

## CONFUSION SENSORIELLE ET MUSICALITÉ VIRTUELLE. REPRÉSENTATION DE L'IVRESSE AU CINÉMA MUET

Philippe Marion, Université de Louvain-la-Neuve

Dans certains films muets produits autour des années 20 (Murnau, Chaplin), la représentation et le rendu visuel de l'ivresse posent la question de la "confusion" sensorielle. Tantôt, par la figuration métonymique des conséquences comportementales de l'alcool, tantôt par une convocation d'une *rhapsodie visuelle*. Dans leur exagération même, ces dispositifs iconiques cherchent à dépasser les limites de la seule vision et s'ouvrent à d'autres résonances sensorielles. Ils relèvent même d'un effet de danse ancré sur une musicalité activée au sein-même de la figuration, comme l'atteste le cas exemplaire de *Der letzte Mann* (*Le Dernier des hommes*, Friedrich Wilhelm Murnau, 1924).

L'ivresse, bon objet de la plurisensorialité au cinéma?

Pourquoi choisir la représentation de l'ivresse pour aborder la problématique de la pluri-sensorialité au cinéma? C'est que cet état, à la fois physique et psychique, cette expérience subjective, se trouve liée à la transgression, au dépassement des limites sensorielles. Elle constitue un moment de suspension, d'estompement de la conscience claire qui favorise la confusion, la levée de disjonction entre les sens. Elle s'ouvre ainsi à une sorte de synesthésie forcée. D'où l'intérêt de se pencher sur la manière dont le cinéma muet tente de représenter cette confusion avec, a priori et par contrainte médiatique, des moyens uniquement visuels.

*Rhapsodie*: "Pièce instrumentale de composition très libre et constituée de morceaux disparates", voici une définition assez classique du genre musical. Dans sa façon d'évoquer l'ivresse, le cinéma muet recherche précisément un tel *effet rhapsodique*. Montrer l'ivresse au cinéma, c'est souvent convoquer un emportement libre, parfois hirsute, de sensations visuelles qui s'ouvrent sur les autres sens en sollicitant ceux-ci de façon plus ou moins métaphorique. Rhapsodique, le visible de l'ivresse en appelle ainsi à l'audible et au tactile, dans une manière d'expressionnisme chargé de plurisensorialité. Les extraits de film que j'évoquerai ici relèvent précisément de ce que l'on nomme parfois l'expressionnisme du cinéma muet. Expressionnisme dramatique de Murnau (*Le Dernier des hommes*) et, dans un sens peut être moins fréquenté du terme, expressionnisme burlesque de Charlie Chaplin (*One AM*, 1916 et *Pay Day*, 1922). Dans le silence *médiatique et médiatisé* du muet, la figuration de l'ivresse en appellerait donc à des synesthésies tactiles et acoustiques, relayant par là, nous le verrons plus loin, un caractère *haptique* développé dans l'image. Nous verrons aussi à quel point le motif de l'ivresse, chargé d'exhiber les dysfonctionnements et les ratés du sens de la vue, génère une sorte de chorégraphie, une manière de musicalité iconique. Musicalité intense qui,

si l'on prend la musique au pied sensoriel de la lettre, demeure forcément métaphorique. Ou, si l'on préfère, virtuelle, mais dans le sens fort que l'on peut conférer au radical "virtus": ce qui doit s'imposer, ce qui recèle par devers lui tout le potentiel pour advenir.

La transition est facile pour mettre en contexte une particularité extratextuelle de ma communication au XI<sup>e</sup> Colloque international d'études cinématographiques d'Udine, *I cinque sensi del cinema / The Five Senses of Cinema* (2004) et dont le présent texte ne pourra rendre compte: ma lecture de cette virtualité synesthésique de l'ivresse s'est en effet prolongée par un passage à l'acte, puisque j'ai eu l'opportunité d'actualiser cette musicalité virtuelle par des improvisations pianistiques en direct sur des extraits des trois films mentionnés ci-dessus.

