

Diplôme d'Etat de professeur de musique

Mémoire de fin d'études / janvier 2023

Le pianiste au cinéma

Représentations, Implications

Imaginez une femme dans une élégante robe d'un autre temps, à côté d'une petite fille juchée sur un piano, *sur une plage...*

Thibaud HENRY

Promotion FDCE 2021/2023



Remerciements

Je remercie chaleureusement Nicolas Sidoroff pour sa présence et son aide généreuses,

Mes camarades de promotion pour nos échanges stimulants,

Benoît Basirico pour sa disponibilité et son intérêt,

Noémi Lefebvre et Chloé Huvet pour leurs conseils de lecture formels et informels,

Charles Andreoletti pour sa relecture éclairée,

Ecran Large pour sa réactivité sympathique,

Et surtout, mes parents et mon frère pour avoir fait naître mon amour du piano et du cinéma.

Le pianiste au cinéma : représentations et implications	
Remerciements.....	3
Introduction. Raisons du sujet de mémoire et définitions	6
Corpus	9
1 Esquisse d'une typologie principale par film, et définition d'une typologie générale du pianiste au cinéma	10
1.1 Analyse des types de pianistes à l'écran par film	10
1.1.1 La Leçon de piano (<i>The piano</i> , Jane Campion,) 1993	10
1.1.2 Le Pianiste (<i>The Pianist</i>), Roman Polanski, 2002.....	12
1.1.3 The Art of Piano (<i>Les grands pianistes du XXe siècle</i> , Warner), 1998	14
1.1.4 Lang Lang live at the Carnegie Hall , 2003.....	15
1.1.5 Le Piano de la forêt (<i>Piano Forest</i> , Keisuke Shinohara), 2007	16
1.1.6 La Légende du pianiste sur l'océan (<i>La leggenda del pianista sull'oceano</i> , Giuseppe Tornatore), 1998	17
1.1.7 La Pianiste (<i>die Klavierspielerin</i>), Michel Haneke, 2001.....	18
1.1.8 De battre mon cœur s'est arrêté , Jacques Audiard, 2007	19
1.1.9 Green Book : sur les routes du sud (<i>Green Book</i>), Peter Farrelly, 2018	20
1.1.10 L'Amour de la vie de François Reichenbach, 1969	21
1.2 Analyse globale et typologisation des figures pianistiques	22
1.2.1 Le pianiste-langage (intérieur)/effacé	23
1.2.2 Le pianiste – rêve/magicien	24
1.2.3 Le pianiste laborieux.....	24
1.2.4 Le pianiste névrosé/obsessionnel.....	25
1.2.5 Le pianiste ambigu/hybride/métissé	25
1.2.6 Le pianiste social.....	25
1.2.7 Le pianiste inné.....	26
1.2.8 Le pianiste christique/rockstar	26
1.2.9 Le pianiste réaliste	26
1.2.10 Le pianiste-champagne/mondain	27
1.2.11 Le pianiste-compétiteur	27
1.2.12 Le pianiste filial	27
1.2.13 Le pianiste rédempteur.....	27
1.2.14 Récapitulatif de la typologie des pianistes au cinéma	28
Tableau : Typologie des pianistes au cinéma.....	28
2 Le pianiste à l'écran dans l'imaginaire : analyses des résultats d'enquête au regard des aspects représentationnel et motivationnel des films.....	29
2.1 Considérations liminaires de sciences sociales	29
2.1.1 La représentation.....	29
2.1.2 Le virtuose	31

2.1.3	Le concours.....	33
2.1.4	La motivation.....	34
2.2	Analyse des résultats d'enquête	37
2.2.1	Analyse générale du questionnaire	37
2.2.2	Influence du profil musical du sondé sur le visionnage et l'écoute.....	39
2.2.3	Rapport entre visionnage et écoute	40
2.2.4	Le rapport à l'institution et au professeur	42
2.2.5	Bilan	44
2.3	Quid de notre enseignement ?.....	45
2.3.1	Profils de pianistes et d'élèves	45
2.3.2	La musique de films dans nos cours	46
3	Conclusion.....	49
4	Bibliographie.....	51
4.1	Sources primaires	51
4.1.1	Films	51
4.1.2	CDs cités	51
4.1.3	Ouvrages ayant servi au scénario	51
4.2	Sources secondaires	52
4.2.1	Ouvrages ayant servi à étayer l'analyse typologique et musico-filmique.....	52
4.2.2	Ouvrages généraux.....	52
4.2.3	Ressources internet, consultées le 29/12/2022	52
5	Annexes :	55
5.1	Analyse typologique complémentaire et notes de visionnage par film	55
5.1.1	La Leçon de piano , comp. Michael Nyman, 2h 1.....	55
5.1.2	Le Pianiste , comp. Wojciech Kilar, Chopin, 2h 30	59
5.1.3	The Art of Piano , Warner, 1h 47	62
5.1.4	Lang Lang live at the Carnegie Hall , 1h 37.....	65
5.1.5	Le Piano de la forêt , comp. Keisuke Shinohara, 1h 41	67
5.1.6	La Légende du pianiste sur l'océan , comp. Ennio Morricone, 2h 03	74
5.1.7	La Pianiste , pièces du grand répertoire, 2h 11	76
5.1.8	De battre mon cœur s'est arrêté , comp. Alexandre Desplat, 1h 48	79
5.1.9	Green Book , comp. Chris Bower, Don Shirley, 2h 10.....	82
5.1.10	L'Amour de la vie , François Reichenbach. 1h 28.....	85
5.2	Questionnaire.....	87
5.3	Tableau des typologies de pianistes	89

Introduction. Raisons du sujet de mémoire et définitions

A l'heure où la culture de l'écran est écrasante¹, le cinéma, ou *grand écran*, complexe audiovisuel par excellence, reste à la fois un lieu et un média privilégiés de partage et de réflexion sur l'art, par exemple sur la musique.

J'introduirai cette étude avec l'exposé de quelques motivations et éléments de mon parcours personnels.

Mon premier contact avec le piano au cinéma a été, sans le savoir, l'écoute de *La Leçon de piano*. J'avais sept ans lors de la sortie du film de Jane Campion en 1993 et ma mère le jouait sur notre piano familial. Je n'avais pour image du film que la première de couverture de la partition, avec sa fameuse image du piano sur la plage. J'ai pris connaissance une dizaine d'années plus tard de l'interview de Michel Polnareff par Michel Denisot et son concert dans le désert, et me dit que seul le cinéma et la télévision permettaient de telles extravagances.

A l'époque, j'étudiais en DEM (Premier Prix) de piano au Conservatoire et avais vu un grand nombre de fois le DVD (époque bénie !) du documentaire *L'Art du piano*, qui m'a ouvert un grand horizon sur le répertoire et les maîtres « à connaître » ; autant de choses inspirantes à cet âge charnière, au début d'un parcours de professionnalisation.

Mon intérêt pour la musique au cinéma a par ailleurs été fortement stimulé par la sortie en 2001 de *Harry Potter à l'école des Sorciers* (Chris Colombus, musique de John Williams) et du *Seigneur des Anneaux : la Communauté de l'anneau* (Peter Jackson, musique de Howard Shore) ; suivis l'année suivante du film *Le Pianiste* de Roman Polanski, qui m'a à la fois marqué en tant qu'instrumentiste et « citoyen du monde », prenant davantage conscience de l'histoire qui nous entoure, et de la place variable de la culture, des artistes et des hommes dans la société.

Plus récemment, un autre film sensibilisant aux discriminations a attiré mon intérêt : *Green Book* de Peter Farrelly en 2018, qui narre l'aventure, au sens propre, et les mésaventures, d'un pianiste noir, le Docteur Don Shirley, qui joue de la « musique noire » (en réalité au style métissé) pour des blancs, et de la « musique blanche » pour les noirs. J'ai constaté qu'il existe une multitude de tons : comique, dramatique... et de genres : film de fiction, animés... attachés au *film pianistique*. Par cette expression, nous entendons le *métrage dont le protagoniste principal est pianiste* et dont cette activité est primordiale dans le métrage (sans être « principale », au sens où il peut être amateur, dans des cas marginaux²).

Si le piano au cinéma est souvent évoqué par les sites internet commerciaux d'écoles de musique³, dans l'éventualité d'amener le mélomane à la pratique de l'instrument ou l'élève à poursuivre, aucune recherche francophone ne nous semble avoir été menée sur le traitement de la figure du pianiste au cinéma, et les conséquences représentationnelles et pédagogiques éventuelles du visionnage filmique (et de son « écoute », à travers l'usage des bandes-

¹ Jean Watin-Agouard, « Du culturel et du contraint ?, entretien avec Dominique Desjeux », /Bulletin de l'ilec/ Consommation et pratiques culturelles à l'ère numérique, n°407, p. 5-7, février 2010. En ligne : https://www.ilec.asso.fr/article_bulletin_ilec/4785. La culture de l'écran comprend la télévision, les ordinateurs, téléphones et l'art vidéoludique.

² Si tous les protagonistes principaux de notre corpus de films de fiction et de *biopics* sont interprétés par des acteurs non pianistes, il arrive qu'un « pianiste professionnel » se mette ponctuellement en scène au piano dans un film de fiction, tel le compositeur Angelo Baladamenti, récemment disparu, qui apparaissait au piano dans des films dont il avait composé la musique, comme *Blue Velvet* (David Lynch, 1986). Mais ces apparitions dépassent le cadre de notre travail sur le « film pianistique », ayant pour protagoniste principal un pianiste.

³ Allegro Musique, la place du piano au cinéma. <https://blog.allegromusique.fr/place-piano-cin%C3%A9ma>

originales, comme nous le verrons dans le cadre de notre enquête, dans la deuxième partie de ce mémoire).

Nous nous intéresserons donc au pianiste virtuose, mais pas seulement. Par « virtuose », nous n'entendons de plus pas le terme au sens *académique*, le pianiste ayant été formé dans l'excellence, mais le musicien déployant tout son temps et son énergie pour son art, qu'il soit professionnel ou non. Ainsi Ada McGrath, l'héroïne de *La Leçon de piano*, ou a fortiori Thomas Seyr, le personnage interprété par Romain Duris dans *De battre mon cœur s'est arrêté*, ne sont pas des virtuoses dans ce sens strict. De façon plus générale, il s'agit du soliste : dans notre corpus, seul Donald Shirley joue lors de sa tournée de la musique en groupe (dans un « orchestre », dit son chauffeur Tony Villalonga : il s'agit en fait d'un trio), mais celui-ci était aussi connu pour sa carrière de soliste.

En un mot, nous nous intéresserons au pianiste « héros » ou anti-héros du récit, dans une mythologie du quotidien ou de l'exceptionnel. En effet, s'il existe dans la mythologie grecque des héros musiciens (comme Orphée, petit-fils d'Arès qui descend aux enfers chercher sa bien-aimée Eurydice), on ne saurait instinctivement le comparer à un pianiste concertiste, qui certes affronte les épreuves : la préparation du concert, le stress, et qui, si tout se passe bien, triomphe devant son public ; mais il nous semble que nous ayons « glissé » dans une mythologie du quotidien⁴, où le héros ne combat plus les démons des Enfers mais ses démons intérieurs, qu'il soit cycliste du Tour de France, catcheur, ou pianiste concertiste, ses exploits restant, malgré tout *extraordinaires*⁵.

De plus, le piano, instrument de la petite bourgeoisie (la « clé du siècle ») par excellence, questionne le statut social : les classes favorisées dans *La Pianiste*, la lutte des classes dans *Piano Forest*, *Green Book*... ou dans des films comme *Au bout des doigts* (Ludovic Bernard, 2018), à la faveur d'opérations comme *Piano en gare*, qui œuvrent à la démocratisation de la pratique du piano et de la musique⁶.

Plus que sur l'objet piano, il s'agit ici d'étudier la figure du pianiste au cinéma, de réfléchir à la façon dont un phénomène de mode ou simplement un *fait social* peut survenir via le cinéma autour de la pratique du piano, et d'étudier les conséquences artistiques et pédagogiques éventuelles chez les élèves, en s'arrêtant sur des considérations de sciences sociales comme les représentations, la mythologie... et psychologiques et pédagogiques telles que la motivation, les comportements comme l'inscription dans une structure, la pratique autodidacte⁷...

Ce film serait-il le même sans le piano ? A travers l'interprète, le sujet central du film est-il en fait le piano, la musique ? Les « clichés » et messages véhiculés sont-ils les mêmes selon l'esthétique, entre musique « classique », jazz, variété ? S'agit-il d'un piano spectacle ou sacralisé, et donc d'un pianiste « animateur » ou d'un prêtre prêchant la bonne parole musicale ?

⁴ Roland Barthes parle de « mythes de la vie quotidienne (française) ». Roland Barthes. *Mythologies*, Paris, Éd. du Seuil, 2005.

Roland Barthes n'aurait peut-être pas dénié ranger la figure du pianiste concertiste parmi les héros, lui qui pratiquait un piano amateur discret : « On dirait qu'à chaque fois, le morceau n'a été écrit que pour une personne, celle qui le joue : le vrai pianiste schumannien, c'est moi. Roland Barthes, « Aimer Schumann », *L'Obvie et l'obtus*, p. 260. Il se livre à des analyses sur partition des *Kreisleriana* au chapitre suivant, *Rash*, pp. 260-277.

⁶ Dans ce film, un jeune de banlieue est approché par le directeur du Conservatoire de Paris pour intégrer son établissement. D'autres opérations existent, comme *Play me i'm yours*.

⁷ Une étude de l'impact simultané des « cultures d'écran », notamment les smartphones (ceux-ci ayant pratiquement remplacé la télévision) et les réseaux sociaux, serait par ailleurs éclairante, mais dépasse le cadre de notre travail.

Nous envisageons ce mémoire à destination de nos collègues musiciens enseignants, et à plus large échelle des mélomanes et cinéphiles. Il se présente en deux parties.

Dans la première, mon analyse filmique et musicale de la figure du pianiste dans un ensemble de dix films, et tenter d'en dégager une typologie « théorique »⁸. Cette étude implique l'analyse du répertoire pianistique, et à ce titre, il convient de faire une définition importante : la musique de film est la *musique pour film* (expression de Sergio Micheli⁹, musicologue italien), et les *musiques préexistantes*¹⁰. Nous appelons la première « musique originale » ou « composée pour le film », notamment dans notre enquête auprès du public. Les deux coexistent dans certains films de notre corpus. Nous limiterons notre recherche au cinéma hollywoodien et européen depuis les années 1990, incluant des fictions et biopics ; mais aussi des documentaires¹¹ (et à titre complémentaire, quelques interviews illustrant notre corpus). L'esthétique en est diverse, allant du classique au jazz en passant par l'improvisation libre, ces styles n'étant bien sûr pas étanches.

Dans la seconde partie, nous élargirons les résultats de cette analyse typologique à l'enseignement musical, à l'aide de notions de sciences sociales et de l'analyse des résultats de notre enquête, qui s'est adressée à tous¹², et discuterons les implications de ces représentations. Quels effets motivationnels le visionnage d'un film peut-il avoir quant à la pratique du piano ? Que peuvent nous apprendre les figures de pianistes repérées dans notre corpus ?

Nous indiquons en annexes les notes de visionnage, qui résument les grands moments des films examinés, sur le plan pianistique, musical et scénaristique, dans des considérations audiovisuelles. Conscient que le temps manque parfois pour voir et entendre des films de souvent près de deux heures – même excellents, auquel cas on a moins d'excuses ! - les notes de visionnage indiquent la structure globale du récit, et quand nous mentionnons une scène avec minutage, le lecteur pourra s'y référer et la considérer dans son contexte. Nous compléterons notre propos avec quelques éléments d'analyse musicale afin de voir comment la musique participe à la narration, en notes de bas de page¹³, afin de ne pas perturber le lecteur non musicien ou peu intéressé par ces considérations.

J'espère pouvoir communiquer un peu de ma passion et de ma réflexion sur le septième art, lorsqu'il convoque la musique.

⁸ Le cinémusicologue (mot qu'utilise par exemple la musicologue Cécile Carayol) fait appel à *une analyse musico-filmique*, qui vise à interroger la dialectique musique-image, ainsi que le fait Jérôme Rossi dans son ouvrage *L'analyse de film : histoire, concepts, méthodes*, Lyon, Symétrie Recherche, 2021.

⁹ Sergio Micheli, *La Musica nel film*, 1958.

¹⁰ Distinction de Rossi, *op. cit.*

¹¹ Le cinéma documentaire se distingue par sa structure didactique, « présentant des faits authentiques non élaborés pour l'occasion (opposé à *film de fiction*) » (Petit Robert). Cela n'empêche pas le cinéma de fiction d'avoir aussi une dimension éventuellement didactique, comme nous tenterons de le voir.

¹² Pour ce qui concerne notre profession dans le cadre de ce mémoire et de la délivrance du Diplôme d'Etat, l'on sait aujourd'hui que le modèle de l'enseignement au Conservatoire reste assez professionnalisant, malgré l'existence des 3èmes cycles amateurs, et que 95% des élèves le deviendront.

¹³ Nous apporterons aussi la vision de l'écrivain quand il existe, car l'auteur initial, comme le scénariste ou le réalisateur, participe de ces représentations du pianiste (et le compositeur est un auteur au même titre, selon Michel Foucault) et mon analyse sera, dans la mesure du possible, corroborée par une comparaison avec les romans sur lesquels ils sont souvent basés.

Corpus :

Dix films seront étudiés, au-delà de ce chiffre symbolique, puisqu'ils consistent en autant de Préludes¹⁴ à une analyse plus large, sur les implications du visionnage de ce média en particulier. Ils sont ici exposés par genre, mais seront dans la partie analytique présentés dans mon ordre de visionnage, et constituent a posteriori mon journal d'impressions de ces films qui ont contribué à construire tant ma cinéphilie que mon intérêt pour le répertoire piano, et la musique en général.

Cinéma de fiction :

- *La Pianiste*, Michael Haneke, musique notamment de Franz Schubert, 2001.
- *La Leçon de piano*, Jane Campion, musique originale de Michael Nyman, 1993.
- *De battre mon cœur s'est arrêté*, Jacques Audiard, 2007. Pièces pour piano notamment de Jean-Sébastien Bach (bande originale d'Alexandre Desplat).
- *La Légende du pianiste sur l'océan* (*La leggenda del pianista sull'oceano*), Giuseppe Tornatore, 1998, musique originale d'Ennio Morricone.

Films biographiques/biopics :

- *Le Pianiste* (*The Pianist*), Roman Polanski, 2002. Musique principalement de Frédéric Chopin (BO de Olejniczak).
- *Green Book : sur les routes du sud*, Peter Farrelly, 2018, Chris Bower. Musique de Don Shirley, musique originale de Chris Bowers.

Film d'animation/manga

- *Piano Forest*, film d'animation de Masayuki Kojima. Pièces du grand répertoire, BO de Keisuke Shinohara, 2007 (et *Le Piano dans la forêt* (*Forest of Piano*), Gaku Nakatani, série Netflix, comp. Harumi Fūka, 2018.)

Documentaires :

- *The Art of Piano*, Donald Sturrock, 1999, avec les témoignages de pianistes contemporains : Evgeny Kissin... et archives des grands pianistes du XXème siècle
- *L'Amour de la vie* de Gérard Patris et François Reichenbach, 1969, documentaire sur Arthur Rubinstein.

Concert filmé :

Lang Lang live at the Carnegie Hall, Deutsche Grammophon, 2003.

¹⁴ On pense ici aux 10 Préludes op. 32 de Rachmaninoff, davantage qu'aux Préludes traditionnellement groupés par (multiple de) douze : voir Debussy et Chopin.

1 Esquisse d'une typologie principale par film, et définition d'une typologie générale du pianiste au cinéma

Cette analyse consiste à interroger la figure du pianiste dans le corpus, à travers les choix de réalisation, ceux liés au scénario, le répertoire musical... Le détail du visionnage de chaque film (scénario et « moments pianistiques », musique de piano) figure en annexes, auxquelles le lecteur pourra se référer avec les minutages. Nous employons pour caractériser le type de pianiste le masculin générique, afin d'éviter des associations pouvant sembler stigmatisantes comme « la pianiste névrosée » pour *La Pianiste*, et sans discrimination du genre du/de la protagoniste, la typologie s'appliquant à tout pianiste comme nous tentons de le démontrer par la suite¹⁵.

