

Muances de l'écoute. À propos de *L'homme sans passé* d'Aki Kaurismaki

Loig Le Bihan

Résumé

Au début de *L'homme sans passé* (Kaurismaki 2002), il est un plan « musicalisé » qui peut occasionner un étrange effet qu'on dira de *monumentalisation*. Afin de qualifier l'effet au plus juste, je proposerai d'abord un balisage systématique de différentes fonctions que la musique endosse régulièrement dans ce film « musical » – nommément des fonctions épique (au sens brechtien), pathétique et éthique (aux sens aristotéliens). J'en viendrai enfin à la description de cette singulière « muance » dans mon écoute, occasionnée par ce plan monté à la toute fin d'une scène d'agression qui voit un pauvre homme, soudeur de métier, laissé pour mort. Une musique symphonique qui jusqu'ici émanait d'une petite radio portative acquiert soudainement l'ampleur d'une musique de fosse alors que l'image nous montre la lamentable dépouille négligemment recouverte de sa valise et de son masque. Donnée à entendre à pleine puissance la symphonie, alors, interfère avec l'image pour en constituer l'équivoque figurative.

Mots clés : Kaurismaki ; *L'homme sans passé* ; analyse ; écoute ; iconologie.

Abstract

In the beginning of *The Man Without a Past* (Kaurismaki 2002), a “musicalized” shot may entail a strange effect of *monumentalization*. In order to precisely describe the effect, I will first systematically delineate different functions the music consistently assumes in this “musical” movie – such as epic (in the meaning of Brecht), pathetic and ethic (in the meaning of Aristotle). I will then turn to a description of this unique “moult” in my listening, caused by this shot edited at the tail end of a scene of assault in which a man, a welder, is left for dead. A symphonic music which until now originated from a little mobile radio station gets suddenly the magnitude of an orchestra pit music while the image shows a pitiful corpse negligently covered by his suitcase and his mask. Heard at full power, the symphony, then, interferes with the image and compose its equivocal depiction.

Keywords: Kaurismaki; *The Man Without a Past*; analysis; listening; iconology.

Dans *L'homme sans passé* d'Aki Kaurismäki (2002), après un générique qui expose la situation d'un voyageur esseulé, une scène nous le montre arrivé de nuit dans une ville inconnue, s'asseyant sur le banc d'un parc, et qui finira par s'y endormir. Surgissent trois malfrats qui l'assomment. Pendant qu'ils le dépouillent, l'un d'eux trouve dans la valise de « l'homme sans passé » un masque de soudeur dont il s'affublera et une petite radio à pile qu'il allume aussitôt. Une musique symphonique en émane alors timidement et donne à la scène cette touche d'étrangeté comique qui fait l'une des marques de fabrique de l'auteur. Après avoir réuni un maigre butin, deux des trois malfrats rouent la victime de coups avant de se décider à partir. Le troisième larron dépose alors le masque sur son visage avant de jeter sur sa dépouille la valise ouverte. L'image est triviale et aurait pu le rester si la musique qui jusqu'ici semblait s'ancrer dans la scène ne prenait dans le même temps une qualité toute autre. Il se produit un événement dans l'ordre de l'écoute qui contribue à arracher ce que l'image donne à voir à sa référentialité. Par la force d'un traitement sonore qui élargit soudainement « l'espace » du plan en donnant à la musique, jusque-là « aimantée » par une petite boîte, l'ampleur d'un vaste lieu qui excède la diégèse, la symphonie de Leevi Madetoja participe pleinement à la *monumentalisation* d'un plan qui y gagne une complexité iconographique inattendue.

UNE MISE AU TOMBEAU

Il y a donc d'abord cette scène d'agression, à la fois violente et décalée. Alors qu'on voit « M », comme il est nommé au générique, au premier plan, la tête posée sur sa valise, trois personnages à la mine patibulaire arrivent dans son dos. Le plus grand se saisit d'une batte pour lui asséner un grand coup sur la nuque qui l'assomme immédiatement et le précipite face contre terre. Le plus petit, le *leader* qui a exclamé un « Bingo » de contentement, le retourne pour lui voler son portefeuille et n'en conserver que les billets qu'il contenait. La valise, ouverte, est fouillée par le troisième qui y trouvera la petite radio avant de se relever pour observer la scène à travers la vitre du masque. À la toute fin de la scène, un plan rapproché nous montre alors en plongée l'effigie de M dont le corps, maintenant recouvert de ce masque de soudeur et des parois rigides de la valise, *représente* moins un homme inanimé qu'il ne *figure* quelque chose comme un sarcophage.

Résurrections

Ce changement de modalité d'un regard qui se fait plus « iconologique » que « narratologique » affectera la réception des quelques épisodes narratifs qui suivent immédiatement cette scène d'agression. Que racontent-ils ? Après la vue plongeante sur le « sarcophage » de M, le plan suivant nous met en vision subjective à la place d'un personnage qui chemine en claudiquant dans un hall de gare à l'ambiance nocturne, peuplé de quelques figurants interloqués voire apeurés par ce qu'ils voient. Alors que la présence de la musique symphonique s'est atténuée pour laisser surgir les bruits d'ambiance qui ré-ancrent la scène dans le monde fictionnel, un plan rapproché nous montre la manche ensanglantée de M puis, revenant à une vue qui se fera « semi-subjective » (Mitry 1965), on voit le personnage de M entrer en chancelant dans le

cadre. Nous l'accompagnons alors lorsqu'il entre dans les toilettes où il s'affalera aussitôt de tout son long. Le gardien prend sa main pour constater le décès avant d'annoncer à un collègue par talkie-walkie que « nous avons un mort ». Immédiatement après cet épisode, on se retrouve dans une chambre d'hôpital. Le visage de M, filmé en plan rapproché, est recouvert de bandelettes. Inconscient, il est entouré d'une infirmière et d'un médecin qui, pessimistes, constatent que le « pouls baisse ». Alors que le médecin vient d'indiquer qu'il vaut sans doute mieux que le patient décède plutôt que de vivre comme un légume, le « Lifescape » indique la mort clinique du patient, constatée à 5h12. Le médecin parti, et alors que la musique symphonique revient doucement *crescendo*, l'infirmière remonte le drap de lit pour recouvrir le visage du mort puis quitte la pièce. Changement d'angle, nous voyons maintenant le lit d'hôpital de côté. Tout-à-coup, le gisant se redresse et se met en position assise d'un mouvement sec et mécanique. M arrache machinalement les câbles qui l'entravent. Il empoigne son pantalon, se présente devant un miroir où, constatant que son nez est complètement tordu, il le redresse. Le plan d'après, nous voici dans un port. La caméra descend pour retrouver M, étendu et inanimé sur une digue enrochée. Seule une main et le visage de l'homme sont encore couverts de bandages. Après un plan d'insert sur des cieux embrasés d'aurore, nous voyons un clochard retirer ses godasses pour dévoiler des pieds eux-mêmes bandés. Après avoir volé les bottes de M, il lui enfle négligemment ses propres godasses avant de s'en aller. Passent alors deux blondinets porteurs d'eau qui, s'arrêtant à la hauteur de M, se demandant s'il est mort et, constatant comme nous son éveil, se défont prestement de leur fardeau pour courir chercher du secours. Fermeture au noir et évanouissement de la musique symphonique. Avec la scène suivante commencera véritablement l'« odysée » du personnage principal, recueilli par une famille de laissés pour compte.

