Miranda

Revue pluridisciplinaire du monde anglophone /
Multidisciplinary peer-reviewed journal on the English-speaking world

9 | 2014

Coincidences / Circulating towards and across the
British Isles

Brigitte Gauthier (dir.), *Kubrick, les films, les musiques. Volume 2 : Kubrick, les musiques*

Nathalie Vincent-Arnaud

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/miranda/5961>

DOI : 10.4000/miranda.5961

ISSN : 2108-6559

Éditeur

Université Toulouse - Jean Jaurès

Référence électronique

Nathalie Vincent-Arnaud, « Brigitte Gauthier (dir.), *Kubrick, les films, les musiques. Volume 2 : Kubrick, les musiques* », *Miranda* [En ligne], 9 | 2014, mis en ligne le 03 mars 2014, consulté le 16 février 2021. URL : <http://journals.openedition.org/miranda/5961> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/miranda.5961>

Ce document a été généré automatiquement le 16 février 2021.

Miranda is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

Brigitte Gauthier (dir.), *Kubrick, les films, les musiques. Volume 2 : Kubrick, les musiques*

Nathalie Vincent-Arnaud

RÉFÉRENCE

Brigitte Gauthier (dir.), *Kubrick, les films, les musiques. Volume 2 : Kubrick, les musiques* (Montpellier : L'Entretemps, 2012), 144 p, ISBN 978-2-35539-149-1

- 1 Comme l'indique le titre générique ci-dessus, ce volume est le second consacré à Kubrick au sein de la toute jeune série SCRIPT des éditions montpelliéraines L'Entretemps, l'acronyme donnant la mesure du caractère interdisciplinaire du projet à l'origine de cette série : « Scénaristes Créateurs Réalisateurs Interprètes Performers Traducteurs », cette réunion de champs disciplinaires donnant naissance à ce qui est présenté en quatrième de couverture comme « seule ligne éditoriale francophone alliant les arts du spectacle et la réflexion sur les langues ». Les relations entre cinéma et musique ont évidemment toute leur place dans une telle entreprise, cet entre-deux ayant déjà fait l'objet de plusieurs études théoriques telles que celles de Michel Chion : *La Musique au cinéma* (Paris : Fayard, 1995), ouvrage fréquemment cité par les auteurs, mais aussi *L'Audio-vision : son et image au cinéma* (Paris : Armand Colin, 1990), qui, ré-édité et traduit en plusieurs langues, demeure une référence majeure même si l'ouvrage concerne l'ensemble de la bande-son et non spécifiquement la musique (jamais très éloignée, toutefois, des préoccupations du compositeur distingué qu'est Michel Chion).
- 2 Faisant suite, comme son homologue, *Volume 1 : Kubrick, les films*, à un colloque ayant eu lieu à l'université d'Évry en mars 2010 sur l'œuvre du cinéaste, l'ouvrage rassemble huit articles ainsi qu'une introduction rédigée par Brigitte Gauthier, qui a dirigé les deux volumes. Celle-ci signe également le tout premier article, intitulé « Kubrick, cinéaste

compositeur », dont la perspective générique ainsi que les questions fondamentales qu'il soulève quant à la réception et à la charge impressionnante des œuvres de Kubrick en font une ouverture particulièrement heureuse et inspirée. Sont mises en exergue, outre le talent protéiforme de Kubrick (décrit comme « Poète philosophe », « cinéaste compositeur » [25], comme d'autres le taxent de « poète musical et visuel avant tout » [Baldo, 61] ou de « re-compositeur » [Agid, 113]), les principales raisons de la « fascination » (25) exercée par ses œuvres, ces dernières étant caractérisées par des « univers sonores et visuels inhabituels » générateurs de « stimuli qui imposent des remises en question extrêmement personnelles » (23) et entraînant le spectateur « aux confins du rationnel et de l'irrationnel » (26). On est tenté de voir là, dans ce seuil de l'ouvrage dévoilant largement cette esthétique du dérèglement — des sens, des frontières spatiales, temporelles et psychiques — qui régit l'œuvre de Kubrick, un écho structurel aux films eux-mêmes, la puissance suggestive de leurs ouvertures (celles de *The Shining* et de *2001, A Space Odyssey*, entre autres) étant soulignée avec une grande pertinence par plusieurs auteurs : tandis que Gilles Menegaldo, à travers une analyse minutieuse des mouvements de caméra et des motifs musicaux qui orchestrent les premières images de *The Shining*, évoque la « brisure dans le tissu du réel » (41) provoquée par cette séquence, Roméo Agid traite l'ouverture de *2001* comme issue d'un « acte de re-composition » (115) par lequel « L'image reflète un infini cosmique par la musique » (116).

