la musicienne est nue, semblant faire corps avec son violoncelle afin de donner l'impression que la musique n'émane pas du travail d'une professionnelle sur son outil-instrument mais d'une entité unique et au caractère irréel, le plan n'ayant aucune connexion avec le reste du film et semblant ainsi en-dehors de sa diégèse, comme l'est le classique. Avec cette confrontation des deux genres aboutissant à une image au caractère onirique, Milos Forman met en exergue leurs différences, les empêchant de se réunir en un acte qui semblerait naturel, et montre ainsi qu'au-delà de leurs formes privilégiées (la chanson pour l'un, la musique écrite pour orchestre pour l'autre), c'est toutes leurs esthétiques respectives qui s'écartent. La mise en scène du cinéaste fait donc action de médiation de la musique en donnant à voir et à comprendre la nature des divers genres auxquels elle peut appartenir.

2.1.2. Le genre de la comédie musicale

Une autre manière pour Milos Forman d'étudier la musique est de se demander dans quelle mesure elle peut elle-même, tout en appartenant à un genre musical, influencer sur la construction d'un genre cinématographique. La typologie qui vient naturellement à l'esprit en travaillant sur la formation d'un film par la musique est la comédie musicale. Pourtant, la réciproque n'est pas forcément valable. En effet, le genre est communément défini comme réunissant des œuvres organisées selon une alternance de moments parlés et de moments chantés, et qui connaît un équivalent au théâtre. C'est la transition entre ces deux types d'expression qui constitue la perception du genre, les films entièrement chantés tel que *Les Parapluies de Cherbourg* de Jacques Demy ne pouvant alors être tout à fait considérés comme des comédies musicales. Malgré cela, le chant est une donnée essentielle ; la seule présence de la partie instrumentale dans l'alternance de séquences parlées et musicales ne peut se suffire pour classer une œuvre dans le genre, sinon un film comme *Il était une fois dans l'Ouest* de Sergio Leone (1968), jalonné de passages où la bande originale occupe une place essentielle, pourrait tout à fait y figurer. Cela-dit, l'affirmation peut encore être nuancée, puisque de

nombreux films de Bob Fosse, dont les numéros musicaux ne présentent pas de chant, sont considérés en tant que comédie musicale. Il semblerait alors que celle-ci accepterait la substitution de la voix par la danse ; mais toutes les œuvres montrant de la danse et respectant le principe de l'alternance sont-elles des comédies musicales ? Je m'arrête ici quant à la recherche d'une définition précise du genre tant il est possible de continuer indéfiniment à remettre en question chacun des arguments visant à la construire. Il semble vain de vouloir donner une nature précise à la comédie musicale et la seule chose possible pour constituer sa typologie est de réfléchir à quel film elle comprend ou non. D'ailleurs le principe même de l'alternance de séquences sans musique et de passages chantés qui semble être l'élément le plus inattaquable peut être remis en question, puisque des œuvres non reconnues dans la typologie respectent pourtant ce principe, notamment dans l'équivalent théâtral, tel que l'opérette *Les Brigands* d'Offenbach, ce qui peut laisser penser qu'une donnée essentielle à la question est l'époque de l'œuvre et le style musical qu'elle met en avant.

Or, les films de Milos Forman sont également difficiles à définir du fait de la construction de leur récit qui, souvent, ne respecte pas la structure narrative classique divisée en trois parties selon une situation initiale, puis une quête amorcée par un élément perturbant cette situation, et enfin un dénouement. En effet, *Vol au-dessus d'un nid de coucou* est le seul film qui se rapproche de cette construction tandis que tous les autres s'organisent d'une manière singulière ; leurs structures respectives reposent plutôt sur un enchaînement de péripéties qui trouvent leur fin lorsque le personnage principal meurt ou décide de retourner à son point de départ après un échec comme dans *Les Amours d'une blonde*. Chaque péripétie se divise elle-même en deux temps : un système ou son représentant élabore un stratagème pour enfermer le protagoniste, puis celui-ci réagit en modifiant les rapports de force par une stratégie de mise en scène de soi. Ce même principe construit une très grande partie de la filmographie de Forman, par exemple *Amadeus*, fondé sur la succession des différents plans que met en place Salieri pour entraîner la censure de son rival par l'Empire, ou *Man on the Moon*, avec la consécution de contraintes imposées par les studios de l'industrie du divertissement à Andy Kaufman. Le film se termine au moment précis où le personnage disparaît en s'enfermant lui-même dans sa propre création – ce qui sera l'objet du dernier chapitre de cette partie. Si j'ai détaillé à ce point les questions autour du genre de la comédie musicale et celle de la construction narrative des œuvres de Forman, c'est parce qu'elles entretiennent un rapport étroit, qu'il est possible de relever en s'appuyant sur le travail de Rick Altman.

D'après lui, le genre se caractérise, du moins dans le cinéma hollywoodien, par des éléments narratifs qui dépassent la simple présence de numéros musicaux ; il s'agit de la récurrence d'une structure pouvant être qualifiée de « biplexté »⁶⁶ et qu'il introduit ainsi :

L'analyse du récit traditionnel mettrait vraisemblablement la relation chronologique en avant et reléguerait le côté simultané et l'effet de parallèle à quelques obscures analyses stylistiques [...]. Si l'on veut comprendre la comédie musicale, c'est le contraire qu'il faut faire ; il faut considérer les relations conceptuelles comme fondamentales⁶⁷.

La comédie musicale se construit selon des séquences mises en parallèle d'un point de vue thématique, plus que par un enchaînement linéaire d'événements liés par des relations de cause à effet. Or, c'est justement cette structure que j'ai décrite dans les œuvres de Forman. La corrélation entre l'œuvre du réalisateur et la réflexion de Rick Altman est d'autant plus forte que celui-ci parle d'une nécessité de porter « un regard oblique sur le film, en suspendant le flux temporel⁶⁸ », ce qui semble représenter le principe même de la narration d'*Amadeus*. À travers le récit de Salieri, le film se construit en fonction des explications du personnage, motivées par sa confession au prêtre quant à son conflit avec dieu. La structure adopte alors le thème de la division en tant que forme, montrant en alternance Mozart et Salieri, faisant de leur opposition le fil conducteur du film plus que l'existence individuelle des deux personnages. Le narrateur ne cesse d'entrecouper son histoire présentée comme un flashback par des indications données au temps présent, afin de maintenir un lien conceptuel entre les séquences mises en confrontation. Forman offre donc de manière explicite au spectateur un « regard oblique », incarné par la subjectivité de Salieri, indiquant une conscience du réalisateur de la structure particulière de son œuvre. Il fait ainsi acte de transmission pour appréhender la narratologie et s'inspire des caractéristiques propres à la comédie musicale pour penser son cinéma. Cela donne au spectateur l'impression de visionner des films du genre, alors même qu'ils ne comprennent pas forcément de scènes chantées. Si *Amadeus* possède beaucoup de passages donnant à entendre de la musique, rendant le rapport au genre plus évident, les autres films qui en

⁶⁶ Rick Altman, *La Comédie musicale hollywoodienne*, Armand Colin, Paris, 1992, p. 33

⁶⁷ *Ibid.*, p. 28

⁶⁸ *Ibid.*, p. 39

comprennent moins peuvent par conséquent tout de même le rappeler, tel que *Larry Flynt* dont le personnage, directeur d'un magazine pornographique, n'est pourtant pas musicien.

En proposant cette narration spécifique à la comédie musicale dans ses films, Forman démontre la possibilité de donner une musicalité au cinéma sans même forcément user de chansons. Cela découle du lien inconscient qu'a établi le genre chez le spectateur, entre structure « biphase » et musique. Ainsi, en éloignant un de ces deux éléments, le réalisateur rend conscient l'existence de ce rapport ; même lorsque la musique manque, la structure la rend présente dans l'appréhension du film, dévoilant en cela la complémentarité entre les deux données. Cette particularité trouve tout son sens chez Forman, puisque correspondant aux thèmes qu'il aborde : le conflit, que j'ai déjà étudié, mais aussi la volonté de mise en scène de soi des personnages, que j'analyserai dans le chapitre suivant. Les protagonistes cherchant à esthétiser leur propre vie, leur objectif peut être rapproché de celui du compositeur qui agence des sons pour en faire une œuvre d'art. Kundera écrit justement que « L'homme, guidé par le sens de la beauté, transforme l'événement fortuit [...] en un motif qui va ensuite s'inscrire dans la partition de sa vie ⁶⁹ ». La phrase littéraire de l'auteur raisonne avec le travail de Milos Forman. En effet, la partition révèle graphiquement le morceau correspondant, rend visible son fonctionnement spécifique. Elle rend compte de l'absence de notion de cause à effet entre les éléments musicaux. Les notes, rythmes et nuances n'existent que par le principe du contraste : un rythme est lent uniquement parce que s'y additionnent des rythmes plus rapides, un instrument est *forte* parce que les autres jouent *piano*, etc. Le réalisateur montre la nature de cette structure par opposition en représentant des personnages qui décrivent des partitions dans *Amadeus*, comme Salieri avec la *Sérénade pour vents*, expliquant les diverses parties instrumentales qui forment la pièce et indiquant au spectateur le passage d'un solo de hautbois à un solo de clarinette, constituant ainsi une réponse du deuxième au premier. Si les personnages cherchent à se mettre en scène telle une partition, leur existence et donc le film adoptent alors cette construction propre à la musique, qui repose sur les contraires plus que sur une linéarité narrative. De cette manière, l'étude des films de Forman permet de se questionner sur ce qui constitue le genre de la comédie musicale. Il ne s'agit pas seulement de la présence de musique mais aussi des influences que celle-ci peut avoir sur l'organisation du récit. Elle est constitutive du genre cinématographique en tant qu'elle inspire son esthétique aussi bien que son mode de narration.

⁶⁹ Milan Kundera, *L'Insoutenable légèreté de l'être* (1984), trad. du tchèque par François Kérel, in *Œuvres*, tome I, Gallimard, Paris, 2017, p. 1181

Lorsque Milos Forman réalise son seul film unanimement considéré comme comédie musicale, *Hair*, inspiré du spectacle du même nom, il parvient à situer l'œuvre dans une hybridation des sous-genres, qui renforce sa réflexion. Rick Altman définit en effet trois types de comédie musicale ⁷⁰ : la *comédie-spectacle* qui se déroule dans les coulisses d'un show musical, la *comédie-contes de fées* qui rend crédible un univers magique en mettant au même niveau d'artificialité l'expression des personnages par le chant, et la *comédie-folklore* qui transporte le spectateur dans une autre époque ou un milieu en particulier dont la musique fait partie de la culture. Bien que *Hair* semble se situer davantage dans cette troisième catégorie, représentant le mode de vie de hippies, Rick Altman écrit plutôt dessus en tant que *comédie-contes de fées*, puisque se concentrant sur un duo de personnages qui rappelle l'univers du conte : Claude le modèle du prince charmant, altruiste, servant son pays et montant à cheval, et Berger, exubérant, paraissant sortir d'un monde enchanté. En outre, comme je le développerai dans le second chapitre de cette partie, le film se présente comme une mise en abyme, grâce à un effet de surcadrage (voir annexe 2 p. 111) créé par l'ouverture d'un tunnel plongé dans l'obscurité, qui rappelle le dispositif de l'écran de cinéma et marque la première apparition de la tribu hippie. Les personnages entrent en cela dans un nouveau monde, à la manière de Dorothy qui pénètre dans celui du Magicien d'Oz, dans le long-métrage éponyme (Victor Fleming, 1939), défilant derrière la fenêtre de sa chambre, comme un film projeté sur une toile lisse.

Pourtant Rick Altman nuance son classement en expliquant que « en allant voir *Hair* (1979) l'écran me renvoie pratiquement mon image ⁷¹ ». Le protagoniste étant crédible et le récit se situant dans des décors réels, l'action devient réaliste et le public peut s'y projeter, ce qui est une caractéristique de la *comédie-folklore*. Dans ce type de comédie musicale, le spectateur « peut, à tout moment, passer "sur la scène" ⁷² » ; il est intégré dans le monde représenté. En outre, tout peut faire scène dans ce genre, la musique étant l'expression quotidienne des personnages. C'est justement ce que Forman montre dans des numéros musicaux où la tribu s'approprie des espaces courants, par exemple la table d'un dîner mondain dans « I got life », pour en faire les lieux de sa représentation. Cette séquence est très parlante quant à la mise en scène que R. Altman décrit comme propre à la *comédie-folklore*. Alors que l'auteur écrit à propos d'une « diversification des positions de la caméra qui renvoie à une multiplicité de points de vue », Forman emploie plusieurs angles et plusieurs échelles de plans variées, allant jusqu'à puiser dans des formes rares chez lui, tel que des angles débullés, pour

⁷⁰ *Op. cit.*, Rick Altman

⁷¹ *Ibid.*, p. 189

⁷² *Ibid.*, p. 343

diversifier au mieux ses images, ainsi que des gros plans sur les différents convives qui assistent au numéro de Berger sur la table, se focalisant donc selon un ensemble de regards sur la scène. De plus, si le genre « instaure un espace circulaire ⁷³ », le réalisateur, en employant une table autour de laquelle est rassemblé le public, fait de cette scène le centre d'un cercle et non pas un lieu séparé des spectateurs par une frontière droite.

Le personnage marginal perturbant un dîner mondain en faisant des pitreries à table est un motif récurrent de comédies musicales et il est frappant de voir qu'il permet, par la variation de sa mise en scène, d'ancrer le film dans l'un de ses sous-genres. Par exemple, dans *Les Blues Brothers* (John Landis, 1980), Jake et Elwood s'introduisent dans un restaurant pour faire des blagues scabreuses, tandis que dans *Rent* (Chris Columbus, 2005), les protagonistes se mettent à entonner tout en montant, comme Berger, sur une table, la chanson « La Vie Bohème » qui aborde des sexualités libres et blasphème à de nombreuses reprises. Dans le premier cas, les personnages ne chantent pas et se contentent de se comporter de manière volontairement grossière, indiquant qu'ils ne performent que dans des espaces dédiés à la représentation musicale : la scène le plus souvent, parfois dans le cadre d'une cérémonie religieuse ou pour tester des instruments dans un magasin de musique – une seule séquence avec Aretha Franklin chantant dans un commerce fait exception à la crédibilité des passages musicaux. Ainsi, le film se situe dans la *comédie-spectacle* ; la musique y est présente parce que les personnages sont musiciens de profession et ont pour objectif l'organisation d'un concert. Dans le deuxième cas, tous les personnages chantent, aussi bien les marginaux, les « bohémiens » des paroles du morceau, que les figures bourgeoises qui les attaquent et provoquent leur riposte. Ici, la musique ne renvoie donc en aucun cas à une volonté de crédibilité de la séquence. Le spectateur se situe dans un monde autre que le sien où tous les personnages chantent, quelle que soit leur condition sociale. En cela l'espace est fantastique et se rapproche davantage de la *comédie-conte de fées*. Ainsi par la comparaison, le numéro de *Hair* apparaît comme celui d'une *comédie-folklore*. Berger se met à chanter, il s'agit alors de son mode d'expression et non pas d'un travail effectué dans le dispositif unique de la scène comme dans *Les Blues Brothers*. Il reste le seul à performer, tandis que l'assemblée se trouve embarrassée par sa représentation, finissant par appeler la police pour renvoyer la tribu du lieu. Aussi, le film se trouve dans un univers réaliste où seul le hippie produit de la musique, à l'inverse de *Rent*, ce qui est justement l'élément principal de sa

⁷³ *Op. cit.*, Rick Altman, p. 341 (pour cette citation et la précédente)

culture. Par conséquent, alors que le film débute selon les codes de la *comédie-conte de fées*, il s'ensuit un glissement vers la *comédie-folklore*.

Grâce à cette hybridation, Forman consolide sa réflexion sur le genre en montrant que la musique en est constitutive, mais que c'est également la manière de l'introduire au sein de la diégèse qui définit précisément le type spécifique de comédie musicale. Ainsi, la bande sonore seule ne peut pas servir de définition au genre. C'est son incidence sur la construction narrative, ainsi que la façon dont elle est mise en scène qui amène à la synthèse de la comédie musicale et de ses différentes typologies. En cela, ce qui semble être au cœur du travail de Forman est l'articulation entre musique et images réalisées.

2.2. Une étude des liens entre la musique et l'image cinématographique

J'ai analysé comment le réalisateur place la musique et le cinéma au centre d'une réflexion, par le prisme de leurs genres. Si la transmission des deux arts se fait selon une même approche, c'est parce que Milos Forman les considère comme intimement liés. À l'interrogation courante en recherche sur le cinéma quant à savoir lequel des deux médiums contrôle l'autre, le cinéaste semble répondre que les deux sont interdépendants. En effet, plusieurs chercheurs, tel que Yohann Guglielmetti dans *L'indépendance de la musique de film*, se demandent s'il est possible que la musique dans un film puisse fonctionner de manière complètement détachée des images. Si dans le cas d'une composition originale pour une œuvre cinématographique, généralement enregistrée après le tournage, il n'est pas hasardeux d'affirmer que la musique est contrôlée par les images, son auteur ayant parfois déjà vu les rushes et pouvant écrire sa composition en fonction de ceux-ci, il est nettement plus difficile de trancher lorsque la bande sonore est préexistante, comme c'est le cas dans la majeure partie de la filmographie de Forman. Je montre tout d'abord que chez le réalisateur l'image a souvent besoin de la musique et devient donc dépendante d'elle lorsqu'il s'agit de travailler sur des effets de temporalité.

Néanmoins, malgré ce cas spécifique où le son semble contrôler la perception que le spectateur a de ce qu'il voit, il n'est jamais véritablement possible de trancher sur une éventuelle dépendance de l'un des deux arts à l'autre dans l'œuvre de Forman, variant ses utilisations de la musique à tel point que chacune de ses nouvelles séquences amène à repenser la première

réponse que le spectateur aurait pu émettre. Dans les exemples que j'ai pu analyser dans les chapitres précédents, elle peut aussi bien apporter une dimension supplémentaire à la mise en scène visuelle que renforcer un sens que celle-ci possède déjà sans le son. Claude Poizot relève lui-même cette difficulté à définir les rapports de force entre les plans et la musique.

Étrange allié de l'image, elle [...] temps à rompre son discours alors que dans le même temps elle contribue à le construire. Parfois animal familier niché au cœur de l'écran, elle se ferait presque oublier... Parfois oiseau de haut-vol elle plane au-dessus, orgueilleuse ⁷⁴ .