Ce segment du film enchaîne donc, à la suite de la scène d'agression, trois épisodes narratifs distincts, dans trois lieux différents, qui brosent trois événements de même nature. Donné pour mort par trois fois, le personnage semble pourtant à chaque fois s'éveiller comme on ressuscite. Surtout, la manière dont ces différents épisodes sont esquissés est fortement suggestive sur un plan iconographique. Elle évoquera, selon la culture de chacun et selon les moments, tout autant les représentations de la Passion christique ou certains films de genre américains.

Traversée iconographique

Reprenons la recension de ces quelques épisodes pour évoquer cette traversée iconographique qu'ils nous proposent. Lorsqu'en pleine gare nous nous retrouvons projetés dans le point de vue de M, on retrouve un procédé de mise en scène qui a fait la célébrité de *La dame du lac* (*Lady in the Lake*, Robert Montgomery, 1946) et qui sera devenu *a posteriori* un procédé marqué génériquement. Plusieurs commentateurs du film ont ainsi évoqué non le film de Montgomery mais *Les passagers de la nuit* (*Dark Passage*, Delmer Daves, 1947), élaboré sur la même « trouvaille » et relevant du même genre. La convocation du film noir sera d'autant plus évidente ici que le lieu arpenté est une gare, décor couramment employé dans le genre, que l'ambiance est nocturne et que l'épisode finit dans des toilettes publiques (autre lieu préférentiel

du genre), « gardées » par un agent de gare qui semble se prendre pour un agent de police. Le plan suivant nous précipite dans un hôpital. Nulle incongruité d'emblée jusqu'au moment où – après que l'infirmière a recouvert le visage du défunt dans un geste qui relève plus d'un *habitus* religieux que de la technique infirmière – M se relève d'un bond pour s'asseoir, arrache mécaniquement ses électrodes et, face à un miroir, se remet le nez en place dans un grincement caoutchouteux. Non seulement la résurrection d'un personnage dont on a pu constater la mort clinique dans le tracé de l'EEG tient du fantastique mais la gestualité du personnage, son apparence et sa conduite – le visage entièrement bandé, les mèches de cheveux hirsutes qui en sortent, le lever mécanique, l'insensibilité manifeste d'un corps qui manque de cartilage – assimileront d'évidence ce personnage aux figures de l'« homme invisible » d'abord, à celle du monstre de Frankenstein ensuite, des personnages issus des films fantastiques à la mode « Universal »¹. Enfin, la combinaison dans l'épisode narratif « du port » d'amples mouvements de caméra dont l'un montre fugitivement les pieds du gisant au premier plan, d'un insert sur un plan de cieux « transcendants », et d'une posture très « picturale » conférée au corps évoquera sûrement l'iconographie christique à plus d'un spectateur. Au-delà du *Christ mort* de Mantegna, souvent convoqué dans les commentaires, combien de tableaux représentant le thème de la Déploration présentent-ils en effet le corps du Christ ainsi, un bras replié sur le corps, l'autre étendu et se prolongeant d'une main inerte, que parfois Marie recueille dévotement ? L'iconographie christique ici affleure très fortement et conduira sans doute le spectateur à imaginer les deux blondinets porteurs d'eau comme des figures angéliques.

Dans ce glissement d'un regard de narrataire à un regard « iconodule », la musique joue un rôle crucial. Très fortement présente sur le plan « du sarcophage » et dans les quelques images suivantes, elle s'évanouit progressivement avant de reprendre de plus belle lorsqu'une fois le décès constaté, l'infirmière arrache le scratch du tensiomètre. C'est donc sous l'empire de cette symphonie que le spectateur reçoit ces événements fantastiques et quelque peu incongrus dans le cadre d'un drame qu'on pensait réaliste. La symphonie agit en *opérant* les images, en suscitant le passage à une « existence imaginaire » de virtualités iconiques qui les accompagne². À la suite d'un tel « prélude », on aurait pu s'attendre à ce que cette même symphonie – la *Symphonie n° 3*, op. 55 de Leevi Madetoja – revienne sous la forme d'un *leitmotiv*. Or si elle fait bien retour, elle ne constituera pas du tout un *leitmotiv* privilégié à l'échelle du film. Le film se structure plutôt d'un tramage de scènes différemment « mises en musique » dont on doit dire d'abord quelques mots si l'on veut comprendre cet effet vécu de *monumentalisation*. Je chercherai ci-après, et dans un premier temps, à baliser différentes fonctions et intentions dont le film de Kaurismäki, parfois dit « musical », me semble tramé afin de mettre en évidence la singularité de cet effet de monumentalisation, effet non seulement contrastif mais paradoxal en ce qu'il ne semble lui relever d'aucun calcul efficient voire d'aucune causalité « formelle ».

1 *L'homme invisible* (*The Invisible Man*, James Whale, 1933), *Frankenstein* (James Whale, 1933) ou encore *La momie* (*The Mummy*, Karl Freund, 1932).

2 Sur cette question des différents modes d'existence (dont ceux des imaginaires et des virtuels) et du passage de l'un à l'autre, voir Souriau 2009 et Lapoujade 2017.