- 3 Au talent protéiforme du cinéaste, mentionné plus haut, répond la variété des genres filmiques et musicaux qu'il a pratiqués et mêlés. Ce trait est relevé d'emblée par Gilles Menegaldo (29) qui, dans son long article intitulé « Musique et conventions génériques dans *Lolita* et *The Shining* », traque avec bonheur les ambivalences musicales logées au cœur de la texture sonore de *Lolita* — oscillant entre « adéquation directe à la situation » et « distance » (37) — ainsi que les ingrédients musicaux déstabilisants, parfois ludiques et inédits de l'« expérience sensorielle de grande intensité » (42) dont le spectateur de *The Shining* fait l'expérience. La diversité des outils musicaux dont joue Kubrick en « re-compositeur » de sa partition filmique apparaît également à travers l'oscillation entre plusieurs pôles musicaux et énonciatifs mise en évidence par Chloé Huvet dans la belle analyse qu'elle consacre à la musique dans *Eyes Wide Shut* : jouant un rôle prépondérant, tout au long du film, dans la « mise en scène du regard » (126), la musique se fait tour à tour le véhicule des visions fantasmées du personnage masculin et du regard surplombant d'autrui, mais aussi d'une « dialectique du connu et de l'inconnu » (138) qui émerge à travers les choix musicaux contrastés (de la célèbre valse de Chostakovitch aux compositions étranges, défamiliarisantes, de Jocelyn Pook mais aussi, dans un autre registre énonciatif, de Ligeti, compositeur auquel Kubrick avait déjà fait appel pour *The Shining* ainsi que pour *2001* comme Roméo Agid en propose un examen détaillé dans son article déjà évoqué). Cette prolifération de sources musicales, alliée à l'importance tout à la fois quantitative et qualitative que celles-ci acquièrent dans l'espace filmique, est également relevée par Sabine Baldo qui, dans son étude des sous-titres, remarque le caractère fréquemment « squelettique » (60) des passages dialogués, justifiant ce trait par le fantasme du « film sans paroles » (65) qui habitait Kubrick et dont l'ensemble de sa filmographie porte l'empreinte. Corrélativement, dans un article à portée également généraliste sur « Le rapport entre narration et structure musicale dans l'œuvre de Kubrick », Giovanni Robbiano — dont le texte original est traduit de l'italien par Eva Delacoute — dresse un panorama convaincant des diverses fonctions occupées par la musique, « outil de mise en scène qui n'a jamais été exploité

comme tel auparavant » (97) et qui, à ce titre, confère à l'œuvre de Kubrick non seulement une signature d'auteur proprement dite mais aussi une dimension pionnière : « L'approche de la musique chez Kubrick transforme la relation qu'il peut y avoir entre elle et un film » (99). Cet article d'un grand intérêt, délibérément synthétique, aurait gagné à être un peu plus détaillé dans certains passages clés, notamment dans l'examen de la dimension narrative de la musique dans *Barry Lyndon* ou des ressorts de l'ironie dans *Docteur Folamour*. De même, si les fonctions de la voix off dans *The Killing* — film peu étudié par ailleurs dans l'ouvrage — sont répertoriées et analysées de manière magistrale par Javier Sanchez dans une perspective tout à la fois lexicométrique et énonciative, les rapports entre les occurrences de cette voix off et celles de la musique proprement dite ne sont envisagés qu'en fin de parcours : il y a donc tout lieu de penser que cette étude, axée sur l'incidence de la voix off sur la construction narrative, aurait davantage trouvé sa place dans le premier des deux volumes dirigés par Brigitte Gauthier.