1.1 Analyse des types de pianistes à l'écran par film

Il convient de définir le vocabulaire que nous emploierons, notamment sur les sons diégétiques¹⁶ et extradiégétiques participant du récit. Une musique est diégétique ou d'écran, si elle est produite ou diffusée de façon perceptible à l'écran. La musique extradiégétique ou de fosse (l'expression vient de l'orchestre de Wagner caché dans la fosse au festival de Bayreuth), est celle dont on ne voit pas l'émission à l'écran et qui y est « superposée ».

1.1.1 *La Leçon de piano* (*The piano*), Jane Campion, 1993

Le pianiste-langage

Film Franco-australono-zélandais. Avec Holly Hunter, Harvey Keitel, Sam Neill, ...

Musique originale de Michael Nyman.

Le film est une adaptation d'*Histoire d'un fleuve en Nouvelle Zélande*, roman de Jane Mander. Dans le film, Ada McGrath, une veuve écossaise, y déménage pour épouser Stewart, un inconnu. Muette, elle s'exprime à travers son piano, mais son mari le vend contre des terres. Elle fait connaissance avec son nouveau propriétaire Baines, habitant parmi les Maoris.

La « voix intérieure » : c'est par cette expression que les mots d'Arda ouvrent le film. « La voix que vous entendez ne sort pas de ma bouche. C'est ma voix intérieure. (...) Le silence finit par affecter tout le monde ; ce qui est étrange, c'est que je ne me sens pas silencieuse, à cause de mon piano ». Le piano est un langage, dont Ada ne dispose pas. Il lui permet d'exprimer ses émotions : sa mélancolie à travers le thème principal *The Heart Asks Pleasure First*, beaucoup entendu, sa tristesse au départ de Baines, son bonheur final... La première rencontre son mari, retenu par la météo, et après avoir dormi sur la plage, est froide. Le déménagement du lourd piano, sur cette île marécageuse, n'est pas du goût de son mari. Pire, il acceptera de le vendre à Baines, faute originelle qui explique pour nous en partie le mépris qu'elle lui témoignera à

¹⁵ Notre travail ne présente pas de parité en ce qui concerne les protagonistes principaux. Nous avons dû faire des choix en ce qui concerne le corpus, écartant les pianistes chanteurs et chanteuses comme Lady Gaga dans *A Star Is Born*, ou n'ayant pas eu connaissance d'autres films comme le documentaire *Argerich* (Stéphanie Argerich, 2012), sur la pianiste Martha Argerich. Nous ouvrons notre mémoire et notre analyse sur le film *La Leçon de piano*, basé sur un roman de Jane Mander, pionnière du journalisme féministe ; et si Ada paraît sacrificielle et victime, est en réalité selon nous héroïque et constitue l'une des plus belles figures du corpus. Takako dans *Piano Forest* peut quant à elle constituer une figure féminine inspirante pour le jeunes pianistes.

¹⁶ Michel Chion, *La musique au cinéma*, Fayard, Paris, 1995, p. 189

Une musique est enfin *on the air* « quand il y a un doute, notamment à propos d'une chanson dont il n'y a aucune assurance qu'elle soit entendue par les personnages à partir d'un autoradio allumé, ou d'une ambiance musicale de lieu public ». Michel Chion, AUDIO-VISION ET ACOULOGIE, <http://www.lampe-tempe.fr/ChionGlossaire.html>

l'avenir¹⁷. Même si le piano est un archétype bourgeois, Stewart ne comprend pas l'attrait de sa femme pour l'instrument. Plus tard quand elle joue sur la table de la cuisine, privée de piano resté sur la plage, il la prend pour une folle, et se met en colère quand elle exige que les Maoris ramènent le piano, et qu'elle refuse qu'il le vende à Baines. Ce déménagement et le deuil sont sources d'anxiété pour la famille McGrath, qui s'enferme davantage dans ses habitudes musicales contractées en Ecosse, attitude renforcée par la pesanteur des relations sociales dans l'entourage du mari rejeté, corsetées et médisantes¹⁸.

La scène de la plage, essentielle au film jusqu'à figurer sur l'affiche, présente les retrouvailles d'Ada avec son piano, dans sa boîte. La protagoniste égrène le début du thème principal *The Heart Asks Pleasure First* sur le clavier, comme pour vérifier qu'il fonctionne toujours, avant qu'une vague ne la chasse. Il est difficile de dire si Ada a imaginé cette musique avant son arrivée, mais celle-ci accompagne aussi le thème « Maori » qu'on entend de façon extradiégétique, comme un écho, lorsque les autochtones viennent ensuite récupérer le piano¹⁹. Quand Ada abandonne le piano sur la plage, le thème est joué entier²⁰. Ce thème, au titre « humain est réentendu dès qu'Ada fait son retour sur la plage avec Baines autour du piano. Le thème *The Heart Asks Pleasure First* relie donc Ada au piano, deux « personnages » intrinsèquement liés, et l'instrument est ici un protagoniste dont la présence ou l'absence affecte l'histoire. On peut aussi voir ici un « dévoilement narratif progressif », théorisé en sciences de l'apprentissage²¹, ou en musique avec le dévoilement *thématique* progressif, par exemple par le musicologue Emilio Audissino²².

La traduction française du titre met l'accent sur la relation entre Ada et Baines, à travers ces « leçons » à caractère érotique, tandis que le titre original ne mentionne que l'instrument (*The Piano*). Celui-ci a en effet une vie en tant qu'objet, étant déménagé, vendu, abandonné... mais son histoire et celle d'Ada ne font qu'une. En le laissant dans l'océan à la fin du film, Ada tire un trait sur sa vie en Nouvelle-Zélande et tente de se reconstruire avec Baines. Les « leçons » cessent, Baines n'ayant jamais montré d'autre attrait pour le piano que celui pour celle qui lui donnait vie ; tandis que le piano continue de se faire entendre en elle, comme le montre à voir cette dernière scène, dans un plan ultime sur le piano englouti et ne faisant plus résonner sa cathédrale de sons²³. « Il est un silence où aucun bruit ne peut être, dans la froide tombe, sous la mère profonde, profonde » sont les premiers et derniers mots d'Ada dans ce film²⁴.

¹⁷ De la même façon que dans *Le Mépris* de Jean-Luc Godard (1963), la haine croissante que manifeste Camille (Brigitte Bardot) pour son mari Paul (Michel Piccoli) vient de ce qu'il l'a laissée seule face à l'entrepreneur producteur de film Fritz Lang, Ada reproche elle à son mari de ne pas la défendre et la laisser seule face au climat difficile de l'île, et avec le rustre Baines.

¹⁸ La fillette Flora McGrath l'exprime de façon agressive, par exemple lorsqu'elle raconte à une dame de compagnie le mutisme d'Ada : alors qu'elle chantait avec son mari dans la forêt en Ecosse, celui-ci pris la foudre et périt. Alors qu'Ada dans ses premiers mots au début du film dit qu'elle est devenue muette à six ans.

¹⁹ La tête du thème musical est reprise, et des monnayages (développements) rythmiques et duplications le dynamisent.

²⁰ Le thème est d'abord deux fois plus lentement (en augmentation), et un zoom sur l'instrument souligne la douleur de la musicienne. Ada lui dit adieu du regard, du haut de la colline, tandis que la caméra fixe son visage en plan très rapproché, et se fait entendre le thème « au tempo » et accompagné d'un ensemble de cordes.

²¹ Jean-Louis Dufays, *De la tension narrative au dévoilement progressif : un dispositif didactique pour (ré)concilier les lectures du premier et du second degrés*, Les passions en littérature, 2014-1, pp. 133-150. En ligne : <https://doi.org/10.4000/edl.615>

²² Par exemple à propos des thèmes de John Williams, Emilio Audissino, *The film music of John Williams. Reviving Hollywood's Classical Style*, University of Wisconsin Press, 2021.

²³ Pour faire référence à la Légende d'Ys, mise en musique par Claude Debussy dans son Prélude pour piano *La Cathédrale engloutie*.

²⁴ Le film traite aussi du silence, lorsqu'Ada ne « s'exprime » pas ou plus, qu'elle cesse de faire des signes et gestes ou que le piano se tait.

1.1.2 *Le Pianiste* (The Pianist), Roman Polanski, 2002

Le pianiste-souvenir

Film franco-germano-polono-britannique. Avec Adrien Brody, Thomas Kretschmann, ...

Musique de Wojciech Kilar. Nombreuses pièces de Frédéric Chopin.

Ce film a obtenu l'Oscar et la Palme d'or en 2002, seul cas dans l'histoire avec *Amour de Michael Haneke* (où il met en scène d'anciens professeurs de piano). Il narre l'histoire vraie du pianiste polonais Wladyslaw Szpilman (Wladek), sur la base du livre *Le Pianiste, l'extraordinaire destin d'un musicien juif dans le Ghetto de Varsovie, 1939-1945* (1946)²⁵, ayant connu le ghetto de Varsovie et échappé de peu aux camps d'extermination. Il dut attendre la libération russe, terré dans les ruines de la capitale. Cette histoire fait écho à celle du réalisateur, ayant connu le ghetto de Cracovie. C'est à l'occasion de la republication du récit, censuré à sa sortie, que le réalisateur décide d'en faire un film. Le projet rend hommage à la Pologne, faisant appel à des « intervenants » polonais, entre Chopin et la doublure de l'acteur Adrien Brody par le pianiste Janusz Olejniczak (nous voyons ses mains à l'écran) ; enfin la bande-originale est composée par Wojciech Kilar, comme pour tous les métrages du réalisateur jusqu'à son décès en 2013.

Le spécialiste de Chopin Szpilman y est représenté à son image, sobre²⁶. La musique de Chopin souligne ses différents états d'âme²⁷ : brillante (valse, *Polonaise brillante avec orchestre* pour la fin heureuse), dramatique (*Première Ballade*) ou nostalgique (Nocturnes). Le fameux *Nocturne posthume en do dièse mineur* est joué lors des première et dernière scènes (si l'on exclut la scène du générique final) à la radio de Varsovie : le pianiste a en effet repris là il s'était arrêté six ans plus tôt. L'image qui ressort de la première scène où Szpilman enregistre sous les bombes, et de celles où il joue ensuite dans un restaurant juif est celle d'un musicien professionnel, sûr de son art et compétent, malgré les conditions inadéquates.

La figure du virtuose joue ici un rôle particulier. Le destin de Szpilman dans cette guerre aurait pu être différent s'il n'avait été pianiste²⁸. Il décide de rester à Varsovie et doit subir les mêmes dangers que tous, pouvant être fusillé à tout moment. Mais lors de la déportation de sa famille à Treblinka, il est aidé par un officier de police juif, qui avait cherché à lui donner un travail de pianiste. Il semble qu'il ait dû ces gestes à son statut de musicien reconnu, qui s'efface de plus en plus, au point que Wladek n'est plus qu'un *pianiste-souvenir* : sa déchéance physique s'accompagne d'une « dévitalisation » mentale, car il n'a plus l'occasion de jouer du piano. Il est impuissant en tant qu'homme à améliorer son sort ou celui de sa famille. Les moments où Szpilman frôle le plus la mort sont ceux où son talent ne peut le distinguer des autres juifs, comme lorsqu'il fait tomber des pierres qu'il charrie pour les nazis, ce qui occasionne une

²⁵ Le film est fidèle au livre, au détail près, notamment pour les scènes du quotidien sous l'occupation nazie. Cela renforce le bonheur initial de Szpilman et témoigne du prestige qui l'auréole, qui contrasteront d'autant avec son avenir dramatique. Certaines scènes sont d'autant poignantes pour le lecteur qu'il sait exactement comment l'histoire finit, notamment pour la famille de Wladek. Ainsi au début du film, ils assistent chez eux à la diffusion radio de la déclaration de guerre de l'Angleterre à l'Allemagne. Ils sont heureux. Leur père lève un toast : « tout finira bien ».

²⁶ L'aspect « huit-clos » de l'œuvre et le kaléidoscope intérieur et musical, basé sur le cheminement mental du musicien, a donné naissance à un monologue de Robin Renucci, Mikael Rudy interprétant le répertoire de Chopin.

²⁷ Le pianiste polonais Piotr Anderszewski décrit le style de Chopin dans le documentaire *L'Art du piano* : (...) *the spirit of Chopin (...) is very difficult : it's a combination of being romantic and expressive, and yet aristocratic and restrained.*

²⁸ A la fin du premier tome de ses Mémoires, Rubinstein écrit qu'encouragé par ses proches, il revient à Paris et souhaite s'engager en 1914 auprès du détachement Polonais en France. L'ambassade de Russie, sous laquelle la Pologne restait sous tutelle, lui explique qu'elle est redéployée en Russie. Il refuse que Rubinstein s'y engage : « Il est de notre devoir en ces temps de guerre de préserver les talents exceptionnels ». Rubinstein, *Mes Jeunes Années*.

sévère correction. « J'espère que tu joues mieux du piano que tu ne portes des pierres », lui assènent ses camarades.

Le piano devient un moyen d'évasion seulement mentale pour Szpilman : pas l'objet, mais l'activité, qu'il pratique dans sa tête. Ainsi « mime-t-il » le début de la *première Ballade* de Chopin, assis sur son siège médical²⁹. Son interprétation devant l'officier résulte moins d'un *deus ex machina* que d'une réelle préparation mentale, certes non destinée à ces conditions de jeu décisives. Cette scène aura marqué les spectateurs et figure sur l'affiche du film

Cette scène³⁰ constitue l'ultime obstacle important qui sépare Wladek de la libération. Cette œuvre à la dramaturgie forte³¹, au geste pianistique caractérisé, se prête facilement à l'image et l'héroïsme. Ainsi un camarade pianiste de lycée me confiait-il après l'avoir vu : « j'ai travaillé les passages les plus difficiles de la *Ballade* ». Comment avait-il appréhendé cette scène ? Une déchirante confrontation avec la mort, qui ne tient qu'à quelques notes de musique pour apaiser l'ennemi ? Un moment de technique transcendante pour briller face à ses amis³² ? L'interprétation de cette pièce funèbre est « anticipée » par le protagoniste, qui la répète dans sa tête dans ses moments de prostration, et elle agit de façon métadiégétique³³ sur le récit : le piano est un prolongement du protagoniste. Elle agit comme la catharsis des années de souffrance vécue par l'homme, découvert par les allemands alors que sa traque touche à sa fin. Alors que les allemands se retireront, l'officier lui demandera son nom : « Szpilman ». « Beau nom pour un pianiste³⁴ ».

²⁹ Cette attitude sera souvent observée dans notre corpus et nos sources secondaires : Kai mime la Sonate de Mozart qu'il doit jouer au concours dans *Piano Forest*, Lang Lang, dans sa biographie, mime dans l'avion le concerto no. 1 de Tchaïkovski qu'il doit enfin interpréter avec l'un des cinq grands orchestres américains... Lang, Lang, *Le piano absolu : l'éducation d'un prodige (Journey of a Thousand Miles: My Story)*, Jean-Claude Lattès, Paris, 2008.

Elle suggère cependant davantage l'enthousiasme et l'impatience qu'une technique de sauvegarde de sa santé mentale, dans une projection dont Szpilman se demande si elle se trouvera un jour concrétisée, pour cesser d'être un pianiste-souvenir. Il explique que ces heures passées à se cacher lui ont permis de répéter intérieurement et préserver son répertoire : pour éviter de devenir fou, il repassait dans sa tête toutes les partitions qu'il connaissait, « mesure après mesure ». La reprise de sa carrière en a été facilitée. Wladyslaw Szpilman, *Le pianiste*, Robert Laffont, 2001, p. 237.

³⁰ Il ne s'agit pas de la première occurrence de la *Première Ballade* au cinéma. Déjà dans *Je vous ai toujours aimé* de Franck Borzage, les deux pianistes protagonistes la jouent ensemble ou à tour de rôle.

³¹ Avec des sections musicales nettement définies, une cellule musicale de six croches obsessionnelles, qui commence dans un murmure et finit dans une avalanche de gammes rageuses.

³² Dans le livre, Szpilman précise que l'œuvre jouée à l'officier nazi est le *Nocturne op. 27 no. 1*. Il s'agit d'une pièce tout aussi sombre mais plus intérieure. Le choix de cette Ballade, plus acérée, traduit le choix du réalisateur de faire de cette scène l'apothéose émotionnelle du film. Cela est corroboré par la quatrième de couverture du livre, qui mentionne l'officier allemand comme le sauveur du pianiste (et dont la rencontre constitue l'affiche du film) : le livre est d'ailleurs enrichi de son journal. Dans celui-ci, au cours des années de guerre, il se désolidarise de ce que commettent les allemands. Selon les recherches de Szpilman, cet homme aurait aidé d'autres juifs. Le pianiste a tenté d'intercéder auprès des autorités russes, en vain. L'allemand est mort dans un camp russe en 1952.

³³ « Le terme « métadiégétique » a été proposé par Claudia Gorbman dans le sillage de Gérard Genette pour désigner des séquences où la narration est prise en charge par un ou plusieurs personnages de l'histoire, soit un (ou plusieurs) nouveau(x) narrateur(s) : la musique provient alors *de la tête de ce personnage*, elle n'est ni diégétique (aucune source n'est explicitée), ni extradiégétique car le nouveau narrateur est précisément un personnage de la diégèse. Voir Claudia Gorbman, *Unheard Melodies*, Bloomington et Indianapolis, Indiana University Press, 1987, p. 22 ». <https://larevue.conservatoiredeparis.fr/index.php?id=2188#ftn28>

³⁴ Spiel signifie «jouer» en allemand.

1.1.3 *The Art of Piano* (Les grands pianistes du XXe siècle, Warner), 1998 Le pianiste-géant

Interprétations et éventuels propos de : Solomon, Ignacy Paderewski, Józef Hofmann, Sergei Rachmaninoff, Benno Moiseiwitsch, Vladimir Horowitz, Georges Cziffra, Myra Hess, Artur Schnabel, Francis Planté, Alfred Cortot, Wilhelm Backhaus, Edwin Fischer, Emil Gilels, Sviatoslav Richter, Arturo Benedetti Michelangeli, Glenn Gould, Claudio Arrau.

Commentaires de : Piotr Anderszewski, Daniel Barenboim, Schuyler Chapin, Sir Colin Davis, Gary Graffman, Evgeny Kissin, Zoltan Kocsis, Stephen Kovacevich, Paul Myers, Gyorgy Sandor, Gennadi Rozhdestvensky, Tamas Vasary.

L'art des documentaires musicaux, au-delà de réunir des images d'archive, est de les rendre cohérentes, tisser une filiation entre ces générations de pianistes « géants », ceux qui ont marqué l'histoire de leur art, et faire appel à l'expertise de musiciens et professionnels du monde de la musique, capables de nous éclairer sur l'œuvre, leur personnalité et leur jeu³⁵. Les morceaux sont joués dans une séquence souvent ininterrompue de plusieurs minutes, permettant d'« embarquer » le spectateur dans l'univers du pianiste. Les témoignages de pianistes, impresarios... précisent les événements en question, parfois à forte dramaturgie comme le retour de Vladimir Horowitz au Carnegie Hall après un retrait de douze ans.

Le menu du DVD consiste en *l'Étude d'exécution transcendante no. 1* de Franz Liszt, filmée sous divers angles dynamiques et plante le décor : il s'agira de virtuosité. Puis les pianistes Solomon, Claudio Arrau, Myra Hess, Sviatoslav Richter, Arthur Schnabel... se succèdent dans la fin du 1^{er} mouvement de la *Sonate Appassionata* de Beethoven, dans un montage offrant une introduction dynamique et intrigante. Le sigle Steinway est omniprésent. L'excellence tient également à celle des instruments et est montrée ostensiblement³⁶.

Les témoignages décrivent la personnalité propre à un profil pianistique : sens du spectacle (Horowitz et Schnabel, pianistes-champagne), perfectionnisme (Michelangeli, pianiste-obsessionnel), pondération et naturel (Arrau, pianiste-inné), ... L'apport des images d'archive est aussi d'incarner le rapport au geste musical. La physionomie du pianiste, en effet, fascine, des dessins animés avec Tom et Jerry, à ce documentaire, *The Art of Piano*, que regarde sans arrêt le personnage de Romain Duris dans *De battre mon cœur s'est arrêté*, notamment la séquence où l'on voit Horowitz jouer une étude de Chopin³⁷, et ses doigts filmés au ralenti à la main droite, « comme un beau cheval de course »³⁸. Le film décrit également l'aspect négatif du virtuose³⁹ et la fascination-répulsion que soulèvent certains pianistes extrêmement doués comme Horowitz, et qui se faisaient connaître aussi par leurs frasques, caprices...