L'HOMME SANS PASSÉ, FILM MUSICAL

Si l'on cherche à repérer dans le film les occurrences de la symphonie de Leevi Madetoja, on pourra constater qu'une seule ligne mélodique fait retour et peut être considérée comme un *leitmotiv*. Il s'agit d'un fragment de l'*Adagio* qui se fait entendre d'abord « pleinement » et avec toute sa force engrammatique à partir du moment où l'infirmière enlève le brassard tensiomètre et jusqu'à la fin de la séquence d'exposition qui verra les « angelots » appeler leur père au chevet de M. Cette même ligne mélodique revient pour la première fois après le premier échange dialogué entre M et Irma (00:30:22-00:31:21³) et alors que celui-ci a décidé « de se reprendre en main » comme il le dit à Nieminen, le père des blondinets. Elle se fait entendre alors qu'on voit M d'abord laver ses vêtements puis sur le chemin qui le mène à l'agence pour l'emploi et lorsqu'il converse avec un clochard sorti d'une benne à ordures comme le chat d'Alice sortait de nulle part. Elle s'affaiblit dès lors qu'on voit M assis dans un box de l'agence face à une employée. Cette même ligne mélodique reviendra encore une troisième et dernière fois (01:21:00-01:21:38), lorsqu'ayant retrouvé son identité, Jaako Antero Lujanen, *also known as M*, rend visite à son ex-femme. Alors qu'il vient d'avoir une franche conversation avec le nouvel homme de son épouse, il entre à nouveau dans la maison au son de l'*Adagio*. Elle se lève. Ils s'enlacent tendrement et, sans un mot mais en opinant du chef, Jaako Antero Lujanen quitte la pièce alors que son ex-femme se rassoit, souriant timidement. La musique disparaît immédiatement après dans le vrombissement du moteur de la voiture qui démarre. On voit dans ces diverses occurrences du même fragment se manifester une fonction *indexicale* qui est usuellement celle du *leitmotiv*. Celui-ci intervient systématiquement en des moments cruciaux du récit, à chaque fois que le personnage principal prend son destin en main (il quitte l'hôpital, décide de trouver du travail, de définitivement quitter son ex-épouse) et participe d'une structure de renvoi de l'une à l'autre de ces situations. L'utilisation d'autres fragments de cette même symphonie est plus énigmatique ou, du moins, « solitaire ». Il y a d'abord le tout premier mouvement entendu, celui qui commençait timidement avec une petite radio allumée et qui prend une ampleur grandiose lors du plan sur le « sarcophage », qui provient cette fois de l'*Allegretto* final de la symphonie. Il ne sera entendu qu'une seule et unique fois et en conservera certainement sa puissance propre. Mais il est encore un autre passage de cette même symphonie qui se fait entendre. Difficile à situer dans l'ensemble de la symphonie, notamment à cause de sa brièveté, il intervient en un moment important du drame (01:13:38-01:14:00), lorsque M, qui s'est décidé à aller voir son ex-femme le lendemain et fume seul une cigarette sur le seuil de sa demeure, étreint soudainement avec passion une Irma qui s'est précipitée à sa rencontre. Mêlé à la sirène d'un bateau avertissant de son prochain départ, ce fragment exprime l'intensité pathétique du moment plus qu'il n'ouvre l'image à ses puissances imaginaires.

3 Ici et dans la suite du texte, les repères de temps correspondent au minutage du film édité en DVD par Arte vidéo.

Je viens de dire quelques mots de l'utilisation faite dans le film de la musique symphonique de Leevi Madetoja. Mais il est un registre varié de musiques comme de fonctions endossées par ces musiques dans le film que je tâcherai d'identifier en une procession ordonnée sous les espèces des fonctions *épique*, *pathétique* et *éthique*.

Fonction épique

Il y a d'abord tous ces moments, nombreux, où le film nous montre des musiciens à l'œuvre et qui auront conduit un certain nombre de commentateurs à le qualifier de « musical ». La musique y est donc très clairement « ancrée ». Pourtant, l'enregistrement et le mixage apparaissent d'emblée anti-naturalistes. La musique jouée semble plus une « musique de fosse » qu'une « musique d'écran »⁴. La relative impassibilité des personnages vis-à-vis des performances y est pour beaucoup, mais aussi et surtout le travail d'une bande-son qui donne à ces musiques une hétéronomie vis-à-vis des « lois » du monde diégétique. Recensons ces moments. C'est d'abord après 10 minutes de film, et alors que commence une scène de vie (qui évoquera les films d'Ozu à certains), qu'un très gros monsieur assis sur une chaise (qui lui semble sorti d'un film de Tati) nous est montré jouant de l'accordéon. Le morceau qu'on entendra sur toute cette scène plus pittoresque que vériste (00:11:40-00:12:49), *Kansanlaulu*, est interprété par l'accordéoniste finlandais Matti Rantanen. C'est, dès la scène suivante (00:13:03-00:15:11), le chant choral de l'armée du Salut, *Mä Ystävän Löysin*, interprété par le chœur... de l'armée du Salut accompagné du groupe Poutahaukat, un « vrai » groupe qui « officie » dans la plupart des scènes de concert du film. Pour des spectateurs finnophones, les chansons pourront à chaque fois sembler « commenter » dans leur texte même le vécu des personnages. D'après Sanna Peden, une universitaire finlandaise, les paroles de la chanson *Mä Ystävän Löysin* présagent au moins ponctuellement le devenir des personnages principaux :

*When it is M's turn to receive soup from Irma, their eye contact coincides with the choir singing the words "endless love". Although the hymn itself refers to a religious love, the phrase is quite explicitly used to foreshadow M and Irma's relationship and the film's eventual happy ending (Peden 2002)*⁵.

C'est encore, au cours d'un épisode durant lequel les musiciens du groupe répètent et qu'M les interrompt pour leur proposer d'élargir leur répertoire à des chansons profanes (00:46:33-00:47:05) : ce qu'ils accepteront de faire en changeant bientôt de registre pour un premier concert de rock nocturne (00:52:58-00:55:20) où on les entend reprendre une chanson issue de leur propre répertoire en tant que groupe réel (*Paha Vaanii* par Marko Haavisto & Poutahaukat), non sans avoir auparavant proposé une performance plus accordée aux circonstances en accompagnant les « premiers

4 Ici comme dans le reste du texte, j'emprunte à Michel Chion. On trouve en ligne un glossaire fort utile où il récapitule le vocabulaire forgé au fil de ses nombreux livres : <http://www.lampe-tempete.fr/ChionGlossaire.html>.

5 Il est à noter que les traductions proposées dans les sous-titres du film édité en DVD semblent assez éloignées de la littéralité que Peden restaure.

pas » de la responsable locale de l'armée du Salut comme chanteuse (00:49:30-00:51:17). Comme le souligne Peden, l'administratrice qui révèle ses talents n'est autre qu'une des chanteuses finlandaises les plus connues, Annikki Tähti, qui chante ici une fameuse chanson de son propre répertoire : « Petit cœur » (*Pieni Sydän*). La dernière situation de concert, enfin, sera l'occasion de conclure le film sur les paroles d'une autre chanson célèbre de la même Annikki Tähti qui, selon Peden encore, évoquera inmanquablement leur histoire nationale aux auditeurs finlandais : *Muistatko Mon Repos'n* (01:25:38-01:28:57) :

As well as providing a happy ending for Irma's and M's relationship, Do You Remember Mon Repos ? also has nationally significant meaning. The song describes the singer's longing for a park in Vyborg, a city in the region of Karelia. Parts of Karelia were ceded to the Soviet Union at the end of the Second World War, a loss that had considerable national impact (ibid.).