## Ivresse en quête de représentation

Qui ne connaît l'état d'ivresse pour l'avoir lui-même expérimenté ou, à tout le moins, observé sur autrui? C'est-à-dire: l'ivresse comme expérience subjective vécue et /ou l'ivresse comme objet d'observation sur autrui.

En termes physiologiques et sensoriels, l'ivresse constitue cette perte de lucidité, cet estompement de la conscience claire où le moi peine à préserver son intégrité territoriale. Pour l'anthropologue Gilbert Durant,<sup>1</sup> relayant en cela une sensibilité nietzschéenne, l'ivresse relève sans contexte du monde dionysiaque. Selon sa terminologie, elle appartient au *régime nocturne*. Hanté par "l'image fondamentale", ce régime détermine l'univers du passeur, du médiateur. Celui qui cherche à confondre, qui a vocation de relier. À l'opposé, le *régime diurne* tend à séparer, à éclaircir, à linéariser. On le devine, l'ivresse relève du régime nocturne. Elle est *confusion*, dans tout le spectre sémantique que couvre cette expression. Cette dimension confusionnelle se cristallise sur le plan des sens. Ceux-ci perdent en étanchéité. Ou, peut être, ne font-ils qu'exacerber une porosité que la raison consciente tend à neutraliser. On songe, par analogie, à cette porosité intersensorielle que vit le voyageur occidental lorsqu'il s'immerge pour la première fois dans l'expérience épicée et confuse de la forêt équatoriale.

Pour l'ivrogne – si l'on prend ce terme au delà de sa limite péjorative, associée à l'idée de répétition coupable – la porosité sensorielle est, sans jeu de mots, une question de maintien de l'équilibre: le toucher vient au secours de la vision défaillante. Si l'humain ivre a besoin de prothèses tactiles pour garder son équilibre, son ouïe est aussi sollicitée. Physiologiquement d'ailleurs, n'est ce pas l'oreille interne qui déclenche la sensation de déséquilibre? En outre, le chant chaotique et maladroit de l'ivrogne semble constituer un complément assez obligé de l'équilibre compromis et de la chorégraphie involontaire qui en découle. Comme le montre drôlement *Pay Day*. Sortant d'un bar, les compagnons de beuverie poussent bruyamment la chansonnette; tout à sa performance vocale, Charlot place plusieurs fois et miraculeusement sa canne sur la grille d'une bouche d'égout; juste retour des choses et de la probabilité, sa canne finit par s'engouffrer dans le vide, entraînant le personnage dans une chute acrobatique.

Bref, l'ivresse se présente comme une suspension de la conscience claire. Ce en quoi, du reste, elle s'avère particulièrement *narratogénique*.<sup>2</sup> Expliquons-nous. L'état d'ivresse ainsi décrit se présente comme une porosité intersensorielle, comme une levée de la séparation relative qui différencie chacun de nos sens et singularise leur perception

respective, lorsque notre conscience reste sobre et lucide. Cette confusion des sens correspond alors précisément aux principes que la sémiotique structurale propose pour définir le récit canonique minimal.

Selon Julia Kristeva,<sup>3</sup> notamment, le récit se caractérise par une suspension d'une disjonction initialement posée. La fin du récit tendant à retrouver un nouvel équilibre, dans la quête de l'état de disjonction initial provisoirement suspendu par le bouleversement narratif. De la même manière, l'ivresse constitue une suspension "narratosemblable"<sup>4</sup> de l'équilibre disjonctif. L'étanchéité des mondes sensoriels habituellement disjoints est perturbée, remise en question. "Hé! Tes bourré, tu disjonctes!" Toute la confusion sensorielle s'exprime dans ce genre d'expression populaire; il s'y retrouve l'idée de perturbation, de suspension de la perception normalement disjointe – c'est-à-dire sélective et discriminante – des composantes de l'environnement spatio-temporel. Comme le récit, l'ivresse ne tient que le temps d'une porosité, d'un mélange, d'une mixtion, d'une altération fusionnelle, d'une levée provisoire d'un équilibre disjonctif.