L'auteur exprime la complexité à définir une hiérarchie potentielle en employant une métaphore de la différence de lieu, « niché » et « au-dessus », comme marqueur de l'ascendant que peut avoir un médium sur l'autre. Son autre métaphore est de désigner la musique par le nom d'un animal. Avant tout, mon deuxième sous-chapitre nuance l'idée de Claude Poizot. Je montre que ce qui rend aussi difficile la définition des rapports entre musique et image est justement la volonté du réalisateur de ne pas créer de hiérarchie entre les deux. Aucun des deux arts n'a d'attitude « orgueilleuse » sur l'autre, puisqu'ils ont besoin d'entretenir une relation de complémentarité pour faire naître le cinéma de Forman. La métaphore animalière me semble en revanche plus pertinente car elle envisage la musique, dans les deux cas décrits par Poizot, comme une entité vivante animée. Chez le cinéaste, les images et le son sont en effet assimilables à des êtres vivants, puisque travaillant en complémentarité, sans que l'un ne devienne un outil complètement inanimé dépendant de l'autre. Je relève donc que pour émettre cette idée, le cinéaste réalise des séquences où la musique commence en même temps que le spectateur assiste à une naissance symbolique du cinéma.

Enfin, j'étudie les conséquences de cette interdépendance sur les personnages au sein même des récits ; lorsqu'un protagoniste parvient à contrôler l'un des deux médiums, il contrôle également l'autre inévitablement, devenant une projection de la figure du réalisateur, maître du film, au sein de la diégèse.

⁷⁴ Claude Poizot, *Milos Forman*, Dis Voir, Paris, 1987, p. 58

2.2.1. Le contrôle de la perception du temps

Le sens des images se trouve entièrement dépendant de la musique lorsque Milos Forman cherche à travailler la temporalité de ses films. Pour rendre compte d'un temps long ou rapide, le réalisateur n'emploie jamais d'effets de ralenti ou d'accélération. Ces formes filmiques n'apparaissent pas dans sa filmographie, alors qu'il établit pourtant régulièrement des variations de perceptions de la vitesse des mouvements. C'est donc bien la musique qui assure le rôle de transmettre au spectateur une impression de temps long ou court et elle a alors un ascendant sur les facultés de l'image, celle-ci ne suffisant pas en elle-même. Le réalisateur rend explicite cette participation essentielle de la musique grâce à plusieurs procédés et fait alors preuve de médiation envers le spectateur en lui démontrant la capacité d'altération du temps que la musique peut avoir au cinéma. Il éclaire ainsi physiquement l'idée théorique selon laquelle « la musique permet de modifier la perception de l'espace-temps ⁷⁵ », accompagnant la lecture de son cinéma par lui-même.

Par exemple, lors de la représentation de la *Sérénade pour vents* où Mozart arrive en retard dans *Amadeus*, un plan montre le personnage courir le long d'un couloir pour aller diriger son morceau dont l'interprétation a déjà commencé. Le moment de la pièce musicale qui se fait entendre durant ce plan est l'entrée du hautbois ; il s'agit d'une blanche, liée à une noire pointée, soit une note tenue pendant plusieurs temps, donnant à la musique un caractère d'apesanteur, voire une impression d'immobilité si la partie de basse ne continuait pas à jouer ses croches. La longueur de cette note correspond parfaitement à la durée de la course de Mozart, qui arrive finalement dans la salle où a lieu le concert au même moment où l'instrument joue de nouvelles notes plus rapides (une série de triples croches) et que la clarinette soliste effectue sa propre entrée, reléguant le reste de l'effectif au second plan. L'utilisation de ce passage précis du morceau sur ce plan spécifique donne alors une perception altérée du temps. Puisque la note semble interminable, la course de Mozart le devient aussi (voir Annexe 6, p. 118). Le réalisateur aurait pu choisir une autre mesure de la sérénade, avec des rythmes plus rapides, afin de montrer que l'œuvre avance vers son terme alors que le compositeur n'est toujours pas arrivé, renforçant un sentiment d'urgence. Mais le choix de cette note en suspension, apportant de la lenteur au mouvement du personnage qui pourtant est en train de se dépêcher, apporte davantage au spectateur le besoin de voir le protagoniste avancer, car diluant le temps là où il se mesure visuellement pourtant toujours à vingt-quatre images par secondes. Après le concert, Salieri,

⁷⁵ Yohann Guglielmetti, *L'indépendance de la musique de film*, L'Harmattan, Paris, 2020, p. 67

qui découvre la partition et la décrit au prêtre, insiste particulièrement sur la longueur de la note d'entrée du hautbois ; il lui donne de l'importance comme le réalisateur l'a fait pour travailler son effet singulier et dévoile alors explicitement l'idée sonore employée : « Suddenly, high above it, an oboe, a single note, hanging there, unwavering ⁷⁶ ». Le film assume et revendique l'importance de la musique dans son travail temporel dévoilant de cette manière ses artifices au spectateur.

Cela se retrouve à de nombreuses reprises chez Forman, par exemple dans *Hair*, lorsque les hippies chantent tandis que le personnage de Sheila fait du cheval. L'animal acquière un certain tempo dans son trot, mais lorsque la chanson se termine, il semble soudainement aller à une autre vitesse alors même que l'image montre que ce n'est pas le cas. L'œil du spectateur, cherchant naturellement un point de synchronisation entre ce qu'il voit et le son, privilégie alors la musique pour choisir le tempo qu'il percevra pour l'ensemble des éléments filmiques. C'est elle qui définit la vitesse des chevaux dans la réception du spectateur et non l'image puisque lorsque la bande musicale se termine, celle-ci semble modifier la vitesse des mouvements qui avait été établie. Forman met en évidence cela en filmant le même trot une fois avec musique et une fois sans, démontrant lui-même par un jeu de montage image-son pouvant être pratiqué en cours de cinéma, le rôle central de la musique dans la perception globale d'une séquence.

En plus du temps dilué ou accéléré, le son permet de mettre en place des ellipses. Forman utilise dans plusieurs de ses films des effets de transitions similaires consistant en un chevauchement des bruits d'un plan sur celui qui suit et appartient à une autre séquence. Ainsi, même si le film passe d'un espace-temps à un autre, les deux scènes se trouvent liées. Elles ne sont pas complètement séparées et une relation de cause à effet s'installe de cette manière, tel que dans *Man on the Moon*. Lorsque le producteur de la sitcom *Taxi* accepte qu'Andy Kaufman joue un rôle dedans, celui-ci rit, persuadé d'avoir fait une bonne affaire en engageant deux personnes (Andy et Tony Clifton) pour un salaire unique, rire qui se prolonge sur le plan suivant où l'agent Shapiro vient annoncer la nouvelle au protagoniste. Avant même que le dialogue de la nouvelle séquence ne débute, le spectateur comprend la connexion logique entre les deux moments et peut donc mesurer approximativement le temps entre les deux. Le son donne donc une perception plus précise de l'ellipse. Il en va de même dans beaucoup d'autres films, comme dans *Valmont* où une scène à l'opéra est suivie du voyage de Madame de Merteuil en calèche. Les applaudissements à la fin de la première séquence, même s'ils ne débordent pas

⁷⁶ « Soudain, au-dessus d'elle, un hautbois, une seule note, suspendu là, inébranlable. »

véritablement du plan, sont rendus présents au début de la scène suivante par les bruits des sabots des chevaux qui tirent la calèche et les rappellent fortement. Par conséquent, le spectateur établit naturellement un lien de cause à effet. Le voyage de Merteuil est tout de suite vu comme une idée provenant de sa sortie à l'opéra et il semble alors que peu de temps se soit écoulé entre les deux moments, l'un devenant une réaction immédiate au premier. Tout en construisant l'ellipse, le son la caractérise également en lui apportant plus de précision.

Ici il s'agit d'un travail sur le son mais, pour se recentrer sur la musique, il est possible de remarquer que celle-ci joue également un rôle essentiel dans l'appréhension d'un passage temporel, notamment dans la partie de *Man on the Moon* pendant laquelle Andy devient un acteur récurrent de *Taxi*. Afin de rendre compte de l'avancée du temps, une séquence montre différents plans du personnage en train de jouer la comédie tout au long des épisodes ; il n'y a pas de raccord visuel entre les images et elles ne font donc pas partie d'une même séquence du show. En revanche, elles pourraient très bien se trouver dans le même épisode, mais la musique indique au spectateur que ce n'est pas le cas et qu'il est en train d'assister au passage du temps au fil de l'ensemble de la saison de la série télévisée. En effet, alors que les plans représentent différents fragments de moments où Andy interprète son personnage, le morceau entendu est unique ; c'est toujours le même d'un plan à un autre. Il s'agit de la bande originale de l'ouverture de *Taxi*, que le réalisateur laisse être entendue de son début à sa fin, signalant alors que le temps avance selon la durée complète de la série. Ainsi, les images ne signifient la vitesse du récit que par la présence parallèle de la musique. Alors que les plans sont rapides, le morceau s'écoule selon sa durée originale et c'est de ce contraste que naît l'impression de différence entre le temps de l'histoire et celui de son récit créant donc une accélération que Genette a nommé le sommaire, « la narration en quelques paragraphes ou quelques pages de plusieurs journées, mois ou années d'existence, sans détails d'actions ⁷⁷ », qui devient ici la narration en quelques plans de plusieurs semaines de tournage. En outre, la musique est ponctuée par des rires enregistrés qui chevauchent aussi les plans. En cela, ceux-ci ne forment plus une réaction face à un gag précis de la sitcom, mais deviennent ce qui l'accompagne tout du long. Ces rires sont structurels et non pas spontanés ; désincarnés, ils font du show une machine dont la comédie n'est pas une fin en soi mais un rouage travaillant à la diffuser le plus longtemps possible. Alors que cette vitesse pourrait être signe de la passion du personnage pour son rôle, la musique indique, qu'au contraire, elle est la conséquence d'une machinerie bien huilée, empêchant toutes les pauses ou doutes qui fondent l'esthétique défendue par Andy Kaufman. De cette manière, le protagoniste

⁷⁷ Gérard Genette, *Figures III*, Seuil, Paris, 1972, p. 154

n'a pas besoin de réplique pour que le spectateur comprenne qu'il est entraîné dans une industrie en contradiction avec son art. Finalement, la musique, tout en mettant en place un effet de rapidité du récit, donne une manière spécifique de le comprendre.

2.2.2. L'entrée de la musique comme naissance du cinéma

Au-delà du travail sur la temporalité, il est impossible d'émettre un avis tranché quant au débat sur quel médium dépend de l'autre, puisque Milos Forman lie les deux arts à tel point que l'un ne peut être introduit au cinéma sans l'autre. Pour montrer cela, le cinéaste réalise des séquences dans lesquelles la musique commence à être entendue, qu'elle soit extra ou intradiégétique, seulement à partir du moment où a lieu une naissance symbolique du cinéma. Ses films sont donc des mises en abyme, ce qui permet de se questionner sur la nature même de son art par le prisme des relations entre l'image et la musique.

Hair débute sur le départ de Claude, qui quitte sa famille vivant en milieu rural pour se rendre à New York. Alors qu'un grand nombre de comédies musicales hollywoodiennes s'ouvrent sur des numéros musicaux pour s'inscrire d'emblée dans le genre, Milos Forman choisit de mettre en scène la séquence avec une sobriété radicale, filmant Claude allant prendre son bus de loin, sans mouvements de caméra significatifs ou esthétiques mais seulement fonctionnels, servant à suivre le personnage sans avoir à couper le plan. Ainsi, le réalisateur travaille à donner une impression d'un manque de point de vue de la mise en scène du passage. En revanche, lorsque le bus dans lequel est le protagoniste s'approche de la ville, le réalisateur brise cette sobriété en multipliant les effets de cadrage, d'éclairage, et de montage. Le spectateur voit défiler le paysage derrière les fenêtres du véhicule en un travelling latéral tandis que le soleil se lève sur la campagne, puis sur les immeubles de New York avec des contre-jours, contraste de lumière apportant une valeur esthétique aux plans, tandis que la montée dans le bus se déroulait sous une brume matinale faisant de l'image une surface paraissant plate. C'est précisément à ce moment que commence la musique, soit lorsque Forman cherche à transmettre un sentiment d'engagement de la réalisation au spectateur. Symboliquement, la bande sonore débute lorsque le film en tant qu'art du point de vue naît. Dans *Ragtime*, plusieurs séquences montrent Coalhouse jouer du piano lors de projections de films des premiers temps, représentant le dispositif des débuts du cinéma et indiquant que dès sa naissance, il s'agissait d'un art alliant image et musique, constituant alors les deux corps qui définissent sa nature. Cette corrélation est montrée de manière directe dans *Ragtime*, mais la plupart des autres films s'expriment

également sur le sujet de manière plus symbolique. Pour reprendre l'exemple de *Hair*, la musique commence lorsque le soleil se lève. Or, la lumière est l'entité qui permet au cinéma d'exister, comme le rappelle le personnage de Tateh, fabricant de folioscope devenu cinéaste dans le film précédemment cité : « What make me possible to do everything. Do you know what it is ? Light. [...] Now, we make pictures from the light ⁷⁸ ». Le début de *Hair* est donc une mise en abyme – le défilement du paysage mis à plat sur les vitres du bus ressemble d'ailleurs à celui des photogrammes d'une pellicule – ce que confirme la première apparition des hippies ; cachés dans un tunnel, ils provoquent un feu qui apparaît dans le noir avant d'éclairer le groupe. Celui-ci éclot littéralement de la lumière et ses membres sont tout de suite caractérisés comme des personnages cinématographiques, eux qui chantent tout au long du film. Lorsque la police arrive dans le tunnel, les personnages s'enfuient et Forman les filme sortir du lieu avec un effet de surcadre correspondant à l'embouchure vers l'extérieure. Cela rappelle le dispositif de la salle de cinéma, avec l'écran donnant lieu à un monde surgissant au milieu du noir. La communauté d'hippies entre dans le film, tandis que Claude constitue alors, aussi bien qu'un auditeur de la pop, un spectateur de cinéma (voir Annexe 2, p. 110).

Dans *Amadeus*, Forman fait également un lien entre la naissance du cinéma et celle de la musique, puisque c'est le souvenir d'un morceau de Mozart qui pousse Salieri à débiter son récit au prêtre. Le flashback narré du point de vue subjectif de Salieri correspond au début d'une fiction à l'intérieure même du film, constituant alors une mise en abyme du cinéma, qui commence à nouveau précisément là où la musique émerge. D'ailleurs, tout au long de son histoire, le soleil se lève progressivement derrière les fenêtres de l'asile, ramenant petit à petit la lumière dans le lieu comme pour signifier l'arrivée du cinéma et de la musique. Durant le film, le passage du temps, du présent au flashback (ou du flashback au temps présent), se fait toujours au travers de l'écoute de la musique de Mozart par Salieri. Par exemple, lorsque le personnage jeune découvre les partitions ou assiste à la représentation de *Don Giovanni*, le film revient vers lui plus vieux dans sa confession au prêtre. Aussi, la musique construit des métalepses, c'est-à-dire qu'elle assure l'accès entre les deux niveaux narratifs de la mise en abyme. Salieri est, comme Claude, un auditeur en même temps qu'un spectateur. Chez Forman, ces deux types de réception ne vont jamais l'une sans l'autre et il est donc absurde de vouloir créer un rapport hiérarchique entre les deux. Le réalisateur transmet une conception de la musique au cinéma proche de celle que synthétise Michel Chion avec un raisonnement dont la

⁷⁸ « Ce qui me rend possible de tout faire. Vous savez ce que c'est ? La lumière. [...] Maintenant, nous faisons des images grâce à la lumière. »

logique me semble imparable : « En réalité, il est abusif de parler de la musique comme "accompagnement" du film – puisqu'elle en fait partie ⁷⁹ ! ». Milos Forman, comme le chercheur, emploie une démonstration visant à révéler l'évidence d'une corrélation étroite entre image et musique dans son cinéma, avec deux passages que je vais maintenant analyser.

Tout d'abord, dans *Man on the Moon*, Andy Kaufman rappelle au spectateur, lors de son premier spectacle dans un club de stand-up, le lien arbitraire qui existe entre une chose et le son qui la représente. Celui-ci chante une comptine consistant à demander à son public quels bruits font les animaux : le chien fait « ouaf », le chat « miaou », etc. Cette première chanson que les clients ne considèrent pas comme étant de l'humour semble pourtant faire rire Andy, parce qu'il se divertit de ce lien artificiel entre le son appris dès l'enfance et l'animal qui produit un tout autre bruit. Il est frappant de constater qu'il s'agit justement là d'un sujet d'étude de Michel Chion qui le met en parallèle avec la corrélation créative entre le son et de l'image au cinéma : « En vous apportant ces relations, on s'est amusé à en redécouvrir l'arbitraire, la drôlerie de ces couples entre vache et "meuh", entre chien et "ouah-ouah", entre image et son ⁸⁰ ». Juste après son spectacle, Andy se fait licencier, son humour ne convaincant pas suffisamment le public pour le faire consommer au bar, ce qui donne une occasion au personnage de démontrer la théorie de Chion. Andy paraît dévasté à l'annonce de son renvoi, appuyé par une mélodie au piano dramatique. Puis lorsque celui-ci sort de l'établissement, son visage change soudainement, souriant, tandis que la musique passe à un caractère beaucoup plus joyeux, avec l'arrivée d'une batterie aux rythmes swing. Le personnage rit parce qu'il a réussi à duper le spectateur qui pensait assister à une scène triste en raison de la musique et du jeu du personnage. Connaissant sa personnalité de maître du canular, son jeu peut être perçu comme une feintise ; la musique, en revanche, apparaît donner une vérité à la scène. Mais Andy démontre qu'il ne s'agit là aussi que d'une lecture artificielle. Le morceau semble dramatique seulement parce que la scène est à priori triste. Forman exprime donc le rapport étroit entre les images et la musique qui ne peuvent fonctionner l'une sans l'autre. Chacune des deux mises ensemble entretiennent la lecture de l'autre.