Dans toutes ces scènes donc, la combinaison de la dimension potentiellement « méta-textuelle » des chansons à texte (du moins pour des spectateurs finlandais ou au moins finnophones), d'un travail de mixage qui conserve à la musique sa dimension hétéronome sans essayer de la naturaliser en la spatialisant par quelque effet de réverbération (ou en jouant de ce que Michel Chion nomme des « indices sonores matérialisants » (Chion 1995, p. 189-190)⁶) et d'un jeu actoral relevant lointainement de la technique brechtienne du *gestus* (une technique démonstrative qui se traduit en l'occurrence par une étrange impassibilité des personnages d'auditeurs et une certaine stoïcité des musiciens) donne une dimension réflexive à ces scènes de concert et leur confère une fonction qu'avec Brecht on pourrait désigner comme *épique*, c'est-à-dire anti-dramatique. Dans le théâtre brechtien en effet, non seulement les musiciens sont présents sur scène en vue de produire une distanciation mais les chansons à texte sont également privilégiées pour leur contenu de sens (Kölbl 2005). Fort logiquement, la lecture « idéologique » que Peden propose du film est entièrement basée sur la description de ces seules scènes de concert.

Fonction pathétique

Si les moments de concert endossent potentiellement une fonction épique, *L'homme sans passé* n'est pas *L'opéra de quat'sous*⁷, et il est aussi et au contraire des moments où l'adjonction de musique sert la dramatisation, se faisant *pathétique*. Ainsi en est-il de ce fragment de la symphonie qui accompagne l'étreinte inquiète de M et d'Irma, ainsi en est-il encore et en particulier de l'utilisation faite des morceaux du guitariste Antero Jakoila – dont le nom sert, remarquons-le, de modèle au

6 Cette spatialisation intervient quelquefois artificiellement via l'abaissement du niveau sonore lorsque des personnages s'éloignent ostensiblement, mais apparaît plus comme le moyen de clarifier les échanges dialogués intervenant durant ces scènes que comme une concession au respect d'une pseudo-vraisemblance.

7 *Die Dreigroschenoper*, écrit et mis en scène par Bertolt Brecht et Kurt Weill en 1928, puis réalisé par Georg W. Pabst en 1931.

patronyme officiel du protagoniste – qui « colorent » pathétiquement plusieurs scènes. Cela commence dès les premières secondes du film par cette musique mélancolique qui « accompagne » le voyageur ferroviaire. Ces premières notes de musique entendues sont celles d'un morceau intitulé *Bandonéon*. On l'entend dès le générique alors que le protagoniste est montré en train de se rouler puis de s'allumer une cigarette. Elle commence dès la vingtième seconde, avec le début du plan sur M et disparaît à l'occasion d'une baisse de niveau exactement synchronisée avec le fondu au noir qui ferme les scènes du générique, lorsqu'un panoramique d'ensemble sur la ville clôt l'arrivée du personnage en ville. On retrouve une autre chanson d'Antero Jakoila lorsque Nieminen emmène M boire une bière le vendredi soir et qu'ils quittent les lieux du concert de l'armée du Salut. Mixée en arrière-plan de l'échange dialogué (00:15:25-00:17:39), cette ballade instrumentale intitulée *Serena* avec laquelle on retrouve le timbre du bandonéon, donne assez clairement son « atmosphère » à la scène.

Lorsqu'ensuite M entreprend de nettoyer à grandes eaux son nouveau lieu de vie, le container « loué » par Antilla, on entend une musique bien différente (00:23:46-00:25:10) : le morceau de rock *Motto Wasabi* chanté par le japonais Masao Onose nous fait certes retrouver la guitare mais sur un rythme bien plus enjoué, qui véhicule l'entrain du personnage. Elle s'éteindra d'elle-même lorsque le personnage s'interrompra dans son nettoyage pour faire une pause cigarette. Une autre musique pathétique intervient pour accompagner le geste « chaplinien » de M, lorsqu'entré sans le sou dans un bar, dépité de l'accueil que vient de lui réserver l'agence pour l'emploi alors qu'il était plein d'espoir, il demande une tasse d'eau chaude dans laquelle il trempera un sachet de thé déjà utilisé qu'il sort de sa poche. Sur cette scène (00:32:59-00:34:48) c'est donc une vieille complainte traditionnelle interprétée par Tapio Rautavaara, *Ala Unhoita Minua* (dont l'enregistrement de 1951 à peine « nettoyé » révèle son « âge ») qui colore cette fois l'état d'abattement du protagoniste. On réentendra d'ailleurs une autre chanson très semblable interprétée par le même Tapio Rautavaara lorsque M, libéré de prison grâce aux arguments d'un étonnant avocat, se retrouve seul accoudé à un bar, la mine défaite (01:06:50-01:09:20). Il y retrouvera ce patron « honnête », qui après avoir dévalisé la banque où se trouvait M et avoir du même coup causé bien malgré lui son emprisonnement, vient à sa rencontre pour s'excuser et lui confier la « mission » de rembourser ses anciens employés floués. Tapio Rautavaara interprète une autre chanson traditionnelle intitulée *Lokki*. Lorsqu'après le suicide du patron, M s'acquittera de sa mission en distribuant les enveloppes à chacun des employés, on entendra de nouveau un morceau instrumental d'Antero Jakoila, *Su Cara*, mélangeant guitare et bandonéon et dont un court passage, judicieusement placé sur une scène de distribution collective d'enveloppes dans une ambiance de bar presque mal famé, évoque discrètement une musique de « film de gangster » (01:10:44-01:11:36). Lorsque M se rend au domicile de sa femme, dont il a retrouvé l'adresse, c'est enfin aux accents mélodramatiques des violons du quatuor à cordes Sputnik que la discussion prend lieu. Ceux-ci jouent le morceau *Vita Vitae* dont les mélodie et rythme, là encore, sont parfaitement « accordés » à la situation narrative, accompagnant les moindres gestes et expressions des personnages. Ainsi, lorsque le nouvel homme de sa femme entre dans la pièce et que M se lève pour le saluer, le rythme du morceau se fait plus haletant. Ce morceau (01:16:28-01:19:46), que l'on

entend jusqu'à ce que les deux hommes sortent sur le perron, est sans doute le plus clairement pathétique de la série. Très peu de temps après, lors du retour de M en train, on entend à nouveau le groupe de rock japonais nostalgique du chanteur Masao Onose, le Crazy Ken Band qui interprète un morceau intitulé *Hawai No Yoru* (01:22:03-01:23:22) alors que M se fait servir... le saké qui accompagne son plat de sushis !