Indistinction panique, estompement des normes, suspension du contrôle surmoïque, transgression des interdits... On retrouve ici cette idée de passage qui, selon Durant, appartient précisément au régime nocturne. L'alcool, comme toutes les drogues, est associé à un jeu, une réflexion, une tragédie déclinant l'éternel motif du seuil.<sup>5</sup> Comme le rêve ou l'érotisme – dans le sens radical et paradoxal que lui confère Georges Bataille:<sup>6</sup> suspension extatique et passagèrement infinie de la finitude humaine – l'ivresse renvoie à la liminalité transgressée, au franchissement ludique d'une frontière. Ce qui s'incarne dans cette *confusion rhapsodique* des sens.

## Images et monstration de l'ivresse

Comment nos représentations iconiques figurent-elles l'ivresse? Précisément, en transformant en signes visuels ce motif de confusion sensorielle, de perturbation intercatégorielle. En termes rhétoriques, les représentations filmiques de l'ébriété sont hantées par un double processus métonymique. Il consiste tantôt à convoquer iconiquement les conséquences comportementales et axiologiques visibles de l'excès: l'ivrogne titube, trébuche. Désinhibé, il s'emporte, se laisse aller. Tantôt, et ceci nous intéresse davantage, le processus métonymique tend à montrer les conséquences sensorielles "vécues" de l'ébriété: l'ivrogne a du "chimi" dans la vision, sa perception est brouillée. Pour parler comme les phénoménologues: le monde que les sens perturbés du sujet médiatisent subit des avaries. Il s'agit alors de montrer les conséquences sensorielles subjectives de l'état d'ébriété et d'en faire partager le spectacle. Dans *Le Dernier des hommes*, le spectateur est souvent appelé à prendre le point de vue de l'ivrogne. Notons que ces deux formes de conséquence métonymique en viennent parfois à se superposer et à se confondre, comme en atteste éloquemment l'expression "avoir la tête qui tourne": par là, le sens commun veut signifier que le monde tourne autour de la tête percevante, perturbée et disjonctée, de l'ivrogne. La médiation altérée de l'ivresse confond le tournis du monde avec celui de la tête qui est sensé capter "adéquatement" ce monde. Ici encore, l'ébriété confusionnelle prend en quelque sorte au pied de la lettre le principe de la double identification spectatorielle, chère aux théories metziennes du cinéma.

Ce travail métonymique à deux faces revêt toute son importance dans le corpus du présent article. Récapitulons. Sur le plan de la monstration, les effets comportementaux

peuvent être externes, comme saisis par un regard extérieur, celui d'une caméra "objective" (non imbibée) chargée de faire accéder au montré l'ivresse incarnée par un personnage. Ces problèmes spatio-temporels ainsi dévoilés sont logiquement liés à une perturbation dans le bon usage de l'espace-temps; c'est l'écologie perturbée de l'ivresse. Par contre, pour représenter les effets perceptifs médiatisés par l'ivrogne, on peut certes convoquer ce même point de vue extérieur (montrer que l'ivrogne se trompe parce que ses sens sont défaillants) mais on peut surtout utiliser une subjectivation du regard captant. Selon la terminologie désormais usuelle de Jost, l'*ocularisation interne* (primaire et secondaire) peut, en effet, être utilisée pour visiter le monde avec le filtre sensoriel perturbé de l'ivrogne, comme l'illustre la fameuse scène d'ivresse du *Dernier des hommes*.