³⁵ Le documentaire présente également des images et sons de compositeurs eux-mêmes comme Rachmaninoff, et précisions de leurs élèves sur la façon de jouer leurs œuvres.

³⁶ Sur l'excellence des pianos et les rapports entre pianistes et accordeurs, voir le documentaire *Pianomania*, Lilian Franck et Robert Cibis, 2009.

³⁷ *L'Art du piano*, 23 : 20 : <https://www.youtube.com/watch?v=pnSBQVRDbdw>.

³⁸ 23 : 10 : « *beautiful race horse* », Vasary. L'ensemble des traductions sont de l'auteur de ce mémoire.

³⁹ Ainsi à propos de Josef Hofmann, grand représentant de l'école russe/américaine : « ses facilités l'ont détruit, trop de talent est parfois dangereux³⁹ », dit Piotr Anderewski. Il était en effet alcoolique. Dans ses Mémoires, Schnabel décrit la personnalité ombrageuse de Hofmann : à l'occasion d'une soirée arrosée pendant laquelle on lui demande de jouer, il se lance dans une pièce de Schumann (sans doute une pièce des *Kreisleriana*) sombre et peu propice à l'ambiance festive. Lors d'une rencontre avec Rachmaninoff aux États-Unis, ce dernier dit à Schnabel : « Hoffmann a tout perdu, même sa technique ».

1.1.4 *Lang Lang live at the Carnegie Hall, 2003*

Le pianiste rock-star

Concert Deutsche Grammophon. Enregistré le 07 novembre 2003 au Carnegie Hall, New-York.

Variations abegg, opus 1/ Robert Schumann, Sonate pour piano, hob.16:50 / Joseph Haydn Fantaisie, d760 "wanderer-fantasie"/ Franz Schubert, Entracte.

8 souvenirs a l'aquarelle/ Tan Dun, Nocturne, opus 27 n°2/ Frédéric Chopin, Réminiscences du Don Juan de Mozart, s418/ Franz Liszt

Bis : Scènes d'enfants : rêverie/ Robert Schumann, Deux Chevaux, mélodie populaire chinoise, Rêve d'amour, s541 n°3/ Franz Liszt

Il est rare qu'un concert soit diffusé ou retransmis au cinéma, si l'on excepte les opéras du *Met* (Metropolitan à New-York), par exemple par Pathé en France⁴⁰. Et si un récital filmé n'est pas du « cinéma » au sens où il n'y a ni diffusion au cinéma, ni scénariste, réalisateur (à part au sens strictement technique), ou « acteur », il s'agit d'un « film de concert » (ou film-concert) où y a bien un protagoniste dont l'image peut parfois être intéressante. Ainsi ce récital est-il marquant sur les plans pianistique et technique : à l'époque où la technologie liée à l'enregistrement et la qualité de l'image étaient en grand progrès, devenait-il plus agréable et instructif de « voir » certains concerts. Le récital de piano, et particulièrement celui-ci, répond à une dramaturgie⁴¹ qui autorise selon nous ce rapprochement à l'opéra et au cinéma en général.

Lang Lang médiatise aussi sa vie sinon personnelle, du moins publique, et acquiert de ce fait un vrai statut de pianiste-*rock star*. Ce qui est marquant est la facilité visible voire ostentatoire avec laquelle il se joue des passages les plus difficiles. Son visage ne trahit pas de concentration excessive. Il lui arrive même de détourner le regard dans les passages périlleux, comme dans les difficiles gammes ascendantes à la main gauche dans le premier mouvement de la *Wanderer Fantaisie* : peut-être, se sachant filmé, affiche-t-il crânement sa grande décontraction. Ce qui le distingue peut-être des autres virtuoses, tel Marc-André Hamelin ou Tristan Pfaff, au final, est cette impression de s'amuser, dans une joie enfantine. Ainsi la *Paraphrase sur le Don Juan de Mozart* de Liszt évoque un cartoon de Tex Avery, dans ses accélérations et décélérations, et changements brusques de caractère ; où le dessin animé *The Cat Concerto*⁴², où le chat Tom joue la *Rhapsodie no. 2* de Liszt, et auquel Lang Lang s'est identifié quand il était un jeune garçon.

⁴⁰ Celui-ci est plus volontiers retransmis à la radio, comme le fait quotidiennement France Musique (avec notamment l'Orchestre National de France). Il arrive que le concert soit filmé pour être proposé à la vente en DVD, en plus du CD « traditionnel ». Il peut aussi être diffusé sur des chaînes spécialisées comme Mezzo, ou généralistes comme Arte notamment le dimanche soir.

⁴¹ Lang Lang consacre à ce concert un chapitre de son autobiographie, *Les Deux Chevaux*, ce qui témoigne de la place qu'il tient dans son parcours. Il en précise le contexte « dramaturgique » : « Ce récital survenait à un moment étrange de ma carrière. Alors âgé de vingt-et-un an, je commençais à avoir des fans. La presse avait beaucoup écrit à mon sujet, mais sur un ton de plus en plus critique. » A la question de savoir s'il pourra séduire les critiques, son professeur Gary Graffman répond : « Impossible. Jouer pour plaire à un critique, c'est comme tenter de charmer le diable. (...) La seule chose que tu puisses faire, c'est t'abandonner à la musique ». « Carnegie Hall, c'était spécial. Il fallait que ce soit parfait », déduit Lang Lang. Il revient aussi en détail sur le dernier bis, où il joue avec son père une pièce traditionnelle chinoise qu'ils ont renommée *les Deux Chevaux*. Cette interprétation, et leur salut main dans la main sont des images fortes : celle d'un père et son fils réconciliés, après des années de sacrifice et de pression paternelle. Lang Lang, p. 288.

⁴² Cartoon de la série d'Hollywood Tom et Jerry, produit en 1946 par Williams Hanna et Joseph Barbara. https://fr.wikipedia.org/wiki/Le_Concerto_du_chat

1.1.5 *Le Piano de la forêt* (*Piano Forest*), Keisuke Shinohara, 2007

Le pianiste de manga

Film d'animation japonais. Musique originale de Keisuke Shinohara.

Piano Forest (ピアノの森, *Piano no Mori*), sous-titré : Le monde parfait de Kai, est basé sur un manga de Makoto Isshiki publié entre 1998 et 2015. Vladimir Ashkenazy, pianiste de la scène « classique », est conseiller artistique et interprète des musiques additionnelles.

Shuhei Amamiya fait son arrivée dans une nouvelle école. Jeune pianiste, il rencontre Kai Ichinose, un garçon qui joue du piano dans la forêt. Leur amitié se teinte de rivalité quand Kai décide de préparer aussi le concours des jeunes pianistes du Japon.

Le film et le manga originel jouent sur les codes mythologiques et du film initiatique, très employés dans les animés japonais (*Dragon Ball*, *Olive et Tom*, *Pokémon*). Le professeur Sousuke Ajino dit ainsi : mon piano dans la forêt pourra revivre « s'il existe quelqu'un capable d'en jouer ». On peut supposer que cette capacité nécessite des qualités personnelles : Ici c'est Kai, suffisamment innocent, vierge de tout présupposé notamment social envers le piano (le piano serait un ascenseur social), uniquement porté par le plaisir d'en sortir de beaux sons, qui mérite de jouer ce piano et d'obtenir l'aide de ce mentor⁴³. Dans toutes ces légendes, la forêt et la nature exercent une force mystique ; d'autant que dans *Forest of Piano*, c'est la foudre qui détruit le piano, péripétie poussant Kai à son parcours initiatique dans la musique. Le parcours est semé d'embûches pour cet orphelin de père et dont la mère se prostitue, indocile et dont le caractère s'est durci. Kai a du mal à faire confiance à un mentor, ayant toujours tout appris seul alors que Amamiya et sa famille recherchent à tout prix le soutien de professeurs⁴⁴.

Cet héroïsme est renforcé par un aspect irrationnel et surhumain, comme souvent dans les mangas, ce qui nous amène à esquisser cette catégorie *ad hoc* du pianiste-manga : Kai a une compréhension innée de la musique, il est capable d'apprendre une pièce à la simple écoute, ou de juger précisément le jeu de Monsieur Ajino, un professionnel. Il ne lit pas la musique mais parvient à travailler, ce qui est plus fantaisiste, la partition de la *Sonate K.310 de Mozart*, qui apparaît en « surimpression » (superposition) à l'écran et accompagne les jeunes pianistes dans leur quotidien. Surtout, le piano de la forêt est « magique » : outre qu'aucune explication sur sa présence n'est donnée dans un premier temps, Kai est le seul à pouvoir en jouer. Un lien les unit et le piano semble porteur d'une force vitale ; on apprend plus tard qu'il s'agit du piano de Mr Ajino (dont le nom sur le côté a été effacé par le temps), grand pianiste qui a dû interrompre sa carrière suite à un accident. Le professeur est présenté comme une figure divine voire christique : porteur d'un savoir recherché, longs cheveux recouvrant mystérieusement son visage anguleux, attitude altruiste mais réservée, attention aux autres (envers ses élèves et la mère de Kai, malgré une attitude dépressive suite à son accident)...

⁴³ Ce scénario n'est pas sans rappeler le chevalier Perceval de Galles, jeune homme innocent élevé dans la forêt et lié à la quête du Graal, et plus largement le mythe d'Excalibur, plantée par Pendragon dans un rocher et dont seule la personne qui en est digne peut la retirer⁴³. Un mythe scandinave contemporain, présent dans la *Volsungasaga*, est celui du Dieu Odin plantant l'épée Balmung dans un chêne. Elle sera récupérée par celui qui aura « le courage » : ce sera Siegfried, lui aussi élevé dans la forêt et qui ne connaît pas la peur. (La musique du *Ring* de Wagner est tellement associée à cette légende, que John Boorman emploie systématiquement la musique de Wagner pour son *Excalibur* de 1981, et pas seulement celle de *Parsifal*.)

⁴⁴ De même que les parents de Lang Lang qui, malgré leurs faibles économies, étaient prêts à payer 100 dollars américains un professeur chinois dans les années 1980 pour avoir un avis sur le talent de leur fils.

1.1.6 *La Légende du pianiste sur l'océan* (*La leggenda del pianista sull'oceano*, Giuseppe Tornatore), 1998

Le pianiste-rêve /magicien

Film italien. Avec Tim Roth, Pruitt Taylor, Mélanie Laurent...

Basé sur la pièce *Novecento : Pianiste* d'Alessandro Baricco.

Musique d'Ennio Morricone. Piano : Gilda Butta.

Il s'agit du traitement fantasmé de la vie d'un « virtuose » du piano, 1900, alias *Danny Boodmann T.D. Lemon Novecento*. Né sur le bateau de croisière *the Virginian* au début du siècle, il a passé sa vie à y jouer du piano sans en descendre. Alors que le paquebot s'apprête à être détruit, son ami le trompettiste Max Tooney, le narrateur, cherche 1900 qui s'y cache, et se remémore les événements. Le film est basé sur le monologue d'Alessandro Baricco, *Novecento : Pianiste*, ce qui convient particulièrement pour ce huit-clos : le pianiste ne quitte jamais le navire. 1900, le protagoniste interprété par Tim Roth, vit selon un imaginaire extrêmement romantique et naïf. Il passe ses journées à jouer du piano, dont il a acquis une maîtrise mondialement notoire. Il n'a pas les armes pour faire face aux obstacles, comme le comportement agressif de son concurrent auto-déclaré qui le « provoque » en duel pianistique.

Sa naïveté ne saurait cependant caractériser le type de pianiste qu'il est. Deux éléments nous semblent notables. Il « n'apprend » pas à jouer du piano : un jour, à huit ans, il joue, tout simplement ; on ne le voit jamais travailler. Il s'agit du parfait improvisateur, capable d'arranger des mélodies, de façon simple ou brillamment. En ce sens il est un pianiste-inné. Sa seconde caractéristique, plus spécifique, est sa capacité de prestidigitation musicale : dans une scène surréaliste⁴⁵, le pianiste et Max glissent avec le piano au gré des vagues provoquées par une tempête⁴⁶, ne le quittant pas et 1900 jouant joyeusement, jusqu'à ce qu'ils percutent à pleine vitesse le mur de la chambre du capitaine. Cette scène évoque le pianiste-rêve, ou magicien.

Enfin, 1900 répondrait au profil secondaire du pianiste-poète : il parle et « voyage » en jouant, voyant des images et de mots défiler sous ses yeux qui regardent au loin (cela nous évoque Cortot jouant *le Poète parle* de Schumann dans *L'Art du piano*). Il voit défiler un grand nombre d'inconnus et a un regard différent sur le monde. « Vous voyagez sans cesse, vous cherchez un endroit où il ferait soleil en permanence ».

⁴⁵ « À présent, personne n'est obligé de le croire, je n'y croirais pas moi-même si on me le racontait, mais la vérité vraie, c'est que ce piano commença à glisser, sur le parquet de la salle de bal, et nous derrière lui, avec Novecento qui jouait, sans détacher son regard des touches, il avait l'air ailleurs, et le piano suivait les vagues, (...) il le conduisait où il voulait, ce piano, c'était absurde, mais n'empêche. Et pendant qu'on voltigeait entre les tables, en frôlant les lampadaires et les fauteuils, j'ai compris, à ce moment-là, que ce qu'on faisait, ce qu'on était en train de faire, c'était *danser avec l'Océan*, nous et lui, des danseurs fous, et parfaits, emportés dans une valse lente, sur le parquet doré de la nuit. *Oh yes.* » Baricco, pp. 23-32.

⁴⁶ Cette première scène nous rappelle l'épisode réel que narre Arthur Rubinstein dans le premier tome de ses mémoires⁴⁶ : en traversée vers les États-Unis pour y donner sa première tournée, le bateau fut pris dans une tempête. Enchaîné au piano, il joua de ses talents pour apaiser les passagers : (...) À un certain moment, une ruade soudaine du bateau me fit perdre l'équilibre et je tombais par terre, sans pour autant me faire de mal. Après que je sois parvenu à me remettre debout, le capitaine donna l'ordre à deux marins de m'attacher les jambes, avec des sangles de cuir, au pied du tabouret, le même fixer au sol par des crochets, tout comme le piano. J'ai poursuivi mon récital sans autre incident, ravi à l'idée d'être enchaîné à mon art ». Rubinstein, *Mes jeunes années*, Laffont, 1980, p. 235-236.

1.1.7 *La Pianiste* (die Klavierspielerin), Michel Haneke, 2001

Le pianiste névrosé

Film franco-autrichien. Avec Isabelle Huppert, Annie Girardot, Benoît Magimel...

Basé sur le roman éponyme d'Elfriede Jelinek. Pièces musicales notamment de Franz Schubert.

La Pianiste est un film franco-autrichien, basé sur le roman éponyme d'Elfriede Jelinek, prix Nobel de Littérature en 2004. Il remporte trois prix au Festival de Cannes en 2001. Erika Kohut est professeur de piano d'une quarantaine d'années, passionnée par Franz Schubert et prodiguant ses cours au Conservatoire de Vienne. Elle mène une vie à la fois étriquée et dissolue, vivant chez sa mère et multipliant les expériences sordides dans les sexshops.

Elfriede Jelinek se distingue aussi dans son ouvrage *Princesses*, où elle déconstruit les mythes de Blanche-Neige, la Belle aux bois dormants... avec cynisme. Orpheline de père, elle a en effet soumis par sa mère à un « entraînement » musical intensif au Conservatoire de Vienne : « elle n'a jamais appris à vivre », ressentant dépendance et ressentiment envers la mère. Un plus grand rapprochement possible avec l'histoire, probablement autobiographique, est l'âge plus avancé de la professeure dans le film, qui a la trentaine passée dans l'ouvrage, alors qu'on sait que Jelinek a quitté le domicile maternel à 54 ans, au décès de sa mère. Ce « vieillissement » renforce aussi l'écart d'âge entre les deux protagonistes.

Ce film présente la figure prestigieuse du professeur de piano en conservatoire (et interprète) comme toxique et névrosée. Elle vit chez sa mère, qui la surprotège et l'étouffe (voir la situation similaire vécue par Nina Sayers, la danseuse interprétée par Nathalie Portman dans *Black Swan*, de Darren Aronofsky, 2010), et est sexuellement frustrée. Elle se scarifie, et fait du mal à son entourage. Son jeu et son répertoire manifestent son caractère cérébral et froid, entre un Bach très maîtrisé qu'elle joue en concert en deux pianos, et du Schubert dont la retenue cache mal le tempérament bouillant et romantique.

Le second pianiste à l'écran, le jeune Walter, présente une personnalité différente. Il réunit aussi les critères du « bon élève », issu de bonne famille avec une solide éducation ; mais au contraire des autres élèves d'Erika, il n'est pas « laborieux » et joue avec naturel et talent, ce qui n'est même pas son activité principale. Il se distingue aussi par une personnalité solaire et courageuse, voire d'une certaine virilité : à leur rencontre lors du concert d'Erika, il s'exprime face au public : « Pendant l'entracte j'ai discuté de la maladie chez Schubert et Schumann [avec Erika]. Cette discussion m'a beaucoup impressionné. J'ai donc décidé de laisser tomber Schoenberg et de jouer à la place mon morceau préféré de Schubert ». Il réussit à attirer son attention et présente à l'audition d'entrée du Conservatoire un solide programme⁴⁷. Il pratique le hockey sur glace et a un « jeu très agressif⁴⁸ », n'ayant pas peur de dire franchement ses sentiments à Erika. Ce qui le différencie surtout est sa motivation : c'est son attirance pour Erika⁴⁹. Alors que Walter lui mène une cour sentimentale et musicale (il admire « son Schubert »), elle lui avoue ses fantasmes masochistes. A partir de ce moment leurs rapports s'inversent, et elle sombre davantage dans la folie. Il n'y a plus de place pour la musique.

⁴⁷ L'op. 33b Schoenberg, le *Prélude en sol mineur* de Rachmaninov, puis la *Sonate D.959* de Schubert entière, dont il avait joué le scherzo, son « morceau préféré », pendant le concert privé.

⁴⁸ Expression de Nola (Scarlett Johansson) pour qualifier le jeu de pongiste et de séducteur de Chris (Jonathan Rhys-Myers) dans *Match Point* (Woody Allen, 2005).

⁴⁹ L'attrait pour « le maître » peut avoir des raisons personnelles, pas toujours bienveillances comme dans *La tourneuse de pages* (Denis Dercourt, 2006, avec Catherine Frot), où une jeune femme devient tourneuse de pages pour une grande pianiste, qui l'a évincée du concours d'entrée du Conservatoire par le passé, illustrant le traumatisme du concours.

1.1.8 *De battre mon cœur s'est arrêté*, Jacques Audiard, 2007

Le pianiste rédempteur

Film français, avec Romain Duris , Niels Arestrup Aure Atika,...

Musique originale d'Alexandre Desplat. Pièces pour piano notamment de J-S Bach

Interprète piano : Caroline Duris

Thomas Seyr (Tom) est un agent immobilier véreux. Il a abandonné ses prometteuses études de piano. Alors qu'il rencontre l'ancien impresario de sa mère concertiste, il décide de préparer une audition.

Le piano n'est pas la priorité de Tom au début du film. La première chose qui frappe dans ce métrage d'Audiard, comme l'évoque son titre⁵⁰, est l'aspect « organique » (un mot certes à la mode dans la critique cinématographique), près des visages et du corps, notamment celui de Thomas. La première scène est à l'avenant : les hommes filmés débitent (des paroles), ingurgitent (de l'alcool), fument. Leur cœur bat mais il y a peu de place pour la pensée et les émotions. Ils gardent une part d'humanité : avec son ami, ils parlent de paternité et de déchéance (cette conversation fait écho à la situation de Tom avec son père), mais leurs sentiments sont ankylosés. Peu après on les voit en effet dans leur travail quotidien : ils font une visite de nuit dans des immeubles pour effrayer leurs habitants étrangers, y mettant des rats, coupant l'eau (parfois passant « avec des battes de base-ball », apprend-t-on plus loin). Ils vont en boîte de nuit, se droguent, se battent⁵¹. Au quotidien, le casque de Tom le protège du monde extérieur et de ses angoisses. Le rock canalise son agressivité.