Fonction éthique

Cette dernière occurrence d'une musique que l'on peut dire malgré tout pathétique en ce qu'elle participe à véhiculer la tonalité affective de la situation et du personnage, indique pourtant par son caractère ironique (l'incongruité du repas de sushi servi dans un wagon-restaurant finlandais) une autre fonction jouée par la musique dans le film. En certains moments, il me semble que la musique révèle moins les sentiments et inclinations psychologiques des personnages qu'elle ne manifeste une « présence » auctoriale. Je choisirai de désigner cette autre fonction de la musique comme une fonction *éthique* pour l'opposer à la bien plus courante fonction *pathétique*, en me référant ici au couple notionnel hérité de la rhétorique aristotélicienne.

Lorsque la musique déjoue la fonction pathétique et les conventions poétiques ou lorsque l'utilisation de la musique ne cadre plus avec la vraisemblance d'un récit particulier ou les normes stylistiques et expressives du drame, l'auteur, certes « hypothétique », manifeste son intentionnalité en communiquant quelque chose de son tempérament, de sa culture, de sa « morale »⁸. Si l'on songe à l'épisode du « repas de sushi », l'ironie cocasse de la situation trahit la dimension éthique du moment, au-delà de l'effet pathétique. Après qu'on lui a amené son saké pour accompagner le plat de sushi disposé devant lui M reste un temps interdit, les baguettes en main mais encore dans leur emballage. Il les repose et sort de sa veste l'énorme cigare que lui a donné l'avocat, en fait un étui. Après avoir vérifié son contenu – un cigare – il le dépose soigneusement sur le set de table, à sa juste place entre les faïences déjà disposées puis se saisit enfin des baguettes qu'il manipulera difficilement et sans aucune dextérité. Manifestement l'auteur joue un tour au personnage confronté à la logique exacerbée d'un goût « japonisant » qui n'est vraisemblablement pas le sien et qu'il doit assumer jusqu'à la perplexité. Pour autant, et malgré cette scène, la fonction éthique endossée par la musique ne m'apparaît jamais aussi fortement que dans celles où des personnages allument un poste de radio ou un juke-box, limonaires du temps.

Cela commence évidemment avec la radio que M transportait dans sa valise et que l'un des malfrats allume. Lorsque d'abord « étriquée » (00:02:48-00:03:27), la musique symphonique de Leevi Madetoja endosse assez lisiblement cette fonction éthique dans son effet ironique. La seconde fois où la présence d'un appareil justifiera l'irruption d'une musique, c'est au lendemain du « sauvetage » de M, et pendant

8 Sur la notion d'« intentionnalité hypothétique » (en anglais « *hypothetical intention* ») caractérisée par son « immanence » et, plus largement, sur les différences entre les postures critiques « conventionnalistes » ou « intentionnalistes », voir notamment les mises au point de Robert Stecker dans la deuxième partie « *Meaning* », de son livre *Artworks, Definition, Meaning, Value* (Stecker 1997, p. 111-244).

que la mère prépare la soupe. Les deux blondinets manipulent une petite radio, cherchent d'abord la bonne fréquence avant de tomber sur une station qui diffuse *on air* une chanson du chanteur finlandais Markus Allan, *Valkoiset Linnut*, une ballade nostalgique accompagnée de violons et d'un accordéon (00:07:48- 00:09:03). Au son de celle-ci, on voit ensuite la famille réunie à l'intérieur du container qui leur sert de logement autour de la mère qui donne la soupe au rescapé. La musique s'évanouira pour laisser place à une discussion entre la mère et le père qui se tiendra à l'extérieur, autour d'un bidon. On ne se soucie guère plus à ce moment-là de savoir si la radio est encore allumée quelque part car le mixage a, de fait, donné un statut de musique de fosse à cette chanson qui la fait échapper aux contraintes de la vraisemblance. Le moment suivant où on allumera un appareil, c'est lorsque le personnage d'Irma, que l'on vient tout juste de rencontrer lors de la première scène de soupe populaire, rentre chez elle, range méticuleusement ses affaires avant de se coucher. Cette scène me semble particulièrement emblématique de cette fonction éthique que l'utilisation de la musique peut endosser dans le film.

Irma rentre dans son petit appartement sombre et austère, toute raidie dans sa tenue de l'armée du Salut, au son d'un accordéon (00:18:47-00:19:44) : elle dispose méticuleusement son costume sur cintre, place soigneusement un petit tapis roulé au pied de sa porte, puis se dirige vers son lit qui l'attend dans un décor au rendu pictural et regarde par la fenêtre qui inonde la pièce des blafards rayons de lune. Contre toute attente, elle adresse alors un regard de défi à la caméra qui pourra évoquer celui du personnage de Monika dans le film homonyme d'Ingmar Bergman (1953), avant d'appuyer ostensiblement sur le bouton d'une radio disposée sur la table de chevet. L'effet de contraste est saisissant lorsqu'on entend alors soudainement à plein volume les premières mesures du très *shaky* *Do the Shake* des Renegades (00:19:45-00:20:40). Au lieu de se mettre à danser ou d'entrer dans quelque état frénétique, le personnage continue comme si de rien n'était, retire lentement sa robe de chambre, la replie soigneusement avant de la jeter au pied de son lit et de s'allonger dans une posture qui fait un écho figuratif évident au portrait sculpté d'une madone trônant au-dessus de sa tête. Le cinéaste, dans l'ironie de ce choix musical, dans un effet de mise en scène très affirmé, très intentionnel dans sa ruptivité, nous dit son désaccord vis-à-vis d'une lecture stéréotypée du personnage. La musique des Renegades couvre à la suite quelque plans fixe nocturnes, de M assis au bord de l'eau, d'un vieux couple de clochards adossé à un mur, d'un autre allongé sur une grève, tous inertes.

Après cette scène – en quelque sorte une matrice – les autres moments où les personnages appuieront sur le bouton d'une radio, ou bientôt d'un juke-box, appelleront tous, me semble-t-il, le même mode de réception. Chaque fois, l'intentionnalité ironique vient donner sens à ce traitement anti-naturaliste du mixage qui refuse toute réverbération, toute mise en espace diégétique à une musique pourtant censée se diffuser dans l'air de chacun de ces décors... C'est aussi bien le cas lors de la première mise en fonction du juke-box par son installateur, qui nous permet d'entendre un blues « intemporel » de Blind Lemon Jefferson, *That Crawlin' Baby Blues* (00:26:40-00:28:07), et de suspecter que la machine est remplie de disques du même acabit, ce qui se confirmera lorsque M, après le dîner avec Irma, lance le juke-box qui joue un autre morceau fleurant bon l'*american way of life* : un *slow* intitulé

My Heart Must do the Crying des... Renegades (00:45:25-00:46:20). Et on aura ensuite la confirmation que ce juke-box est en fait une collection privée. Lorsque le soudeur M se réinvente tout-à-coup en *manager* et suggère au groupe de l'armée du Salut (en fait le groupe Poutahaukat) de venir chez lui écouter du « blues, du rythm & blues et rock'n'roll », c'est bien à mon sens l'auteur Kaurismaki qui transparaît derrière l'*alter ego*. Dans la scène suivante, les membres du groupe sont réunis autour du juke-box diffusant un morceau qui sonne comme un rock instrumental des *Shadows*. Il s'agit d'un morceau intitulé *Veto* d'Antero Jakoila (00:47:50-00:48:28). Lorsque les membres du groupe commencent timidement à battre la mesure, M affiche un grand sourire de satisfaction.