En termes rhétoriques, voilà qui revient à une sorte d'enclenchement métaphorique au sein même de la métonymie comportementale. Car l'ivresse a pour conséquence le fait que l'ivrogne se met à métaphoriser le réel: il en vient à confondre les objets par substitution analogique. La médiatisation sensorielle de l'ivrogne lui fait prendre "des vessies pour des lanternes". Dans *One AM ou Pay Day*, Charlot n'arrête pas de confondre des objets à cause d'une ressemblance grossière: un portemanteau devient un escalier. Un saucisson pendu dans une échoppe ambulante se mue en poignée de sécurité d'un tramway. Remarquons que dans ce dernier cas, la monstration demeure "réaliste", c'est-à-dire qu'elle n'embraye pas le point de vue de l'intéressé; elle ne se laisse pas contaminer par la perception de l'homme ivre: la caméra nous montre un saucisson, avec toutes les caractéristiques saucissonnesques nécessaires à son identification par le spectateur, et non une poignée de sécurité. Mais, en termes cognitifs, il s'agit d'inféret que l'ivrogne, lui, a bel et bien confondu l'un et l'autre: sa perception perturbée a pris l'un pour l'autre. Telle est la "métaphoric attitude" de l'homme ivre. Ce qui, du reste, détermine l'effet comique de la scène.

## Secrets de fabrication

Avant de revenir au corpus traité ici, un détour rapide par l'image dite fixe peut apporter une base de comparaison intéressante. Dans le monde de la publicité, tout d'abord. Les campagnes pour la vodka Smirnoff concrétisent bien cette manière de montrer (métonymiquement) l'ivresse en convoquant certaines confusions sensorielles comme en train de s'opérer. Le principe est simple et fait partie de la stratégie de la marque. On pause (pose) deux mondes: le monde "normal" et le monde "anormal", celui que la *disjonction* alcoolique a, pour ainsi dire, réenchanté. La même image (composition iconique) présente un monde "out" et un monde "in". Le monde out reprend celui de la "normalité réaliste": New York, des guêpes, des moutons... Le monde in affiche la transformation qui s'opère à travers la bouteille: la statue de la liberté devient Marilyn, jupes de pierre retroussées, les guêpes se muent en hélicoptères, les moutons en loups, etc. L'espace de la bouteille devient celui de la disjonction sensorielle: on y renvoie au processus qui va transformer des X en Y.

Un dernier exemple, hors cinéma muet, mais qui n'est pas sans accointance avec celui-ci: la bande dessinée. Soit le cas d'Hergé, apôtre de la *Ligne claire*, dont le trait isole si bien les données référentielles du monde en les rendant à la fois caricaturales et hyper-réalistes. Alors qu'il contemple un portrait de Tournesol disparu,<sup>7</sup> le capitaine Haddock

ivre voit tout à coup son ami sortir du cadre du tableau et s'adresser à lui (dans la même case, Tournesol est à la fois figé dans son cadre-portrait et, en même temps, il déborde de celui-ci pour se pencher vers le capitaine, spectateur ébahi). Le talent d'Hergé réside dans cette manière de dévoiler ce strabisme placé en coexistence dans une seule image; la vision dédoublée de l'ivrogne est donc consignée graphiquement dans la même unité de lieu médiatique, l'espace spatio-temporel arrêté d'une seule case. Notons encore que l'ébriété du capitaine, ainsi traduite par un strabisme divergent dessiné, renvoie métaphoriquement au phénomène connu de persistance rétinienne (fondatrice de l'effet filmique) mais qui se révèle ici comme en train de s'opérer...

Au delà des singularités médiatiques, ces monstrations de l'ébriété tendent à dévoiler le secret de fabrication, l'alchimie rhétorique de ces figures de substitution que constituent métaphore et métonymie. Ce qui se révèle, c'est l'*épiphora* d'Aristote. C'est à dire le dispositif enfoui, élidé, virtuel qui constitue le laboratoire de la transformation qui préside aux figures rhétoriques; ce mécanisme caché des comparaisons sous-entendues, celui qui pose les ressemblances parfois forcées entre des tropes plus ou moins hétérogènes. Ce dispositif, donc, est donné à voir. Comme si le principe abstrait de comparaison/substitution qui génère toute métaphore s'incarnait sémiotiquement en tant que transformation ostensible. Les photo publicitaire de Smirnoff, comme la case d'Hergé, comme les scènes d'ivresse de Chaplin et de Murnau, nous offrent comme un flagrant délit de cette épiphora aristotélicienne. En ce sens, la monstration de l'ivresse aurait un rôle de divulgation de l'opération de comparaison occultée qui donne vie aux figures de substitution. Il existerait alors comme une "pédagogie" de l'ivresse représentée: elle poserait de manière plus radicale la participation du spectateur, via la diversification ostensible des points de vue disponibles de la monstration. Impossible dès lors de traiter iconiquement l'ivresse sans articuler un métalangage. Peut-être même un des métalangages décisifs du septième art. Mais, pour tenter de développer cette idée, revenons aux extraits de Chaplin et de Murnau afin d'observer comment y fonctionne cette "monstration de la disjonction".