Après avoir rencontré l'ancien agent de sa mère défunte, pianiste professionnelle, Thomas décide de passer une audition. Ce projet devient une obsession. Il répète en pianotant sur le zinc du café, ... et mentalement à chaque instant dans son quotidien, attitude que nous avons relevée dans d'autres films de notre corpus. Elle semble davantage relever ici du processus de protection mentale de Wladislaw Szpilman, que de l'enthousiasme de Kai dans *Piano Forest*. Si Tom est *motivé* pour l'audition, son manque de préparation lui cause beaucoup de stress. Il réécoute les enregistrements de sa mère, se replonge dans les photos de famille. Le piano fait le lien avec ses parents, il est encouragé par le souvenir filial maternel, et découragé par le père indifférent. Le contexte professionnel et familial est donc contre Tom. Comme dans tout voyage initiatique, ici en lui-même, le danger (celui de sombrer encore plus dans un quotidien destructeur, entouré d'un père et de collègues qui l'utilisent) puis la rencontre d'un mentor (l'agent de sa mère, puis sa professeure qui le pousse à être exigeant) l'amène à se transcender. Il triomphe malgré les obstacles, non à devenir un grand pianiste (il échoue à l'audition), mais à trouver un sens à sa vie, l'amour de sa femme et de la musique. (Il en est de même pour Kai, voir *Piano Forest*.) Tom, sans le formuler et prenant cette audition avant tout comme un défi, cherche à racheter ses fautes par la musique : l'oubli de sa mère et son héritage musical, la dilution de son souvenir dans une vie de débauche. Le piano permet finalement la rédemption et la transfiguration, certes dans le sang, de Tom.

⁵⁰ Celui-ci fait référence à la chanson interprétée par Jacques Dutronc et écrite par Jacques Lanzmann.

⁵¹ On constate la même façon de filmer, dans *Un Prophète* (2009), le prisonnier et la sensation claustrophobe de sa cellule, entourés de violence ; comme on vit dans son studio avec Tom ses joies, ses blessures morales et physiques, son tourment.

1.1.9 *Green Book : sur les routes du sud (Green Book)*, Peter Farrelly, 2018

Le pianiste social

Avec Viggo Mortensen, Mahershala Ali, Nick Vallelonga...

Musique de Chris Bower, Donald Shirley⁵²

En 1962 en pleine ségrégation raciale, Tony Lip, un vider de vin italien du Bronx, est engagé par le Docteur Donald Shirley, pianiste, pour le conduire lors de sa tournée dans les Etats racistes du Sud des Etats-Unis. Le film tire son nom du livre *The Negro Motorist Green Book*, édité en 1936 et 1966, et indiquait où les afro-américains pouvaient se rendre aux Etats-Unis.

Il s'agit donc d'un autre *biopic*, revenant sur l'histoire vraie de ce pianiste ayant été formé dans la tradition classique, entre autres à Léninegrad. Il possédait trois doctorats et s'est produit au piano avec de grands orchestres. Il s'essaye à une carrière classique, mais est découragé par le manque d'opportunités et propose un jazz aux influences classiques. Il s'intéresse à l'influence de la musique sur la délinquance juvénile. Il s'agit de la rencontre de mondes « antagonistes » : les blancs et les noirs, les riches et les pauvres, le classique et la musique populaire. L'originalité en est que la situation initiale est inversée : dans un pays s'étant construit sur l'esclavage puis la ségrégation, c'est le personnage noir qui est riche et cultivé (à l'inverse d'une intrigue plus ou moins comparable avec *Les Intouchables*).

Ce film tranche avec le regard culturel des œuvres précédentes de notre corpus, davantage européen-centré, même dans *Piano Forest* où la vision occidentale de la musique savante est même « exacerbée ». Ici paradoxalement, c'est Shirley qui porte les valeurs conservatrices occidentales, et Tony, italien, l'ouverture aux autres cultures (« Vous ne voulez pas goûter cet excellent poulet frit ? »), mais faisant aussi preuve d'un racisme tous azimuts (« Vous aimez ça normalement, vous-autres ? », précise-t-il en substance) ; et l'attachement à la liberté, qui confine au relâchement (il s'affranchit de certaines règles de savoir-vivre). Plus qu'un choc ethnique, il s'agit d'un choc culturel. Tony ignore *Orfée aux Enfers* mais connaît Liberace. Shirley ne connaît pas Aretha Franklin, « des gens comme vous », selon Tony. Ils écoutent Little Ray Charles dans la voiture, et Tony n'entend rien à la musique de son patron, mais se bat pour lui obtenir un Steinway - nouvelle référence à l'excellence - comme stipulé dans le contrat.

Si l'on comprend les paradoxes qui traversent le personnage de Shirley, son rôle en tant que pianiste s'éclaire à la fin du métrage. A la question de Tony : « Pourquoi Shirley fait cette tournée dans le sud ? », le violoncelliste du trio lui répond en lui racontant l'histoire de Nat King Cole, qui quelques années auparavant s'était fait molester pour avoir joué de la « musique de blanc » à Birmingham. « Le génie ne suffit pas. Il faut du courage pour changer les mentalités. » Le docteur se destine à cette mission sociale : faire que les noirs soient acceptés, respectés, et casser cette barrière en faisant de la « médiation » dans les cercles bourgeois blancs pour la musique jazz. Dans cette scène au bar concluant sa tournée, il est profondément « chopinien », et se mêle ensuite naturellement au blues de ses collègues. Comme lui disait Tony auparavant, il a adopté un style personnel, tout en continuant à jouer Chopin « comme personne d'autre ». Il réconcilie les deux parties de son art et de son être et, s'acceptant mieux, il est d'autant accueilli par la famille de Tony pour la fête de Noël qui conclue leur périple.

⁵² Pour le détail de la *tracklist*, voir <https://www.cinezik.org/critiques/affcritique.php?titre=green-book>.

1.1.10 *L'Amour de la vie* de François Reichenbach, 1969
Le pianiste-champagne/mondain

Documentaire français sur Arthur Rubinstein.

Ce film obtient un Oscar du meilleur film documentaire et un grand succès au box-office. Il était en effet à la base un documentaire télévisé d'une heure, mais à la vue du premier montage, la NBC offrit de l'argent pour ajouter des prises, à conditions que Rubinstein y parle en anglais. Ainsi le film pu être diffusé au cinéma. Rubinstein décrit⁵³ l'enthousiasme du public du Festival de Cannes, et les longues files d'attente devant les cinémas. Voici comment Reichenbach lui présenta le projet : « Pas besoin de scénario, allons au jardin et Gavoty [critique au Figaro] va vous faire parler ».

Il s'agit de scènes exclusivement tournées à partir de 1967, probablement montées dans l'ordre du tournage. Rubinstein y est ainsi filmé initialement chez lui : il a le caractère « cabotin » d'un acteur, aimant grimacer, employer de bons mots... ce qui attire l'intérêt des réalisateurs (il a par ailleurs été sollicité pour doubler plusieurs films de pianistes et a habité Hollywood, fréquentant des acteurs ou des compositeurs pour le cinéma comme Stravinski). Il s'y montre autant exubérant dans la vie que sobre dans son jeu pianistique. Il est plus tard filmé lors de ses concerts à Persépolis et Tel-Aviv⁵⁴. On l'y voit interpréter son répertoire qu'il a chéri dès le plus jeune âge : les concerti de Brahms, le 3^{ème} de Beethoven (mais pas son autre concerto favori, le concerto no. 5 de Saint-Saens, *l'Egyptien*)... et le répertoire solo de Chopin. Il poursuit son engagement envers la cause israélienne en donnant une master class en Israël.

Il est marquant qu'en plein milieu du documentaire s'affiche le panneau du Mémorial des juifs victimes de la Shoah. Malgré cette blessure centrale, Rubinstein s'est efforcé à une égale gaité dans sa vie, dont la richesse a su intéresser une maison d'édition à ce qu'il écrive ses Mémoires⁵⁵. Si ce documentaire suit le pianiste au sommet de sa gloire, ses écrits permirent au pianiste d'expliquer son ascension plus difficile.

Il s'intéresse par ailleurs à ses contemporains, citant souvent Picasso ou son ami Heinrich Neuhaus, auteur de la méthode *L'Art du piano*, dont la traduction saluée par Sviatoslav Richter, élève et perfectionniste (maladif) de la technique pianistique. Ces figures juraient avec la paresse assumée de Rubinstein, qu'il a corrigée avec les années. Mais l'expression doit dépasser la technique : *When I play music, I make love*. Cette phrase résume la générosité de Rubinstein avec le public, pendant le concert, et aussi en dehors.

⁵³ Rubinstein évoque la fabrication de ce documentaire dans le troisième et dernier tome de ses mémoires. Rubinstein, *Ma jeune vieillesse*, p 316-319.

⁵⁴ Il sera également, dans un autre cadre, filmé à la fin de sa vie lorsqu'il revoit Lodz, sa ville natale polonaise. Ces images font écho au retour d'Horowitz en URSS, l'ayant également quitté dans sa jeunesse pour la vie. Comme l'écrit Rubinstein à la fin de ses mémoires, il n'est pas seulement un pianiste mais un homme, de culture voire une personnalité politique, étant notamment un porte-voix de la cause israélienne

⁵⁵ Il décrit la façon dont il a été approché comme l'occasion de mettre sur écrit toutes ses bonnes histoires qu'il racontait dans les dîners mondains, ce qu'on voit au début du documentaire : *Ma Jeune Vieillesse*, op. cit., p. 207.

1.2 Analyse globale et typologisation des figures pianistiques

L'immersion dans le récit est d'autant efficace que l'imitation du geste musical par l'acteur est réussie. Ainsi est-ce le cas pour la comédie musicale *La La Land* (Damien Chazelle, comp. Justin Hurwitz, 2016) ou *Call Me By Your Name* (Luca Guadagnino, 2017), où Ryan Gosling et Timothée Chalamet jouent réellement du piano, le premier ayant appris spécialement pour le rôle, le second étant pianiste amateur. L'enjeu est supérieur dans cette comédie musicale, centrée autour du musicien et ses errements artistiques ; mais même dans *Call Me By Your Name* où le piano n'est qu'un confident, une occupation certes importante pour Elio, son jeu et ses évolutions, réels, participent à l'aspect réaliste et naturaliste de cette histoire. Cette qualité de l'acteur semble prisée par les réalisateurs, car elle est réemployée par le cinéaste Woody Allen dans *Un Jour de Pluie à New-York* (2019). La « compétence de pianiste » (suffisante pour le rôle, s'entend) n'est pas toujours présente dans les films de fiction que nous avons traités, sauf pour certains acteurs secondaires, comme la professeure dans *De battre mon cœur s'est arrêté* [pour les références détaillées au corpus, voir annexes]. Certaines séquences sont cependant réellement jouées par Romain Duris, comme dans la scène où il répète tellement un trait dans Bach qu'il se met en colère, et sa professeure avec. Dans les œuvres d'animation abordées, la reproduction du geste pianistique est réaliste : en 2007 pour *Piano Forest* où les dessinateurs se sont fidèlement inspirés de la physionomie de Vladimir Ashkenazy (mais l'adaptant pour un enfant), et surtout en 2018 pour *Piano of Forest* où le réalisateur a visiblement fait appel à la *motion capture*⁵⁶. Le détail des touches, du geste pianistique y sont dans les deux cas crédibles⁵⁷.

Dans *L'Attrait du piano*⁵⁸, Philippe Roger analyse le « leitmotiv pianistique » sur quelques films dans un parcours « aussi affectif que réflexif ». Il y étudie douze utilisations diverses selon lui du piano au cinéma : le piano-démon, le piano-rêve, le piano-sentiment... Pour lui, le premier film de piano⁵⁹ est *Lettre d'une inconnue*, sorti en 1948. Nous nous arrêtons sur un panorama de quelques films davantage grand public. Nous considérons en effet qu'ils touchent le plus grand nombre d'élèves et mélomanes, surtout s'ils sont jeunes et ne développent pas encore une cinéphilie qui les porterait éventuellement vers des films davantage confidentiels ou dits « d'auteur ». Par ailleurs, si cet ouvrage s'intéresse avant tout à l'objet-piano, nous essaierons pour notre part de comprendre comment le cinéma véhicule un certain imaginaire notamment de la technique et de la musique pianistiques, et surtout du pianiste, et de réfléchir à ce qu'il peut nous dire sur un pianiste en devenir.

Il est intéressant de voir le répertoire pianistique employé dans ces deux catégories de films. Dans les films plus confidentiels cités par Philippe Roger, on retrouve un répertoire peut-être moins connu que celui employé dans les films *mainstream*. Ainsi du beau mouvement lent de la *Sonate no 3 de Chopin* dans *L'Etrange affaire Angelica* 2010 de Oliveira, « comme unique commentaire de cette fable⁶⁰ ». Cette manière de faire nous rappelle celle de Robert Guédiguian

⁵⁶ Voir https://www.reddit.com/r/anime/comments/ca9les/the_forest_of_piano_a_fascinating_musical/

« La capture de mouvements ou *motion capture*, est une technique d'animation permettant, à partir de personnes réelles, de donner vie à des personnages fictifs (non réalisable ou filmable dans la vraie vie). La motion capture est très souvent utilisée dans les films mais aussi dans les jeux vidéo par exemple ». Ynov Campus, « Fiche définition : Motion Capture », n.d. En ligne : <https://www.ynov.com/definition/motion-capture/>

⁵⁷ Lang Lang précise dans sa biographie l'attrait du monde asiatique pour la musique occidentale, dont l'école russe (voir note de bas de page 94), ce qui justifie peut-être cet appel au pianiste russe Ashkenazy.

⁵⁸ Philippe Roger, *L'attrait du piano*, Yellow Now : Côté Cinéma/motifs, Crisnée, 2019.

⁵⁹ Nous parlerons dans le cadre de cette recherche, on l'a dit, des *films pianistiques*, et plus précisément de « films de pianiste (au singulier) » de même qu'il peut y avoir des subtilités sur l'expression « musique au cinéma », « musique de cinéma »... évoquées au début de ce mémoire.

⁶⁰ Roger, *op. cit.*, p. 6.

qui emploie pour quasi unique musique de fosse (extra-diégétique), pour *Gloria Mundi*, la *Pavane pour une infante de défunte* de Ravel. Le piano est quoi qu'il en soit souvent montré comme un médium magique, où le contact du clavier permet instantanément un moment de musique. Dans *Le Pianiste* [pour les détails des scènes, cf. annexes], où l'on suit au début le quotidien de Wladislaw Szpilman, on le voit dans le studio d'enregistrement, et un peu pendant ses séances de travail ; de même après des années difficiles à se cacher, joue-t-il la *Première Ballade* de Chopin pour ses retrouvailles avec un clavier, quand on sait le travail important d'entretien qu'elle nécessite. Si le piano est rarement montré dans son aspect quotidien, laborieux, rappelons qu'il s'agit d'un outil de travail comme un autre. Certains musiciens médiatiques comme Valentina Lisitsa ou Tiffany Poon filment leur séance de travail, où on les voit se lever, s'étirer, prendre un café pendant leur session. Il est probable que l'essentiel du public ne s'intéresse pas réellement à ces éléments, et qu'ils soient destinés à des musiciens ou des mélomanes particulièrement curieux. Dans *Fenêtre sur cour* d'Alfred Hitchcock (1954), on observe par exemple, depuis le regard du protagoniste confiné dans son appartement, un voisin compositeur dans son quotidien, derrière son outil de travail, le piano⁶¹, qui souvent « vit », recouvert d'une pile de partitions, de tasses de café, ou de vases et autres objets décoratifs.

Tentons à notre tour de dégager une typologie des catégories de *pianistes* cette fois, au regard de notre corpus, et comment elles participent de la narration cinématographique. Les types de profil pianistique dégagés peuvent correspondre aussi bien à un type principal que secondaire. Une personnalité pianistique, au cinéma comme dans la vie réelle n'est en effet jamais monolithique ni statique, et on peut systématiquement dégager des traits de personnalité complémentaires. Nous le verrons dans un tableau récapitulatif à la fin de cette partie.

1.2.1 Le pianiste-langage (intérieur)/effacé

Le pianiste-langage intérieur est le musicien qui invente un langage « de toute note », auquel peuvent seulement référer certains éléments stylistiques permettant de le situer dans un cadre spatio-temporel. On l'a dit, Ada et Novecento inventent leur langage musical, faute de réelle référence pour le second, faute de voix pour la première : c'est sa voix intérieure. Shirley crée aussi un style hybride entre classique et jazz, pour exprimer la richesse de sa personnalité.

Ce langage a souvent une dimension auto-thérapeutique. Ada a développé une voix intérieure pour « palier » à son handicap. Cette musique lui permet parfois de se protéger. Dans la situation critique où Stewart la mutile, elle peut considérer qu'elle garde « en tête » le thème du piano pour se protéger. Novecento fuit sa peur du monde dans la musique. Il invente son langage, « des notes bizarres », dit le narrateur. « Joue la partition », lui disent ses collègues. « C'est toi qui peux jouer dix sortes de jazz en un morceau ? » lui demande-t-on pour le compte de Jelly Roll Morton. Thomas Seyr se remet aussi piano pour essayer d'aller mieux, même s'il n'en a pas forcément conscience et qu'il le voit avant tout comme un défi (« tu devrais reprendre », lui dit l'ancien agent de sa mère, qui constitue le déclencheur). La relative guérison de son âme blessée par cette thérapie musicale, l'amène à ce que nous pouvons qualifier plus loin de rédemption. On pourrait citer aussi *Rocketman* (Dexter Fletcher, 2019) : Elton John invente son langage pour exprimer l'extraverti qui est en lui, étouffé par des parents.

Le pianiste-langage a généralement une personnalité contemplative voire effacée, et joue avant tout pour lui, même s'il peut être mis en avant (Novecento, Shirley). On peut inclure dans le sous-type « pianiste effacé » Amamiya, qui, bien que lui aussi mis en avant et au-delà de son

⁶¹ Roger, *op. cit.*, « Le piano-outils » p. 55.

destin prédestiné de concertiste (« une malédiction »), est un garçon timide : à son arrivée le premier jour d'école, il regrette d'avoir dévoilé son activité à ses camarades. Son caractère est contredit par son activité, mais peut expliquer qu'il ne parvient pas à toucher le cœur du public autant que Kai. Thomas Seyr est sans doute le plus effacé, en proie à un complexe d'infériorité et peine à dire à des musiciens et son entourage qu'il « se lance » dans une audition, et demande à sa professeure de se tourner lors de leur première leçon car il ne souhaite pas qu'on le regarde⁶².

1.2.2 Le pianiste – rêve/magicien

Fréquente, il s'agit avec cette figure d'obtenir chez le spectateur une « suspension (consentie) de l'incrédulité » (expression inventée par Samuel Taylor Coleridge⁶³), qui consiste pour le spectateur, en l'occurrence, à accepter les éléments irrationnels du récit.

Dans *Piano Forest*, Kai est le seul à pouvoir jouer le piano magique de la forêt. L'aspect onirique est renforcé par un jeu sur la luminosité, le soleil perçant les branches et nimbant la scène d'une lumière féérique. *La Leçon de piano* autorise elle le « rêve » éventuel de jouer sur la plage. Cet aspect irréel est renforcé par le décalage historique induit par les costumes, éloignant la scène de notre réalité contemporaine, bien que le film soit librement inspiré d'un récit autobiographique. *La Légende du pianiste sur l'océan*, basé lui aussi sur un écrit, laisse à « croire » qu'il est possible de devenir un grand pianiste sans jamais avoir « appris » le piano ; et le fait de n'avoir jamais mis un pied hors du bateau où il est né en 1900, en ce tournant du siècle, et ne pas vouloir le quitter au péril de sa vie inscrit indubitablement cette histoire dans la légende⁶⁴. Ce profil nous semble le pendant du pianiste-manga, que nous étudions ci-dessous, mais réfère davantage à une fable pour adultes.