Ensuite, dans une séquence comique de *Amadeus*, Joseph II qui a fait rédiger un texte interdisant la musique de ballet dans un opéra se rend à une répétition des *Noces de Figaro* et découvre surpris des danseurs bouger sans musique. La notion de danse n'existe plus sans le

⁷⁹ Michel Chion, *La musique au cinéma* (2ème éd. rev. et augmentée), Fayard, Paris, 2019, p. 188

⁸⁰ Michel Chion, *Le son au cinéma* (2ème éd. rev. et augmentée), Éditions de l'étoile/Cahiers du cinéma, coll. Essais, Paris, 1993, p. 14

son, comme le dit l'Empereur lui-même prenant conscience de l'absurdité de sa loi, « This a nonsense ». Ici, la chorégraphie ne se rapporte pas à l'art de la danse en lui-même mais à la partie visuelle de l'opéra, analogue aux plans dans un film. L'absurdité du ballet sans son est donc similaire à celle d'un film représentant des musiciens sans musique. Pour Forman les deux doivent fonctionner en symbiose puisque ses images sont motivées, dans le cas d'*Amadeus*, par la volonté de mettre en scène la musique de Mozart, mais une musique qui ne peut exister dans l'espace filmique si les images ne l'invitent pas. Que l'une ou l'autre manque au cinéma est un « non-sens » comme le montre la fin de la séquence ; Wolfgang est finalement autorisé à faire jouer la musique dans la scène du ballet et, au moment où il lève les bras pour diriger à nouveau l'orchestre, un cut fait passer le spectateur directement de la répétition à la représentation publique de l'opéra. De cette manière, le réalisateur indique qu'à partir du moment où la musique et le visuel peuvent être ensemble, la préparation peut se finir pour laisser place à l'œuvre terminée. C'est cette réunion qui construit la finalité artistique du morceau et donc, par l'effet de mise en abyme, d'un film. Pour faire une analogie, d'après Forman, une œuvre devient un objet cinématographique lorsque le son et l'image ont enfin été synchronisés, comme l'opéra débute quand musique et danse sont jouées ensemble. Il est possible de remarquer que cette répétition des *Noces de Figaro* est la seule séquence du film personnifiant l'orchestre ; les musiciens sont visibles dans le champ et Mozart s'adresse directement à eux. La musique est ainsi ramenée à sa technicité, elle émane du travail physique de l'instrumentiste. Mais lorsque le film passe à la représentation publique de l'opéra, l'effectif instrumental redevient invisible, placé en hors-champ ou seulement apparent comme une masse difficile à distinguer sur des plans d'ensemble ; la musique est envisagée en elle-même et non plus selon sa source. Elle semble alors plutôt émaner de ce qui est vu sur scène, comme si ce qui l'entraînait était les mouvements des comédiens mais qui, comme Forman a pu le démontrer, eux-mêmes n'ont de sens que grâce à celle-ci. La musique et les images sont donc complètement interdépendantes.

Par conséquent, quand Mozart endosse le rôle de chef, il ne semble diriger exclusivement ni l'orchestre ni la scène mais établir le point de synchronisation entre les deux. D'ailleurs, le film trahit la réalité historique (Mozart n'a jamais réussi à trouver un emploi de chef d'orchestre) afin d'avoir l'occasion de montrer le personnage faire vivre ses œuvres autrement que par l'écriture d'une partition mais par ce moment de rencontre entre sa musique et la scène, donnant une image de son œuvre beaucoup plus proche de celle d'un réalisateur. De cette manière, Forman transmet un aperçu de son propre travail quant à l'utilisation de la musique dans son cinéma, donnant ainsi toute sa légitimité à la séquence finale du *Requiem* où

le montage alterné entre la dictée du morceau et le retour de Constance à Vienne est parfaitement synchrone aux variations de rapidité des rythmes de la basse, représentant l'aboutissement d'une recherche pour faire du cinéma un art construit aussi bien par les images que par la musique.

2.2.3. Celui qui contrôle la musique contrôle le film

Chez le réalisateur, un des enjeux principaux des personnages est de parvenir à esthétiser leur vie. Ils veulent faire de leur biographie un film, ce qui justifie alors l'existence même des œuvres de Milos Forman. J'ai déjà étudié dans la première partie l'exemple de McMurphy par le prisme de son conflit avec le système oppressif de l'asile psychiatrique dans *Vol au-dessus d'un nid de coucou*. Mais là où dans cette œuvre, le protagoniste est motivé par une lutte contre une institution qui nécessite la récupération de ses propres armes consistant en la mise en scène d'une figure autoritaire, les autres films montrent des personnes qui souhaitent prendre une place de cinéaste pour construire leur existence, bien au-delà d'une volonté de combat politique.

C'est par exemple Salieri, très bien intégré dans l'Empire mais désireux de sortir de son rôle de spectateur de la vie de Mozart pour tenter de l'orchestrer lui-même. En effet, son plan final est de commander le *Requiem* afin de le faire jouer pendant l'enterrement de son rival, cherchant à créer un point de synchronisme entre la cérémonie et le morceau. Son objectif, plus encore que de tuer son adversaire, est de prendre un ascendant en mettant lui-même en scène la vie et mort de ce dernier. Salieri est caractérisé durant tout le film comme un voyeur et occuper la place de réalisateur lui permettrait alors de sortir de cette position. La première fois qu'il voit Mozart, il ne communique pas avec lui mais reste caché sous une table. Forman montre alors l'entrée de Wolfgang avec en avant-plan la nappe de la table qui le cache en partie, soit selon un plan subjectif de Salieri ; le spectateur entre dans son regard, ce qui permet de prendre conscience de son caractère intrusif et de le percevoir d'emblée comme un voyeur⁸¹. Plus tard, il offre une servante au foyer de Mozart pour qu'elle l'espionne pour lui, utilisant une troisième personne et maintenant donc une distance avec le sujet qu'il observe, distance définissant la pulsion scopique : « Le voyeurisme, semblable en cela au sadisme, maintient toujours une séparation entre l'objet (ici, l'objet regardé) et la source pulsionnelle, c'est-à-dire l'organe générateur (l'œil)⁸² ». Si j'insiste sur la caractérisation de Salieri, c'est parce que lorsque celui-

⁸¹ Cette observation est reprise de mon précédent dossier universitaire intitulé *Liberté et contrôle dans l'œuvre de Milos Forman*, rédigé en 2020-2021 dans le cadre du séminaire « Préparation au Master » assuré par Aurélia Gournay.

⁸² Christian Metz, « Le signifiant imaginaire » in *Communications* n°23, 1975, p. 47

ci établit un plan pour s'emparer de la musique de Mozart, il brise la distance qui les séparait en se rendant directement chez le compositeur, portant un costume proche de celui qu'avait Leopold et entrant alors dans la vie de celui-ci. En cela, la musique constitue la motivation à sortir du voyeurisme, à se libérer d'une pulsion individuelle, volonté qui dépasse le rapport au corps social en étant éminemment intime. Les personnages sont montrés comme ayant un besoin compulsif de mettre en scène leur existence et cela passe essentiellement par une recherche de contrôle de la musique, puisque comme vu précédemment, chez Forman, le film se construit par un travail de réunion de la bande sonore et de l'image.

Pour Claude Poizot, la séquence où Mozart compose le *Requiem* peut se lire comme une « leçon-confession du cinéaste ⁸³ », la multitude de ses indications rappelant en effet le comportement d'un réalisateur lors d'un tournage, ou du moins la représentation qu'en fait Forman au travers de Tateh dans *Ragtime*. L'auteur relève le lien entre musique et cinéma, mais considère plus le premier art comme un moyen pour Forman de donner une vision de la figure du metteur en scène. Je souhaite dépasser cette idée, puisque dans sa filmographie la composition semble être non pas seulement une métaphore de la réalisation de film, mais plus un élément constitutif de cette réalisation, sans lequel elle ne peut aboutir à une œuvre.

Dans le sous-chapitre précédent, j'ai abordé une séquence de *Man on the Moon*, Andy Kaufman étant un très bon exemple de personnage cherchant à maîtriser la musique pour pouvoir contrôler le film de sa vie. Cela est représenté dès la séquence d'ouverture. Le protagoniste s'adresse directement au spectateur, face caméra, en lui faisant un canular, prétendant que c'est déjà la fin du film, avant de finalement utiliser un projecteur pour montrer les images de sa vie. En commençant son œuvre de cette manière, Forman indique tout de suite que le protagoniste se voit comme le réalisateur, celui qui décide quand lancer le film de son existence, en se chargeant lui-même de le projeter. Ce canular passe en grande partie par la musique, puisque pour prouver au spectateur que le film est terminé, il lance un tourne-disque qui, au moment où il s'active, enclenche non seulement une mélodie mais aussi un générique déroulant. C'est bel et bien le morceau qui contrôle les codes du cinéma, comme le montre le fait que lorsque le vinyle tombe en panne le générique s'arrête. Pour le relancer, Andy le remet en arrière et le générique, en synchronisation à cette action est déroulé en sens inverse pour revenir plus tôt. Le personnage qui constate cette parfaite coordination joue alors avec le diamant du tourne disque pour s'amuser à voir les noms de l'équipe de production défiler dans

⁸³ Claude Poizot, *Milos Forman*, Dis Voir, Paris, 1987, p. 69

un sens plus dans l'autre. Ainsi, pour pouvoir contrôler l'image, il est nécessaire d'agir sur la musique, comme cela est possible avec une machine de tourne-disque. Cette séquence d'ouverture, en plus de capter l'attention du spectateur avec un gag méta-filmique, marque l'élément déclencheur du récit, qui va se construire selon la recherche artistique du protagoniste jusqu'à sa mort.

C'est dans ce passage qu'Andy comprend que pour se mettre en scène il doit établir une collaboration entre ses images et la musique, ce qu'il tentera effectivement de faire dans toute la suite du film, notamment dans un de ses premiers sketches à succès au Saturday Night Live. Ce show commence par une entrée silencieuse du comédien ; il ne parle pas jusqu'à ce qu'il fasse tourner un disque rappelant celui visible dans l'ouverture. Il s'agit de la chanson du générique du dessin animé créé en 1942 *Mighty Mouse* et le sketch consiste pour Andy à tenter de synchroniser les mouvements de ses lèvres avec les paroles de la chanson, ce qui provoque le rire chez les spectateurs du show. C'est donc bien cette recherche d'organisation de la musique et de l'image qui est au centre de l'esthétique de Kaufman, représenté dans cette séquence faisant en outre référence à un cartoon, genre par excellence du *mickeymousing*. Cela justifie le fait qu'un grand nombre des spectacles du personnage comporte des numéros musicaux, avec bien sûr Tony Clifton, mais aussi toutes ses autres interventions, tel que son canular autour du catch. Cette discipline est elle-même fondée sur une mise en scène, mais Andy parvint à faire de ces matchs de véritables séquences de film, en choisissant des musiques qui donnent un nouveau sens à l'action, comme lorsqu'il performe contre des femmes au son de *La Cumparsita*. Le morceau composé par Gerardo Matos Rodriguez entre 1915 et 1916 est l'un des tangos les plus célèbres de l'histoire, forme musicale incarnant le thème de la parade amoureuse. Le catch d'Andy contre des femmes perd alors sa signification de combat pour être perçu comme un exercice de séduction, démontrant que lorsque la musique est choisie, naît une nouvelle manière d'envisager l'action, ce qui est justement le travail que mène Milos Forman en établissant le registre de ses films par la bande sonore, comme étudié précédemment.

Andy atteint finalement son but dans le final de *Man on the Moon* où lors de sa dernière représentation au Carnegie Hall, il parvient, grâce à la musique, à faire de l'ensemble de la salle y compris le public, un spectacle gigantesque en les faisant chanter avec lui. La globalité du monde qui l'entoure, et non pas seulement l'espace scénique, appartient à sa mise en scène ; son existence est devenue un film et cela grâce au travail sur la musique et l'image, comme le montre le fait qu'il arrache la baguette du chef d'orchestre afin de le diriger lui-même, geste nécessaire pour pouvoir devenir le réalisateur de sa vie. Pour confirmer qu'il s'agit là du

fondement du cinéma, Forman montre d'ailleurs pendant le film l'arrière du symbole de l'industrie audiovisuelle, les lettres d'Hollywood sur le mont Lee, indiquant que l'œuvre a pour sujet la recherche de ce qui permet au réalisateur, la personne derrière la caméra, de créer du cinéma.

Andy est l'exemple le plus frappant, se définissant lui-même comme un homme de chanson et de danse, mais tous les personnages dont le désir est d'occuper la place du metteur en scène n'y parviennent complètement que dans des séquences où ils coordonnent leur image et la musique. Même lorsque celle-ci n'est pas au centre du récit de ses films, Forman tend ainsi à en faire un objet de sa réalisation en lui donnant une valeur spécifique, celle de permettre à celui qui la contrôle de devenir ponctuellement cinéaste de sa biographie, tel que dans *Larry Flynt*. Le fondateur du magazine pornographique *Hustler* se retrouve régulièrement en procès visant à censurer ses publications, notamment les caricatures de personnalités publiques. Montrant par exemple le pasteur évangélique Jerry Falwell en train d'avoir un rapport sexuel avec sa mère, Larry Flynt se considère lui-même comme un pervers. En effet, pour trouver la sécurité après avoir été victime d'une tentative d'assassinat, il déclare : « I should move somewhere where perverts are welcome ⁸⁴ ». Un plan d'ensemble sur la ville de Los Angeles s'ensuit, et une nouvelle fois sur les lettres d'Hollywood. Ainsi, pour Forman, les cinéastes sont « les pervers », puisque comme Larry, ils modifient l'image de quelqu'un ou quelque chose en une représentation, par définition non-juste. C'est la perversion de la figure de Mozart en un homme-enfant vulgaire, ou celle de l'institution tchèque en vieillards dans *Au feu, les pompiers !*. Ainsi, le réalisateur fait de son personnage un être au désir de mise en scène, ce vers quoi il réussit à tendre dans la séquence du congrès. Ici, Larry Flynt se tourne vers un gigantesque écran où sont projetées des images pornographiques en alternance avec des photographies de guerre ou de camps de concentration tandis que commence le *Stabat Mater* de Dvořák (déjà présent dans *Taking Off*). Les bras écartés, le protagoniste semble alors être le chef d'orchestre de la musique et est assimilé à une divinité, sa position rappelant le Christ, thème du *Stabat Mater*. Cette position de dieu que lui confère la musique lui permet en même temps de se faire cinéaste, révélant le concept cinématographique du montage parallèle en mettant en exergue l'opposition entre la pornographie censurée et les images de guerres publiées. À nouveau, alors même que le personnage n'est pas caractérisé comme musicien,

⁸⁴ « Je devrais me déplacer quelque part où les pervers sont les bienvenus. »

celui-ci arrive à l'aboutissement de sa quête pour devenir réalisateur, présentant à son public un procédé filmique, précisément lorsqu'il contrôle la musique en mimant un chef d'orchestre-dieu.

Forman introduit donc la musique comme constitutive de la mise en scène, même quand il ne s'agit pas de personnage musicien à proprement parlé, ce qui permet de confirmer l'hypothèse d'une définition de son propre art selon les relations entre son et image. Lorsqu'un personnage maîtrise la musique, il assure la mise en scène de la situation dans son ensemble, lui conférant un certain statut de supériorité, qui se trouve d'ailleurs régulièrement brisé quand les artifices musicaux sont dévoilés. Les personnages échouent à l'esthétisation de leur vie quand le contrôle presque magique de la musique leur échappe aux yeux de leur public, accentuant l'importance de celle-ci dans la construction cinématographique. J'ai écrit à propos de l'invisibilité de l'orchestre dans les concerts de Mozart, donnée qui paraît essentielle, puisque la musique peut alors être libérée du synchronisme avec sa source originelle, les musiciens, pour en obtenir une avec la représentation scénique, soit les images. Si les musiciens sont dévoilés, la musique revient à une notion de travail physique et non d'entité vivante agissant avec les éléments visuels, comme cela est montré dans *Valmont*. Le personnage éponyme, figure du libertinage dont la première apparition a lieu dans l'espace symbolique de l'opéra qui le caractérise comme un homme en quête de mise en scène de son existence par la musique, tente de séduire Madame de Tourvel. Lors d'un rendez-vous à l'extérieur avec celle-ci, il fait alors jouer un orchestre de chambre caché derrière un buisson. Le spectateur de cinéma lui-même n'est pas tout de suite mis au fait de cette supercherie et pense donc d'abord que la musique est extradiégétique. Le personnage féminin au début séduit, finit par voir les musiciens sortir de derrière les feuilles, soit en même temps que le spectateur, et se montre ensuite beaucoup plus distante avec Valmont qu'elle finit par quitter en l'accusant de manipulation. Alors que Madame de Tourvel, faisant partie de la diégèse, devait être en connaissance de la présence des instrumentistes, leur vue directe provoque un sentiment de désenchantement, une prise de conscience de l'artifice et donc de la fiction de leur amour, de la même manière que les spectateur, dupé par le film, perd l'impression de caractère divin que possède le statut extradiégétique. C'est une situation semblable à ce que Michel Chion nomme, dans le cadre de la voix au cinéma, « la désacousmatisation ⁸⁵ », ce moment de révélation physique d'un son dont la source était jusqu'alors inconnue, lui conférant un caractère magique. Le chercheur donne l'exemple du Magicien d'Oz dans le film éponyme de Victor Fleming, personnage qui se déclare mauvais magicien lorsqu'il est découvert physiquement par l'héroïne, brisant le mystère

⁸⁵ Michel Chion, « L'acousmètre », in *La Voix au cinéma*, Cahiers du cinéma, 1982, p. 32

qui entourait sa voix jusque-là, mystère l'élevant vers une supériorité. C'est ce même phénomène que Valmont subit auprès de celle qu'il cherche à séduire, perdant son ascendant lorsque la musique est amenée à une explication concrète.

C'est alors Milos Forman qui reprend la réalisation du film, lui seul étant capable de maintenir le caractère magique de la musique. Il dépossède ses personnages de la mise en scène que ceux-ci tentent d'exercer dans la diégèse, ce qui peut aussi se produire lorsqu'ils oublient le facteur musical, lui seul permettant d'aboutir à l'esthétisation voulue. Par exemple, toujours dans *Valmont*, Madame de Merteuil conduit Cécile de Volanges dans un lieu en dehors du foyer familial pour qu'elle puisse vivre son amour avec Danceny en toute liberté. Merteuil a établi un décor dans lequel tous les éléments, tableaux et statues, représentent le plaisir libertin. Elle fait mettre un costume rouge à la jeune fille, couleur semblable à celle des séquences de l'opéra et indiquant donc sa volonté de mettre elle-même en scène la rencontre amoureuse. Enfin, elle va jusqu'à contrôler la lumière en lui donnant à son tour une couleur rouge, orientant tous les éléments scéniques à sa disposition, comme le ferait une réalisatrice pour donner un caractère libertin à la séquence et amener Cécile et Danceny, tels ses acteurs, à avoir un rapport sexuel. Mais celle-ci ne pense pas à la musique et sa réalisation est alors moquée, montrée comme veine par Milos Forman. En effet, en l'absence de morceau déjà présent, les deux jeunes personnages se mettent à jouer de la harpe, réduisant à néant tous les efforts de Merteuil pour maîtriser la situation et les diriger vers un rapport sexuel. Celle-ci est ramenée brutalement au rang de spectatrice, comme le montre un plan où elle les regarde au travers d'un trou dans l'œil d'une statue, devenant comme Salieri une voyeuse sans pouvoir d'action, figée telle la sculpture.