### *One AM. Une ivresse optique*

Dans *One AM* (Charles Spencer Chaplin, 1916), l'ébriété du personnage se manifeste massivement par des conséquences comportementales en expansion. Et le fait que ces perturbations se déploient dans un espace domestique stable et clos (unité de temps et de lieu) renforce l'effet comique. L'ivrogne nous est montré dans une chorégraphie linéaire où l'expression de sa confusion sensorielle se cantonne dans les ressources de l'espace-temps profilmique, sans vraiment affecter le filmographique. Moment de suspension, d'estompement de la conscience favorisant la confusion, la levée de disjonction entre les sens. Cette définition déjà proposée de l'ivresse se manifeste notamment, dans le besoin d'agripper tout ce qui peut aider à compenser la vision défaillante.

Dans ce cas, la monstration de l'état d'ébriété demeure linéaire et d'une clarté tout *optique*, pour reprendre les connotations de glissement, de fluidité du regard qui sont associées à ce concept pictural proposé par Aloïs Riegl<sup>8</sup> et reprises plus tard par Deleuze ou Wölfflin, sous la forme de la dichotomie *linéaire/pictural*. Rappelons que, dans son approche de l'art, Riegl mettait en relation différentielle l'*optique* et l'*haptique*. L'œil optique effleure linéairement, épouse les contours, non les surfaces mais les lignes qui

encerclent celles-ci. La vision haptique, de son côté s'immerge dans la matière picturale: elle "s'appesantit sur les surfaces, les caresse: elle préfère absorber les couleurs et les textures que suivre les contours."<sup>9</sup> L'œil haptique "s'englué dans les volumes, les matières et les textures."<sup>10</sup> Il s'agit, selon Gandelman, d'un *œil tactile*, d'un *toucher de l'œil*:

Chez Chaplin, l'ivresse nous est exhibée avec une clarté extérieure toute optique, cette clarté même de l'observateur à jeun, dans une sorte de ligne claire se concentrant sur le profilmique.<sup>12</sup> La quête perturbée de l'espace que constitue l'expérience de l'ivresse est découpée dans un syntagme d'attitudes montrées. Perturbation qui, de façon complémentaire, se manifeste aussi par une sorte de frénésie tactile du personnage. Une tactilité burlesque qui le conduit à s'agripper aux murs, à la table fuyante, aux chaises, aux clinches de porte, à tout ce qui fait relief. Bref, le texte de *One AM* aménage l'espace du profilmique comme une scène où se joue une truculente "chorégraphie optique". Les dimensions de profilmique d'une part et d'optique d'autre part seraient-elles en altérité élective dans la représentation de l'ivresse? Même s'il faut se garder d'assimiler trop rapidement les deux, la comparaison avec Murnau pourra mettre en perspective cette intuition.

### Murnau ou l'épaisseur haptique de l'ébriété

Dans *Le Dernier des hommes*, la chorégraphie visuelle tend à s'englué dans l'haptique. Et pour rendre la monstration narration filmique opaque, le recours au travail filmographique semble ici s'imposer: il s'agit d'empâter la monstration, de la perturber par des artifices d'opacité.

