

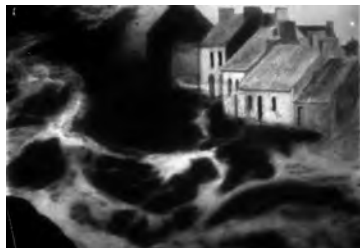
Philippe Roger

L'attrait du piano

Yellow Now



Côté cinéma / Motifs



Jean Epstein,
Tour au large.

PROLOGUE PIANO-CINÉMA

Le piano mis en scène dans les films relevant du cinéma, « c'est l'espace et le temps rendus sensibles au cœur » par le regard et l'écoute. *Visite ou Mémoires et Confessions* (1982), film-essai voulu posthume par son auteur, Manoel de Oliveira, est traversé par l'*andante con moto* du *Quatrième Concerto pour piano et orchestre en sol majeur* opus 58 de Beethoven. De la partie soliste Oliveira ne retient que des bribes, fragmentant le discours pianistique; en recréant la musique sous forme d'un puzzle sonore, avec un piano réduit à quelques mesures à chacune de ses apparitions, le cinéaste portugais installe une discrète magie persistante, celle-là même du cinéma. Pour Oliveira, le cinéma relève du domaine de la mémoire et se révèle peuplé de fantôme; en parcourant une maison chère à son cœur, sur le point d'être quittée à jamais, il désigne la double vertu du cinéma, d'évoquer des présences anciennes, et de témoigner d'un présent sur le point de s'évanouir. Il choisit le piano comme intercesseur, passeur d'âme. Pour le cinéaste, les bribes de piano permettent de jeter un pont entre ce qui n'est plus et ce qui est encore; il assigne au piano une place majeure dans sa poétique du cinéma. Par sa vocation de passeport temporel, l'instrument

musical se trouve assigné au rôle de machine cinématographique par excellence, de piano-cinéma.

Au crépuscule de sa longue existence, Oliveira aura recours à un autre mouvement lent pour piano, cette fois sous les doigts de sa compatriote Maria João Pires : son choix se porte sur le *largo* de la *Troisième Sonate en si mineur* de Chopin (portant également le 58 en numéro d'opus : faut-il voir malice dans le rapprochement chiffré des deux partitions citées à trente ans de distance ?) comme musique de film pour son chant du cygne, *L'Étrange Affaire Angélica* (*O estranho caso de Angélica*, 2010). L'aplomb d'Oliveira, sa radicalité poétique se lisent dans son usage de Chopin comme unique commentaire de cette fable rude sur le cinéma, où photographier une jeune morte semble la ramener à la vie, à moins que cela n'entraîne le regardeur dans la mort ; quoi qu'il en soit, le piano-cinéma crée une faille dans le temps, de l'ordre du miracle, dans un film où il est dit que « la matière n'est qu'une des formes de l'esprit ». Parmi d'autres éblouissements, ceux de ces deux films-poèmes sont pour partie à l'origine de ce petit livre de mélomane, c'est-à-dire d'amoureux.



Il y eut aussi l'écoute d'un Pleyela. Voici comment. Le piano a plusieurs modes d'existence au cinéma : il peut être entendu ou vu, parfois vu et entendu ; c'est là son privilège, d'évoluer dans plusieurs dimensions de l'espace et du temps, de voyager dans les réalités sonores et visuelles. Il se trouve associé au cinématographe dès le début ; l'argument du prétendu masquage par le piano du bruit du projecteur ne tient guère : les caméras-projecteurs Lumière font un léger bruit à peine audible, aussi la vraie raison de

la présence persistante de l'instrument musical est-il à chercher ailleurs. Le piano serait un équivalent du projecteur dans le domaine des sons, une boîte noire projetant des images sonores. D'autant que ces appareils sont apparentés. Comme la caméra-projecteur, le piano est un objet représentatif du dix-neuvième siècle. Une forme de piano se rapproche même de la caméra : le Pleyela, piano mécanique amélioré. Relié à un projecteur de cinéma pour assurer le synchronisme, un Pleyela fut l'instrument de la première musique de film écrite par un cinéaste, en 1927 : *Tour au large* de Jean Grémillon.

De ce film disparu subsistent les rouleaux destinés au piano mécanique. Un film peut voir prolonger son existence par sa seule musique. C'est une expérience hors du commun que d'entendre aujourd'hui un Pleyela jouer *Tour au large*. Ce piano doué de vie semble projeter les plans disparus. Ses traits épousaient à l'origine le tempo du montage, et le mouvement interne des vues maritimes ; l'instrument mécanique réussit à condenser la substance poétique de cette marine contrastée. Le Pianola de Grémillon accomplit même le miracle d'intégrer tous les aspects du sonore, tel que le cinéma peut les rêver. Ses rafales de glissandi tiennent du bruit, le fracas littéral de vagues dans la tempête ; quant aux lignes mélodiques qui émergent par instants de la pâte sonore, elles profèrent une parole, écho d'un cosmos parlant ; le rythme ample d'un souffle universel propage enfin l'envoûtement d'une partition musicale autant symphonique que chambriste. Bruit, voix et musique sont trois visages d'une même réalité sonore qui anime le film. Qu'un tel ensemble se dégage d'un seul instrument, qui plus est mécanique, est prodige. Au même titre que celui d'Oliveira, le piano de Grémillon est cinéma.