Pour renforcer la démonstration quant à la coordination du son et de l'image pour créer son œuvre, qu'il avait déjà amorcée en faisant des liens entre commencement de la musique et naissance du cinéma, Forman emploie des exemples, au travers de ces personnages, de situations où la mise en scène se fait par la rencontre des deux arts, ou à l'inverse ne se fait pas à cause d'un manque de maîtrise de la musique ou d'une incapacité à la rendre synchrone à la situation visuelle autrement qu'en dévoilant sa source. Les personnages de Forman peuvent alors être pris au piège de l'orgueil de vouloir le remplacer en tant que réalisateur et se trouvent souvent prisonniers de leur propre création, ce qui permet au cinéaste de réfléchir sur un autre thème autour de la musique au cinéma : sa capacité à enfermer l'ensemble du film dans un seul souvenir sensible.

2.3. La mort en musique

Les protagonistes ont un parcours analogue à celui d'une écoute d'un genre donné, et qui se construit également selon une quête de mise en scène de leur propre vie par la musique. Or, beaucoup de films de Milos Forman trouvent leur dénouement dans la mort du personnage principal, à laquelle préfigure une période de destruction de son individualité, qui trouve son point de départ dans le motif récurrent de la fête, moment laissant une place essentielle à la musique. Le réalisateur conclue donc son étude sur le cheminement de l'auditeur en montrant sa souffrance, indiquant alors que les mélodies possèdent une capacité à enfermer, ce qui commence avec la fête et ne peut se résoudre que dans la mort. Si les protagonistes disparaissent, leurs œuvres restent dans les mémoires des autres personnages, comme dans *Amadeus* où, Salieri bien sûr, mais aussi le prêtre qui n'a pourtant jamais entendu parler de Mozart, ont en esprit ses morceaux – lorsque le compositeur joue dans l'asile *Une petite musique de nuit* son confesseur est incapable de nommer son auteur mais réussit tout de suite à fredonner. J'ai justement montré en quoi la musique et les images entretiennent un lien intime pour pouvoir faire naître un film de Forman. Ainsi, la disparition du personnage, représentant du désir de mise en scène à qui survit son œuvre, peut être interprétée comme une réflexion sur la musique en tant que permettant au spectateur de prolonger son expérience cinématographique après la fin du film qu'elle a construit.

Tout d'abord, j'analyse de quelle manière Forman travaille la musique dans les séquences de fête afin que celles-ci marquent une première étape de l'emprisonnement du héros dans sa propre œuvre ; l'art sonore peut à la fois constituer une libération vis-à-vis d'un système de domination et une claustration de certains désirs en les figeant dans des normes esthétiques. Puis, il s'agit de se pencher sur la manière dont le cinéaste représente la mort des personnages, montrant que la disparition peut être l'annonce d'une résurrection sous une forme nouvelle grâce à la musique.

2.3.1. Le motif de la fête

Dans la filmographie, un élément revient dans presque chaque film : la fête. Le réalisateur accorde beaucoup d'importance à la musique et c'est justement un des moments de l'existence humaine où celle-ci triomphe. De la même manière que le cinéma de Forman se

construit par l'image et le son, une réunion se transforme en fête lorsqu'il y a présence de musique et que celle-ci entraîne le mouvement des corps avec la danse, au point qu'ils remplacent la parole comme moyen de communication privilégié. La musique comme point central de ce rituel social est justifiée en ce qu'il s'agit de « l'art qui se rapproche le plus de la beauté dionysiaque conçue comme ivresse ⁸⁶ ». Kundera émet une comparaison littéraire mais qui convient bien à la manière dont Forman envisage la musique lors de la fête. En effet, alors qu'elle peut prendre différent sens dans les autres séquences, celle d'arme par exemple, elle est, lors de l'amusement, libérée de toute contrainte symbolique. N'ayant plus de raison autre que produire du divertissement, elle peut exister en elle-même et non plus en tant que signe idéologique, tel que l'état d'« ivresse » correspond à une altération des normes sociales de comportements. Le réalisateur représente cela en accompagnant ces musiques et ces danses d'actions qui marquent un renversement des rapports de forces établis plus tôt dans les films. Par exemple, dans *Vol au-dessus d'un nid de coucou*, les patients de l'asile reproduisent le rituel de la distribution de médicaments, avec précisément les mêmes gestes, mais en remplaçant ce qu'ils ingèrent par de l'alcool. Dans *Hair*, le spectateur assiste à un mariage religieux et surtout psychédélique à l'église où la drogue est prise à genoux comme de l'hostie et le culte chrétien substitué par une chanson à la gloire de Krishna. Dans *Larry Flynt* le héros accusé d'outrage à la morale de son pays organise une orgie pour la fête nationale, pendant laquelle il se déguise en soldat américain.

La liste d'exemples pourrait être plus longue tant le motif du renversement des symboles marqueurs des rapports de force revient dans chacune des séquences de fête, devenant comme la musique un élément de construction de son identité. Pour Forman, les morceaux et chansons créent bien un nouveau monde au fonctionnement « dionysiaque », là où la figure de l'ivresse et de l'excès peut devenir dieu. En cela, le motif peut être assimilé à la Fête des Fous, tradition médiévale célébrant l'âne sur lequel Jésus entra à Jérusalem, soit mettant en valeur ceux qui restent d'habitude anonymes, en organisant un nouvel ordre où les fous peuvent jouer des rôles de personnage de pouvoir, dans la durée de l'événement. Ainsi, le réalisateur rappelle que ses protagonistes vivent dans un monde battu sur des relations de force, tout en offrant la jouissance de les voir s'inverser dans ce moment d'euphorie que construit la musique.

Mais la fête peut être vue différemment ; celle-ci marque toujours le début d'une déchéance des personnages. D'ailleurs, Claude Poizot qui insiste sur l'importance de la scènes

⁸⁶ Milan Kundera, *L'Insoutenable Légèreté de l'être* (1984), in *Œuvres*, Gallimard, Paris, 2017, p. 1212

festives chez Forman déclare qu'elle « introduit la mort ⁸⁷ ». Celui-ci émet cette idée en décrivant la séquence de *Vol au-dessus d'un nid de coucou*, qui selon lui est l'élément déclencheur de la destruction de McMurphy, la vengeance de Ratched à la suite du chaos provoqué. Si la remarque de l'auteur semble juste, il ne considère que l'aspect narratologique du motif. Or, les séquences de fête de Forman, au-delà des effets qu'elles peuvent entraîner sur le récit, contiennent en elles-mêmes un certain nombre d'éléments permettant de réfléchir sur la musique et ses liens avec la mort. En effet, la bande sonore permet, comme déjà observé, de se mettre en scène et le rituel festif, pendant lequel elle est particulièrement présente, place les protagonistes dans une position d'esthétisation permanente de leur personne. Ceux-ci ne peuvent pas obtenir de temps de répit dans l'interprétation de leur rôle. Aussi, le moment coïncide souvent avec la phase où ils parviennent le plus à assouvir leur désir de devenir cinéaste de leur existence, tout en ne leur permettant pas de sortir de cette position. Paradoxalement, la musique qui les libère tout d'abord en accomplissant leur besoin vital de mise en scène, les enferme ensuite dans l'image qu'ils ont créé d'eux-mêmes, comme le montre *Amadeus*.

Dans une séquence d'amusement collectif, les personnages portent tous des masques, indiquant leur lien avec le fait qu'ils jouent des rôles. Mozart, qui au début du film se demandait pourquoi l'humain n'a pas plusieurs têtes pour éviter d'avoir à choisir entre plusieurs perruques, semble ici être arrivé à cet objectif, affichant un masque faisant apparaître au-dessus de son visage la tête d'une licorne. Wolfgang parvient donc, à l'inverse de Salieri qui s'efforce de sortir de son voyeurisme, à entrer dans une position de mise en scène et de jeu, tel un acteur capable de se montrer selon de multiples visages. Mais l'autre face de cette réussite est l'emprisonnement dans le rôle que le personnage à lui-même créé. Faisant de son image celle d'un bouffon, Mozart s'y trouve enfermé puisqu'on lui demande d'imiter ses collègues compositeurs au clavecin, ou encore de jouer le corps à l'envers. Faisant de lui-même un symbole de liberté passant par la désinvolture et l'excès, le personnage se retrouve contraint lors de la fête de se conformer à cette image au point de ridiculiser ses talents de musiciens, en les amenant à de la performance acrobatique, devenant le « performing monkey ⁸⁸ » que Salieri craignait de rencontrer au début du film, avant d'ouvrir une de ses partitions et de le réévaluer comme le messager de la voix de dieu. À partir de cette séquence, la musique de Mozart est transformée en objet de farce, comme lorsque plus tard dans le film, Schikaneder met en scène une version parodique de *Don*

⁸⁷ *Op. cit.*, Claude Poizot, p. 40

⁸⁸ « Singe savant »

Giovanni, séquence pendant laquelle le compositeur assiste à la représentation en riant et buvant de l'alcool à la bouteille, confirmant le lien entre ivresse euphorique et récupération grotesque de sa musique. D'ailleurs, contrairement à son habitude, Forman filme ici l'orchestre, brisant l'aspect divin de la musique à l'œuvre dans le reste du film en la ramenant à son aspect physique. Paradoxalement, le moment de la fête censé représenter une jouissance marquant l'accomplissement de l'esthétisation libertaire du Moi, devient ainsi également une phase de dépossession de son œuvre pour l'auteur. Le renversement de tout s'exprime donc aussi dans la perte de sa maîtrise de la musique.

Les personnages eux-mêmes peuvent être à l'origine de cette inversion, comme dans *Hair* où les hippies reprennent la mélodie de « The Star-Spangled Banner », l'hymne américain en changeant les paroles originales « Oh, say, can you see, by the dawn's early light ⁸⁹ » par un trait d'humour en rapport avec les cheveux : « Oh, say, can you see my eyes/If you can/Then my hair's too short ⁹⁰ ». Mais ils sont le plus souvent contraints de parodier leur propre œuvre pour maintenir l'image qu'ils se sont efforcés de construire et qui appartient désormais à leurs spectateurs, dont ils se retrouvent prisonniers. C'est l'exemple de Mozart, ou encore de Valmont ne parvenant pas à vivre pleinement son amour avec Madame de Tourvel car cloisonné en une figure du libertinage, comme le symbolise une fête des fous dans une taverne, où les clients interprètent de manière grivoise le chant entendu dans le générique de début et qui était à ce moment joué par une chorale de jeunes filles au couvent. À nouveau, Forman rejoint une idée que Kundera a décrite ; puisque la musique permet de se mettre en scène, alors celle-ci, par définition, soumet son sujet à un public et devient sa propriété, contraint de transformer son expression pour pouvoir s'y conformer :

Dès lors qu'il y a un témoin à nos actes, nous nous adaptons bon gré mal gré aux yeux qui nous observent, et plus rien de ce que nous faisons n'est vrai. Avoir un public, penser à un public, c'est vivre dans le mensonge ⁹¹ .

Ainsi, la séquence de fête chez Forman est souvent bornée par des moments musicaux qui mettent en scène l'enfermement et la dépossession du Moi des personnages. Ces passages

⁸⁹ « Oh, dis, peux-tu voir par les premières lueurs de l'aube. »

⁹⁰ « Oh, dis, peux-tu voir mes yeux/Si tu le peux/C'est que mes cheveux sont trop courts. »

⁹¹ Milan Kundera, *L'Insoutenable Légèreté de l'être* (1984), in *OEuvres*, Gallimard, Paris, 2017, p. 1230

représentent les phases autour de la fête qui laissent éclater les conséquences de celle-ci. Dans *Amadeus*, lorsque Mozart revient d'une festivité, le spectateur entend le *Requiem* en extradiégétique. La séquence prend le temps de filmer le trajet du personnage jusqu'à chez lui, marchant en silence, ivre, laissant toute la place sonore à la musique. Le caractère grave de cette pièce de messe des morts, interprétée par orchestre symphonique et chœur, tranche nettement avec les morceaux légers joués en soliste durant la fête, marquant ainsi l'envers dramatique de celle-ci. Ici, Mozart marche dans des ruelles ou tunnels créant des effets de surcadrage qui donnent le sentiment d'une claustration du sujet dans l'image, appuyée par une photographie en contre-jour qui masque les traits de son visage, altérant son individualité. Mozart n'est plus qu'un corps anonyme, prisonnier d'une œuvre qui le dépasse et ne lui appartient plus, ce que souligne le statut extradiégétique de la musique lui permettant d'être exprimée en dehors de sa source physique qui serait elle aussi prisonnière du cadre. Ce passage de destruction du Moi semble être un moment accompagnant obligatoirement la fête puisqu'il revient dans plusieurs films avec des procédés de style similaires (voir Annexe 3, p. 113). Valmont subit lui aussi une séquence où il est coincé dans un surcadrage dû à une fenêtre avant de se rendre à la taverne, tandis que Berger dans *Hair* est contraint de monter dans un avion militaire pour le Viêt-Nam, dont l'entrée est un immense écran noir masquant les soldats, les faisant disparaître physiquement pour les forcer à ne plus exprimer leurs singularités propres. Ce personnage, qui a lui-même provoqué un renversement festif en échangeant ses vêtements avec Claude pour que celui-ci puisse échapper à l'armée et assister à un pique-nique avec ses amis de la tribu hippie, se trouve pris au piège de sa propre mise en scène en étant forcé de devenir véritablement son compagnon, tel qu'il le chante dans « Let the Sunshine In » : « And I believe that God believes in Claude. That's me, that's me, that's me ⁹² ». Sa voix entre d'ailleurs dans un effet sonore de résonnance à la fin du vers, montrant que celle-ci se dissout dans l'espace de l'avion militaire, elle qui est justement marqueur d'individualité en pop, comme relevé précédemment.

Les Amours d'une blonde fonctionne sur le même modèle, mais Andula est quant à elle transformée par le dialogue en œuvre d'art, à la suite du moment de la fête. Le bal, que j'ai pu décrire quant à l'établissement d'un registre burlesque, est suivi d'une séquence représentant la salle en train de se vider. Il ne reste plus qu'Andula et deux amies, ainsi que les trois militaires qui ont tenté de les séduire durant toute la soirée. Les musiciens ont quitté la scène à l'exception du jeune pianiste, avec qui Andula aura un rapport sexuel, se mettant à jouer seul une pièce au caractère mélancolique. Forman représente donc nécessairement la fête avec ce qui l'entoure,

⁹² « Et je crois que Dieu croit en Claude. C'est moi, c'est moi, c'est moi. »

les moments qui fonctionnent comme son parallèle dramatique où les effets du divertissement sur l'enfermement des personnages se révèlent. Ici, la foule est partie, la musique a changé de caractère pour laisser planer une tristesse que cachait l'effectif instrumental plus fourni et masquant le piano lors du bal ; aussi, tout le sordide de ces officiers cherchant à séduire les jeunes femmes à tout prix ressort, non plus soumis à un burlesque faisant de leur comportement un objet de comique léger. Andula qui souhaite s'émanciper de l'emprise des militaires passe la nuit avec le pianiste, acte qui, s'il peut être vu comme libérateur, constitue aussi un enfermement du personnage dans le rôle qu'elle cherche à acquérir ; le retour permanent de la lumière sur elle, dû au mauvais fonctionnement des stores, la maintient dans une position visible pour le spectateur de cinéma, l'empêchant de s'exprimer librement. En outre, le pianiste compare son corps à une guitare peinte par Picasso. Ce compliment maladroit enferme néanmoins Andula dans une image, relevant certes du mouvement du cubisme, mais restant malgré tout un portrait figé, la cloisonnant dans sa mise en scène.

Finalement, chez Forman, le moment où triomphe la musique, le rituel de la fête, est aussi celui où les personnages se retrouvent enfermés et perdent leur individualité, préfigurant donc leur mort. Le réalisateur représente ainsi deux aspects de la musique parallèles : son caractère libertaire aussi bien que castrateur. Son idée correspond bien à ce que décrit Agnès Gayraud, qui peut donc constituer une synthèse de ce que montre le cinéaste, celle-ci introduisant le concept de « pendant cauchemardesque ⁹³ » à la pop qui peut se révéler dans la festivité. Selon elle, s'amuser n'est pas « seulement oublier la souffrance des autres ou la sienne, mais aussi la capacité d'y résister ⁹⁴ », ce qui est à l'œuvre dans la filmographie du réalisateur, où l'euphorie s'organise par le renversement certes, mais garde néanmoins le principe de différence hiérarchique comme construction. Aussi, la fête semble représenter une impression de liberté mais ne constitue finalement qu'une lassitude de la lutte ; elle ne correspond plus à une remise en question d'un système de domination mais à la seule jouissance de voir les rapports de force s'inverser. Ainsi, la fête, encadrée par une musique de messe des morts dans *Amadeus*, peut être vue comme une catabase ⁹⁵, le motif de la descente aux Enfers, représentant parfois un monde proche de la fête des fous, tel que chez Rabelais dans *Pantagruel* où il s'agit

⁹³ Agnès Gayraud, *Dialectique de la pop*, La Découverte/Cité de la musique-Philharmonie de Paris, Paris, 2018, p. 85

⁹⁴ *Ibid.*, p. 102-103

⁹⁵ Cette observation est reprise de mon précédent dossier universitaire intitulé *Liberté et contrôle dans l'oeuvre de Milos Forman*, rédigé en 2020-2021 dans le cadre du séminaire « Préparation au Master » assuré par Aurélia Gournay.

d'un espace dans lequel les héros grecs deviennent des paysans ⁹⁶ . Par conséquent, pour Milos Forman, la musique possède une dualité, pouvant aussi bien élever les personnages que les faire descendre en Enfers symboliquement, en les contraignant dans leur esthétisation de soi, ce qui aboutit sur une mort que le réalisateur représente de manière très spécifique.