Un brin de rappel contextuel tout d'abord: la séquence d'ébriété compose ici une sorte de drame visuel relatant l'ivresse du héros, portier d'un grand hôtel, qui noie son chagrin après avoir perdu l'emploi qui faisait sa fierté. Cette relation de l'ivresse est comme partagée, absorbée par la caméra. L'expression visuelle "la tête qui tourne" déjà évoquée ci-dessus se matérialise dans une rhapsodie de sensations, un brouillage perceptif: le monde tourne autour du personnage ivre. Effet mimétique, délégation des pouvoirs sorciers: c'est comme si le monde cafouillait à la place de la conscience de l'ivrogne (interprétation métaphorico poétique). Comme si le monde vécu par lui s'imposait solidairement à celui que découvre et vit à son tour le spectateur participant (interprétation communicationnelle pragmatique).

Pour convoquer ce brouillage perceptif, le figuré quitte la stabilité figurative et se métamorphose, les contours des objets s'embrument, ils se confondent et perdent leur identité, métaphorisant ainsi la confusion panique de l'ivresse. Un "objectif déconcerté": cette expression de Bonitzer<sup>13</sup> résonne ici avec une intensité particulière. La monstration acquiert une véritable *opacité haptique*: l'image se montre rétive à la figuration lisse et délivre une sorte de picturalité mouvante. Elle invite à s'immiscer dans les surfaces vacillantes, incertaines, à dépasser les contours pour appréhender des textures. Ce brouillage filmographique de la monstration convoque le toucher de l'œil, l'épaisseur tactile de la vision.

Il est alors un paradoxe qui selon moi mérite d'être lié à la *médiogénie*<sup>14</sup> plurisensorielle du cinéma. C'est que l'engluement perceptif requis par l'haptique n'est en rien synonyme de fixité, d'arrêt comme Riegl et Wölfflin le suggéraient pour l'appréhension des peintures. Ou, même comme on pourrait l'entendre pour une bande dessinée

qui ouvrirait certaines de ses planches à une épaisseur picturale (Manara, Pratt, Mattotti,...) compromettant ainsi la linéarité d'une lecture engagée sous le mode d'un jeu de l'œil linéaire et narratif. Ici, l'expérience plurisensorielle à laquelle convoque le média ne provient guère d'une incitation directe à l'arrêt par manque de transparence, comme dans un tableau qui résisterait au fil du figuratif, à l'œil optique "brouteur de lignes", pour reprendre l'expression de Paul Klee. Au contraire, l'effet de consistance tactile se construit malgré et grâce à une caméra très mobile, dans une monstration très glissante, fuyante: la caméra tourne, pivote, emportant le représenté dans ses *travelings*, ses circonvolutions et ses mises en confusion. Rien ne se fixe, tout se dérobe sous l'emprise filmographique. De façon significative, plusieurs commentateurs du *Dernier des hommes* ont érigé la caméra en véritable personnage. Dans ce drame visuel, la caméra composerait ainsi une subjectivité seconde du personnage, sans aller jusqu'à se substituer à lui.

Nous sommes en 1924. On peut émettre l'hypothèse que pour le spectateur de l'époque, ce brouillage du représenté, cette suspension de la transparence optique, cette opacité filmographique pouvaient être associés au travail insoupçonné de l'énonciation,<sup>15</sup> du film, du dispositif et de son potentiel expressif, expressionniste. Le refus d'une transparence monstrationnelle traduirait alors non seulement la diégèse de l'ivresse, mais il introduirait aussi aux possibilités fictio-sensorielles du nouveau média, voire à ses capacités de performance artistique. Ce qui, avec le recul, est devenu une évidence pour les exégètes du cinéma lorsqu'ils commentent cette scène.