À chaque fois qu'un personnage enclenche un bouton, disais-je, le mixage manifeste un refus de naturalisme et affirme la dimension hétérogène de ces musiques enregistrées. L'in vraisemblance du traitement sonore, mais aussi l'artificialité des situations, accuse l'intervention *éthique* d'un auteur qui s'affiche ainsi en amateur de « blues, rythm'n'blues et rock'n'roll » plus qu'elle ne force à la distanciation *épique* et à la réflexivité critique.

MUANCE DE L'ÉCOUTE

Le film musical de Kaurismaki, on le voit, manifeste une variété de « situations » musicales comme une variété dans leur « mise en musique » qui suggère des glissements dans l'entretien des images et des sons. Pourtant aucune des situations narratives ainsi mises en musique dont je me suis efforcé de faire le relevé n'induit le même effet de *monumentalisation* qu'on peut expérimenter à la vision du plan « du sarcophage ». Car en ce moment inaugural, mon écoute mue radicalement. La symphonie de Leevi Madetoja ne s'y monnaie pas en une fonction, ni pathétique (pas d'accroissement affectif), ni épique (pas de distanciation critique), ni éthique (pas de manifestation de l'auteur).

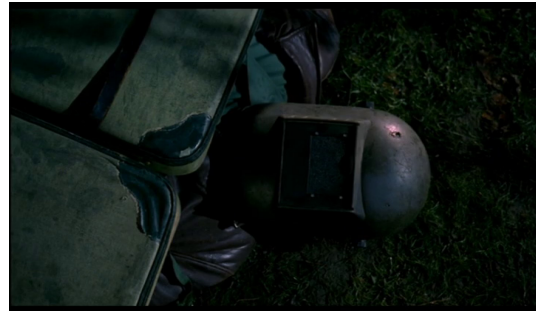
L'effet de mixage et le renouvellement attentionnel

Pour cerner l'effet, on peut commencer par comparer le prologue avec une scène qui, à première vue, semble fonctionner selon la même logique, je veux parler de la scène du « coucher d'Irma ». En effet le désaccord dans le choix de la musique vis-à-vis de la situation y est tout aussi puissant. Faire entendre *Do the Shake* au moment du coucher d'une « madone » qui s'allonge comme on se recueille (l'effet d'assimilation iconographique est ici claironné) est aussi incongru que de faire entendre une puissante symphonie sur l'image d'un pauvre soudeur agressé dans un parc urbain. Mais certaines différences importantes se glissent entre les deux scènes. Il y a d'abord, et avant même l'irruption de la musique, l'effet d'interpellation que provoque le regard d'Irma lancé en direction du spectateur, un procédé passé volontiers dans l'usage depuis l'époque du cinéma moderne. La geste du personnage conduit à ce que d'aucuns dénonceraient peut-être comme une « illusion intentionnelle » (Wimsatt & Beardsley 1954) en lieu et place de l'habituelle « illusion référentielle » (Riffaterre 1982). Mais la dimension éthique se confirme pourtant à mes yeux lorsque le personnage féminin prend très ostensiblement la pose sur le modèle de la madone. L'effet de mise en scène est ici bien trop lisible pour que le spectateur puisse laisser dériver son propre imaginaire.

L'identification d'une trop évidente intention iconographique empêchera l'image de *filer*. Le cliché recouvre la possibilité d'une métaphore et l'allégorisation referme son couvercle sur la possibilité d'une symbolisation.



Figures 1 et 2 : L'Homme sans passé, scène du « coucher d'Irma » (Aki Kaurismaki, 2002, 00:19:34 et 00:20:11) © Arte vidéo.



Figures 3 et 4 : L'Homme sans passé, scène de l'agression et plan du « sarcophage » (Aki Kaurismaki, 2002, 00:03:15 et 00:03:27) © Arte vidéo.

Foin de toutes ces hypothèses intentionnalistes ou fonctionnalistes avec le plan du « sarcophage ». Bien sûr l'effet de mise en scène y est également interprétable en termes d'intention, notamment à cause de la gestualité excessivement délicate du troisième larron qui, en quelque sorte, « compose » l'image avant de quitter le champ. Mais l'effet est bien moins affirmé que dans la scène du « coucher d'Irma », avec son regard à la caméra et la ruptivité de la chanson des Renegades. Dans le plan « du sarcophage », pas d'interpellation, pas de ruptivité, pas d'ironie. C'est surtout l'élargissement du spectre sonore de la musique qui produit subtilement son effet, en restaurant toute son assise et son ampleur à la musique grâce au retour des basses fréquences. C'est donc ici essentiellement l'effet de mixage de la musique qui produit un effet spectatorial singulier, grâce au « renouvellement » attentionnel qu'il induit et grâce, corrélativement, à ce qu'on pourrait nommer une *muance* de l'écoute, ou plus prosaïquement un changement de « registre » dans l'écoute. Claude Bailblé, dans une communication donnée sur la psychophysologie de l'écoute, a pu expliquer la manière dont la focalisation de l'écoute sur tel ou tel son l'intensifiera tout en assourdissant d'autres sons, et ce quelle que soit *a priori* leur saillance perceptive respective. Il souligne aussi combien, à un niveau supérieur de traitement cognitif, ce qu'il appelle

des « opérateurs cognitifs » entrent en jeu pour traiter différemment les objets sonores selon qu'ils seront considérés comme des paroles, des bruits, de la musique⁹.

