

Appel à contributions

Savoirs en Prisme, n° 15, 2022, « La figure du musicien au cinéma »

Sous la direction de : **Bénédicte Brémard, Stéphan Etcharry et Julie Michot**

Dès sa naissance, le cinéma s'est trouvé intimement lié à un autre art, la musique qui, depuis que les pianistes (voire les organistes) ont quitté les salles obscures, fait bien souvent partie intégrante de la diégèse des films – en atteste par exemple le premier long-métrage « sonore » dont le héros n'est autre qu'un « chanteur de jazz », instrumentiste de surcroît (Alan Crosland, 1927). Musique de fosse et musique d'écran ont déjà fait l'objet de nombreuses études fouillées ; c'est pourquoi le dossier du n° 15 de *Savoirs en Prisme* souhaite se concentrer plus spécifiquement sur la figure du musicien, qui peuple toutes les cinématographies. Ce type de personnage renvoie d'emblée à des *biopics* récents en lien avec le jazz, le flamenco, la variété ou la musique pop-rock (*The Doors*, Oliver Stone, 1991 ; *Ray*, Taylor Hackford, 2005 ; *Camarón*, Jaime Chávarri, 2005 ; *La Môme*, Olivier Dahan, 2007 ; *Dalida*, téléfilm de Joyce Buñuel, 2005 et film de Lisa Azuelos, 2017 ; *Django*, Étienne Comar, 2017 ; *Bohemian Rhapsody*, Bryan Singer, 2018 ; *Rocketman*, Dexter Fletcher, 2019) ou à des films, souvent plus anciens, centrés sur la vie et l'œuvre de compositeurs classiques (*La Symphonie fantastique*, Christian-Jaque, 1942 ; *La Symphonie pathétique*, Ken Russell, 1969 ; *Mahler*, Ken Russell, 1974 ; *Amadeus*, Miloš Forman, 1984 ; *Impromptu*, James Lapine, 1991 ; *Ludwig van B.*, Bernard Rose, 1994). Ces longs-métrages semblent consolider des mythes (parfois vivants) : dans des œuvres aussi fortes, la charge émotionnelle de la musique peut l'emporter sur celle de l'image et, la fiction se devant d'être plus attrayante que la banalité du quotidien, la biographie filmée de musiciens illustres prend une coloration semblable à celle de leurs compositions. Comme l'écrit Simon Callow, « on peut raisonnablement s'attendre à ce que les événements décrits dans la vie de Beethoven soient beethoveniens, que ceux de Chopin soient chopiniens, et ceux de Tchaïkovski tchaïkovskiens. Mais en réalité, leur vie ne reflète que rarement leur musique. Leur existence est donc pliée, ajustée, manipulée pour obtenir l'effet désiré »¹. Lorsqu'il s'agit de mettre en scène des personnages de musiciens fictifs, ce n'est plus la question de la légitimité du propos qui se pose, mais plutôt celle de l'articulation entre musique diégétique et tension dramatique, de la place du musicien au sein

¹ « *It is a reasonable expectation that the events depicted in the life of Beethoven should be Beethovenian, that Chopin's should be Chopinesque, Tchaikovsky's Tchaikovskian. In reality, their lives rarely reflected their music. So the lives are bent, adjusted, manipulated to achieve the desired effect.* » Simon CALLOW, « Foreword », in John C. TIBBETTS, *Composers in the Movies*, New Haven & London, Yale University Press, « Studies in Musical Biography » Series, 2005, p. xi.

d'une société donnée, ou de l'image que cette dernière se fait de lui. On rencontre en effet la figure du musicien chez des réalisateurs aux préoccupations aussi diverses que Carl Theodor Dreyer (*Gertrud*, 1964), Werner Fassbinder (*Lili Marleen*, 1981), Radu Mihaileanu (*Le Concert*, 2009), Satyajit Ray (*Le Salon de musique*, 1958), Carlos Saura (*¡Ay, Carmela!*, 1990), John Schlesinger (*Madame Sousatzka*, 1989), Martin Scorsese (*New York, New York*, 1977), Giuseppe Tornatore (*La Légende du pianiste sur l'océan*, 1998) ou François Truffaut (*Tirez sur le pianiste*, 1960).

En accord avec le caractère pluridisciplinaire de la revue, le présent appel est ouvert aux collègues de tous horizons, sans restriction en termes d'époque, d'aire géographique ou culturelle, ou de style de musique abordés, toutes les approches pouvant être envisagées (musicologique, historique, civilisationnelle, sociologique, esthétique, psychologique, etc.) et, bien entendu, croisées. Les contributions à ce numéro pourront ainsi aborder les questions suivantes (cette liste n'étant pas exhaustive) :