Le Pianiste, basé sur une histoire vraie, offre également des moments surréalistes, comme la scène de piano avec l'officier nazi. Bien que toujours adaptée du livre, cette scène paraît irréaliste : après avoir échappé aux allemands pendant des années, Spzilman tombe nez à nez avec un officier, comme surgi de nulle part. L'aspect conte est renforcé par le choix du réalisateur de l'œuvre interprétée, la *1ère Ballade* (le livre pour rappel mentionne le *Nocturne op. 27 no. 1*), et notamment sa Coda (l'œuvre est coupée en son sein), excellemment exécutée par le pianiste, très faible et qui ne s'est pas « entraîné » depuis l'année précédente, si l'on se réfère là aussi au livre.

1.2.3 Le pianiste laborieux

Cet adjectif renvoie d'abord au sens premier, le travail intensif, et son sens figuré fréquent, une relative difficulté. Cette situation est d'abord justifiée par une charge de travail importante, et/ou d'une remise à niveau nécessaire. L'exemple le plus parlant est celui de Tomas Seyr, qui repartant de presque « rien », doit « monter » un morceau en quelques semaines/jours. Il s'agit

⁶² Le pédagogue Heinrich Neuhaus observe dans son ouvrage qu'il peut manquer aux virtuoses une vocation à être de grands concertistes, et il existe de nombreux exemples de concertistes « luttant » contre leur nature en donnant des concerts, tel Radu Lupu, ce qui rejoint la figure du pianiste-laborieux (qui occasionne un stress physique). Neuhaus, p. 203. <https://pianiste.fr/radu-lupu-poete-celeste/>

⁶³ Samuel Taylor Coleridge, *Biographie literaria - Chapitre XIV*, 1817.

⁶⁴ Contrairement au mythe, la légende peut se baser sur des éléments voire une histoire réelle, mais celle-ci est déformée au gré de sa répétition au fil des générations. « Issu du latin *legenda* (ce qui doit être lu), le mot *légende* peut être défini comme un récit imaginaire, élaboré à partir de faits historiques réels et destiné à magnifier un personnage ou un événement passé. » <https://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/l%C3%A9gende/65391>

d'un travail intense, à la manière d'un sportif qui prépare une compétition sans s'être entraîné depuis longtemps, et qui lui occasionne un stress palpable. Il grimace, se penche sur l'instrument. Ses crises de colère sont excessives, et contrastent avec l'apathie de son père.

1.2.4 Le pianiste névrosé/obsessionnel

Il ne s'agit pas d'établir ici un diagnostic psychiatrique. Dans *La Pianiste*, le personnage d'Erika Kohut montre comment une éducation étouffante, ainsi qu'une frustration liée à une carrière avortée (aspect davantage développé dans le livre de Elfriede Jelinek) conduit à un profil obsessionnel : nous excluons du profil le caractère sadique, fort heureusement moins répandu et mis aussi en exergue dans ce thriller psychologique. Le mot torturé ou est souvent employé, mais nous semble davantage renvoyer à la figure de l'artiste maudit qu'à la caractéristique d'un instrumentiste.

Le musicien souffre là aussi de/par son art, mais aussi de troubles préexistants ou amplifiés par la répétition ou le concert : apathique et blafard au début du film, Tom est plus visiblement habité, mais nerveux à l'approche de l'audition, boit, fume cigarette sur cigarette et écoute sans arrêt du rock pour se calmer. L'obsession se manifeste par la répétition nerveuse et frustrante de sa pièce. Bien qu'il cache mieux sa nervosité, lorsqu'il joue et en société, avec une attitude et des manières impeccables en conformité avec son statut social, le Dr Shirley est ombrageux (il cache ses sentiments et blessures, comme le racisme qu'il subit et son homosexualité, réprimée pénalement dans les années 1960 aux Etats-Unis) et boit lui aussi. « Ça a pas l'air marrant d'être un génie », écrit Tony. Il est psychorigide, malgré la patience dont il fait preuve avec Tony : lorsque ce dernier vole une pierre de faible valeur ou laisse tomber un papier au sol, Shirley ne démord pas de l'idée que Tony doit réparer son tort, ce trait de caractère constituant ici un ressort comique.

1.2.5 Le pianiste ambigu/hybride/métissé

Celui-ci présente des visages et souvent des capacités musicales opposées, dans un vrai métissage, voire une schizophrénie musicale, surtout pour Don Shirley qui souffre de cette ambivalence. Le pianiste joue un jazz « classique » dans la haute société, et joue du Chopin dans un bar à jazz. Il témoigne de son déchirement intérieur, mais la prise de conscience de son rôle social, l'amènera, pour ce que le film laisse à voir, à assumer cette dichotomie et ce talent hétéroclite. Kai est aussi partagé entre son respect aux maîtres, surtout Mozart dont il voit les fantômes tandis qu'il joue sa Sonate, et son amour pour le piano de la forêt, sur lequel il improvise et est libre. Cette ambiguïté est solutionnée lorsqu'il reprend son morceau et se « lâche », interprétant la Sonate avec la même liberté que dans la forêt.

Novecento est aussi partagé dans la scène du duel, entre la musique virtuose que lui « impose » son concurrent et son appétence réelle pour la musique plus libre et non démonstrative.

1.2.6 Le pianiste social

Là aussi, Shirley, Kai et Novecento font voler les barrières sociales. Kai est issu d'un milieu modeste et parvient à se faire accepter dans les classes bourgeoises représentées dans les concours (le public, pas le jury). C'est l'inverse pour Shirley, qui, dans le bar de jazz à la fin du film, s'intègre à un groupe de musiciens noirs et sourit pour l'une des premières fois. 1900, lui, est orphelin et élevé par un mécanicien du bateau. Il est admiré par les

« connards bourgeois », comme dit le narrateur Max Tooney, qu'il fait danser chaque soir, mais reste d'une grande humilité et a pour seul ami Max, un modeste trompettiste. Il se rend également en troisième classe pour jouer seul pour les classes ouvrières sur un piano droit.

1.2.7 Le pianiste inné

Il s'agit simplement de la distinction avec l'acquis. L'exemple le plus surréaliste est celui de Kai et de Novecento : ce premier est un personnage de manga, le second le héros d'une légende, genres littéraires qui autorisent un aspect surnaturel ou extraordinaire. De même, on ne voit jamais Shirley s'entraîner, et son art est une seconde nature. L'aspect répétitif de la tournée renforce cet aspect.

Le personnage secondaire de Walter Klemmer dans *La Pianiste* est également étonnant : ce garçon sorti de nulle part entre au Conservatoire sans « en avoir besoin » (« Je me demande ce qu'il attend de nous ? » demande Erika) et pratique le piano en dilettante. Nous hésitons à le classer également dans la catégorie suivante, mais la noirceur dont il est capable, qu'il juge communiquée par Erika (« tu veux me refiler ta p***** de maladie mentale », lui reproche-t-il avant de l'agresser, voir notes de visionnage en annexes), nous en dissuade.

1.2.8 Le pianiste christique/rockstar

Souvent vu du point de vue de l'enfant, il s'agit du pianiste éminemment respecté, *auréolé* de gloire et au look que les jeunes qualifient de *branché*. Si elles semblent antinomiques, les deux figures se retrouvent souvent dans la même personne : ainsi Ajino, le professeur de Kai est-il décrit par Amamiya comme un grand pianiste à la fière allure, avec ses longs cheveux et son allure élancée ; en réalité s'avère-t-il profondément humble et désintéressé. Cette figure semble inspirée de Chopin (dont les témoignages de rares élèves soulèvent la générosité de l'enseignement) ; et surtout de Liszt, dont le magnétisme est fortement sourcé mais qui, à la fin de sa vie, délaissa l'activité soliste en se mettant au service des autres compositeurs, en « prêchant » la bonne parole musicale (notamment Wagner dont la musique relève d'une démarche spirituelle) et rentrant dans les Ordres à la fin de sa vie, ce dont témoignent ses compositions tardives.

Novecento se distingue aussi par sa dévotion à la musique, faisant le deuil des plaisirs de la vie et semble « angélique », comme lorsqu'il « apparaît » dans la salle de bal en pleine tempête, en quasi lévitation, sans ressentir les soubresauts du bateau ; ou refuse de « descendre sur terre », préférant les hauteurs de son paquebot. On peut douter de son enveloppe charnelle et même de son existence : il ne mange ou ne boit jamais, ne lit pas mais semble omniscient.

Lang Lang répond clairement aux canons de la rockstar : concerts à guichet fermé, look soigné, forte présence médiatique, adulation.

1.2.9 Le pianiste réaliste

Au-delà du biopic, il s'agit d'une présentation crédible et banale du pianiste dans son travail quotidien. Dans *Le Pianiste*, on y voit Wlodek au début du film, bien que celui-ci soit déjà bouleversé par la guerre : enregistrements, séances de composition... Le film est de plus tout à fait fidèle au livre, si ce n'est quelques choix notamment de répertoire qui renforcent, à l'inverse, l'aspect conte.

Les documentaires qui suivent Rubinstein et Lang Lang (*Do or Die*) se classent bien sûr dans cette catégorie, même si on voit le premier au sommet de la gloire, tandis que les archives montrent Lang Lang s'améliorer régulièrement. Les progrès lents et les difficultés rencontrées par Thomas Seyr sont quant à elles réalistes.

1.2.10 Le pianiste-champagne/mondain

C'est le pianiste boulimique de musique, de concerts, et ce qui s'y attache : événements, réceptions... Arthur Rubinstein et Lang Lang en sont les exemples parfaits, qui, après des moments difficiles (dans les difficultés financières à ses débuts, Rubinstein fit une tentative de suicide) et certainement encouragés par une nature affable et leur histoire familiale, profitent de chaque moment musical et humain. Ils le médiatisent, ce qui renforce l'image d'un artiste affable et proche des gens, et sont fréquemment associés à des événements musicaux, respectivement pour un concours ou une master class (ou un festival), voire extra-musicaux (ambassadeur pour la Pologne ou l'Unicef). Ce profil est plus discutable chez Erika, Shirley ou 1900, qui ne semblent que peu goûter ces mondanités forcées.

1.2.11 Le pianiste-compétiteur

Il se définit comme un concurrent devant « remporter » un événement musical : ainsi Jelly Roll Morton, le pianiste de jazz ayant réellement existé, et défié (ici fictivement) Novecento en « duel » ; ou Amamiya, qui se met en compétition plus amicale avec Kai pour le concours des jeunes pianistes du Japon (et le concours Chopin, dans la série *Forest of piano*).

1.2.12 Le pianiste filial

Il a hérité la pratique de ses parents ou sa famille, pour un bien comme pour un mal : ainsi Amamiya dit-il l'avoir vécu « comme une malédiction », et Thomas Seyr « utilise » le piano pour renouer avec son histoire familiale. Sa mère est un mentor toxique pour Erika Kohut, figure autobiographique de Elfriede Jelinek ayant subi la même pression familiale. Lang Lang a été « coaché » durement par son père, qu'il remercie cependant à la fin de son concert en lui offrant un duo en bis mémorable.

1.2.13 Le pianiste rédempteur

Il peut être rapproché du pianiste-chrétien lorsqu'il s'agit de racheter les péchés de l'humanité. Ainsi Shirley se « sacrifie »-t-il pour lutter contre la Ségrégation et les inégalités. Le pianiste peut aussi tenter de racheter ses propres péchés, comme Sousuke Ajino qui n'a pas fait résilience de son accident qui lui a coûté sa carrière, ou Tom qui salit le souvenir de sa mère en menant une vie de débauche.

Ces catégories témoignent de la diversité des profils pianistiques au cinéma.

Voyons comment ils cohabitent dans un même personnage et dans un même film, et comment chacun des profils jalonne les autres métrages.

1.2.14 Récapitulatif de la typologie des pianistes au cinéma

Tableau : Typologie des pianistes au cinéma

Légende :

X : type principal

x : type secondaire

(x) : type secondaire à discuter

/ : absence notable

Film/ Type de pianiste	Films de fiction					« Films réalistes »				
	<i>La Leçon de piano</i>	<i>Piano Forest</i>	<i>La légende...</i>	<i>La Pianiste</i>	<i>De batterie...</i>	<i>Green Book</i>	<i>Le Pianiste</i>	<i>Lang Lang...</i>	<i>The Art of Piano</i>	<i>L'Amour de la vie</i>
Langage/eff acé	X		x		x		x			
Souvenir	x	Ajino			Mère		X			
Géant			Duel Roll Morton				(x)	(sur leurs traces)	X	x
Rock-star		x	x			x		X	Horowitz	x
Manga		X						x		
Rêve/ magicien			X				x	Rêve américain		x
Névrosé	x			X	x	x		x		
Laborieux		(x)	/		x	/		x	x	
Social		x	x	/	x	X		x		
Champagne			(x)			(x)		x		X
Compétiteur		x	(x)					x	x	(x)
Filial		x		x	x			x		
Ambigu		x	x		x	x				
Poète						x				
Imné	x	x	x		/		(x)			
Enregistreur			(x)		x		x	x	x	x
Rédempteur	(x)	Ajino		/	X	x	x			

2 Le pianiste à l'écran dans l'imaginaire : analyses des résultats d'enquête au regard des aspects représentationnel et motivationnel des films

2.1 Considérations liminaires de sciences sociales

Cet imaginaire tient tant pour l'amateur que le professionnel. Le musicien (qui a aussi parfois la fonction, comme notre corpus le montre, d'enseignant) est l'objet de nombres représentations, dont celle du virtuose, parfois en concours, et qui peuvent influencer sur la motivation musicale du spectateur. Des propos liminaires sur ces notions de sciences sociales nous semblent utiles.

2.1.1 La représentation

Il y a autant de représentations de la figure du pianiste que de mélomane, amateur, et réalisateur... En consultant les cinquante meilleurs films de musique selon le site [senscritique.com](http://www.senscritique.com)⁶⁵, on constate qu'au moins onze ont pour protagoniste principal un pianiste, qu'il le soit exclusivement ou qu'il soit un professionnel de la musique maîtrisant entre autres le piano. A l'inverse, si un film ne traite pas spécifiquement du piano, il peut véhiculer des images favorables ou non attachées à l'instrumentiste. Une première idée véhiculée est que l'apprentissage de cet instrument n'est pas rapide ni aisé. **Le pianiste-inné** n'est pas la règle. Souvent, le protagoniste musicien y est intellectuel, charismatique (voire rock-star), généreux, doué... Mais la déduction que peut en faire le spectateur est que cet apprentissage requiert du temps et du **labeur**, un fort intellect ou un cadre socio-économique élevé, dont jouit ou auxquels accède le héros...

Dans *Un jour sans fin* (*Le Jour de la Marmotte*, Harold Ramis, 1993), le journaliste Phil Connors, interprété par Bill Murray, profite de ce qu'il revit sans cesse la même journée pour se consacrer au piano, chose qu'il n'avait jamais faite. On le voit toquer à la porte de son professeur de piano, « jour à après jour » dans la posture du **pianiste-laborieux** ou du **pianiste-réaliste** (réaliste de cet unique point de vue). Il joue ainsi dans une salle de concert un jazz virtuose pour impressionner la femme qu'il aime, Rita, incarnée par Andie MacDowell. Dans le film *Limitless* (Neil Burger, 2011), Eddie Morra, interprété par Bradley Cooper, apprend, lui, à la faveur d'une pilule qui rend supérieurement intelligent, à jouer du piano « en quelques jours » sans effort apparent, et interprète d'une façon qui apparaît innée le tonitruant *Prélude op. 3 no. 2* de Rachmaninoff. Ces deux personnages, certes amateurs, renvoient aussi au **pianiste-champagne**.

Le pianiste ne saurait cependant être toujours une personne « positive », on l'a dit : il peut être un anti-héros, voire, dangereux, comme l'assassin que montre John Brahm dans *Hangover Square*, victime de crises de meurtre somnambule. Il peut aussi subir l'action : dans *Tirez sur le pianiste* de François Truffaut (1960), ce pianiste en perte de vitesse est pris en chasse par des tueurs. Ce film réfléchit sur le statut d'artiste, qui doit savoir se vendre et, dans le cas contraire, n'est pas toujours estimé à sa juste valeur, mais peut aussi avoir des choses à cacher.

Le piano et son « ventriloque », le pianiste qui lui donne voix, ne sont par ailleurs pas toujours des figures (anti-)héroïques. Elles peuvent au contraire être très ordinaires. Leur représentation prend place dans le quotidien, on l'a dit. Selon Goffman et la conception de représentation de

⁶⁵ https://www.senscritique.com/top/resultats/les_meilleurs_films_sur_la_musique/491696

soi, le pianiste est une représentation, et est en représentation⁶⁶. On attend en effet du pianiste « classique », dans un récital, qu'il se présente dans un costume sombre, salue et se mette au piano, où chacune des pièces sera applaudie, et dans le meilleur des cas suivis d'un ou plusieurs bis. Le scénario en est généralement prévu à l'avance.

Le rapport à l'institution est aussi central : le pianiste professeur (le musicien-enseignant), est un *idéal-type* qui est « une construction intellectuelle obtenue par accentuation délibérée de certains traits de l'objet considéré⁶⁷ », selon le sociologue Max Weber. « Weber lui-même, et divers commentateurs à sa suite, mettent l'accent sur le “caractère fictionnel” de l'objet sélectivement construit de la sorte⁶⁸. ». Nous avons procédé la même façon pour définir les types de pianiste. Le Conservatoire comme scène de théâtre où défilent les acteurs est parfaitement représenté dans *La Pianiste*. Dans le générique d'introduction, on voit les élèves défiler, marionnettes dans un pièce parfaitement huilée, tandis qu'Erika Kohut joue le rôle principal digne de Molière, celui de la professeure misanthrope et acariâtre. Il faut l'arrivée du Don Juan Walter pour mettre un grain de sable dans ce rouage. Et l'idéal-type du professeur Erika est « accentué », pour figurer la rigidité de l'institution. Dans *La Leçon de piano*, une vraie pièce de théâtre est organisée par les colons dans le village. Les Maoris interviennent, pensant que le meurtre qui se trame sur scène est réel. « Il n'y pas lieu de s'inquiéter, c'est du théâtre », précise Tante Morag. Cette scène souligne ce qui sépare les deux sociétés : la bourgeoisie anglaise, dont le quotidien est fait de faux-semblants et d'intrigues, et celles des Maoris, pas encore habitués aux codes d'un spectacle théâtral, ou à l'hypocrisie des comportements humains, tels que les tractations commerciales avec les colons. Ada ne supporte pas non plus ces faux-semblants et tombe amoureuse de Baines, le « rustre » qui ne connaît pas les conventions de l'amour courtois.

Une analyse anthropologique du pianiste, représenté en tant que héros de mythologie, nous semble également pertinente⁶⁹. La figure du héros est à la mode⁷⁰, et le pianiste en est, selon nous, une espèce. Selon Joseph Campbell, la mythologie est unique : c'est le monomythe⁷¹. Lang Lang se représente en **rock-star**, partant à l'assaut de la reconnaissance en affrontant concours et épreuves initiatiques (le déménagement aux Etats-Unis).

Le scénario est ainsi souvent le même, comme à Hollywood : le héros part à l'aventure (guerrière ou, en l'occurrence, musicale), à la rencontre un mentor, qu'il s'agisse de maître Yoda⁷² ou du professeur de conservatoire. Ce dernier représente l'institution, le Conseil des Jedi ou le monde du piano classique, voire le conservatoire le cas échéant ; et qui a ses principes, rigoureux, parfois rigides, qui mais peuvent aider l'apprenti, s'il a la force de puiser en lui-même. Au-delà de cette comparaison légère et visant le cinéma enfantin, cette figure du mentor a souvent l'aspect du vieux sage, voire peut revêtir une dimension christique, on l'a vu : ainsi

⁶⁶ Voir Erving Goffman, *La mise en scène de la vie quotidienne*, éd. de minuit, coll. Le sens commun, 1973. Il s'y appuie sur les concepts du théâtre (la scène, l'acteur, l'équipe...) pour expliquer les interactions quotidiennes entre individus et le fait qu'un individu y est un acteur en représentation. Voir la présentation du livre sur [club.be/](https://www.club.be/p/la-presentation-de-soi-9782707300140), en ligne: <https://www.club.be/p/la-presentation-de-soi-9782707300140>

⁶⁷ Jacques Coenen-Huther, « Le type idéal comme instrument de la recherche sociologique », *Revue française de sociologie*, vol. 44, n° 3, 2003, p. 531-547, en ligne : <https://doi.org/10.3917/rfs.443.0531>. Il s'appuie ici sur Max Weber, *Essais sur la théorie de la science*, Plon, 1965, p. 181 (trad. de Julien Freund).