Pour conclure cette brève confrontation de Chaplin et de Murnau, constatons qu'au-delà des différences en termes d'orientation optique ou haptique, les deux représentations de l'ivresse sollicitent la dimension tactile – une "tactilité du visible", pour citer encore Pascal Bonitzer<sup>16</sup> –, mais de manière fort différentes. Chez Chaplin, le toucher s'associe au comportement burlesque de l'ivrogne. Il s'agit d'une tactilité frénétique, extérieure et théâtrale, exhibée dans la linéarité optique de l'enchaînement profilmique. C'est la chorégraphie profilmique de l'ivresse. Les ressources du filmographique n'intervenant pas ou peu dans cette représentation. Avec Murnau, la tactilité sature les moyens d'expression. Elle est traduite par la caméra et par le travail du montage, le travail du film. Il s'agit d'une chorégraphie filmographique, plastique et haptique de l'ivresse. Le même constat, en termes de divergence et de convergence peut être opéré sur un autre motif que partage les deux auteurs: la spirale, la circularité, les courbes. La représentation est littéralement hantée par ce faisceau formel de la rondeur et de la courbe: Charlot, par exemple, ne parvient pas à sortir de la table ronde et tournante sur laquelle il n'arrête pas de courir sur place, accélérant ainsi la vitesse rotation. Le portier de Murnau, tout comme le spectateur qui partage, "ocularise" sa vision, voit le monde extérieur tourner autour de lui, dans une sorte de long travelling "enspiralé".

### Actualiser une musicalité virtuelle?

Le réseau formel omniprésent de la spirale offre une transition idéale pour aborder la question de la musicalité que dégagent ces monstractions filmiques de l'ivresse. Forme de clôture ouverte, la spirale est par nature très proche d'un leit motiv musical et de sa dynamique singulière, faite de répétition et de variation. Plus largement, ces deux filmages de l'ébriété exploitent une sorte de musicalité irradiante du visible, comme

l'illustre bien la métaphore de la chorégraphie utilisée plus haut. Musicalité optique et linéaire, doublée d'une tactilité burlesque et extérieure chez Chaplin; musicalité haptique chez Murnau, doublée d'une tactilité plastique intériorisée.

A noter que le concept de musicalité est à entendre ici dans le prolongement d'une remarque formulée jadis par le compositeur Jean-Philippe Rameau. "La musique – écrit-il en 1754 – nous est naturelle; nous ne devons qu'au pur instinct le sentiment qu'elle nous fait éprouver; ce même instinct agit en nous à l'occasion de plusieurs autres objets qui peuvent bien avoir quelque rapport avec la musique."<sup>17</sup> Il existerait ainsi une musicalité nomade, intermédiaire, qui peut travailler le film quand bien même celui-ci est muet. Ceci rejoint la proposition émise par Jost et La Rochelle, à propos de la musicalité du cinéma. Ils suggèrent ainsi de "mettre en avant les caractéristiques propres à la musique (rythme, intensité, formes...); les règles de composition, les formes musicales qui travaillent le film [...] Il ne suffit pas qu'un film contienne de la musique pour qu'il soit musical."<sup>18</sup>

Ce qui me permet de clore cet article sur le prolongement non écrit de mon intervention à Udine: l'improvisation au piano sur ces visions de l'ébriété selon Chaplin et Murnau. Un des problèmes principaux résidant dans le fait d'actualiser cette musicalité qui demeure virtuelle<sup>19</sup> et cantonnée dans le visible. Le musicien ne risque-t-il pas d'aliéner cette musicalité-là dès lors qu'il tente de la réaliser, de la transposer réellement dans une énonciation sonore? Si la musicalité se suffit à elle-même pourquoi prétendre la traduire, lui faire violence en la littéralisant? On retrouve ici, d'une certaine manière, le paradoxe bien connu des adaptations filmiques d'œuvres littéraires ou de bande dessinées (voir l'étonnante difficulté d'adapter à l'écran les *Aventures de Tintin* de Hergé). Selon moi, une des manières de dépasser cette difficulté, voire ce paradoxe, consiste précisément dans la mise en pratique de cette musicalité virtuelle. Comment? En considérant celle-ci comme un scénario à réaliser. Le film muet devient alors un scénario iconique et plastique, une partition à actualiser. Par l'improvisation musicale, le texte filmique qui a fixé dans l'espace temps la représentation de l'ivresse devient dès lors l'objet d'une (ré)énonciation singulière, unique parce que "historiquement" marquée et non renouvelable à l'identique.