- la figure du musicien chez un même réalisateur, comme Ingmar Bergman (*Musique dans les ténèbres*, 1948 ; *Vers la joie*, 1950 ; *Toutes ses femmes*, 1964 ; *Sonate d'automne*, 1978) ;
- le traitement d'un personnage d'instrumentiste particulier chez des metteurs en scène d'aires culturelles variées (*Le Joueur de violon*, Charles Van Damme, 1994 ; *Le Violon rouge*, François Girard, 1998 ; *L'Enfant au violon*, Chen Kaige, 2002 ; *Le Violon*, Francisco Vargas, 2005 ; *Poulet aux prunes*, Marjane Satrapi & Vincent Paronnaud, 2011 ; *Le Professeur de violon*, Sérgio Machado, 2015 ; *L'Audition*, Ina Weisse, 2019) ;
- les figures du musicien – qu'il conviendra d'ailleurs de définir – communément rattachées à un genre cinématographique particulier (thriller, policier, espionnage, épouvante, romance, comédie, etc.) ;
- les liens qui se tissent entre la musique diégétique produite par un personnage de chanteur, d'instrumentiste, de chef d'orchestre, et le caractère léger ou burlesque du récit ou, au contraire, son caractère dramatique – avec tous les prolongements de la musique d'écran en musique de fosse qui peuvent en résulter (*Le Chef d'orchestre*, Andrzej Wajda, 1980 ; *La Chanteuse de pansori*, Im Kwon-taek, 1993 ; *La Leçon de piano*, Jane Campion, 1993 ; *La Pianiste*, Michael Haneke, 2001 ; *Tokyo Sonata*, Kiyoshi Kurosawa, 2008) ;
- le pouvoir politique de la musique (*Le Pianiste*, Roman Polanski, 2002) et l'utilisation de figures de musiciens ou de groupes, fictifs ou non, comme porte-parole de

mouvements contestataires, que ce soit pour les droits des femmes (dans *L'une chante, l'autre pas*, Agnès Varda, 1977), contre les actions d'un gouvernement réel (celui de Margaret Thatcher dans *Les Virtuoses*, Mark Herman, 1996), ou d'un régime au sein duquel la liberté, notamment artistique, n'est pas garantie (l'Espagne franquiste dans *Las cosas del querer*, Jaime Chávarri, 1989 ; l'Iran contemporain dans *Les Chats persans*, Bahman Ghobadi, 2009) ;

- le statut du musicien dans la société et/ou le microcosme dans lequel il évolue, ainsi que l'imaginaire lié à sa figure (*Répétition d'orchestre*, Federico Fellini, 1978) ;
- le choix des musiques proprement dites pour caractériser les musiciens portés à l'écran : versions et extraits choisis des musiques préexistantes ; représentativité de ces musiques ; arrangements, adaptations, réécritures musicales ; dialogues et interactions entre ces musiques et d'autres musiques préexistantes, mais aussi entre musiques préexistantes et musiques originales ;
- les métissages, les transferts culturels, les *crossover* musicaux, pour souligner des confrontations ou des fusions de cultures et d'identités ;
- les problèmes de vraisemblance pouvant se poser lorsque les acteurs ne sont pas eux-mêmes musiciens, et les contraintes techniques liées à l'utilisation du doublage ou même d'une doublure (mise en abyme dans *Quién te cantará*, Carlos Vermut, 2018), ainsi que la nécessité pour certains interprètes de se former pendant plusieurs mois avant le tournage (doigtés, prise d'air, « soutien », geste instrumental, geste vocal, langage corporel, tics, mimiques, etc.) ;
- les questions d'authenticité et de rapport à l'Histoire, notamment lorsqu'un film se veut le récit fidèle de la vie d'un musicien – ou, cas particulier, lorsque le film met en scène un musicien « semi-fictif » : du faux *biopic* (*Accords et désaccords*, Woody Allen, 1999) aux éléments biographiques dissimulés sous la fiction (*Chico et Rita*, Fernando Trueba, 2010) ;
- la mise en images ou l'adaptation de romans dans lesquels la musique joue un rôle privilégié, afin d'examiner les relations et les contrastes entre la place de la musique dans le texte littéraire d'origine et dans le film.

Instructions aux auteurs

Les propositions d'articles (une quinzaine de lignes maximum) seront suivies d'une courte notice biographique incluant l'affiliation et l'adresse électronique. Elles sont à envoyer conjointement aux trois responsables du numéro avant le 15 décembre 2020 :

Bénédicte Brémard (benedicte.bremard@u-bourgogne.fr),

Stéphan Etcharry (stephan.etcharry@univ-reims.fr) et

Julie Michot (julie.michot@univ-littoral.fr).

Langues acceptées : français, espagnol et anglais.

Échéancier pour la rédaction de l'article proprement dit :

- 15 juin 2021 : remise des textes.
- 31 octobre 2021 : envoi des évaluations anonymes aux auteurs.
- 15 décembre 2021 : envoi des textes révisés.
- Premier semestre 2022 : parution du n° 15 de la revue en ligne *Savoirs en Prisme*.

Extension : 50.000 signes maximum (espaces, notes et bibliographie compris).

Les articles devront suivre scrupuleusement les normes de mise en forme de la revue *Savoirs en Prisme*, disponibles sur son site : <https://savoirenprisme.com/feuille-de-style/>