Robert
Florey,
*La Bête
aux cinq doigts.*

[...] *La Bête aux cinq doigts* met en scène un pianiste, qui ne s'appelle plus Orlac mais Ingram. En chaise roulante, il ne peut plus jouer que de sa main gauche et se voue de façon obsessionnelle à une œuvre qui ne l'est pas moins, la grandiose *Chaconne* de Bach (celle qui couronne la *Partita pour violon seul en ré mineur* BWV 1004) dans sa transcription pour la main gauche qu'on doit à Brahms. Le piano sexué se confirme comme une constante du film d'horreur : on découvre Ingram jouant Bach au piano à côté de Julie, son infirmière dont il est amoureux. Tourné la même année que *Je vous ai toujours aimé*, le film de Florey partage avec celui de Borzage un geste rituel : celui d'ôter une bague avant de jouer. Ingram enlève toujours la bague imposante qui trône à son index avant de se lancer dans la *Chaconne*, pour la poser sur le piano. Le parallélisme entre le corps de l'infirmière et les courbes de l'instrument se précise à l'occasion de la scène fatale au pianiste. Par une nuit d'orage, Ingram se réveille sans que Julie soit à son chevet ; il parvient à se hisser dans sa chaise roulante et se dirige vers le salon de musique : le piano-démon y surgit ondulant au son de la *Chaconne* dans l'esprit troublé du vieillard, dont le fauteuil finit par basculer dans l'escalier. Après les funérailles du pianiste, par une autre nuit on entend sortir du piano la *Chaconne*. Serait-ce une perspective à la McCarey, d'un piano imbibé de musique au point d'exhaler son chant ? Ce n'est pas le cas. Le clou du film est la main vivante, digne d'une vision de Maupassant. L'index dressé demande au secrétaire d'Ingram, Hillary (Peter Lorre), de lui passer la bague. Hilary cloue la main maudite sur un socle. Sur le point d'étrangler Julie, le secrétaire malade entend de nouveau la *Chaconne* au piano, et l'on voit jouer la main, échappée de son socle. Comme si le désir se refermant sur l'infirmière était rendu visible par cette main baguée courant sur le clavier au rythme obsédant de la *Chaconne*, cette main désirante : le plus bel effet du film relève de l'érotisme.

Friand d'érotisme, un franc-tireur du septième art adapte à son tour, en 1960, ces *Mains d'Orlac* si fécondes : Edmond T. Gréville. En regard du film matriciel de Wiene, Gréville joue avec ses *Mains d'Orlac* la carte de l'amplification ; ainsi les pansements des mains du pianiste deviennent-ils énormes. On penche vers une déréalisation que la musique jazzy de Claude Bolling accentue. Entre cauchemar et comédie, Gréville ne choisit pas, d'où le ton inconfortable du film, à la fois sérieux et parodique ; ce que reflète la distribution, entre Mel Ferrer (Orlac le pianiste en souffrance) qui s'applique et Christopher Lee (Néron le magicien escamoteur et maître chanteur) qui s'amuse dans cette coproduction aussi franco-britannique que son réalisateur. [...]



Edmond T.
Gréville,
*Les Mains
d'Orlac.*

TABLE DES MATIÈRES

Prologue

Piano-cinéma / Manoel de Oliveira ; Jean Grémillon, 1

1. Piano-miroir et piano-horloge / Max Ophuls
2. Piano-boîte à musique / Jean Renoir
3. Piano-moteur / Jean Grémillon, 2
4. Piano-cœur / Ernst Lubitsch
5. Piano-rêve / Carl Dreyer ; Luis Bunuel
6. Piano-radio / Frank Borzage
7. Piano-pensée / Douglas Sirk
8. Piano-outil / Alfred Hitchcock
9. Piano-sentiment / Leo McCarey
10. Piano-démon / Robert Wiene ; Karl Freund ; John Brahm ; Robert Florey ; Edmond T. Gréville
11. Piano-porte-voix / Roy Rowland ; Nicholas Ray ; Jean-Claude Guiguet ; Robert Bresson ; Pier Paolo Pasolini ; Jean-Luc Godard
12. Piano-ange / Jacques Demy

Épilogue

Piano-âme / Todd Haynes ; Pere Portabella ; Peter Sülyi