2.3.2. La musique comme « antidestin »

J'emprunte l'expression de Malraux « L'art est un antidestin ⁹⁷ » pour caractériser la pensée de Milos Forman à propos des relations entre musique et existence humaine. Le destin de tout être vivant est de mourir et l'art remettrait en question cet état de fait ; c'est précisément l'idée que représente le réalisateur dans le final de ses œuvres. Les protagonistes décèdent très souvent, après la dissolution de leur personnalité, mais la mise en scène crée une impression de résurrection, indiquant que ceux-ci renaissent à l'intérieur d'une mémoire collective, et cela par le biais de l'art qu'ils laissent au monde. Alors que les personnages de la diégèse se souviennent du héros à travers l'image figée qu'il s'est construite et qui, elle, survit alors, Forman fait en sorte que le spectateur le maintienne aussi dans son esprit après la fin de l'œuvre grâce à la bande sonore. Une séquence des *Fantômes de Goya* symbolise cela ; l'Inquisition qui souhaite renier le père Lorenzo ayant trahi l'ordre, fait brûler son portrait sur la place publique en donnant pour commandement que son nom disparaisse des mémoires. C'est à ce moment même que Goya, qui occupe dans le film un rôle de témoin et dessine alors la place du spectateur, devient sourd. Ainsi, pour empêcher le souvenir, l'image artistique est détruite dans la diégèse, tandis que l'ouïe se brise pour le spectateur. Pour le cinéaste, la musique au cinéma est donc « l'antidestin » du film, prolongeant l'existence du personnage au-delà du générique. Je me penche alors sur la manière dont il met en scène le motif de la mort-résurrection. J'y trouve un rapport avec le roman de Milan Kundera sur le sujet, *L'Immortalité* ; l'auteur y aborde les questions de division des êtres entre leur personnalité et l'image qu'ils renvoient, en liant ce thème à l'art à travers l'exemple de Beethoven, menant donc une réflexion très proche de celle que propose Forman en prenant notamment le cas de Mozart. Ainsi, le réalisateur se situe dans une tradition de réflexivité sur son travail qui peut se retrouver en littérature. Mais là où Kundera représente un monde où la gloire de Beethoven « reposait non pas sur sa musique, bien

⁹⁶ François Rabelais, Pantagruel (1532), in *Les Cinq Livres des faits et Dits de Gargantua et Pantagruel*, Gallimard, Paris, 2017, p. 587

⁹⁷ André Malraux, « Les Voix du silence » (1951) in *Écrits sur l'art*, vol. 1, Paris, Gallimard, 2004, p. 897

évidemment imparfaite, mais sur une légende littéraire issue de sa biographie ⁹⁸ », Milos Forman semble vouloir créer le souvenir de ses personnages, en même temps que celui de ses films, par la musique. Ainsi, comme je le montrerai au cours de ce sous-chapitre, *Amadeus* appelle à faire disparaître l'image de Mozart construite par le biopic pour inscrire son immortalité dans sa seule œuvre musicale.

Un premier procédé visant à rendre le personnage immortel pour le spectateur est de lui attacher un leitmotiv qui sera ensuite réentendu après sa disparition. Puisqu'une habitude de lien entre un corps et une musique a été créée, lorsque celle-ci survient, l'image de ce corps resurgit. Néanmoins, le leitmotiv n'est pas toujours joué de la même manière au cours du film et peut posséder des variations, principalement au niveau de l'orchestration ou du tempo. Aussi, Forman travaille l'évolution de ce motif musical récurrent pour en offrir la version qui semble la plus aboutie à la fin des films, donnant l'impression d'entendre le résultat d'une recherche qui s'est déroulée durant toute l'œuvre et rassemble toutes les données qui ont été récoltées, comme pour faire naître une synthèse de tout ce qui organisait l'image du personnage. C'est par exemple le cas dans *Man on the Moon*, dans lequel le morceau du groupe R.E.M. est présent plusieurs fois, en particulier lorsqu'Andy Kaufman imagine des canulars, sous une forme jouée par des instruments à cordes frottées et en s'arrêtant aux premiers accords de la basse, avant de revenir dans le générique final dans sa version originale, c'est-à-dire avec une partie mélodique, du chant et un effectif de rock. La chanson semble ainsi répétée en extradiégétique pendant tout le film avant d'être représentée dans sa version finale lorsque celui-ci se termine. C'est d'ailleurs elle qui donne le titre *Man on the Moon*, rendant hommage dans ces paroles à Andy Kaufman. De cette manière, elle caractérise à la fois le personnage et l'œuvre de Forman ; sa résurgence finale centre et fixe alors la mémoire de l'ensemble du film auprès du spectateur en cet élément musical spécifique.

Valmont effectue un travail similaire avec un des rares thèmes composés exclusivement pour le long-métrage. La pièce est d'abord interprétée en intradiégétique dans une séquence de danse durant laquelle naît la passion entre Madame de Tourvel et le vicomte, et est à nouveau présente en extradiégétique sous différentes versions dans les moments où ceux-ci sont réunis. Par conséquent, plus que de caractériser le protagoniste, elle s'adjoint au rapport qu'il entretient avec le personnage féminin, rapport qu'il essaie de dissimuler aux yeux de son entourage pour maintenir une image de libertin qui ne peut correspondre avec un attachement pour une femme

⁹⁸ Milan Kundera, *L'Immortalité* (1990), trad. du tchèque par Eva Bloch, in *Œuvres*, tome II, Gallimard, Paris, 2017 p. 70

en particulier. Valmont parvient à transmettre cette image dans la diégèse pour devenir immortel, grâce à la naissance de l'enfant qu'il a eu avec Cécile de Volanges. La jeune fille annonçant qu'elle est enceinte le jour même de l'enterrement du vicomte, celui-ci connaît symboliquement une résurrection. Mais pour le spectateur omniscient, qui a conscience de l'abandon au libertinage que désirait vraiment le personnage, sa renaissance se fait par la musique. Le thème caractéristique du lien amoureux entre Valmont et de Tourvel est entendu une dernière fois quand cette dernière se rend sur sa tombe, alors que les autres personnages ont abandonné son corps pour se rendre au mariage de Cécile. Le dernier plan du film se fixe en un effet d'arrêt sur image sur la pierre tombale où est gravée le nom Valmont. Alors que le souvenir du personnage s'est figé dans son caractère libertin dans la diégèse, représenté par la tombe immobile et le plan qui ne possède plus aucun mouvement, le spectateur de cinéma en réentendant simultanément la musique, construit sa mémoire sur un aspect autre, celle de l'homme aimant Madame de Tourvel. Le générique se superpose au dernier plan, ce sera donc l'idée finale que le spectateur gardera ; la musique prolonge son expérience de visionnage en lui rappelant après sa fin que le film n'est pas une adaptation fidèle des *Liaisons dangereuses* mais une réécriture dans lequel personnage tente de sortir en vain du libertinage par sa relation avec de Tourvel.

D'ailleurs, un grand nombre d'œuvres du réalisateur finissent par des plans comprenant un arrêt sur image (*L'As de pique*, *Hair*, *Larry Flynt*), des personnages arrêtant leur mouvement en une pause (*Ragtime*), des dessins (*Man on the Moon*), ou des plans faisant référence à l'art pictural (*Vol au-dessus d'un nid de coucou*, *Les Fantômes de Goya*), sur lesquels le générique apparaît parfois directement (voir Annexe 4, p. 115). Ainsi, le cinéaste emploie toutes les possibilités filmiques permettant de dessiner l'immortalité des personnages par la fixation de leur image, tandis que la musique les fait vivre au-delà du film. En outre, pour accentuer l'idée de résurrection sous la forme de la mémoire, Milos Forman ne filme que très rarement directement la mort, restant hors-champ ou cachée par une ellipse. Cela permet au cinéaste de passer directement d'un corps expressif à inanimé, comme dans *Man on the Moon*, ou un fondu fait se succéder un gros plan sur Andy riant à un plan similaire où il repose dans son cercueil neutre. Cela rappelle particulièrement Kundera pour qui « le visage immobile tend clairement discernable chacun des traits du visage qui nous distinguent les uns des autres ; mais dans la convulsion nous sommes tous pareils ⁹⁹ ». Ainsi la destruction de l'individualité que les personnages subissent se résout d'une certaine manière par leur fixation dans la mort. C'est

⁹⁹ Op. cit., Milan Kundera, *L'Immortalité*, p. 268

pourquoi, celle-ci peut être parfois perçue comme une joie, tel qu'à l'enterrement d'Andy Kaufman où celui-ci, qui a préparé en avance un film diffusé pendant la cérémonie, fait chanter l'assemblée en un karaoké géant.

Par son choix de musique, le final de *Larry Flynt* représente bien l'ambivalence entre la douleur de la perte d'un personnage et le bonheur de le voir renaître sous la forme d'une image symbolique qui possède sa propre singularité et fait se souvenir de la personnalité du héros. Althea décède hors-champ ; son mari, Larry, la retrouve directement morte au fond de sa baignoire dans laquelle elle a fait une overdose. Son corps encadré par les bords du bassin et entièrement plongé sous la surface de l'eau semble mis à plat, comme si elle était déjà devenue une représentation picturale d'elle-même, un souvenir auprès des autres. Ce passage fait entendre la fin du premier mouvement du *Stabat Mater*, puis dans la séquence finale où Larry regarde des vidéos de sa femme lorsqu'elle était encore vivante, le morceau revient mais cette fois avec son début. Ainsi, la pièce qui se terminait précédemment revient ici en son point de départ, faisant ainsi renaître Althea. L'œuvre de Dvořák décrit la douleur de la vierge Marie et annonce donc, malgré la souffrance qui se dégage de sa mélodie construite sur la répétition d'un motif de notes de plus en plus graves mimant la descente de croix, la résurrection de Jésus. Dans cette séquence, le jeu du comédien Woody Harrelson exprime le mélange de tristesse et de joie à l'idée de l'immortalité d'Althea qu'entraîne l'existence de ces vidéos. Dans l'une d'elle, celle-ci dit d'ailleurs en s'adressant à la caméra « I never gonna be old and ugly ¹⁰⁰ », indiquant donc au spectateur son immortalité par l'image et par le retour de la musique entendue à sa mort en son début. Il s'ensuit différents photogrammes fixes montrant les personnages du film, à leur tour figé dans une image conservant leur souvenir, puis le générique de fin fait entendre la chanson « Dream weaver » déjà présente dans une séquence de séance photo du personnage féminin, rappelant alors ce moment de fixation de l'image du personnage dans la diégèse, tandis que le spectateur l'assimile plutôt à une musique.

Man on the Moon insiste particulièrement sur cette coordination entre la musique et l'image comme signe de la survivance du protagoniste. La séquence finale montre un concert de Tony Clifton, interprétant la chanson aux paroles symboliques « I will survive », dont l'enchaînement des vers se synchronisent avec les cut entre des plans sur diverses formes créées par les néons lumineux du décor et représentant les visages de grandes figures du burlesque : les Marx Brothers, Charlot, Laurel et Hardy, etc. Dans un article décrivant la séquence,

¹⁰⁰ « Je ne serai jamais vieille et laide. »

Sébastien David tisse un lien qui me paraît pertinent entre les néons et leur effet possible de *persistance rétinienne* théorisée par Joseph Plateau ¹⁰¹ . Il s'agit de la réminiscence d'une impression visuelle après avoir fermé les yeux et les néons peuvent alors signifier l'existence de ces personnages au-delà du sens de leur vue directe, devenant en cela immortels. Par l'effet de synchronisme, le montage et la musique insistent l'un sur l'autre ; la chanson souligne la présence de ces personnages de la comédie inscrits définitivement dans la culture collective, tandis que les images accentuent l'importance du préfix *sur* de « I will survive », montrant qu'Andy, plus que d'échapper à la mort, se positionne désormais au-dessus de la vie. Il a rejoint ces stars du cinéma dans la mémoire, dépassant sa propre existence pour être un symbole burlesque. Un travelling parcourant la salle révèle la présence dans le public de Bob Zmuda, le complice d'Andy lors de ses canulars. Ainsi, le spectateur se questionne : si l'associé de Kaufman n'est pas sur scène, qui est en train de jouer Tony Clifton ? Peut-être que c'est Andy lui-même dont la mort ne serait qu'une nouvelle blague. Mais finalement, la question n'est que peu pertinente ; puisque la mise en scène dessine un espace composé par des personnages cinématographiques, Tony peut être vu comme l'apparition surréaliste d'un de ces personnages, plus que comme Andy travesti. Celui-ci s'est définitivement transformé en son personnage, ainsi qu'en sa musique pour le spectateur du film.

Pour terminer cette partie, j'analyse la séquence finale de *Vol au-dessus d'un nid de coucou*, dans lequel la mort de McMurphy pousse Chef à s'échapper de l'asile. Ici, la musique souligne l'inspiration que la mort d'un personnage peut produire sur son entourage. En effet, Chef décide de faire ce que son ami n'avait jamais réussi, à savoir détruire une vitre en arrachant le lavabo de la salle d'eau du sol pour pouvoir s'enfuir, brisant le symbole de la séparation hiérarchique entre l'infirmière en chef et les patients. Le thème musical de l'ouverture revient ; celui-ci caractérisait la liberté provisoire de McMurphy avant d'entrer dans l'asile grâce à un solo de scie musicale passant par-dessus du reste de l'orchestre symphonique. L'instrument rare peut signifier l'expression personnelle du personnage s'élevant contre l'ordre établi dans l'asile. Lorsque Chef s'enfuit, la mélodie est doublée par des cuivres qui amènent un caractère héroïque à la musique, magnifiant le personnage, qui semble alors soulever le lavabo comme Atlas avec le globe. Ainsi, il parvient à hisser les tentatives vaines de McMurphy pour s'exprimer dans une dimension mythologique, dépassant le cadre individuel pour faire de son action un combat universel pour la liberté. La musique, qui exagère considérablement l'importance du geste de

¹⁰¹ Sébastien David, « Tony Clifton : image et magie » dans *Éclipses n°64 : Milos Forman, L'art de la fronde*, Paris, Eclipses, juin 2019, p.134

Chef, permet de souligner sa propre capacité à inspirer, en tant qu'image d'un être disparu qui revit alors de cette manière.

Finalement, la musique, aussi bien qu'elle enferme les protagonistes dans leur propre esthétisation peut aussi les rendre immortels. Cette double capacité est à l'œuvre dans plusieurs films, montrant les personnages être dépossédés de leur individualité, puis en construire une nouvelle correspondant au souvenir qu'ils transmettent d'eux. C'est d'ailleurs ce que montre avec humour le spectacle de Kaufman au Carnegie Hall : une femme âgée ayant jouée une danseuse enfant dans un film entre sur scène et refait la chorégraphie qu'elle effectuait. Alors qu'Andy fait accélérer le tempo, dirigeant lui-même l'orchestre, la femme essoufflée meurt sur scène ; contrainte par son rôle, son corps réel ne peut plus supporter les efforts. Mais le comédien se met à entonner une mélodie stéréotype des indiens d'Amérique et la femme ressuscite alors. La musique l'a emprisonnée dans son image enfantine, la tuant sur le coup, pour la faire revenir littéralement, comme ne faisant plus qu'une avec cette image. L'art sonore parvient donc à réaliser ce qui est impossible pour Kundera : « on n'est jamais sa propre image ¹⁰² ». Puisque les personnages de Forman, comme je l'ai analysé, représentent une métaphore du cinéaste, emprunts d'un désir quasiment vital de mise en scène, la musique qui survit après leur mort correspond pour le réalisateur à l'élément qui permet de garder en mémoire le film après son visionnage. De la même manière que, lorsque le protagoniste ressuscite, il n'est plus le même que de son vivant, revenant sous forme de son image avec laquelle il fait corps, la musique entraîne un souvenir inexact de l'œuvre qu'elle construit. Forman montre cela avec le dernier plan d'*Amadeus* ; le spectateur entend une dernière fois le rire caractéristique de Mozart alors que le film se ferme en fondu au noir en extradégétique, statut sonore indiquant que le personnage est désormais passé définitivement dans le monde divin qu'il tendait à atteindre avec la musique. Ce rire surgit alors que le spectateur entend également le *Concerto pour piano n°20*, le signe physique de Mozart se mélange avec le son de son œuvre. Celui-ci s'est donc transformé en sa musique. *Amadeus* se conclut en révélant que l'auditeur ne connaît pas Mozart en tant qu'individu mais seulement à travers ses morceaux.

Aussi, le réalisateur assume pleinement l'aspect largement romancé de la représentation qu'il fait du compositeur, indiquant donc son acceptation de l'inexactitude du souvenir que peut entraîner la musique vis-à-vis du film, ce que théorise Yohann Guglielmetti et qui marque pour lui la seule indépendance complète de la musique aux images dans l'art cinématographique :

¹⁰² Op. cit. Milan Kundera, *L'Immortalité*, p. 262

« La musique tend à nous diriger vers le souvenir de ce que nous aurions ressenti, sans forcément nous rappeler des composantes de l'intrigue du film [...] lorsque nous écouterons la musique seule, notre souvenir du film sera alimenté par l'émotion qu'elle suscite en nous ¹⁰³ ». Milos Forman, dont l'un des thèmes principaux est la recherche de liberté face à des mécanismes d'oppression, rend libre son spectateur d'une mémorisation personnelle de ses films en employant la musique de manière qu'elle constitue pour lui un rappel de ses impressions individuelles une fois le film terminé.

¹⁰³ Yohann Guglielmetti, *L'indépendance de la musique de film*, L'Harmattan, Paris, 2020, p. 54

III. L'OUTIL PÉDAGOGIQUE

Maintenant que j'ai construit une matière théorique à partir de l'analyse du corpus, je peux me pencher sur la réalisation de l'outil pédagogique, en commençant par définir le terme. L'outil est un « objet fabriqué, conçu et fait pour agir sur la matière ¹⁰⁴ ». La définition correspond bien à la manière dont j'envisage le projet ; l'objectif est de sculpter la « matière » que représentent les observations théoriques pour en dégager les aspects essentiels et les adapter selon un contexte de médiation spécifique. L'outil constitue ainsi un lien, tel un passeur, entre un ensemble de données, de pistes de réflexion et les besoins d'une situation concrète. De plus, l'article d'où j'ai extrait la définition cite Gaston Viaud qui écrit que « les hommes façonnent leurs outils en prévision d'emplois plus ou moins généraux, et par conséquent leur donne une forme en rapport avec les emplois auxquels ils les destinent ¹⁰⁵ ». Dans le cadre de mon projet, le propos de l'auteur est très pertinent dans la mesure où il souligne l'importance de la « forme » d'un outil. Celui-ci est avant tout un corps et son aspect matériel doit donc être travaillé pour servir l'idée particulière que son créateur cherche à défendre, il l'incarne physiquement. Ainsi, une fois le signifié défini, il est essentiel de parvenir à trouver son signifiant, tâche difficile puisque reposant sur des liens parfois arbitraires liés à une culture spécifique qui ne correspond pas forcément à celle des publics. C'est sur cela que je me concentre ici. Il ne s'agit pas d'opposer de manière binaire la forme et le fond mais de réfléchir à comment construire le premier pour exprimer le deuxième, ce qui formera l'outil dans sa globalité.