⁶⁸ *Idem*, en s'appuyant sur Wilhelm Hennis, *La problématique de Max Weber*, PUF, 1996, p. 150. Et Danilo Martuccelli, *Sociologies de la modernité. L'itinéraire du XXe siècle*, Gallimard (Folio/Essais), 1999, p. 224.

⁶⁹ Claude Lévi-Strauss, grand représentant français de l'anthropologie, s'est particulièrement intéressé aux mythes en musique ; et à l'inverse, le musicologue Eero Tarasti s'est intéressé à la musique basée sur des mythes, les deux s'étant penchés sur le *Ring* de Wagner.

⁷⁰ On pense bien sûr à Marvel, DC comics et leurs univers toujours plus étendus.

⁷¹ Voir *Le Héros aux mille et un visages (The Hero with a Thousand Faces)*, 1949, où Campbell avance ce qu'il affirme être une structure commune à tous les mythes du monde, et qui relateraient un voyage du héros (*The Hero's Journey*). https://fr.wikipedia.org/wiki/Voyage_du_h%C3%A9ros

⁷² George Lucas a reconnu s'être inspiré du monomythe pour concevoir sa première trilogie de *Star Wars*.

en est-il du professeur Ajino dans *Piano Forest*, dans son ascèse, son altruisme désintéressé, son expression prophétique et lapidaire.

La figure du musicien est aussi, comme bien des héros, *sacrificielle*⁷³ : l'artiste musicien souffre de (et/ou pour) son art, on l'a dit. Dans *A Star is Born* (Bradley Cooper, 2018), l'ascension de la chanteuse interprétée par Lady Gaga renvoie Jackson Maine, interprété par Bradley Cooper, à sa propre déchéance artistique et humaine. Moins présente que dans le rock ou le jazz, l'image de l'artiste maudit existe dans le piano classique : Joseph Hofmann, alcoolique, mal à l'aise en société, Horowitz addict aux médicaments, et qui donnait à voir son mal-être en se retirant à plusieurs reprises de la scène... Si Thomas Seyr poursuit le chemin **rédempteur** inverse, à savoir qu'il tente de guérir son mal-être avec le piano, on constate à la fin de *De battre mon cœur s'est arrêté* qu'il reste en proie à de violents démons, comme le montre la dernière image où on le voit en sang au concert de sa compagne, après s'être battu avec le meurtrier de son père.

Au-delà de ces démons intérieurs, certains musiciens se sacrifient sur l'autel de l'art : ainsi Wladyslaw Szpilman se rend au studio d'enregistrement à Varsovie sous les bombes en 1939, pour poursuivre la diffusion de Chopin sur les ondes radio jusqu'à la destruction de la station par les nazis ; la première scène dans *Le Pianiste* plonge ainsi le spectateur dans les bombardements, qui viennent perturber l'interprétation du *Nocturne posth. en do dièse mineur* de Chopin, dont l'enregistrement reprend une fois la guerre terminée, bouclant la boucle. Plus ordinaire, nombre de jeunes pianistes doivent sacrifier leurs loisirs, voire le contact avec leur famille pour espérer voir leur rêve de carrière se réaliser : ainsi Kai quitte-t-il sa mère dans *Forest of Piano*, Don Shirley, **pianiste social**, sacrifie l'assurance de son intégrité physique et va jouer sa musique dans des régions où il n'est pas le bienvenu⁷⁴... Ce sacrifice a valeur cathartique : Szpilman combat son impuissance face à la guerre en poursuivant son activité artistique au début du film, il ne part pas de Varsovie. (Elton John dans *Rocketman* exprime dans sa musique déjantée toutes les émotions enfouies et sclérosées suite à une éducation culpabilisante et étouffante, et son manque d'amour.)

2.1.2 Le virtuose

Une « qualité » quasi unanimement prêtée aux représentations évoquées dans notre corpus, est, on l'a dit, celle du virtuose⁷⁵.¹ La virtuosité est d'abord musicale dans l'imaginaire commun, si l'on s'en tient à la double définition qu'en propose le Robert : « 1. Musicien, musicienne, exécutant(e) doué(e) d'une technique brillante. 2. Personne, artiste extrêmement habile. » Ces deux définitions nous semblent complémentaires, mêlant la technicité à l'habileté, une domination des difficultés nécessaire à la définition.

Cette figure fascinante nous semble la plus importante représentation véhiculée par le cinéma : dans notre corpus, seul Thomas Seyr est un amateur d'un niveau modeste. Si Ada

⁷³ Entretien avec Noémi Lefebvre, politologue, 13 décembre 2021. Sans vouloir convoquer à tout bout de champ *l'Illiade*, tendance répandue, rappelons le premier des mythes européens, et le destin funeste d'Achille, prévenu par sa mère la déesse Thétis qu'il mourra à Troyes, prix de son soutien guerrier aux Grecs.

⁷⁴ Ces sacrifices sous parfois passés sous silence, par ellipse ou simplement car ils ne font pas partie du « récit » cinématographique : ainsi dans le documentaire sur Rubinstein, la scène où il se recueille sur le mur des Lamentations en Israël, bien après l'Holocauste, ne nous apprend pas qu'il a quitté jeune sa famille en Pologne pour travailler son piano à Berlin et qu'il ne la reverra pas, car cela se passe de mots ; ce n'est que plus tard, dans la voiture, qu'il se confie sur son père. Et le concert de Lang Lang au Carnegie Hall ne nous apprend bien sûr pas qu'il a quitté la Chine à douze ans, ne revoyant pas sa mère pendant plusieurs années, bien que ces sacrifices puissent être conçus par les auditeurs.

McGrath ne semble pas, on l'a dit, une virtuose « formée », elle tire de son piano les sons qu'elle souhaite, s'exprimant comme elle respire, dans une vraie substitution au parler.

Les exercices auxquels peut s'astreindre le virtuose (parfois apprenti) sont généralement « prescrits » à l'échelle de l'institution de l'enseignement. Au Conservatoire, terriblement représenté dans *La Pianiste* ou *Do or Die*, l'élève suit une « formation professionnalisante », qui inclue dans une certaine mesure la virtuosité, et des examens sanctionnant la musicalité mais aussi la technique. Si cette première est bien sûr appréciée, il est rare qu'un examen puisse être validé avec un niveau technique jugé insuffisant. La technique et le savoir-faire sont par ailleurs un préalable dans les concours de la fonction publique en France. Ainsi Kai « passe-t-il » par le Hanon, dans un **labeur** exigé par son professeur.

Notre corpus cinématographique interroge la figure du virtuose sur une échelle temporelle large : la fameuse « *Leçon de piano* » se déroule au milieu du XIX^{ème} siècle dans une colonie britannique, *L'Art du piano* européen étant imprégné des Nocturnes de Bird et Chopin et de l'art de l'improvisation ; *Le Pianiste* met à l'honneur Chopin, fierté de la Pologne ayant échappé à l'étau prusse et russe au sortir de la Première Guerre mondiale ; *Green Book* nous plonge dans l'Amérique sudiste raciste des années 1960 ; chacune des époques et chacun des styles qui y sont associés véhiculent une image différente du virtuose. Nous aurions pu remonter encore plus loin et étudier *Amadeus* de Miloš Forman (1984), où Mozart fait étalage de ses talents d'improvisateur et d'imitateur au clavier, mais cela nous semblait ne pas cadrer à notre sujet, la figure du pianiste soliste et le récital étant nés au siècle suivant sous l'influence de Franz Liszt. Ainsi la figure du virtuose est-elle intrinsèquement romantique, individuelle, et parfois dépressive⁷⁶.

Il est aussi fréquent que l'on associe interprète virtuose et créateur, sous l'image généralisante de l'artiste musicien. Les deux figures semblent cependant s'être quelque peu séparées dans le répertoire « savant » occidental, et dans notre échantillon de films, la plupart des pianistes sont de stricts interprètes, à quelques exceptions, dont celle du Docteur Shirley, qui de par sa situation raciale et intellectuelle, se voit presque obligé de créer son propre **langage** pour être accepté sur la scène artistique. Certains dénoncent l'inégalité de la reconnaissance des deux professions qui en découle, comme Glenn Gould dans *L'Art du piano* : « Je pense que ce qui s'est passé au 18^{ème} siècle, quand les interprètes ont cessé d'être compositeurs, était un désastre pour la musique »⁷⁷. Suivant la terminologie que Nietzsche développe dans *la Naissance de la Tragédie* en 1872, Arthur Rubinstein déclare, lui, que le compositeur est le créateur dionysiaque, tandis que l'interprète est l'apollinien raisonné. Le pianiste se mettait humblement au service de ses contemporains compositeurs, tels Stravinski ou Karol Szymanowski. Le pianiste virtuose peut prendre aussi sa part à une œuvre collective : Shirley compose pour trio (dans la tradition de la musique de chambre), et à la fin du film, il quitte sa casquette de compositeur ou soliste et se joint au groupe de jazz.

La virtuosité prend place dans un cadre spécifique de spectacle : le concert, et le concours. Les virtuoses « concentrent le temps »⁷⁸, ce qui peut être vécu comme une injustice et éloigner le spectateur ou le mélomane de la figure parfois admirée. Il y a une « abnégation du travail, un condensé de vie »⁷⁹, alors que l'élève et le professeur ont besoin de temps dans leur rapport pédagogique : il faut planifier le travail avec l'élève au long terme, notamment si l'objectif

⁷⁶ Martha Argerich par exemple, grande pianiste contemporaine à la virtuosité « facile », s'entoure désormais d'amis en concert, ne supportant plus la pression de la scène.

⁷⁷ « *I think what happened in the 18^e century, when performers stopped being composers, was a disaster for music.* » *L'Art du piano*, 1 : 26 : 14.

⁷⁸ Noémi Lefebvre, entretien le 13 décembre 2021.

⁷⁹ *Idem*.

technique est ambitieux. Ainsi le virtuose peut-il être laborieux, car son talent ne le dispense pas des huit heures de piano quotidiennes parfois exigées, dans la perspective d'une « représentation » à venir.

2.1.3 Le concours

Il nous semble en effet important d'insister un profil spécifique dégagé dans notre corpus, le **pianiste-compétiteur**. Le concours met en scène les codes représentationnels du musicien professionnel : apparence, comportement... qui participent grandement de la réception de la prestation d'un candidat, et de la musique « classique » dans l'imaginaire. Il est un moment important du virtuose moderne. Ceux-ci sélectionnent les meilleurs musiciens mais aussi souvent les meilleurs techniciens. Il n'est pas rare que le vainqueur d'un concours ait présenté l'un des programmes les plus virtuoses⁸⁰.

Dans *Piano Forest* et *Forest of Piano*, le sujet du (des) concours est encore plus central, soit la totalité de la série excepté le premier épisode, et dont l'enjeu est dramatisé. Alors que Kai le prend à la légère, Amamiya y consacre toute son énergie. Lorsqu'il apprend que Monsieur Ajino se retire du jury, il court chez Kai pour savoir de quoi il retourne. Les enjeux, surinterprétés par ces enfants (mais également par les parents d'Amamiya, très concernés par la carrière de leur fils), sont semblables à ceux des matchs dans les animés sportifs (*Olive et Tom*, *Prince of Tennis*), comme ici le choix de l'arbitre (le jury). Le monde du concours se révèle être impitoyable pour les élèves (stress, pression quant aux attentes qui pèsent sur eux), et entre professeurs (calcul, mépris). Les délibérations auxquelles on assiste lors de la phase du concours national japonais, aboutissant à des décisions douteuses, rappellent celles ayant émaillé le Concours Chopin : en 1960, à l'occasion de la victoire de Maurizio Pollini, Arthur Rubinstein, membre du jury se plaint de la dernière place attribuée à Josef Stampel et lui décerne un prix spécial (comme pour Takako dans *Piano Forest*) ; de même que Martha Argerich, s'étant retirée du jury suite à l'élimination d'Ivo Pogorelich en 1980. Le protagoniste Kai est éliminé du concours pour ne pas s'être prêté au moule représentationnel du jury : le savoir-être (tenue, habillement, comportement) et le savoir-faire, le jeu (trop personnel, excentrique) ... Le manga aborde aussi « l'après-carrière », qui si elle n'est pas préparée en prévision d'un événement comme un accident, peut mener à la dépression, ici celle d'Ajino⁸¹.

⁸⁰ Au concours Chopin, les finalistes sont évidemment tous d'excellents « chopiniens » : le gagnant de l'édition 2020/2021 Bruce Liu s'est probablement distingué par son répertoire d'un Chopin de la première manière, hautement brillant (que le compositeur avait utilisé pour se faire connaître dans les salons d'Europe) ; alors que Chopin est aussi – surtout ? – le compositeur de l'intériorité et de la retenue.

⁸¹ En dehors de ces considérations sur la représentation du concours au cinéma, le concours ne saurait se suffire à lui-même. Lang Lang décrit ses nombreuses heures de travail pour ses concours, bien décidé à être le « numéro un ». Il explique s'être blessé à un doigt, ne pouvant plus travailler sa virtuosité. Il s'est alors tourné vers d'autres arts, à défaut d'améliorer son artisanat, afin de nourrir son imaginaire, comme l'avait fait son professeur Gary Graffman, s'étant lui aussi blessé à la main droite. Lang Lang, pp. 283-287.

Le but d'un concours semble par ailleurs, à l'évidence, de se faire connaître en tant que pianiste, donner le meilleur de soi-même. Il peut être différent. Rubinstein, qui a donné son nom à un concours de jeunes pianistes, narre comment s'est déroulé le concours Anton Rubinstein à Moscou en 1908 : « La presse publia un article qui me fit bouillir le sang. Il s'agissait du prix Rubinstein justement. Glazunov et le jury avaient signé une pétition au tsar, pour demander une dérogation à la loi qui interdisait aux Juifs russes de séjourner plus de vingt-quatre heures dans la capitale, et la permission pour les concurrents d'origine juive de pouvoir y demeurer pendant la durée du concours. Le tsar n'avait pas répondu ; mais on Premier ministre, Stolypine, s'en était chargé, avec un refus grossier et catégorique ». Ainsi en signe de protestation, et au risque d'avoir affaire avec la police russe, Rubinstein s'inscrivit-il au concours deux semaines avant l'événement. Il emporta un Premier prix (*spécial*) ex aequo. Rubinstein, *Les jours de ma jeunesse*, 1973, pp. 447-458.

Le concours agit donc d'un effet à la fois motivationnel mais source de possibles désillusions. Pire, il pourrait être « joué d'avance », comme quand Takako remarque la présence d'Amamiya au concours des jeunes pianistes du Japon, dont le père est renommé (encore n'est-il pas question de triche et d'entente entre les membres du jury, mais « seulement » de juger le candidat pas seulement sur des critères musicaux mais représentationnels : le gagnant représente le concours et ses codes). *Piano of Forest*, dans la même scène de la délibération du concours des jeunes pianistes du Japon [saison 1, épisode quatre], va davantage dans le détail que le film. La présidente du jury, tirée à quatre épingles, dit : « dans la catégorie bienséance et étiquette, le candidat [Kai] a perdu tous ses points (...) Le rythme, le tempo, les accents, la partition n'a pas du tout été respectée. » « Quel est l'intérêt d'avoir des musiciens qui ne savent rien faire de plus que suivre la partition à la lettre ? » lui rétorque un autre membre. Mais ils sont réduits au silence par la sévère femme. Le vocabulaire musical est précis et donne l'apparence de l'expertise. Les membres du jury y sont montrés rigides et calculateurs. Quoique caricaturales, ces considérations ne sont pas si éloignées des réels concours que nous avons évoqués⁸².

Le sujet du stress est aussi abordé. Le **pianiste-névrosé** se manifeste à des intensités diverses. Tom, et l'élève accompagnatrice d'Erika sont anxieux à l'idée de leur audition, au point que cette dernière manque la répétition, comme un acte manqué. Takako est en proie à une crise de panique, et Kai lui fait faire une projection mentale, l'enjoignant à faire appel à des images rassurantes afin d'être elle-même et confiante sur scène. Rubinstein se plaît quant à lui à raconter qu'il jouait d'autant mieux devant les obstacles, comme l'annonce d'une mauvaise nouvelle avant un concert ou face à un public particulièrement nombreux et connaisseur.

Les modèles décrits ici semblent stimulants, mais peuvent-ils être « empêchants » ? Ils suscitent une image positive ou non chez le spectateur, qui peuvent influencer sur sa motivation à la pratique du piano⁸³.

2.1.4 La motivation

Elle « désigne une hypothétique force intra-individuelle protéiforme, qui peut avoir des déterminants internes et/ou externes multiples, et qui permet d'expliquer la direction, le déclenchement, la persistance et l'intensité du comportement ou de l'action⁸⁴. »

La motivation de l'élève pianiste convoque les notions d'autonomie, d'autodétermination. La procrastination, principale observation de l'amotivation (l'absence de motivation, le niveau le plus bas d'autodétermination) consiste à remettre au lendemain en pensant que cela sera moins difficile. L'élève prend prétexte d'événements extérieurs ou internes, parfois réels pour différer la charge de travail. « Selon B.J. Fogg, chercheur en sciences comportementales à l'Université de Stanford et fondateur du Behavior Design Lab, l'absence de motivation n'est pas un frein au

⁸² La série suit la phase finale du concours dans l'épisode suivant. « Que leur arrive-t-il ? Ils avaient pourtant tous bien suivi la partition lors des éliminatoires », dit la sèche présidente du jury. S'ensuit un échange entre deux membres qui étaient en désaccord à propos d'Ichinose. Celui qui n'ose dire son admiration de Kai devant les autres membres, et a voté son élimination, dit que les gens ne sont pas prêts pour son génie. « Si un garçon de son talent est étouffé dans l'oeuf, l'harmonie est conservée (...) Les génies peuvent devenir des dieux ou des démons. Les personnes normales ne doivent pas s'occuper d'eux. Shuhei, voici le favori qu'on recherche. On peut tous s'inspirer de son talent ». « Génie et talent... » conclue son collègue, dépité.

⁸⁴ Fabien Fenouillet, « Motivation / Théories / Définition », La motivation ? une conception puzzle, n.d. En ligne: <https://www.lesmotivations.net/spip.php?article10>.

passage à l'action »⁸⁵, mais selon nous en dégrade la qualité. Il faut aussi que la tâche soit « motivée », c'est-à-dire justifiée : Kai n'est pas motivé par le Hanon, car son professeur ne lui en explique que succinctement l'objectif : maîtriser le ba-b.a. technique⁸⁶.

La motivation est multiple. Elle peut consister en une imitation du modèle, qui nous intéresse particulièrement pour le cinéma, média de masse diffusant à large échelle des représentations prestigieuses. Marcel Mauss, père de l'anthropologie française parle ainsi de « *l'imitation prestigieuse* »⁸⁷, et interroge les notions d'acculturation⁸⁸, et surtout de prestige. Le geste fascinant est imité. « En imitant leurs idoles [ici, un pianiste à l'écran], les jeunes conquièrent une part d'autonomie car ils se dégagent de l'influence de leur milieu d'appartenance. Le fan révèle par là-même un goût personnel, il affirme une individualité par rapport à son environnement familial et social (les pairs), c'est pour lui une manière d'accéder à une forme d'identité subjective et de groupe⁸⁹. » Cela confirmerait notre hypothèse de recherche : la représentation médiatique et notamment cinématographique du/de la virtuose serait stimulante : ainsi Tom imite Horowitz en regardant *l'Art du piano*.

Pour rappel, un camarade m'avait dit après voir vu *Le Pianiste* : « J'ai travaillé les passages les plus difficiles de la Ballade ! » Souhaitait-il imiter l'acteur/le pianiste suite à cette scène forte avec l'officier nazi ? Par quoi était-il « motivé », par la musique, support de prestige et d'excellence ? Tarde, dès ses *Lois de l'imitation* en 1890, écrit que « pour donner satisfaction à leur besoin persistant d'admirer et aimer, elles [les personnes] doivent se créer de temps en temps de nouvelles idoles, sauf à les briser ensuite à leur tour ». La crainte qu'inspire le maître admiré pourrait empêcher l'élève d'atteindre, et surtout de surpasser un idéal. Philippe Perrenoud enfin, parle de « l'anthropologie de l'excellence », notion précitée⁹⁰.