Écoute musicale et monumentalisation de l'image

On peut donc tâcher d'expliquer en termes autant psychophysiologiques que cognitifs l'effet de cet élargissement soudain du spectre sonore. La synchronisation entre le point d'entrée du plan susnommé et l'élargissement du spectre sonore bouleverse non seulement l'intensité mais également la qualité de l'écoute. Cette musique trouvait sa source dans un objet manipulé (la radio) et à ce titre relevait d'un double registre : objet musical certes, mais surtout bruit parmi les bruits (et même bruitage parmi les bruitages). Lorsque le personnage reposait la radio dans la valise, l'attention se reportait avec fluidité sur les autres bruits, ces coups portés au corps de M. Mais lorsque tout à coup l'image sonore de la musique se déploie en un lieu qui excède et même annule l'espace diégétique de la scène en masquant tout son d'ambiance, lorsque l'« espace analytique », pour le dire dans les termes de Serge Cardinal, est déconstruit par la disparition du souci de la source, lorsque la « scène diégétique » est désinvestie car, pour ainsi dire, la scène (le tabassage) *a eu lieu* et ne laisse plus derrière elle que le résidu d'une action (le tabassé), ne reste plus alors qu'un « lieu plastique sonore » sans coordonnées, intégralement saturé par la musique¹⁰. Non seulement la musique occupe alors tout le champ attentionnel de l'audition mais elle passe aussi vraisemblablement au « premier plan » dans la répartition des ressources attentionnelles entre vision et audition. Et non seulement la musique vient-elle à ce moment-là au premier plan du champ attentionnel dans l'expérience esthétique mais, d'être soudainement détachée de sa source, elle sera alors pleinement écoutée *musicalement* et non plus *causalement*.

Mais alors même que la musique à ce moment-là est très certainement écoutée « pour elle-même », un autre « désaccord » se produit immédiatement dans la continuité de l'« audio-vision » (Chion). Habituellement en effet une telle musique symphonique sous-tend des scènes ou des événements qu'on pourrait eux-mêmes qualifier métaphoriquement de « symphoniques » en ce qu'ils mobilisent bien souvent des foules de figurants ou de vastes espaces. Les scènes qui s'accompagnent de musique symphonique sont généralement des scènes grandioses ou sublimes. Or ici, l'image vue en même temps que cette musique est écoutée a quelque chose de décevant. L'imaginaire que sous-entend la musique symphonique ne peut s'accommoder d'une

9 « L'attention – mobile et vive – prend en compte les éléments dont elle a besoin pour gérer la compréhension des devenir : elle *valorise* une position dans l'espace (augmentation de la vigilance sur un élément provisoirement calme ou silencieux), elle *hausse* la "présence" d'une source pour en examiner tous les détails (accroissement de la netteté), elle *atténue* un son auditivement gênant (diminution partielle de l'effet de masque), elle *oublie* durablement un bruit jugé peu pertinent, elle *surveille* obliquement un élément momentanément secondarisé. [...] Des *opérateurs cognitifs* (supra-auditifs) entrent alors en jeu avec leur compétence spécifique : socio-linguistique pour la parole, bruitiste pour l'environnement, musicale pour le concert » (Bailblé 2004, p. 15).

10 Sur les notions de « lieu plastique sonore », d'« espace analytique » et de « scène diégétique », voir Cardinal 1995.

image montrant un pauvre soudeur lamentablement étendu à terre et recouvert du vrac de ses affaires. L'écoute pourrait alors se faire pleinement esthétique et servir l'induction d'un « état filmique » de type hypnoïde, susciter ce que j'ai par ailleurs appelé des effets d'« accordage sensoriel »¹¹. Elle pourrait se faire technicienne, analytique, formaliste ou encore « structurelle », pour le dire du mot d'Adorno. Mais il s'avère (dans mon expérience du moins) que cette musique soudainement donnée à entendre à *pleine puissance* contribue en retour à dépouiller l'image de sa situation et de sa narration comme à constituer son équivoque figurative. Comme si la musique symphonique – si suggestive, si adaptée en cela aux « programmes » narratifs – *forçait* l'image à délivrer de l'imaginaire malgré son désinvestissement narratif. La référentialité de l'image, qui nous fait voir une valise et un masque de soudeur, ne peut satisfaire aux critères du grandiose et comme, de surcroît, la scène dont ce plan est le résidu en manquant déjà, l'imagination spectatorielle est vouée à compenser, en symbolisant ou, dans les termes de Freud, en « élaborant ». Voilà en quoi on pourrait ici parler d'une *monumentalisation* de l'image par la musique.

Parler d'une monumentalisation de l'image par l'écoute c'est en effet considérer la « valeur ajoutée » (Chion) que la musique peut apporter à l'image, en éloignant d'emblée l'idée que cette valeur ajoutée trouverait en ce cas sa motivation dans un fonctionnalisme ou un intentionnalisme. Le terme de monumentalisation emporte au moins deux sens, que je considère ici corrélativement. D'une part, en un sens second mais courant, monumentaliser c'est conférer une qualité de grandiose voire de démesure, sublimer. Mais d'autre part – et en premier lieu – monumentaliser, c'est conférer à quelque chose la qualité commémorative du monument. En faisant échec à tout « prise » narrative, fictionnelle ou allégorique, le plan ainsi monumentalisé par la musique suggère une autre voie à l'imagination spectatorielle : celle de la commémoration et de la « survivance » warburgienne, celle de l'élaboration et de la « figurabilité » freudienne.

Écoute imaginale contre écoute imaginative

Contre une écoute *imaginative* qui inférera tel répertoire iconographique spécifique rattaché par les conventions et l'habitude à telle musique, on isolera donc l'effet *imaginal*, qui interfère dans l'entretien entre une image narrativement désinvestie et une musique poétiquement déjouée. La musique certes supplémente l'image, mais elle le fait en forçant l'image à dévoiler le filigrane d'un « moment réminiscent », comme écrit Georges Didi-Huberman, laissant filer une imagination spectatorielle qui ricochera dans le désordre anachronique et anomique d'une vaste mémoire iconographique comme dans un « Atlas Mnémosyne », selon le nom donné au corpus d'images amassé et assemblé par Aby Warburg [dans sa bibliothèque](#). Citant Freud, Didi-Huberman souligne :

11 Sur l'accordage sensoriel et l'« induction » d'un état filmique hypnoïde, voir mes articles (Le Bihan 2004 et 2011).

Le moment réminiscent – que Warburg a cherché dans les images sous l'espèce du *Pathosformel* – se présente donc comme essentiellement anachronique : c'est un présent où s'agitent, où agissent les survivances. Anachronique parce qu'*intensif* et intrusif, anachronique parce que *complexe* et sédimenté. [...] C'est dire à quel point l'anachronisme du symptôme déjoue les modèles positifs de la causalité et de l'historicité. Tout se passe ici « contrairement à ce que dit l'axiome *cessante causa, cessat effectus* ». Tout se passe contrairement aux hiérarchies factuelles du grand et du petit, de l'antécédent et du conséquent, de l'important et du mineur (Didi-Huberman 2002, p. 313).