- 1 Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire* (Paris: Dunod, 1983).
- 2 Par narratogénie, j'entends la bonne disposition que possède un thème ou une situation à épouser une dynamique narrative, à s'inscrire et à se fondre dans l'articulation d'un récit. Cette terminologie relève d'une modélisation plus large développée autour du concept de médiagénie, qui envisage les affinités électives présidant aux interrelations complexes entre un média et un projet narratif. Voir Philippe Marion, "Narratologie médiatique et narratologie des récits", *Recherches en communication*, n° 7, *Le récit médiatique* (1997), pp. 61-87.
- 3 Julia Kristeva, "Le Texte clos", in *Sémiotikè* (Paris: Seuil, 1969).
- 4 "Narratosemblable", néologisme proposé sur le modèle du "vraisemblable", à la fois pour le mot et le concept qu'il désigne.
- 5 Ph. Marion, *op. cit.*
- 6 Georges Bataille, *L'Érotisme* (Paris: U.G.E., 1977).
- 7 Hergé, *Les 7 boules de cristal* (Tournai: Casterman, 1947), p. 53.
- 8 Alois Riegl, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art* (Paris: Gallimard, 1981).
- 9 Claude Gandelman, "Le Toucher de l'œil", *Scalène*, n° 2 (1984) p. 83.

- 10 Philippe Marion, *Traces en cases, travail graphique, figuration narrative et participation du lecteur* (Louvain la Neuve: Academia Bruylant, 1993), p. 176 et sv. J'ai, dans cet esprit, suggéré le concept de *narration optique*.
- 11 C. Gandelman, *op. cit.*, p. 83.
- 12 "Profilmique", "filmographique": je reprends ici ces notions dans le sens que leur a donné André Gaudreault, *Du Littéraire au filmique, système du récit* (Paris: Klincksieck, 1988).
- 13 Pascal Bonitzer, *Peinture et cinéma. Décadrages* (Paris: Éditions de l'Etoile/Cahiers du cinéma, 1987).
- 14 Par *médiagenie*, j'entends une intense interpénétration entre le possible du média et le projet narratif mobilisé dans un genre contextuel donné (à savoir ici la commémoration télévisée). Pour plus d'informations sur ce néologisme, voir Ph. Marion, "Narratologie médiatique et médiagenie des récits", *op. cit.*
- 15 Selon une polarisation abrupte mais quasi classique en sémiopragmatique: la transparence référentielle (optique) transitive du dit (de l'énoncé) contre la résistance réflexive de l'énonciation. Voir François Recanati, *La Transparence et l'énonciation* (Paris: Seuil, 1979).
- 16 P. Bonitzer, *Décadrages*, *op. cit.*, p.7. L'auteur cite Paulhan pour qui "la peinture moderne elabore un espace tactile, un espace que l'on appréhende plus par le toucher que par la vue."
- 17 Jean-Philippe Rambeau, *Observations sur notre instinct pour la musique et sur son principe* (Genève: Slatkine, 1971 [1754]).
- 18 François Jost, Réal La Rochelle, "Présentation de Cinéma et musicalité", *CINÉMAS*, Vol. 3, n° 1 (1992), pp. 5-9.
- 19 Le projet d'improvisation sur le discours en direct du film était de moduler cette virtualité, de la faire se révéler: la musicalité présente dans ces deux extraits étant considérée comme un scénario iconique à actualiser. J'ai notamment tenté de développer le thème commun de la spirale, du tournoiement. J'ai en outre choisi une improvisation plus rhapsodique et haptique, tactile (proche de la matière des cordes, à travers la machinerie du piano) pour Murnau (la machinerie du piano n'est elle pas une métaphore de la machinerie cinématographique, une machinerie hantée par la *tactilité*?) et une improvisation plus linéaire et plus clairement rythmée pour Chaplin.