On peut se questionner sur les limites du modèle, qui peut devenir l'unique inspiration : on pense à Kai dont Monsieur Ajino dit, au début de son apprentissage de la Sonate de Mozart, qu'il ne fait que l'imiter à partir de la cassette qu'il lui a confiée. Ainsi Ravel répondait à son admirateur Gershwin, fasciné par son art virtuose, la formule célèbre : « Pourquoi seriez-vous un Ravel de seconde classe alors que vous pouvez devenir un Gershwin de première classe ? ».

Enfin, le **pianiste-filial** a une explication sociologique : Pierre Bourdieu, auteur de *la Distinction* en 1979 et père du structuralisme constructiviste, aborde la sociologie des goûts. Il analyse les représentations culturelles (par ex. via l'impact de la classe sociale, la famille). Bourdieu écrit au début des années 1970 : « Selon que l'accès à l'enseignement supérieur est collectivement ressenti, même de manière diffuse, comme un avenir impossible, possible, probable, normal ou banal, c'est toute la conduite des familles et des enfants (et en particulier leur conduite et leur réussite à l'École) qui varie parce qu'elle tend à se régler sur ce qu'il est

⁸⁵ Fifty, Peu motivé.e aujourd'hui ? Bonne nouvelle : cela ne vous empêchera pas d'agir ! fifty.do, n.d., en ligne : <https://www.fifty.do/blog/motivation>.

⁸⁶ Lang Lang explique qu'après un énième coup de sang de son père, qui avait cassé son Transformers car il n'avait joué que deux des trois heures de piano quotidiennes pour voir sa famille, le garçon s'était rageusement mis au piano pour faire non pas une mais deux heures, « deux heures de travail navrant où je ne pensais pas à la musique mais seulement à mes Transformers. Lang Lang, p. 70, situation peu motivante vécue (sauf pour le Transformers), avec toute l'exacerbation et l'exagération émotionnelles dont est capable un enfant !

⁸⁷ Marcel Mauss, *Les techniques du corps*, 1936.

⁸⁸ « Processus par lequel une personne ou un groupe assimile une culture étrangère à la sienne » (Petit Robert). Un exemple est l'appropriation du blues par les musiciens blancs américains au début du XX^{ème} siècle. Mauss aborde aussi les notions d'habitus et appropriation sociale, psychanalyse, inconscience, ... utiles au musicien.

⁸⁹ *Modes vestimentaires chez les adolescents : Construction de l'identité et du lien social*, Dominique Lenoir Laborderie, Université Paris-Descartes, Mémoire de recherche, juin 2021.

⁹⁰ Philippe Perrenoud, *Sociologie de l'excellence ordinaire, diversité des normes et fabrication des hiérarchies*, Université de Genève, 1987.

"raisonnablement" permis d'espérer⁹¹». Ce discours sur la reproduction des élites dans l'enseignement supérieur est valable pour la musique, ou pour les concours : Kai qui est né dans une famille modeste, n'envisage même pas de passer un concours de piano, « pour les gosses de riches » alors qu'Amamiya y est destiné depuis sa naissance.

L'héritage familial peut aussi aider à comprendre l'appétence ou le rejet d'un élève pour telle musique et ses projections.

⁹¹ Pierre Bourdieu et Jean-Claude Passeron, *La Reproduction. Éléments pour une théorie du système d'enseignement*, Paris, Minuit, 1971, p. 262, cité par Lahire, B. (2010). La transmission familiale de l'ordre inégal des choses. *Regards croisés sur l'économie*, 7, 203-210. <https://doi.org/10.3917/rce.007.0203>

2.2 Analyse des résultats d'enquête

Nous proposons ci-après un début d'interprétation des résultats de notre questionnaire, compte tenu du panel de réponses relativement restreint : nous avons laissé aux sondés une semaine pour répondre, afin d'avoir le temps de traiter les résultats. Il conviendrait de rouvrir la possibilité de réponse à plus long terme, pour des résultats plus fins⁹².

Méthodologie : questionnaire sous framaforms envoyé par mes soins à mes connaissances, collègues, membres de ma famille et élèves par Facebook et mail. Le formulaire se situe dans le détail en annexes.

Nous avons reçu 34 réponses en sept jours. Par construction, ce panel est très en lien avec le piano. Deux réponses le racontent fortement. La question « Êtes-vous d'accord avec cette phrase vous concernant : “J’ai un intérêt pour le piano” ? » proposait 4 choix : Pas du tout, Pas d'accord, D'accord, Tout à fait. Seules 2 réponses indiquent « Pas d'accord », aucune ne dit « Pas du tout ». Et à celle « en écoutez-vous avec plaisir » avec la même modalité de réponse, la totalité dit « oui ! » avec 6 « D'accord » et 28 « Tout à fait ».

2.2.1 Analyse générale du questionnaire

Dans les 34 réponses, 31 personnes, on l'a dit, déclarent avoir un intérêt pour le piano, la totalité en écoute avec plaisir. 26 disent en avoir déjà pratiqué régulièrement, 15 en pratiquent régulièrement dont 6 disent être professionnels (Tout à fait d'accord ou d'accord). Notre panel comporte donc un peu moins d'une majorité de musiciens, amateurs, et mélomanes pour ce qui concerne la musique de piano. Par « pianiste », on entendra ici quelqu'un pratiquant régulièrement et actuellement. Il n'est pas nécessaire que ce soit l'activité professionnelle principale. Ainsi est une pianiste, dans le cadre de notre enquête, la personne qui répond : « J'ai été professeure d'éducation musicale en collège, retraitée depuis septembre 2022. Le piano a été un de mes outils de travail. »

Un peu moins de 30 % des personnes interrogées affirment n'avoir jamais vu de film ou documentaire centré sur un pianiste.

Avant toute suggestion de titres, nous avons demandé de quels films les sondés se souvenaient. : 22 personnes se souvenaient d'au moins un film :. 12 réponses donnent *Le Pianiste*, 3 *La Leçon de piano*, 2 *la Légende du pianiste sur l'océan*, 1 *La Pianiste* et 1 *Piano Forest*, soit les titres contenant le mot piano ou pianiste.

Le reste des films est plus épars : *Shine* (Scott Hicks, 1996, biopic sur David Helfgott), *Soul* (Pete Docker, 2020), *La La Land*...

Les films les plus vus dans notre corpus sont, dans l'ordre décroissant : *Le Pianiste*, *La Leçon de piano*, *La Pianiste*, *De Battre mon cœur s'est arrêté*, *Green Book*, *La légende du pianiste sur l'océan*. Les films d'animation et documentaires sont moins vus, avec 5 vues maximum pour le *Piano de la forêt* (et la série *Forest of Piano*), le concert de Lang Lang et le documentaire *l'Art*

⁹² J'ai également interrogé de manière informelle mon entourage, et des inconnus comme des conducteurs en covoiturage, la musique au cinéma étant un sujet de conversation universel : ils se dévoilent peut-être d'autant que, peu susceptibles de me revoir, ils n'ont pas peur de me parler de leurs goûts culturels, ce qui peut retenir certaines de mes connaissances comme mes élèves. Je les remercie pour leur curiosité bienveillante.

du piano. Suite à cette question, certains sondés se remémorent un film « pianistique » : *les Aristochats* (Disney, 1970), *Amadeus* (Milos Forman, 1994), *Tirez sur le pianiste !* (François Truffaut, 1960), *Rachmaninoff* (Pavel Lungin, 2007), *4 minutes* (Chris Kraus, 2006, sur une professeure de piano dans une prison) ...

La première raison à ces visionnages est l'intérêt pour la musique en général. Viennent ensuite la raison extra-musicale (pour le réalisateur, l'acteur/actrice...), l'intérêt pour le piano, pour le pianiste, pour la musique préexistante, puis pour le compositeur et enfin le pianiste en question. Une seule personne dit ne pas réécouter les bandes originales, on peut donc considérer que les spectateurs de mon panel réécoutent la musique d'un film : en majorité « un peu » et non beaucoup, et de façon équitable la musique originale et les pièces préexistences.

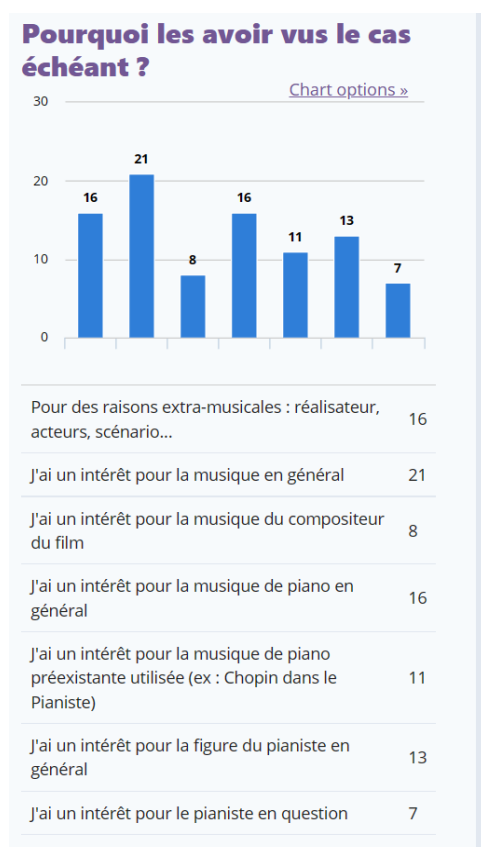


Figure 1 Raison du visionnage, copie d'écran du des résultats du sondage *framaforms*

Cet intérêt pour la musique en général est corroboré par un des commentaires libres « finaux » : « Dans la question "Pourquoi les avoir vus, le cas échéant?", j'aimerais ajouter que je les ai vus surtout pour un intérêt pour la musique en général. Ainsi je ne me ferme pas au visionnage de films sur le piano, mais je m'ouvre à toutes représentations sur la musique confondues (*Amadeus*, *Beethoven*, *Whiplash* (2014, Damien Chazelle)...). » Les réponses ouvertes des questionnaires ne permettent pas d'entrevoir un intérêt particulier des sondés pour un profil de pianiste. Peut-être aurions-nous pu leur suggérer ces profils, encore en esquisse au moment de la conception du formulaire (il aurait été possible qu'on lise : « j'aime le fait qu'Ada ait créé son langage », ou « j'aime le mélange entre classique et jazz chez Shirley »).

2.2.3 Rapport entre visionnage et écoute

Les films les plus vus sont pour rappel dans l'ordre décroissant : *Le Pianiste*, *La Leçon de piano*, *La Pianiste*, *De Battre mon cœur s'est arrêté*, *Green Book*, *La légende du pianiste sur l'océan*. Les films d'animation et documentaires sont moins vus, avec 5 vues maximum pour le *Piano de la forêt en égalité avec la Légende...* et la série *Forest of Piano*, le concert de Lang Lang et le documentaire *l'Art du piano*.

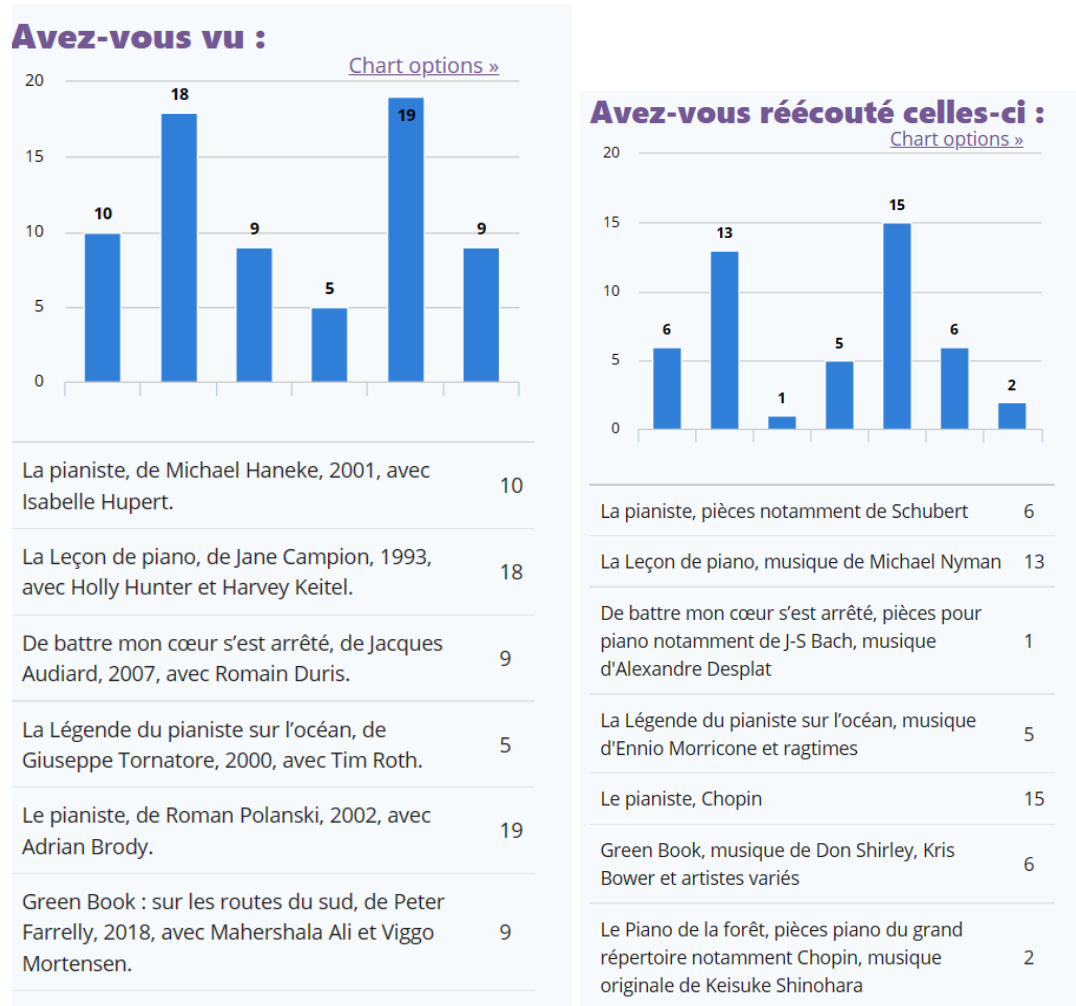


Figure 3 Visionnage et réécoute, framaforms

Les BO les plus réécoutées sont *Le Pianiste*, *La Leçon de piano*, *La Pianiste*, *Green Book*, *la Légende du pianiste sur l'océan*, *Piano Forest*, *De Battre mon cœur s'est arrêté*. Ce résultat recoupe le visionnage, si l'on excepte un recul entre *De Battre mon cœur s'est arrêté*, qui a moins de succès. la totalité des spectateurs ont réécouté la BO de *La légende du pianiste...*, et prêt de $\frac{3}{4}$ pour *Le Pianiste*, et *La Leçon de piano*, films qui constituent un succès de visionnage et musical. $\frac{3}{5}$ ont réécouté la BO de *La Pianiste*. Seule une personne a réécouté la musique entendue dans *De battre mon cœur s'est arrêté*. L'exemple du *Pianiste* ou *La Pianiste* montre que ce n'est pas du fait de l'emploi quasi exclusif de musique préexistante. On pourrait supposer que la musique de Bach a eu moins de succès que celle de Chopin, ou que les spectateurs sont davantage touchés par des musiques préexistantes plus récentes (*Green Book*, *Piano Forest*, *Le Pianiste* qui présentent principalement les musiques de Don Shirley et Chopin). *De Battre...* offre peut-être également moins de diversité, le protagoniste se concentrant sur une pièce en particulier, bien que la bande-originale fasse entendre un corpus varié.

Figure 4 Comparaison films vus/(ré)écoutés

1 = oui ; 0 = non

- Ça motive tout simplement.

- La dernière réponse n'est pas donnée.

41

2.2.4 Le rapport à l'institution et au professeur

2023 tout à fait						Ecole d'En+Edi Edeve (sans école de musique)						RAOOUT					
J'ai écrit cette phrase sous ci/Avez-vous vu :						Ou encore :						mbré X (films vus)					
						Pourquoi les avoir vus les cas échéant ?						Réécoutez-vous la Bande Originale (la musique co Avez-vous réécouté ?					
grand pianiste Avez-Después la pianista leço De va la Le pré Green Thie L'amou Lang Le Papi Du or Die :LS vos vus Pour des J'ai un m't'ai un m't'ai un m't'ai un m't'ai un m't'on un peu Beaucoup la musiq Les pièces la pianist La leçon																	
1	0	oui	Le pianist	1	1	1	1			4	X	X	X	X	X		X
0	0	oui	La leçon piano	1						2							X
3	3	oui	Le pianist	1	1	1	1			4							X
3	0	oui	Le Pianst	1	1	1	1	1		7	X	X	X	X	X	X	X
3	3	oui	Pannon	1	1	1	1	1		4	X	X	X	X	X	X	X
3	2	oui	Le pianst (Poban	1	1	1	1	1		5	Les aristc X	X	X	X	X	X	X
3	3	non		1	1	1	1	1		4	X	X	X	X	X	X	X
3	1	oui	Le pianst	1	1	1	1	1		3	X	X	X	X	X	X	X
1	0	oui	Soul, Wolfgang Amadeus Mozart	1	1	1	1			0	X	X	X	X	X	X	X
0	0	non								0							X
0	0	non								0							X
1	0	oui	Le Pianst, your!	1				1	1	4	X	X	X	X	X	X	X
1	0	non								0							X
2	0	non								0	X	X					X
2	0	oui	Le Pianst, La let	1	1	1	1			3	X	X	X	X	X	X	X
1	0	oui	Je ne me souviens plus exactem	1						1	J'a aucune culture IX	X	X	X	X	X	X
1	0	oui	La légend	1	1	1	1	1	1	7	X	X	X	X	X	X	X
2	0	oui	Quatre minutes (Chris Kraus) et Je ne sais pas si le biopic d'Eilon John (Rodenman) cor							0	X					X	X
2	0	non								0							X
1	0	oui	Shine, 1996	1				1		2	Green Book, De lra X					X	
1	0	oui	Le pianst	1	1	1	1	1		5	Tirez sur X	X		X	X	X	X
3	2	oui	Piano forest							1							X
		oui	Ray	1	1	1	1	1		3	Amadeus	X	X	X	X	X	X
0	0	oui	Le pianst, Leçon	1	1	1	1			3	X	X	X	X	X	X	X
2	1	oui		1	1	1	1			3	RAY 20kX X	X	X	X	X	X	X
0	0	oui	Le pianst	1				1		2	X	v	X	X	X	X	X
3	1	non		1						2	Your Le IX	X	X	X	X	X	X
1	0	oui						1		1						X	X
1	0	non		1						1						X	X
0	0	oui	Le pianst	1	1	1	1	1		5	Ray, la LX	X	X	X	X	X	X
2	1	non								0						X	X
0	0	oui	Le pianst X	1	1	1	1			2		X	X	X	X	X	X
3	3	oui						1	1	4	X	X	X	X	X	X	X
1	0	non						1		1	X					X	X

Figure 5 Visionnage selon profil pianistique : élève, en école

Violet : élève pianiste passé par une ou dans une école de musique aujourd'hui

Orange : élève pianiste non passé par une école

Rose : non élève aujourd'hui mais passé par une école

2/3 (25 personnes sur 36) des participants indiquent avoir déjà étudié dans une école de musique, 2/3 indiquent ne pas être élève en piano. Les 7 élèves pianistes (violet) en école de musique ont vu davantage de films (majoritairement entre 4 et 7) que les élèves en école non pianistes, qui eux-mêmes en ont vu davantage que l'élève pianiste non en école (orange), certes peu représentative.