Dans le cas présent, le projet est la réalisation d'un outil audiovisuel, plus précisément une série documentaire pédagogique – chaque épisode représente une thématique – montrant des extraits des films de Milos Forman commentés en voix-off selon l'angle de la musique. L'audiovisuel est le média le plus pertinent dans le cadre de mon projet ; la valorisation de la musique au cinéma comme matière de l'éducation à l'image ne peut se faire efficacement que par l'écoute et par la mise en relation de celle-ci avec les images. Aussi, j'ai choisi une forme permettant la pédagogie par la stimulation des sens de l'ouïe et de la vue, ce qui manque beaucoup dans le champ des outils existants et ne peut se faire par un canal écrit. Dans la partie de mon mémoire consacrée à l'étude de l'œuvre de Forman, je développe une démarche fondée

¹⁰⁴ Paul Robert, *Le Grand Robert de la langue française vol. 5* (2ème éd., rev. et enrichie par Alain Rey), Dictionnaires Le Robert, Paris, 1989, p. 65

¹⁰⁵ Gaston Viaud cité dans Paul Robert, *Le Grand Robert de la langue française vol. 5* (2ème éd., rev. et enrichie par Alain Rey), Dictionnaires Le Robert, Paris, 1989, p. 65

sur l'analyse des films en eux-mêmes, plus que sur des idées préconçues. Je souhaite réaliser un projet cohérent avec cette méthodologie et montrer des extraits apparaît comme le meilleur moyen de transmettre en partant de l'expérience de spectateur, pour ensuite explorer les éléments cinématographiques qui façonnent celle-ci.

Pour mener à bien mon objectif, j'aborde ici plusieurs points. En premier lieu, je dois définir le public concerné puisque c'est le paramètre qui détermine le plus précisément la posture pédagogique que je travaille au travers de l'outil. Ensuite, le terme désignant un « objet », quelque chose existant physiquement, il convient de se concentrer sur sa forme et plus précisément son support, élément aussi important que le propos, ou plutôt, qui entretient un lien étroit avec celui-ci. Enfin, mon projet soulève des contraintes techniques, quant à sa conception en tant que production audiovisuelle, et des questionnements juridiques, étant composés de nombreux extraits – motivation principale de ma création d'outil pédagogique – sous-entendant la prise en compte des droits d'auteurs.

3.1. Le public adressé

Je choisis d'adresser mon outil au public spécifique des professionnels de l'éducation à l'image et de l'éducation à la musique. En effet, puisque ma motivation à travailler sur la question de la musique chez Milos Forman résulte de l'observation d'un manque quant à la prise en compte du son comme élément filmique et donc matière de la pédagogie de l'image, je souhaite dédier mon travail à tous ceux qui œuvrent à la transmission. Enseignant en milieu scolaire ou dans les études supérieures (spécialisés sur le cinéma ou non), dans les conservatoires de musique, médiateur dans les salles de cinéma ou dans les lieux culturels, animateur d'ateliers pour des publics variés, formateur pour les futurs acteurs de l'éducation à l'image et plus généralement des secteurs du cinéma et de l'audiovisuel, sont autant de fonctions constituant la cible de l'outil.

L'objectif n'est pas d'enseigner des savoirs figés sur les films de Milos Forman mais de proposer mon étude du réalisateur comme exemple d'analyse possible du cinéma par le prisme de la musique, et réciproquement. Il me semble alors plus pertinent de cibler des professionnels qui pourront acquérir des réflexes de visionnage des films et d'écoute de leurs bandes sonores par l'outil, pour pouvoir ensuite les employer dans d'autres contextes, les appliquer à d'autres filmographies, et les intégrer à leurs propres méthodes et actions de transmission. L'outil vise à faire découvrir une œuvre spécifique au travers d'un angle original mais surtout à faire prendre conscience de l'importance de la musique au cinéma de manière plus globale et ainsi de défendre la place de ce sujet dans la médiation. Les premières personnes concernées sont donc les acteurs de l'éducation à l'image mais j'envisage l'objet comme pouvant tout à fait servir également aux professionnels de la musique. De même que celle-ci devrait davantage être prise en compte dans l'étude du cinéma, il m'apparaît aussi nécessaire que les musiciens puissent bénéficier d'un outil pour mesurer l'étendue des possibilités qu'offrent les images à leurs propres pratiques. Il s'agit de montrer que le film peut être un art au service de la musique en tant que sujet et amener à un travail spécifique sur la composition et l'interprétation d'un morceau. L'idée est de faire prendre conscience aux musiciens de la position d'auteur qu'ils peuvent occuper, en tant que compositeur ou superviseur musical, dans le processus de création d'un film.

Finalement, l'étude du corpus proposée dans les deux premières parties de cette recherche trouve une cohérence avec le choix du public dans la mesure où celui-ci prolonge l'idée d'une appréhension *double* de la musique au cinéma. Comme développé dans mes deux premiers chapitres théoriques, l'œuvre de Milos Forman représente aussi bien la musique

comme outil filmique de la même manière que le cadrage, les décors, les costumes, etc., que comme véritable thème exploré par la narration. Or, la cible de l'outil conserve la notion de *double*, en me permettant de définir une démarche à la fois de mise en valeur de la place de la bande sonore dans l'éducation à l'image, et de légitimation du film comme espace d'expression de la création musicale.

3.2. La posture pédagogique

Le choix du public est essentiel pour construire la posture pédagogique adoptée par l'outil. Puisque je m'adresse à des professionnels et que je me concentre avant tout sur l'analyse d'extraits, comme j'ai pu le proposer dans la première partie de cette recherche, je souhaite utiliser un vocabulaire et des concepts théoriques et techniques communs au milieu de l'éducation à l'image et à la musique. Je n'ai pas à définir les termes employés comme il serait nécessaire de le faire avec un public non initié ; il s'agit de se servir de l'expertise préexistante du public spécifique pour émettre une étude approfondie des films montrés plutôt que de leur apprendre des éléments qu'ils maîtrisent déjà parfaitement. L'idée est de s'appuyer sur une culture et des compétences pour les appliquer à un cas singulier dans l'optique, non pas de déconstruire leurs méthodes, mais de montrer qu'elles peuvent intégrer en leur sein la question de la musique au cinéma (sachant que certains le font déjà).

Je tiens à être présent de manière directe dans l'outil, plus précisément sous forme de voix-off. Dans le cas d'une action pédagogique, je ne pense pas qu'un montage d'extraits sans accompagnement soit une mise en scène efficace. Si je suis convaincu que les images peuvent parler d'elles-mêmes par les choix de montage, véritable moyen d'écriture d'une œuvre audiovisuelle, je ne crois néanmoins pas en l'exploitation de cette idée dans le cadre de la fabrication d'un outil ou de n'importe quelle forme de médiation. Même avec un montage qui se veut significatif, montrer des films sans les approfondir par la parole est d'après moi vain pour transmettre le cinéma, car marquant une frontière trop importante entre le public et le pédagogue qui n'apparaît dans l'outil que comme son créateur omniscient et sans incarnation humaine, réduisant leur communication à un rapport de sachant et d'apprenants. Au contraire, la présence d'une voix représentant un individu en particulier me semble exposer la corporalité du pédagogue ; celui-ci se présente alors avant tout en tant que spectateur de cinéma soumis à des émotions exprimées physiquement et non comme créateur, cherchant ainsi à transmettre avant tout, non pas des savoirs, mais ses sentiments face aux films.

J'envisage donc l'outil comme un partage d'expérience, plus que comme un cours magistral, Pour cela, il est nécessaire, en plus de parler avec ma propre voix, de me présenter. Cela fait l'objet d'une partie du premier épisode introductif où il n'est pas tant question de rentrer dans le sujet que de présenter le corpus et de donner mon identité en expliquant ma démarche. En effet, je donne mon objectif au public de manière directe et claire, ne cherchant pas à utiliser les outils audiovisuels à ma disposition pour les manipuler et les emmener d'un point à un autre, telle une méthode démonstrative. Je cherche à travailler une posture égale à celle du public, dans une conception de la pédagogie horizontale, c'est-à-dire sans frontière induite par une distinction de connaissance quant à l'intention de l'outil. Cette posture me semble la plus cohérente avec ma volonté pédagogique de transmettre des émotions liées à la musique au cinéma, en donnant des exemples d'éléments de mise en scène qui peuvent les créer, au travers du cas de Milos Forman, plus que d'enseigner des savoirs bien définis. J'explique bien dans l'épisode introductif que rien de ce qui n'est dit dans la série documentaire ne relève de connaissances objectives, mais d'une étude purement individuelle. Je ne prétends pas que mes analyses des extraits correspondent aux intentions du cinéastes ; elles ne sont qu'un moyen pour tenter de verbaliser les origines cinématographiques de ce que j'ai pu ressentir face aux films. La voix-off sera donc présente pour donner un exemple de lecture de l'œuvre de Forman par le prisme de la musique, l'objectif étant de mettre en valeur l'écoute individuelle lors d'un visionnage. Comme Rousseau l'écrit : « il ne s'agit point de lui enseigner les sciences mais de lui donner du goût pour les aimer et des méthodes pour les apprendre, quand ce goût sera mieux développé ¹⁰⁶ », idée énoncée dans le cadre de l'éducation auprès des enfants mais qui s'applique également dans le cas de mon outil.

Ainsi, la posture pédagogique que je cherche à travailler est visible dès la dénomination de mon outil : série *documentaire pédagogique*. Le mot *documentaire* ne renvoie pas à la notion de documentation, c'est-à-dire de source à la connaissance qui pourrait trouver une forme audiovisuelle dans le reportage, objet à la valeur informative qui n'a de sens que par rapport à l'époque où il est réalisé. Ici, j'emploie le terme en tant que désignant un genre cinématographique, qui utilise des images du réel ou des images préexistantes extraites de films pour servir un point de vue, ne cherchant pas à donner une vérité mais une lecture individuelle et singulière d'un sujet. Il s'agit de ma démarche, l'outil présentant mes propres analyses de l'œuvre de Forman, ne voulant pas émettre une idée unique et n'ayant donc pas de valeur informative. En revanche, c'est une typologie de documentaire particulière, qualifiée de

¹⁰⁶ Jean-Jacques Rousseau, *Émile ou de l'éducation* (1762), Tours, Flammarion, 1966, p.220

pédagogique, en cela que son but premier n'est pas de susciter des émotions, comme le ferait un documentaire *cinématographique* (que nous pouvons appeler documentaire *de création*), mais de les transmettre. En effet, l'étymologie du mot dérive du grec et est constitué de *paida*, *l'enfant*, et *gôgia*, *conduire, mener, accompagner, élever*. La distinction entre le documentaire de création et le documentaire pédagogique relève d'une différence d'intégration du spectateur dans l'œuvre. Alors que le premier est une *écriture* des sensations, le deuxième rend conscient auprès du public les procédés formant cette écriture, afin de lui donner un accès, le conduire, l'accompagner, par l'analyse et l'affect, vers des émotions qui ne peuvent parfois être perçues que grâce à la compréhension de certains codes artistiques.

3.3. Évolution du choix du support audiovisuel

Mon projet était au départ de réaliser un film documentaire pédagogique sur support DVD. Le travail aurait été différent puisqu'il aurait été nécessaire de réfléchir, au-delà de son contenu audiovisuel, à la présentation de l'objet DVD en tant qu'outil. L'enjeu aurait été de trouver un intérêt pédagogique dans le matériel de conservation du film en lui-même : comment présenter la jaquette ? Est-il utile d'y mettre du texte ? Si oui, lequel ?

Mon idée a évolué à la suite de discussion avec le jury encadrant cette recherche, qui m'a fait prendre conscience du manque d'intérêt grandissant des publics pour le support physique dans le visionnage d'œuvres audiovisuelles. Si les DVD et Blu-ray constituent toujours un marché rentable – sinon j'émetts l'hypothèse que les majors hollywoodiennes ne prendraient plus la peine d'en éditer – son utilisation semble néanmoins de plus en plus marginale, comme l'exprime une étude publiée par le CNC en 2019 qui enregistre une diminution de 68% des achats de vidéos physiques en dix ans ¹⁰⁷. Aussi, le support ne me semble plus intéressant pour susciter l'attention et diffuser l'outil auprès du plus grand nombre de personnes. Comme j'ai pu l'expliquer, étant particulièrement motivé par la construction d'un outil audiovisuel, j'ai donc décidé de changer son mode de préservation, c'est-à-dire de manière dématérialisée. J'aurais pu simplement choisir de transposer le même documentaire pédagogique du DVD au fichier numérique mais selon moi l'évolution du support doit également être accompagnée d'une évolution de son contenu.

¹⁰⁷ Dominique Boutonnat (dir. de publication), *Perspectives du marché du DVD/Blu-ray pour les films de patrimoine*, mise en ligne le 14/10/2019, consulté le 16/01/2023 : https://www.cnc.fr/professionnels/etudes-et-rapports/etudes-prospectives/perspectives-du-marche-du-dvdbluray-pour-les-films-de-patrimoine_1063247

En effet, bien que le paramètre physique/dématérialisé – le terme correspond à l’usage mais ne convient pas à la réalité du fichier numérique qui nécessite bien un support pour le conserver et le visionner tel qu’un ordinateur – ne modifie pas l’essence de l’objet, restant un projet audiovisuel, je suis convaincu qu’il entraîne un changement dans le rapport du spectateur à ce qu’il voit. D’après mon expérience personnelle, le DVD, par sa nature matérielle, donne à voir le film qu’il héberge tout en mettant en place une aura autour de celui-ci. Les choix d’édition relevant de la promotion (jaquette, logo, résumé, photogramme, mention de l’équipe technique, bonus, etc.) extraient des éléments de l’œuvre pour les présenter avec un autre médium que le cinéma lui-même. Le film acquiert ainsi un statut qui va au-delà de lui-même, imprégnant pleinement l’enveloppe matérielle qui le contient. Le DVD et le Blu-ray résultent d’un processus de reproduction mécanisée mais les éditeurs, pour donner une plus-value à l’achat, soit dans une logique commerciale, tendent à donner l’impression au public que chaque copie est unique – ce qui est particulièrement marqué dans le cadre d’éditions limitées. À l’inverse, les fichiers numériques conservés sur disques durs ou hébergés sur des plateformes constituent une matière qui semble abstraite, n’étant pas accompagnés par un travail éditorial. Des exceptions sont notables comme *Images de la culture* ou encore *Benshi* qui proposent des programmations agrémentées de ressources pédagogiques. Mais le plus souvent, même si les sites internet qui accueillent des œuvres audiovisuelles peuvent bien sûr faire l’objet d’une présentation visuelle pensée, celle-ci englobe un ensemble de films sans adaptation spécifique à chacun. Le support dématérialisé rappelle alors, bien plus que le DVD, l’idée de Walter Benjamin citée dans la partie d’analyse du corpus, quant à une déchéance de l’aura. Pouvant être visionné sur une grande quantité d’appareils pourvus d’un écran (projecteur, télévision, ordinateur, tablette, téléphone portable), le fichier numérique peut être lié à une très grande diversité d’usages, à l’inverse du support physique qui oblige le spectateur à rester le temps du film à la même place, contraint par le besoin d’un lecteur de DVD. Pouvant être regardé pendant un trajet et interrompu pour trouver son chemin, le dématérialisé perd alors une valeur de « *hic et nunc* ¹⁰⁸ » et « une fonction rituelle ¹⁰⁹ » que peut induire le physique.

Puisque les deux supports, par leurs natures différentes, induisent des usages dissemblables, alors l’outil doit être pensé en toute conscience de ce paramètre. Je ne peux me contenter de le transposer du DVD au fichier numérique mais dois également me questionner sur son format. Le canal employé constituant déjà un indice de la manière dont le sujet est traité,

¹⁰⁸ Walter Benjamin, « L’œuvre d’art à l’époque de sa reproduction mécanisée » (1936), trad. de l’allemand in *Écrits français*, Gallimard, Paris, 1991, p. 141

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 145

il est nécessaire de modifier certains points par rapport au projet d'origine pour offrir un outil au propos équivalent du support physique à dématérialisé. Marshall McLuhan synthétise cette idée en écrivant que « le vrai message, c'est le médium lui-même ¹¹⁰ ». L'enveloppe contenant l'outil est porteuse de sens en elle-même, aussi le propos sera modifié d'un média à l'autre. Finalement, pour maintenir l'idée que je souhaite transmettre en passant au dématérialisé, je dois transformer ce qui est contenu. L'outil n'est pas simplement l'œuvre audiovisuelle mais celle-ci en tant qu'élément appartenant à un mode de communication spécifique. L'exemple le plus concret de changement est le format. Réaliser un film documentaire, abordant l'ensemble des questionnements présents dans la partie théorique de cette recherche, nécessiterait un temps important, qui n'a de pertinence que dans un usage préparé à cette longueur, qui correspond parfaitement au DVD par sa valeur rituelle, comme décrit précédemment. Par conséquent, le documentaire pédagogique doit être divisé en plusieurs épisodes s'il veut convenir au média du fichier numérique ; il s'agit donc désormais d'une série. Ce format peut être d'ailleurs tout à fait avantageux, puisqu'au lieu de présenter une mise en valeur de la musique dans l'éducation à l'image selon un seul bloc, le documentaire pédagogique le fait finalement au travers d'un parcours, découpé en plusieurs étapes, construisant la formation du public ciblé de manière progressive, lui donnant le temps d'acquérir un ensemble d'outils à l'analyse du son au cinéma.