- 4 La dimension pionnière du traitement de la musique par Kubrick, déjà mentionnée plus haut, se fait également jour dans l'article que Damien Ehrhardt consacre à la figure de Beethoven telle qu'elle apparaît dans *Orange mécanique* (dont Brigitte Gauthier a, dans son article liminaire, souligné à juste titre le caractère de film culte) mais aussi dans *Ludwig Van* de Maurice Kagel (dont la sortie a précédé d'un an celle du film de Kubrick). La Neuvième Symphonie, que Kubrick met « beaucoup plus en avant que ne l'a fait Burgess dans son roman éponyme » (106), joue en effet un rôle prépondérant dans le film où, par l'ultra-violence mise en scène, s'opère une transmutation des valeurs habituellement portées par cette œuvre emblématique de Beethoven : Damien Ehrhardt souligne en effet le lien usuel de celle-ci avec « l'idée de fraternité » (103) et, du même coup, « le tournant dans la réception de Beethoven » (102) que son utilisation par Kubrick représente. Tout comme le film de Kubrick, dans la mouvance du roman de Burgess, interroge les rapports de la musique et du mal et confronte le spectateur à de nombreuses figures de déstabilisation, cet article dessine des pistes de réflexion passionnantes, tout d'abord à propos de ce qui s'affiche comme une tendance désacralisante dans les années 1970, à travers notamment la filmographie de Ken Russell portant sur certaines icônes musicales — on songe à son *Lisztomania* (1975) —, mais aussi à propos d'utilisations radicales, par le cinéma, d'œuvres musicales qui mettent en question leurs signifiés potentiels : ainsi, pour revenir à Beethoven, il peut être difficile pour un cinéphile d'envisager le deuxième mouvement (*Allegretto*) de sa Septième Symphonie en dehors de la contextualisation fournie par un film à la violence aussi extrême qu'*Irréversible* de Gaspard Noé (2002).
- 5 Sur un plan matériel, on peut regretter que quelques détails de présentation et de composition aient échappé à l'attention des éditeurs lors des relectures. Ainsi, à l'absence de bibliographie dans l'article de Giovanni Robbiano (alors que tous les autres articles en comportent une) s'ajoutent, dans les bibliographies bel et bien présentes, des classements alphabétiques parfois hasardeux (50, 89-90, 110-111) ainsi que quelques références incomplètes. On note aussi, au sein d'un même article, le retour d'une même citation accompagnée d'une formule introductive quasi identique (53 et 58). Enfin, sur un plan plus stylistique, certaines marques d'oralisation subsistent çà et là dans quelques articles, ruptures un peu regrettables dans un ensemble par ailleurs marqué par une belle homogénéité de registre.

- 6 Toutefois, ces quelques réserves n'entravent que de manière très éphémère le plaisir réel qu'éprouve le lecteur à revivre, au fil de ces pages d'analyses le plus souvent très finement argumentées et toujours passionnées, ces vertiges engendrés par l'univers de l'audio-vision kubrickienne, univers « où l'on plonge sans savoir si l'on se réveillera identique » (Gauthier, 23). À ce titre, par la variété des regards qu'il offre sur le matériau filmique, par le niveau des analyses qu'il renferme, mais aussi par sa grande lisibilité qui le rend maniable et attractif, cet ouvrage intéressera à la fois amateurs et spécialistes d'horizons variés. Invitation aux valse, aux sarabandes, mais aussi aux tempêtes de pizzicati et de dissonances qui envahissent les films de ce maître en « re-composition », il nous enjoint de demeurer plus que jamais, dans l'obscurité des salles, « les oreilles grand ouvertes » (« ears wide open » [Gorbman, 3 ; cité par Huvet, 139]).
-

BIBLIOGRAPHIE

Chion, Michel. *L'Audio-vision : son et image au cinéma*. Paris : Armand Colin, 1990.

---. *La Musique au cinéma*. Paris : Fayard, 1995.

Gauthier, Brigitte (dir.). *Kubrick, les films, les musiques. Volume 1 : Kubrick, les films*. Montpellier : L'Entretemps, 2012.

INDEX

Mots-clés : cinéma, musique, compositeur, audio-vision

Keywords : cinema, music, composer, audio-vision

AUTEUR

NATHALIE VINCENT-ARNAUD

Université de Toulouse 2 – Jean Jaures

Professeur

nathalie.vincent-arnaud@univ-tlse2.fr