Il peut paraître étonnant qu'un plan aussi statique que ce plan rapproché sur un corps inerte puisse révéler quelque effet symptomal de « survivance », au sens warburgien du terme. En effet, pour Aby Warburg, les figures de l'art ne véhiculent la survivance de l'archaïque qu'au travers de l'hystérisation des postures corporelles, dans la tension d'un *pathos* qui agite les *formules* iconographiques : *pathosformel*. Dans l'image ici commentée, pas de corps visible, encore moins de mouvement. Et pourtant, si la musique en vient à monumentaliser l'image, sans doute fallait-il au minimum que celle-ci recèle une potentialité. Chez Freud, on le sait, l'élaboration figurale des images du rêve ne va pas sans la sélection de motifs sur le critère de leur « figurabilité ». Et ici même, sans doute, pour que la musique symphonique de Leevi Madetoja puisse contribuer au forçage figural de l'image, encore fallait-il que celle-ci recèle une certaine figurabilité. Celle-ci réside à mes yeux de manière décisive dans le motif du masque. Sa particularité – outre l'absence de toute dimension mimétique comme de toute marque symbolique (au contraire des masques rituels ou festifs) et l'extrême simplicité formelle de ses lignes (bien plus simple qu'un scaphandre) – réside dans la présence d'un vitrage aveuglé par la pénombre. Cette visière qui en quelque sorte « fait écran », accuse l'invisibilisation du visage et participe ainsi au désinvestissement narratif de ce résidu de scène. Le personnage perd jusqu'à son incarnation, et l'absence de tout signe qui permettrait de référer le masque à quelque autre identité, aussi fantastique ou mythique soit-elle, empêche tout processus allégorique, préfigure une incertitude. Le masque impose sa pleine valeur fantomale à l'image.

J'ai jusqu'ici avancé que la qualité d'écoute qui permettrait de faire lever dans l'image des survivances, au-delà de toute iconographie convenue et déterminée, pourrait être dite *imaginale*. On sait ce que le terme d'*imago* connote lorsqu'on le rapporte aussi bien à la « psychologie analytique » de Jung qu'à la zoologie. Dans le premier cas, l'*imago* désigne une sorte de représentation idéalisée et inconsciente des parents que le sujet se construit et on retrouve là un sens du terme qui renoue avec la fonction de ce que, dans le monde romain antique, on nommait les *imagines maiorum*, ces portraits d'ancêtres illustres qui peuplaient les intérieurs des demeures¹². Dans le second cas, l'*imago* désigne « la forme définitive de l'insecte adulte sexué »¹³ et la « mue imaginale » nomme la dernière mue subie pour atteindre le stade final du

12 Et dont la fonction était finalement d'ordre surmoïque, pour le dire en termes freudiens. Voir Molinier Arbo 2009.

13 Voir l'article « Imago » du portail lexical du CNRTL.

développement. Dans les deux acceptions, le terme d'*imago* désigne donc une image idéalisée. Pour peu que l'on retienne du terme *imaginal* ce qu'il connote du *fantomal* comme du *métamorphique*, on pourra mieux appréhender la qualité particulière de cette écoute qui, tout à la fois, suscite les réminiscences et excite les survivances.

Si la monumentalisation du plan « du sarcophage » par cette musique symphonique donne à l'homme sans passé une histoire de l'art (comme me le souffle Serge Cardinal), cela ne veut pas dire qu'il faudrait identifier sous ce « sarcophage » fait de bric et de broc quelque spectre reconnaissable surgi d'une iconographie antique, christique ou cinématographique, cela ne veut pas dire qu'entre la momie égyptienne, le Christ mort ou l'homme invisible il faudra choisir le « bon » ancêtre pour M, car là où une écoute imaginative supplémentera l'image en la canalisant vers tel ou tel registre iconographique déterminé, l'écoute imaginaire, elle, est le royaume des interférences imaginaires.

BIBLIOGRAPHIE

- Article « Imago » du portail lexical du CNRTL : <http://www.cnrtl.fr/definition/imago>, consulté le 07 janvier 2018.
- Bailblé, Claude (2004), « Comment l'entendez-vous ? », *Cinergon*, n° 17/18 : « Écouter/Voir », p. 7-21.
- Cardinal, Serge (1995), « Entendre le lieu, comprendre l'espace, écouter la scène », *Protée*, vol. 23, n° 3, p. 94-99, <http://www.sergecardinal.ca/pdf/entendre-le-lieu.pdf>.
- Chion, Michel, *Glossaire*, <http://www.lampe-tempete.fr/ChionGlossaire.html>, consulté le 07 janvier 2018.
- Chion, Michel (1995), « Musique de fosse, musique d'écran », *La musique au cinéma*, Paris, Fayard, p. 189-190.
- Didi-Huberman, Georges (2002), *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Minuit.
- Kölbl, Joseph (2005), « Bertolt Brecht en quête d'une musique épique », *Germanica*, n° 36, <http://journals.openedition.org/germanica/1515>, consulté 07 janvier 2018.
- Lapoujade, David (2017), *Les existences moindres*, Paris, Minuit.
- Le Bihan, Loig (2004), « Écouter l'image. L'accordage sensoriel dans quelques films de Bill Viola », *Cinergon*, n° 17/18 : « Écouter/voir », p. 95-104, <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01655350>.
- Le Bihan, Loig (2011), « L'épreuve du temps. De *Damnation* à *L'homme de Londres*, un cinéma hypnotique », *Vertigo*, n° 41 : « Ne pas mourir », dossier « Béla Tarr », p. 122-126, <https://www.cairn.info/revue-vertigo-2011-3-p-122.htm>.
- Mitry, Jean (1965), *Esthétique et psychologie du cinéma*, Paris, Éditions du Cerf.
- Molinier Arbo, Agnès (2009), « Sous le regard du Père : les *imagines maiorum* à Rome à l'époque classique », *Dialogues d'histoire ancienne*, vol. 35, n° 1, p. 83-94, http://www.persee.fr/doc/dha_0755-7256_2009_num_35_1_3094, consulté 07 janvier 2018.
- Peden, Sanna (2007), « Soup, Soap and National Reawakening. The Ambiguous Role of the Salvation Army in *Man without Past* (2002) », *Widerscreen.fi*, <http://www.widerscreen.fi/2007-2/soup-soap-and-national-reawakening-the-ambiguous-role-of-the-salvation-army-in-the-man-without-past/>, consulté 07 janvier 2018.
- Riffaterre, Michael (1982), « L'illusion référentielle », dans Gérard Genette et Tzvetan Todorov (dir.), *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, p. 91-118.

Souriau, Etienne (1943), *Les différents modes d'existence*, Paris, PUF, 2009.

Stecker, Robert (1997), *Artworks, Definition, Meaning, Value*, University Park, Pennsylvania, Penn State Press.

Wimsatt William K. et Monroe C. Beardsley (1954), « L'illusion de l'intention », dans Danielle Lories, *Philosophie analytique et esthétique*, Paris, Klincksieck, 2004, p. 223-238.