3.4. Considérations techniques et juridiques

Après avoir décrit la posture pédagogique et la forme de l'outil, il convient de se pencher sur les aspects pratiques nécessaires pour mener à bien ces objectifs. Comme je l'ai expliqué précédemment, les épisodes de la série documentaire pédagogique seront composés d'extraits de films et de commentaires. Aussi, la réalisation relève essentiellement d'un travail de montage. L'important sera de structurer les séquences montrées, les regrouper par thématiques et les proposer dans un ordre cohérent au sein de chacune des notions abordées, ce qui permet de mettre en exergue les éléments récurrents dans l'œuvre de Forman. Ce travail a déjà été fait dans le mémoire, puisqu'il s'agit déjà de la construction de ma recherche théorique.

Le texte en voix-off demande quant à lui un travail plus précis ; en effet, je ne peux me contenter de reprendre phrase par phrase le texte de mon mémoire, relevant d'un style universitaire correspondant à une pensée écrite et non orale. Je peux reprendre quelques courts passages sans les modifier mais la plus grande partie de l'analyse doit être adaptée au canal

¹¹⁰ Marshall McLuhan, *Pour comprendre les médias* (1964), trad. de l'anglais par Pare J., France seuil, 1967, p. 25

utilisé pour transmettre. Celui-ci est une voix qui doit énoncer sa communication à un certain rythme pour être intelligible pour le spectateur et il est alors nécessaire que le texte le lui permette. Je continue d'appliquer l'idée que « le vrai message, c'est le médium lui-même ¹¹¹ » ; pour maintenir le sens des phrases d'un moyen d'expression à un autre, il faut les transformer selon les critères spécifiques à ceux-ci. Pour donner un exemple concret, je ne peux me permettre d'employer à l'oral des phrases aussi longues qu'à l'écrit où le lecteur peut facilement revenir en début en cas de besoin. De même, je ne peux pas toujours construire mon raisonnement selon la logique universitaire fondée sur la confrontation entre une idée personnelle et les citations d'autres auteurs afin de se situer dans le champ de la recherche. Je m'appuie tout de même sur les remarques des théoriciens essentiels de la musique au cinéma comme Michel Chion, afin de mettre en valeur le travail existant autour de la question du son au cinéma et montrer qu'elle est un objet de réflexion légitime. En revanche, je ne cite pas les auteurs sur lesquels j'ai pu travailler dans mon mémoire qui s'éloignent du sujet principal, afin de ne pas encombrer l'outil par la lecture d'extraits de textes pensés pour être appréhendés selon le médium écrit. Ainsi, l'exercice technique consiste à adapter le texte du mémoire, à s'appliquer à sa lecture orale, à l'enregistrer et enfin à le mixer avec les extraits proposés. De plus, il faut récupérer les passages des films, les découper et les harmoniser d'un point de vue de l'intensité de leur bande sonore, pour que le passage d'un extrait à un autre se fasse d'une manière qui semble naturelle. Finalement, c'est une tâche à effectuer avec un logiciel de montage.

Les contraintes à prendre en compte dans la réalisation de la série documentaire ne sont pas seulement techniques mais également juridiques. En effet, l'utilisation d'extraits induit une étude de la question de la propriété intellectuelle qui, de plus, me permettra de définir le mode de diffusion de l'outil pédagogique. Tout d'abord, il est nécessaire de caractériser juridiquement un film, en s'appuyant sur le *Code de la propriété intellectuelle*. L'article L.113-2 indique : « Est dite de collaboration l'œuvre de création de laquelle ont concouru plusieurs personnes physiques ¹¹² », ce qui correspond bien à la nature de la création d'un film, fabriqué par un ensemble de professionnels. Plus loin, le texte précise la manière dont s'applique la propriété intellectuelle dans le cadre de ce type d'œuvres avec l'article L.113-7 :

¹¹¹ *Ibid.*

¹¹² Article L.113-2 du *Code de la propriété intellectuelle*, version modifiée le 01/01/2023, consulté le 14/01/2023 disponible sur Légifrance : https://www.legifrance.gouv.fr/codes/texte_lc/LEGITEXT000006069414/

Ont la qualité d'auteur d'une œuvre audiovisuelle la ou les personnes physiques qui réalisent la création intellectuelle de cette œuvre.

Sont présumés, sauf preuve contraire, coauteurs d'une œuvre audiovisuelle réalisée en collaboration :

1° L'auteur du scénario ;

2° L'auteur de l'adaptation

3° L'auteur du texte parlé

4° L'auteur des compositions musicales avec ou sans paroles spécialement réalisées pour l'œuvre

5° Le réalisateur

Lorsque l'œuvre audiovisuelle est tirée d'une œuvre ou d'un scénario préexistant encore protégés, les auteurs de l'œuvre originale sont assimilés aux auteurs de l'œuvre nouvelle ¹¹³ .

Dans un premier temps, il semblerait que l'utilisation d'extraits nécessite donc l'autorisation de tous les auteurs. Mais les droits d'exploitation de l'œuvre sont le plus souvent cédés à un même producteur, facilitant l'exercice de la propriété intellectuelle, d'autant plus que le site Internet officiel autour de Milos Forman consacre une page aux ayants-droits de chaque œuvre. Ainsi, j'ai pu contacter chacun d'entre eux afin de les questionner sur l'autorisation d'utilisation d'extraits de films, dans le cadre d'une série documentaire à destination des chercheurs et professionnels de l'éducation à l'image dans un but non lucratif. J'ai alors obtenu une seule réponse positive de Saul Zaent qui possède les droits de *Vol au-dessus d'un nid de coucou*, *Amadeus* et *Les Fantômes de Goya*. Mais face à l'absence de réponse de la part des autres, je me suis également penché sur les conditions légales dans lesquelles de tels extraits peuvent être employés sans accords des ayants-droits. L'article L.122-5 du *Code de la propriété intellectuelle* stipule qu'une fois l'œuvre diffusée, l'auteur ne peut en interdire certains types de reproduction :

¹¹³ Article L.113-7, *Ibid.*

[...]

3° Sous réserve que soient indiqués clairement le nom de l'auteur et la source :

a) Les analyses et courtes citations justifiées par le caractère critique, polémique, pédagogique, scientifique ou d'information de l'œuvre à laquelle elles sont incorporées ;

[...] ¹¹⁴

L'adjectif « pédagogique » correspond bien à mon projet qui semble donc être possible légalement. Néanmoins, l'article ne définit pas précisément le terme et si mon outil est bien pédagogique d'un point de vue moral, rien ne le garantit juridiquement. Par exemple, il n'existe pas de label *pédagogique* décerné par une instance officielle, si ce n'est dans le cadre de l'Éducation nationale ou de la recherche comme l'explique l'article L.122-5-4, qui permet la représentation d'œuvre sans aucune autorisation de l'ayant-droit à « des fins exclusives d'illustration dans le cadre de l'enseignement et de la formation professionnelle, y compris l'apprentissage » à partir du moment où celle-ci n'a pas de but commercial et n'est pas liée à un moment récréatif et « a lieu sous la responsabilité d'un établissement d'enseignement ¹¹⁵ ». Le seul cadre pédagogique me garantissant véritablement de réaliser mon outil dans des conditions légales est donc celui d'une école, d'un collège, d'un lycée, d'une université ou d'un centre de formation, qui ne sont fréquentés que par une partie infime du public que je cible.

Il existe plusieurs lieux pouvant dispenser des formations à destination de mon public visé comme les pôles régionaux d'éducation à l'image, l'association L'Archipel des Lucioles avec ses actions autour de sujets de médiation tel que « Le jeu comme support d'apprentissage » en 2019, ou encore des réseaux de salles comme Cinémas 93 lors de ses Rencontres professionnelles. Mais ces différents lieux ne sont pas considérés comme centres de formation car ne dispensant pas l'obtention d'un diplôme reconnu par l'État. Peu d'initiative accueillant des acteurs de la transmission du cinéma peuvent finalement entrer dans le cadre d'un établissement d'enseignement ; le master Didactique de l'image, création d'outils pédagogiques et art de la transmission à la Sorbonne-Nouvelle, le master 2 Métiers de l'exploitation de la médiation et de l'éducation à l'image à l'Université Lumière Lyon 2, ou encore l'INSEAC (Institut national supérieur de l'éducation artistique culturelle) du CNAM (Conservatoire

¹¹⁴ Article L.122-5, *Ibid.*

¹¹⁵ Article L122-5-4, *Ibid.*

national des arts et métiers) représentent de rares exemples. En outre, une convention a été signée entre l’Inspé de l’académie de Nantes et le festival Premiers Plans d’Angers pour la sensibilisation au cinéma auprès des étudiants, futurs enseignants. Utiliser des extraits de films dans un outil qui réussit à la fois à s’adresser au public spécifique et être diffusé dans un cadre qui garantit une zone de protection vis-à-vis des questions de propriété intellectuelle représente une action à la portée tout de même extrêmement restreinte.

Une possibilité est alors envisageable pour toucher un plus grand nombre de personnes de manière légale. Il s’agit de passer par une structure engagée dans l’éducation à l’image et ayant accès au budget nécessaire pour payer les droits de diffusion non commerciale d’extraits auprès des détenteurs, et qui pourrait alors diffuser l’outil auprès de ses intervenants, puisque la reproduction et représentation d’une œuvre ne peuvent être interdites par l’auteur si elles ne « donne[nt] lieu à aucune exploitation commerciale et qu’elle[s] est[sont] compensée[s] par une rémunération négociée sur une base forfaitaire ¹¹⁶ », comme mentionné par l’article L.122-5.

Enfin, la dernière possibilité est de diffuser l’outil sur n’importe quelle plateforme généraliste de contenus audiovisuels en s’appuyant sur le principe que l’article L.122-5 autorisant les « analyses et courtes citations justifiées par le caractère critique, polémique, pédagogique, scientifique ou d’information de l’œuvre à laquelle elles sont incorporées ¹¹⁷ » est suffisant pour garantir la légalité de mon projet. Ce choix nécessiterait un travail de démarchage afin de communiquer auprès des lieux où les acteurs de l’éducation à l’image œuvrent l’existence d’un outil sur la musique dans le cinéma de Milos Forman, disponible sur un espace qui n’est pas exclusivement consacré à ce sujet. Certains objets reposent d’ailleurs entièrement sur ce principe, tel que l’émission *Blow Up*, consacrée à la présentation d’extraits de films et diffusée sur YouTube sans que l’autorisation des ayants-droits correspondants n’ait jamais été demandée. Luc Lagier, son créateur, déclare que sur « le web, il y a une sorte de tolérance, de flou dont nous nous accommodons. Comme je fais la promotion des films, personne ne s’est jamais plaint jusqu’à présent. J’ai l’impression de faire une émission avec les ayants droit, pas contre eux ¹¹⁸ ».

¹¹⁶ Article L.122-5, *Ibid.*

¹¹⁷ Article L.122-5, *Ibid.*

¹¹⁸ Dominique Boutonnat (dir. de publication), *Luc Lagier : « Blow Up » peut continuer encore longtemps*, mise en ligne le 13/01/2021, consulté le 16/01/2023 : https://www.cnc.fr/series-tv/actualites/luc-lagier--blow-up-peut-continuer-encore-longtemps_1388087

CONCLUSION

Finalement, la filmographie de Milos Forman peut faire œuvre de double transmission dans la mesure où elle permet de dégager deux méthodologies distinctes à la découverte des enjeux de la musique au cinéma. Ainsi, l'analyse des œuvres du réalisateur m'a amené à définir deux approches pour transmettre son travail, induisant nécessairement deux positions pédagogiques possibles vis-à-vis d'un public. Tout d'abord, je me suis concentré sur la manière dont la musique peut avoir un rôle d'outil cinématographique. Au même titre que les décors ou costumes, elle peut servir à la construction de procédés stylistiques visant à renforcer une ambiance, un propos ou à caractériser des personnages, des enjeux narratifs. Mais la particularité de la musique, par rapport aux divers outils cinématographiques, est d'avoir la capacité de s'adresser au spectateur tout en ne faisant parfois pas partie de la diégèse. Aussi, elle constitue un lien entre le monde représenté à l'écran et celui de la salle de cinéma. En cela, elle est analogue à la figure du passeur, du médiateur, celui qui œuvre à la rencontre entre une œuvre et un public ; la bande sonore est donc un moyen d'éduquer au cinéma dans son ensemble. Ensuite, Forman fait de la musique un enjeu majeur de son œuvre. Plus que d'être un instrument cinématographique, elle est pour le cinéaste une matière vers laquelle les images se tournent. La musique est mise en scène, introduite de sorte qu'elle devienne un thème de sa filmographie, avec une importance égale au conflit générationnel ou encore à la liberté. Pour cela, le réalisateur fait preuve de médiation, notamment à travers les personnages accompagnant le spectateur dans l'appréhension du système esthétique mis en place dans chaque film. Ainsi, l'œuvre elle-même se fait transmettrice d'une initiation à différents aspects qui entourent la musique. Cet art étant intimement lié à la construction des films de Forman, les deux médiums images et sons agissent ensemble pour proposer une éducation à l'un et à l'autre.

L'aboutissement de mes analyses est la prise de conscience d'un manque dans les outils pédagogiques présentés en introduction. La musique y est envisagée selon un aspect unique, c'est-à-dire en tant que mécanisme cinématographique. Ces ouvrages, fiches ou vidéos considèrent la musique au cinéma comme un indicateur d'émotions, renforçant celles des images ou la créant de toute pièce lorsque ces dernières ne sont pas en mesure de l'amener elles-mêmes. Bien que cette observation ne soit pas fautive, la recherche autour de la musique dans les films de Forman a montré qu'elle ne peut pas être simplement appréhendée sous cet angle unique. Le cinéaste en fait non seulement un véritable thème mais démontre aussi à plusieurs reprises la pertinence de l'idée théorisée par Michel Chion, selon laquelle la relation entre un

bruit et l'objet est culturellement arbitraire ¹¹⁹ . De la même manière que le *meuh* est relié artificiellement à la vache, une musique n'est triste ou joyeuse que parce que la relation entre cette musique et les images est travaillée pour être triste ou joyeuse. Aussi, la remarque en éducation à l'image consistant à dire que la bande sonore donne à l'image un sentiment spécifique est à nuancer grandement.

J'ai essayé de faire transparaître toutes ces idées dans mon outil pédagogique, à la fois dans son discours et dans l'adresse à un public spécifique (grâce aux choix de montage employés dans la série documentaire) composé aussi bien des acteurs de l'éducation à l'image que de ceux de l'éducation musicale. L'une des motivations de ma recherche est de mettre en valeur la rencontre de l'image et du son particulière au cinéma, d'intégrer davantage cet aspect dans les sujets de l'éducation à l'image. Il m'est alors apparu pertinent, en fabriquant un objet qui puisse matérialiser physiquement mes principes théoriques, d'œuvrer concrètement à travers lui à la réunion des médiateurs de l'image et des médiateurs de la musique, de leur donner l'envie de travailler ensemble une transmission double.

¹¹⁹ Michel Chion, *Le son au cinéma* (2e éd. rev. et corrigée), Éditions de l'Étoile/Cahiers du cinéma, Paris, 1993

BIBLIOGRAPHIE

Dictionnaire

ROBERT Paul, *Le Grand Robert de la langue française* (2e éd., rev. et enrichie par Alain Rey), Dictionnaires Le Robert, Paris, 1989

Autour de Milos Forman

DAVID Sébastien, « Tony Clifton : image et magie », in *Éclipses n°64 : Milos Forman, L'art de la fronde*, Paris, Éclipses, juin 2019, p. 134-145

EVRARD Marceline, *Tensions et expression dans les films américains de Milos Forman*, thèse de doctorat, dir. Ann Williams, Université de Bourgogne, 2012, 864 p.

POIZOT Claude, *Milos Forman*, Dis Voir, Paris, 1987, 127 p.

Autour de la musique et du son

ALTMAN Rick, *La Comédie musicale hollywoodienne*, Armand Colin, Paris, 1992, 414 p.

CHION Michel, « L'acousmètre », in *La Voix au cinéma*, Cahiers du cinéma, 1982, p. 25-33

CHION Michel, *Le son au cinéma* (2e éd., rev. et corrigée), Éditions de l'Étoile/Cahiers du Cinéma, coll. Essais, Paris, 1993, 224 p.

CHION Michel, *La comédie musicale*, Cahiers du cinéma, coll. Les petits Cahiers, Paris, 2002, 96 p.

CHION Michel, *La musique au cinéma* (2e éd., rev. et augmentée), Fayard, Paris, 2019, 535 p.

CLOUZOT Olivier, « La musique de films », in *Histoire de la musique* (dir. Roland-Manuel), Gallimard, Tours, 1973, p. 1494-1522

DANEY Serge, « L'orgue et l'aspirateur », in *La Rampe*, Cahiers du cinéma, Paris, 1996, p. 162-176

GAYRAUD Agnès, *Dialectique de la pop*, La Découverte/Cité de la musique-Philharmonie de Paris, Paris, 2018, 522 p.

GUGLIELMETTI Yohann, *L'indépendance de la musique de film*, L'Harmattan, Paris, 2020, 136 p.

Autour de l'outil pédagogique

MCLUHAN Marshall, *Pour comprendre les médias* (1964), trad. de l'anglais par PARE J., France, Seuil, 1967

ROUSSEAU Jean-Jacques, *Émile ou de l'éducation* (1762), Tours, Flammarion, 1966, 629 p.

Œuvres littéraires

KUNDERA Milan, *L'Insoutenable Légèreté de l'être* (1984), trad. du tchèque par François Kérel, in *Œuvres*, tome I, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 2017, p. 1137-1396

KUNDERA Milan, *L'Immortalité* (1990), trad. du tchèque par Eva Bloch, in *Œuvres*, tome II, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 2017, p.5-284

RABELAIS François, *Pantagruel* (1532), in *Les Cinq Livres des faits et Dits de Gargantua et Pantagruel*, trad. de l'ancien français par Marie-Madelaine Fragonard, Gallimard, coll. Quarto, Paris, 2017, p. 405-609

Autres ouvrages

DEBORD Guy, *Commentaire sur la société du spectacle*, Gallimard, Paris, 1992, 159 p.

DE ROMILLY Jacqueline, *La tragédie grecque* (1970), Presses Universitaires de France, coll. Quadrige, Paris, 2014, 204 p.

GENETTE Gérard, *Figures III*, Seuil, Paris, 1972, 341 p.

MALRAUX André, *La Monnaie de l'absolu* (1950), in *Les Voix du silence*, in *Écrits sur l'art*, vol. 1, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 2004, p. 707-900

PASTOUREAU Michel, *Dictionnaire des couleurs de notre temps*, Bonneton, Chamalières, 1999, 255 p.

PASTOUREAU Michel, SIMONNET Dominique, *Le petit livre des couleurs*, Éditions du Panama, Paris, 2005, 142 p.

ROSSET Clément, *La Philosophie tragique* (1960), Presses Universitaires de France, coll. Quadrige, Paris, 2014, 204 p.

Autres articles

BENJAMIN Walter, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée » (1936), trad. de l'allemand in *Écrits français*, Gallimard, Paris, 1991, p. 140-171

LACAN Jacques, « Les complexes familiaux dans la formation de l'individu » (1938) in *Autres écrits*, Éditions du Seuil, Paris, 2001, 622 p.

LE BRETON David, « Rires et malentendus », *Hermès, La Revue*, n°84, 2019, p. 179-186

METZ Christian, « Le signifiant imaginaire » in *Communications n°23*, 1975, p. 3-55

Texte juridique

Code de la propriété intellectuelle, version modifiée le 01/01/2023, consulté le 14/01/2023 disponible sur Légifrance :

https://www.legifrance.gouv.fr/codes/texte_lc/LEGITEXT000006069414/

Entretien et étude du CNC

BOUTONNAT Dominique (dir. de publication), *Perspectives du marché du DVD/Blu-ray pour les films de patrimoine*, mise en ligne le 14/10/2019, consulté le 16/01/2023 : https://www.cnc.fr/professionnels/etudes-et-rapports/etudes-prospectives/perspectives-du-marche-du-dvdbluray-pour-les-films-de-patrimoine_1063247

BOUTONNAT Dominique (dir. de publication), *Luc Lagier : « Blow Up » peut continuer encore longtemps*, mise en ligne le 13/01/2021, consulté le 16/01/2023 : https://www.cnc.fr/series-tv/actualites/luc-lagier--blow-up-peut-continuer-encore-longtemps_1388087

OUTILS PÉDAGOGIQUES CITÉS

Ouvrage

EUGÈNE Jean-Pierre, *Hitchcock et la musique*, BD Music, Paris, 2017, 49 p.

Vidéos

GONZALEZ Martin, *Confutatis Amadeus movie plus scrolling music score*, mise en ligne le 07/08/2021, YouTube, https://youtu.be/dJ0AkP_BFhs

MALIK Abdou, *La musique des films* (réalisé par Juliette Nioré), mise en ligne le 14/02/2026, YouTube, <https://youtu.be/EwZcXLYv28?list=PL47jhpzs8XAL08SEYMlybh2v40DRZpQXg>

Article

GUILLOUX Florent, « Histoire de la musique de film », Upopi, mise en ligne en 2014, consulté le 16/01/2023 : <https://upopi.ciclic.fr/apprendre/l-histoire-des-images/histoire-de-la-musique-de-film>

ŒUVRES AUDIOVISUELLES CITÉES

Pour consulter la liste des œuvres de Milos Forman : voir Annexe 1, p. 108

Autres films

COLOMBUS Chris. *Rent*. 2005. États-Unis. Tribeca Productions/1942 Pictures/revolution Studios (p. 61 ; 62)

DEMY Jacques. *Les Parapluies de Cherbourg*. 1964. France/Allemagne. Parc Film/Madeleine Films/Beta Film (p. 56)

FLEMING Victor. *Le Magicien d'Oz (The Wizard of Oz)*. 1939. États-Unis. Metro-Goldwyn-Meyer/Loew's Incorporated (p. 60 ; 75)

LANDIS John. *The Blues Brothers*. 1980. États-Unis. Universal Pictures (p. 61)

LE BARGY Charles, CALMETTES André. *L'Assassinat du Duc de Guise*. 1908. France. Le Film d'art (p. 6)

LEONE Sergio. *Il était une fois dans l'Ouest (C'era una volta il West)*. 1968. Italie/États-Unis. Fulvio Morsella (p. 56)

Web-magazine

LAGIER Luc (auteur, réal.), *Blow Up*, diffusé depuis 2010 par Arte

ANNEXE 1

Filmographie complète de Milos Forman

Courts et moyen-métrages

L'Audition (Konkurs). 1964. Tchécoslovaquie. Filmové studio Barrandov

I Miss Sonja Hernie (fragment du film à sketches éponyme). 1972. Yougoslavie. Neoplanta Film

Le Décathlon (séquence du film collectif *Vision of Eight*). 1973. États-Unis. Wolper Pictures

Téléfilm

Une promenade bien payée (Dobře placená procházka). 1967. Tchécoslovaquie. Televizní filmová tvorba

Long-métrages

L'as de pique (Černý Petr). 1963. Tchécoslovaquie. Filmové Studio Barrandov

Les Amours d'une blonde (Lásky jedné plavovlásky). 1965. Tchécoslovaquie. Filmové Studio Barrandov

Au feu les pompiers ! (Hoří, má panenko). 1967. Italie, Tchécoslovaquie. Carlo Ponti Cinematografica, Filmové Studio Barrandov

Taking Off. 1971. États-Unis. Universal Pictures

Vol au-dessus d'un nid de coucou (One Flew Over the Cuckoo's Nest). 1975. États-Unis. United Artists Michael Douglas Production

Hair. 1979. États-Unis. CIP Filmproduktion GmbH

Ragtime. 1981. Etats-Unis. Dino De Laurentiis Company, Sunley Productions Ltd.

Amadeus. 1984. Etats-Unis. Warner Bros

Valmont. 1989. Royaume-Unis, Etats-Unis, France. Timothy Burrill Productions Limited, Renn Productions

Larry Flynt (The People VS. Larry Flynt). 1996. Etats-Unis. Columbia Pictures

Man on the Moon. 1999. Etats-Unis, Allemagne, Japon, Royaume-Unis. Universal Pictures, Mutual Film Company, Jersey Films et Cinehaus

Les Fantômes de Goya (Goya's Ghosts). 2006. Espagne, Etats-Unis. The Saul Zaentz Company

ANNEXE 2

Analyse illustrée de l'ouverture de *Hair* (document de préparation de l'analyse et du montage pour l'outil pédagogique)

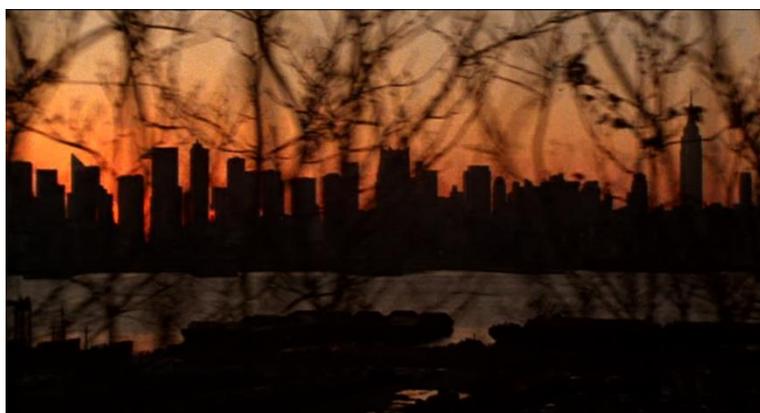
Source : *Hair* [DVD], Paris : MGM, 2001, 1.85 : 1, couleur, début – 00 : 05 : 12



Les premières images du film ne comportent pas de musique. Ce sont des plans larges, maintenant une distance entre le spectateur et l'action. Le peu de couleurs ne permet pas de créer de points forts qui capteraient l'attention.



La musique débute en extradiégétique sur ce plan à l'opposé esthétique du précédent : un travelling latéral rapide (vue depuis le bus) avec un contraste visuel créé par l'ombre projetée. La musique commence en même temps que le mouvement et la lumière arrivent, éléments rappelant le défilement de la pellicule d'une caméra.



Le morceau musical se développe (entrées d'instruments solistes) tandis que les mouvements de caméra et jeu de lumière contrasté sont appuyés par une série de travellings latéraux.



Les membres de la tribu (de gauche à droite, Donnie Darcus et Treat Williams) apparaissent sur un fond noir grâce à la lumière du feu. Pour le spectateur, les personnages naissent littéralement de la lumière, de la même manière que la photographie et le cinéma.



La tribu s'enfuit du tunnel dans un effet de surcadrage symbolisant l'écran de cinéma et mettant ainsi en place une mise en abyme. Les personnages entrent donc dans le film dans le film.



Des flammes apparaissent en avant-plan, accentuant l'importance de la lumière.



Les flammes constituent la transition entre ce plan et le précédent. Deux danseurs performant dans le lieu où semblent être entrés les membres de la tribu. La focalisation s'est donc déplacée dans l'espace de la mise en abyme. La lumière incarnée par les flammes indique au spectateur son entrée à son tour à l'intérieur du film dans le film.

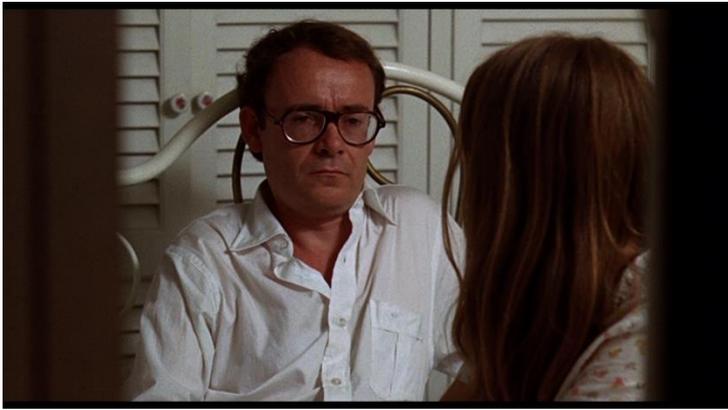


Les danseurs écartent leurs bras tandis que la caméra effectue un zoom vers des hippies qui se préparent à chanter. La musique passe alors en intradiégétique, comme si la focalisation s'était déplacée dans une nouvelle diégèse.

Enfin, la musique commence en même temps que se met en place la mise en abyme. Elle termine son introduction pour débiter la partie vocale lorsque le spectateur entre dans le nouveau film, symbolisant le rapport étroit entre le cinéma et la musique, qui œuvrent mutuellement à leur construction respective.

ANNEXE 3

Illustration de la récurrence d'effets de surcadrage pour signifier l'enfermement des personnages dans la fête des fous



Taking Off [DVD], Paris : Carlotta Films, 2011, 1.85 : 1, couleur, 01 : 20 : 07



Hair [DVD], Paris : MGM, 2001, 1.85 : 1, couleur, 53 : 30



Hair [DVD], Paris : MGM, 2001, 1.85 : 1, couleur, 1 : 53 : 41



Amadeus : version intégrale [DVD],
Paris : Warner Bros. Entertainment.
France, 2000, 2.35 : 1, couleur, 2 : 19 : 19



Valmont [DVD], Paris : Pathé, 2018,
2.35 : 1, couleur, 1 : 48 : 45

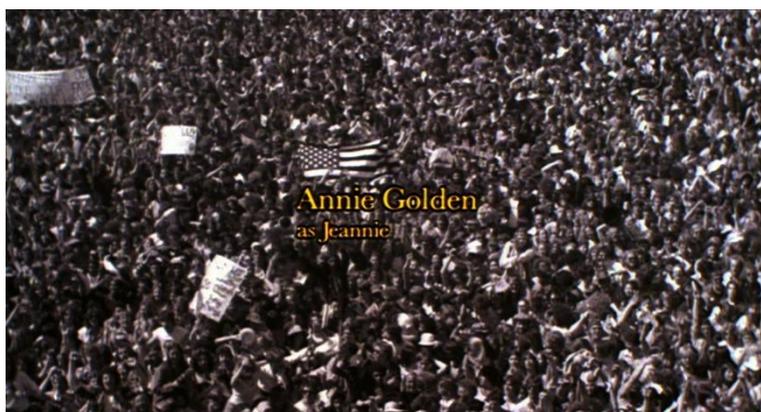
ANNEXE 4

Illustration de la récurrence de plans de fin interrompant la perception du mouvement (insert sur un tableau, une photographie, arrêt sur image, etc.), pour représenter la transformation des protagonistes en image public figée dans le temps, grâce à la mémoire de leurs œuvres musicales



Plan d'ensemble d'un paysage sans mouvements la nuit.

Vol au-dessus d'un nid de coucou [DVD], Paris : Warner Bros. Entertainment France, 1998, 1.85 : 1, couleur, 02 : 05 : 47



Arrêt sur l'image se transformant en photographie en noir et blanc.

Hair [DVD], Paris : MGM, 2001, 1.85 : 1, couleur, 01 : 50 : 52



Gros plan sur le portrait d'Andy Kaufman en néons.

Man on the Moon [DVD], Paris : ESC Editions, 2018, 2.35 : 1, couleur, 01 : 47 : 42



Une toile de Fransisco Goya en fond du générique.

Les Fantômes de Goya [DVD], Boulogne Billancourt : Studiocanal, 2007, 1.85 : 1, couleur, 01 : 43 : 15

ANNEXE 5

Tableau des valeurs de note

L'objectif de cette annexe est d'avoir les indications de temps permettant de comprendre la rapidité des rythmes, pour la bonne lecture de l'annexe 6.

Nom	Symbole	Durée exprimée en temps *
Ronde		4
Blanche pointée		3
Blanche		2
Noire pointée		1 + 1/2
Noire		1
Croche pointée		1/2 + 1/4
Croche		1/2
Double croche		1/4
Triple croche		1/8

* Avec pour référence, la noire est égale à un temps.

ANNEXE 6

Partition et angles de plan correspondants dans la séquence de la *Sérénade pour Vents* dans *Amadeus*

Photogrammes : *Amadeus* : version intégrale [DVD], Paris : Warner Bros. Entertainment. France, 2001, 2.35 : 1, couleur, 19 : 00 -19 : 09

Partition : il s'agit de mon propre arrangement de l'« Adagio » de la *Sérénade pour Vents n°10* de Mozart.

L'étude de la synchronisation entre la bande sonore et le montage, en s'appuyant sur la partition correspondante à la page suivante, permet de se rendre compte plus directement que le premier angle de caméra commence en même temps que l'entrée du hautbois sur une note longue (se référer à l'Annexe 5, p. 117). Puis, le mouvement de caméra qui fait passer l'image à un nouvel angle s'effectue précisément lorsque l'instrument joue des rythmes plus rapides. Enfin, l'angle final du plan se stabilise lorsqu'entre le deuxième instrument soliste, la clarinette.

-  Durée du premier angle de caméra
-  Mouvement de caméra
-  Durée du deuxième angle de caméra



Musical score for the first system, starting at measure 3. The instruments are Horns 1, Horns 2, Clarinet in B-flat, and Bassoon. A red box highlights a note in the Horns 1 part. A red vertical line connects this box to the photograph above.

Horns 1: *mp*

Horns 2: *mp*

Clarinet in B-flat: *mp*

Bassoon: *mp*



Musical score for the second system, starting at measure 5. The instruments are Horns 1, Horns 2, Clarinet in B-flat, and Bassoon. A red box highlights a note in the Clarinet in B-flat part. A red vertical line connects this box to the photograph above.

Horns 1: *mf*

Horns 2: *mf*

Clarinet in B-flat: *mp*

Bassoon: *mf*

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION.....	3
I. LA MUSIQUE COMME OUTIL CINÉMATOGRAPHIQUE.....	14
1.1. Établir le registre.....	15
1.1.1. Le burlesque.....	15
1.1.2. Le tragique.....	18
1.2. La musique comme mode d'expression des personnages.....	22
1.2.1. Manifestations et statut de la <i>musique-voix</i>	23
1.2.2. Une voix collective.....	26
1.3. Conflit et addition.....	30
1.3.1. L'opposition générationnelle.....	31
1.3.2. Un espace de réunion.....	37
II. LA MUSIQUE COMME SUJET.....	43
2.1. Le genre artistique en tant qu'angle d'une étude sur la musique.....	45
2.1.1. La distinction entre le classique et la pop.....	46
2.1.2. Le genre de la comédie musicale.....	54
2.2. Une étude des liens entre la musique et l'image cinématographique.....	60
2.2.1. Le contrôle de la perception du temps.....	62
2.2.2. L'entrée de la musique comme naissance du cinéma.....	65
2.2.3. Celui qui contrôle la musique contrôle le film.....	69
2.3. La mort en musique.....	75
2.3.1. Le motif de la fête.....	75
2.3.2. La musique comme « antidestin ».....	81

III. L'OUTIL PÉDAGOGIQUE.....	88
3.1. Le public adressé.....	90
3.2. La posture pédagogique.....	91
3.3. Évolution du choix du support audiovisuel.....	93
3.4. Considérations techniques et juridiques.....	95
CONCLUSION.....	100
BIBLIOGRAPHIE.....	102
OUTILS PÉDAGOGIQUES CITÉS.....	106
ŒUVRES AUDIOVISUELLES CITÉES.....	107
ANNEXE 1.....	108
ANNEXE 2.....	110
ANNEXE 3.....	113
ANNEXE 4.....	115
ANNEXE 5.....	117
ANNEXE 6.....	118

Résumé

L'étude de la musique au cinéma dans l'éducation à l'image est une activité essentielle pour percevoir aux mieux tous les enjeux d'un objet audiovisuel. En effet, le mode de perception des images change selon leur mise en rapport avec une bande sonore, en particulier quand il s'agit de musique, matière sensible et significative à part entière. L'objectif de ce travail est d'aboutir à un outil pédagogique sur la musique au cinéma, sous la forme d'une série documentaire pédagogique. L'art ne consistant pas en une seule application de règles, le sujet ne peut être étudié selon des généralités. Il est donc nécessaire de s'y pencher par le biais de cas individuels et spécifiques. C'est pourquoi ce travail est mené à travers la filmographie de Milos Forman (1932-2018), cinéaste américain d'origine tchécoslovaque, travaillant beaucoup l'emploi de la musique dans son œuvre.

Ce mémoire se concentre d'abord sur l'analyse d'un corpus de films, afin de constituer la matière qui sert à l'élaboration de l'outil. Il analyse la transmission double pouvant résulter de l'œuvre de Forman, *double* parce qu'elle se fait grâce à l'étude des emplois de la musique en tant qu'outil cinématographique mais aussi selon la manière dont le réalisateur en fait un sujet de réflexion de ses films. Enfin, le mémoire vise à définir une méthodologie pour transmettre et traduire ce principe théorique en un outil pédagogique concret.

Mots clés : cinéma, musique, Milos Forman, éducation à l'image