RAJOUT						
Nbre X BO ré-écoutées						
Le Piano de la f	Pour quel	Ces visior	De quelle	Votre âge	Avez-vous	Etes-vous
1		non		25	oui	non
0		non		39	non	non
2				30	oui	oui
5		un peu	J'ai comm	39	oui	oui
4		un peu	J'ai souha	33	oui	oui
4		beaucoup	Motivatio	22	oui	oui
1		non			oui	non
3		beaucoup	Cela m'a	20	oui	oui
0	Soul, Am	beaucoup	Ils m'ont	29	oui	non
0		non		21	non	non
0		non		35	non	non
2		un peu	Cela m'a	18	oui	non
0		non		25	oui	non
0		non		18	oui	non
0		un peu	Nouvel inf	33	non	non
2		beaucoup	Cela don	15	non	oui
3		beaucoup		25	oui	non
0		non		21	oui	non
0		non		23	oui	non
1	Shine : R	non		22	oui	non
0		un peu	En faisant	68	oui	non
0		non		24	oui	oui
2		un peu	Le contex	61	oui	oui
2				68	non	non
2		un peu	En recher	63	oui	non
2		non		26	non	non
1		un peu	Après visi	21	oui	non
1		non		29	oui	oui
1		non		21	oui	non
0	La La Lan	un peu	Goût pou	34	non	non
0					oui	oui
3		un peu		35	non	non
3		un peu	Ça motive	28	oui	oui
1		non		18	oui	non

Figure 6 Influences du visionnage des élèves sur la pratique/écoute musicale

De la même façon, les élèves en école ont davantage réécouté de BOs, et ont effectivement répondu « beaucoup » à la question : réécoutez-vous les BOs ?

2.2.5 Bilan

- L'intérêt général pour la musique est le premier moteur du visionnage filmique.
- La quasi-totalité des spectateurs ont réécouté au moins une bande originale. Cela confirme l'intérêt du média filmique comme support musical, à utiliser par exemple dans un cadre pédagogique.
- Il est en revanche difficile de voir une relation entre le fait de beaucoup pratiquer le piano et de voir davantage de films pianistiques. L'activité de visionnage de films pianistiques et la pratique du piano ne semblent pas directement liées.
- Sur les 17 personnes réécoutant les BOs, les spectateurs seraient davantage touchés par des musiques préexistantes « récentes » (*Green Book*, *Piano Forest*, *Le Pianiste* qui présentent principalement les musiques de Don Shirley, Chopin et Schubert) par rapport à *De Battre...* (Bach). Le faible corpus illustrant de la musique « ancienne » (classique, baroque et antérieure) empêche cependant d'en tirer des conclusions, et peut tenir de l'habileté du pianiste à l'écran.
- Plus de la moitié des raisons invoquées à l'écoute de la BO indiquent un effet motivationnel du visionnage sur la pratique instrumentale.
- Les élèves pianistes, a fortiori étudiants en école, voient davantage de films pianistiques et en (ré)écoutent donc (nous ayons signalé des écoutes sans visionnage préalable) davantage la musique.

Il serait intéressant :

- D'incorporer des figures populaires telles que Mozart dans *Amadeus*, qui, s'il ne présente pas une figure pianistique stricte, est un fort médiateur de la musique de Mozart, et d'affiner l'impact des biopics sur l'écoute d'une musique.
- de faire l'expérience sur un corpus de films non pianistiques, tel que ceux de Stanley Kubrick (*Barry Lindon* et Purcell, *Orange Mécanique* et Beethoven) ou Woody Allen (*Hannah et ses sœurs* et Bach, *Manhattan* et George Gershwin), qui font exclusivement appel à des musiques préexistantes, d'époque ancienne et plus moderne, comme en témoignent chacune des deux œuvres citées, pour confirmer ou infirmer cette attirance vers des musiques « modernes » et non anciennes.
- D'envoyer le tableau aux sondés en leur demandant de cocher eux-mêmes les profils principal et secondaires de pianiste qu'ils pensent reconnaître. *Le Pianiste* par exemple n'est pas davantage vu par des professionnels. On peut même se demander si le « grand public » est davantage attiré par ces productions que les professionnels, possiblement effrayés par les « clichés » qu'ils peuvent y trouver. Il existe à l'inverse des films de niche, comme semble l'être *Do or Die*, non vu par les sondés (mais consacré à une figure médiatique ; le film *Pianomania* sur l'accordage des pianos nous semble être encore plus spécialisé).
- D'analyser les bandes-annonces et les critiques ou commentaires parus notamment sur des blogs musicaux. Comment celles-ci présentent-elles le film ? *Le Pianiste* semble avoir été davantage présenté comme un drame qu'un film musical. En ce cas, l'attirance des pianistes professionnels serait-elle moindre ?

2.3 Quid de notre enseignement ?

2.3.1 Profils de pianistes et d'élèves

Nous allons maintenant considérer que les profils de pianistes de notre première partie deviennent des dimensions non exclusives, comme commençait à le montrer le tableau récapitulatif des profils par film (voir 1.2.14). Ces différentes dimensions peuvent cohabiter chez une personne dans une activité pianistique, d'une façon négligeable à très puissante. Les situations et les représentations (voir 2.1.1 et Erving Goffman) que cette personne doit/veut tenir font varier ces intensités. Supposons que quelqu'un se mette devant un piano et commence à jouer à cette occasion. Dans ce moment, cette personne présente des éléments plus ou moins prégnants d'un pianiste-langage intérieur/effacé et laborieux, d'un pianiste-métissé/social et rock-star, d'un pianiste-mondain, filial et rédempteur,... C'est le cas pour mes élèves pianistes et le pédagogue, jamais loin du piano. Comment ces différents idéaux-types peuvent nous aider dans la réalité, en tant qu'élèves et professeur ?

Je n'ai que rarement d'échanges poussés avec des apprenants-pianistes sur les figures pianistiques en question au cinéma, si ce n'est leurs réponses ouvertes au questionnaire, par manque de temps en leçon ou d'intérêt de leur part ; il est aussi logique qu'un jeune élève ait vu moins de films. Ainsi une jeune ancienne élève écrit-elle qu'elle n'a pas beaucoup « de culture », mais que le visionnage (de *la Légende...*) lui a « beaucoup » donné envie de réentendre la musique, et de se mettre au piano de façon générale. (Une autre élève établit un lien plus direct : « J'ai commencé le piano pour pouvoir un jour jouer la musique de *La Leçon de piano*. ») Chez le jeune élève, il y a aussi sans doute un complexe qui fait que - de la même façon qu'un élève ne répond pas à la question : qu'écoutes-tu ? car il pense que répondre le chanteur Jul ne serait pas approprié -, à la question « que regardes-tu ? » il n'ose peut-être pas répondre un manga, dont il pense que ce n'est pas du cinéma, au sens sérieux où il imagine que son professeur l'entend. C'est pourquoi nous avons encore une fois défini un corpus le plus divers et représentatif possible. Il nous a semblé important d'y inclure une série Netflix, à l'heure où les plateformes de streaming sont très répandues. Cela est confirmé par un témoignage : « Je dois avouer ma paresse : je regarde surtout des films s'ils me sont proposés par des services de streaming (Netflix et autres) - si je ne regarde pas beaucoup de films ou documentaires concernant les pianistes, c'est parce-que peu me sont proposés, et je ne fais pas l'effort d'aller chercher plus loin ! » Le documentaire *Crossing Rachmaninov* est actuellement disponible sur Netflix. C'est aussi ainsi que je suis tombé sur *Forest of Piano* : en tapant « piano » dans la barre de recherche, geste à la portée de tout élève.

Que ferais-je si un élève à la dimension de compétiteur très présente se présentait à moi ? Devrais-je le décourager, comme l'a fait Gary Graffman avec Lang Lang, ce qui ne l'a pas empêché de mener une grande carrière aux Etats-Unis, avec pour consécration ce concert au Carnegie Hall ? Ou si un élève souhaitait créer entièrement un langage ? Il s'agit d'établir une « balance bénéfice/risque » avec l'élève : le concours lui apportera de l'expérience et du répertoire, souvent de belles rencontres, mais l'exposera à certains aspects négatifs (décisions possiblement injustes, compétition néfaste avec certains concurrents.) L'aider à développer son langage impliquera des notions de composition, d'histoire des styles, au détriment possible d'une exploration approfondie du répertoire et du développement d'une technique lui permettant d'exprimer ce qu'il entend en lui.

J'ai déjà eu des élèves dont la dimension effacée était très présente. Ils souffrent par exemple d'un complexe d'infériorité, problème récurrent chez les jeunes musiciens, ou moins jeunes.

« Je n'ai pas de culture », me répond-on quand je parle de cinéma ; « je n'ai pas le niveau », quand je propose un morceau. Afin de ne pas dissuader un élève dans son projet, tel le premier professeur que va voir Thomas Seyr (« Attendez je ne comprends pas bien, vous voulez devenir pianiste concertiste ? »), l'enseignant doit être encourageant, tout en avertissant l'élève des difficultés effectivement existantes ; ceci sans être aussi dur que le pianiste-névrosé Erika, qui, ayant mal fait résilience de son éducation traumatisante et l'échec de sa carrière, « se venge », consciemment ou pas, sur ses jeunes élèves.

Il est indéniable que, si le profil de rock-star est peu répandu parmi les élèves, cette figure peut être stimulante pour eux. C'est pourquoi je mets en valeur dans ma salle de cours des livres de pianistes-géants ou de la « rock-star » Lang Lang, pour stimuler la curiosité de mes élèves. Je cherche aussi depuis plusieurs années une affiche du film *Le Pianiste*, qui au-delà des caractéristiques du pianiste-rédempteur ou du pianiste-souvenir, peu opérantes sur le plan pédagogique, peut faire réfléchir l'élève sur le statut « méta » de l'artiste et de la musique, qui peuvent se situer au-dessus des considérations quotidiennes, sans que celles-ci ne soient forcément dramatiques comme dans cette histoire autobiographique. A tout le moins, elle peut sensibiliser au répertoire de Chopin et à l'histoire.

Il faut aussi faire le distinguo avec le jeune élève de ce qui est « réaliste » et romancé, voire fictionnel. De plus, les pianistes-géants appartiennent à une époque révolue, et s'il est nécessaire de faire connaître leur héritage, le piano « ne se pratique plus » réellement de cette manière : un ancien professeur de piano qui m'avait fait connaître les Mémoires de Rubinstein m'indiquait qu'une telle trajectoire de carrière, celle d'un pianiste très doué mais assez peu rigoureux à ses débuts, étaient de nos jours peu probable.

2.3.2 La musique de films dans nos cours

Je n'ai par contre jamais senti le besoin de faire de la « médiation » pour la « musique de films » auprès de élèves, car ceux-ci en sont souvent demandeurs. Le « top » des pièces les plus demandées est la *Valse d'Amélie Poulain*, *Una Mattina* (extrait des *Intouchables*), *Pirate des Caraïbes*, *Harry Potter* ou Joe Hisaishi (compositeur de la musique des studios Ghibli) ; qui forment la plus grande demande, auprès de pièces du « grand répertoire » telles que *la Lettre à Elise* et *la Marche Turque*. En revanche je suis d'autant prêt à accéder à ces demandes que je sais à quel point la musique de films est à fois un outil de médiation envers le cinéma (comme ça a été le cas pour moi, la musique étant parfois l'entrée vers un film), mais aussi vers la musique occidentale dite « savante », comme l'a montré Stanley Kubrick, mais aussi, entre autres, John Williams, dont la musique populaire éveille la curiosité vers un répertoire plus « classique » aux inspirations souvent évidentes voire revendiquées.

J'encourage souvent mes élèves à voir les films, ou au moins la bande-annonce, supports des musiques pour le cinéma qu'ils interprètent. Certains professeurs de piano font faire de l'improvisation à partir de courts-métrages, ce qui me paraît hautement intéressant pour associer des sons à une histoire et développer l'imaginaire des enfants⁹³. Il convient de prendre en compte leurs goûts et maturité intellectuelle et culturelle, et compte tenu aussi du succès des mangas en France, le film *Piano Forest* me semble à cet égard une bonne entrée. La mimesis (montrer les choses) autant que la diégèse (les expliquer), y participent de la narration, dans une démarche dialectique de sensibilisation à un répertoire pianistique. Les œuvres jouées ou diffusées dans cette série présentent en effet de larges extraits du répertoire pianistique

⁹³ Entretien avec Grégory Ballesteros, professeur d'improvisation piano à l'ENM de Villeurbanne, 27/11/2022.

classique, sans grande coupure, comme des valse de Chopin ou Sonates de Mozart. Le générique de la série est *l'étude op. 10 no. 1* de Chopin, orchestrée dans sa seconde partie de façon épique. Elles témoignent de l'amour et du respect des nippons pour l'œuvre pianistique européenne et de la rigueur avec laquelle il les étudie, notamment Chopin et Mozart, et leurs interprètes tels Vladimir Ashkenazy⁹⁴.

Une chose remarquable est que les élèves et les sondés associent davantage le pianiste et le cinéma à la « musique de piano » au cinéma, qu'à la « musique réellement jouée dans ce film pianistique » : ainsi cite-t-on souvent la musique des *Intouchables* (Olivier Nakache et Éric Toledano, 2011, musique de Ludovico Einaudi) qui ne présente pas de protagoniste pianiste, pour sa musique, où, tandis qu'une musique baroque renvoie au milieu bourgeois du personnage incarné par François Cluzet, le piano évoque la liberté ; l'écriture n'y est pas d'écriture savante dans le style occidental (comme la pièce de Debussy de l'hôtel chic dans *Green Book*), mais dans un style populaire et minimaliste, quasi improvisé, au regard du scénario et lui conférant un aspect mélancolique. Il faut cependant préciser que *Una Mattina* a été composée en 2003 et employée pour *les Intouchables* comme musique préexistante.

La question de l'écoute de BO « de piano » (et non de pianiste, selon le raccourci observé) au cinéma provoque un second raccourci : le « piano au cinéma » inclurait la musique d'orchestre, assimilés dans certains imaginaires, puisqu'on pourrait tout jouer au piano, ce qui explique le succès de Hans Zimmer et son *Pirate des Caraïbes* (dont le fameux thème principal *He's a pirate* est en réalité de Klaus Badelt, et dont une version piano virtuose a été rendue célèbre par Jarrod Radnich), ou plus directement, ceux d'*Inception* (Time) ou *Interstellar*, conçus pour partie pour le clavier (piano ou orgue).

Pour ce qui concerne les jeunes élèves, les « topiques » de l'enfance (voir la musicologue Janet Bourne) appliqués au piano sont très présents dans la musique de Joe Hisaishi : musique dans un haut registre, effet boîte à musique... avec l'ajout d'un langage traditionnalisant et exotique, sans parler de riches accords d'inspiration jazz, qui séduisent les jeunes enfants tous comme les adolescents, qui voient certains défis techniques dans les parties de piano richement écrites comme *Ashitaka and San (Princesse Mononoké)*. Hisaishi, extrêmement admiré au Japon, se met en scène au piano dans ses concerts, avec des arrangements concertants (il en est de même pour Hans Zimmer) et l'« imitation » prestigieuse peut devenir aussi une motivation à son interprétation. La simple présence d'images dans le folio (partition imprimé) suffit à convoquer l'imaginaire de l'enfant, qu'il ait vu le film (ce sont alors des réminiscences musicales) ou pas ; et les partitions, pour les films de Miyazaki, sont la musique réellement entendue dans le film. Il faut cependant se méfier de la démarche de merchandising, visible dans certaines partitions américaines comme chez Hal Leonard, considérées parfois comme un produit dérivé comme un autre et où la valeur musicale ajoutée de l'arrangement piano est faible, consistant en une reproduction simpliste de la mélodie et d'une réduction basique pour l'accompagnement. Le résultat peut être décevant comme pour la partition de la première trilogie de *Star Wars*⁹⁵, musique plébiscitée par les jeunes élèves : ainsi le rythme de marche n'est-il pas reproduit dans la *Darth Vader's March*, alors qu'il en constitue le motif générateur,

⁹⁴ Sans faire de généralités sur « l'état d'esprit » asiatique, on peut se questionner sur un trait commun entre les Japonais et les Chinois qui semblerait être un amour immodéré pour la musique classique occidentale. « La Chine est restée fermée à l'Occident durant les années 1960 et 1970 en raison de la révolution culturelle : la musique classique au contraire devenait une nouvelle mode. (...) L'amour des Chinois pour la musique classique et souvent un peu naïf. Il y a une anecdote que j'aime raconter au sujet d'un groupe de producteurs qui recevait Vladimir Ashkenazy pour discuter de nouveaux enregistrements des valse de Chopin. Les producteurs restèrent silencieux jusqu'à ce qu'Ashkenazy propose que la réunion commence. « Ne devrions-nous pas attendre le compositeur ? » demanda l'un des producteurs (!). Lang Lang, pp. 12-13.

⁹⁵ *The Star Wars Trilogy, Special Edition*, Warner, arrangement Dan Coates, 2013.

au même titre que l'enchaînement des deux accords initiaux conférant au thème une couleur harmonique maléfique. Sans doute une solution d'arrangement aurait dû être trouvée.

En complément d'extraits de BO des films cités, je pourrais accrocher des affiches de film dans ma salle de cours, et diffuser des extraits de films comme *Piano Forest*, qui a le mérite de montrer des pièces préexistantes (surtout Chopin), parallèlement à une musique originale de style improvisé, encourageant l'élève à chercher son propre langage si cela l'intéresse, en parallèle du travail du répertoire, complémentarité dont témoigne l'épanouissement de Kai dans le film.

Nous avons supposé que l'imitation prestigieuse puisse conduire un élève à s'identifier excessivement à un modèle et nuire au développement de sa personnalité. Un *goulot d'étranglement* (réduction du flux d'informations) peut être mis en place par l'enseignant lui-même : le danger chez les élèves autodidactes ou ayant recourt à un contenu non personnalisé, par exemple sur internet, est que le musicien « modèle », qui met à disposition un contenu pédagogique, puisse y mettre en place les éléments techniques permettant de l'imiter dans son attitude, en évitant de donner des pistes pour que l'élève devienne autonome, ce qui est le rôle réel d'un professeur. Il est en effet rare d'entendre ce type de pédagogue prévenir que l'apprentissage de pièces difficiles au piano est long et rugueux, et être ainsi *empêchant* : il aurait eu peur que l'élève n'abandonnât. Mais exprimer sa propre personnalité est sans doute ce qui est le plus long et exigeant, ce sur quoi le manga *Piano Forest* insiste.

3 Conclusion

Alors que Shirley explique que sa maison d'édition refuserait un noir jouant de la musique classique, Tony « La tchatche » lui répond qu'au moins, il a trouvé son style. « Tout le monde peut jouer Chopin, mais personne ne peut jouer comme vous ». Au fil de notre visionnage, nous avons fini par discerner le *leitmotiv* de ces films musicaux : il faut trouver son style, comme y insiste *Piano Forest*. Nul doute cependant, au-delà de ces topiques liés au film de manga, que cette série peut avoir un bénéfice musical voire pédagogique pour l'élève. Destinée à un jeune public, elle peut le sensibiliser à la beauté du piano et à la sincérité dans l'art (ne pas simplement imiter un modèle, comme lorsque Mr Ajino reproche à Kai d'avoir imité son style⁹⁶).

Il nous semble intéressant de voir dans notre corpus la cohérence du répertoire piano. Au sein d'un même film : pour sa dernière « pièce », 1900 mime la première qu'il a interprétée étant enfant ; et dans le corpus : Lang Lang, qui se place dans le sillage des « géants », joue pour dernière pièce le *Rêve d'amour* de Liszt, tout comme Rubinstein dans le documentaire d'Einszenbach. Notons aussi comment des œuvres de notre corpus se retrouvent « mises en abyme », en elles-mêmes : ainsi dans *De battre mon cœur s'est arrêté*, le personnage de Tom regarde-t-il le documentaire *l'Art du piano*. Il en est de même pour le corpus secondaire. Dans *Do or Die*, Lang Lang précise avoir souvent vu le concert télévisé d'Horowitz dont nous parlons en marge du documentaire sur Rubinstein, maintenant une filiation dans ces générations de pianistes-géants (mais parle aussi du dessin animé *The Cat Concerto*, et nous aurions pu au même titre analyser la figure du chat concertiste Tom).

Nous avons considéré la figure du pianiste sous trois aspects : son répertoire, son style (sa façon de le jouer), et sa personnalité, qu'il exprime dans sa musique mais aussi en dehors. Notre corpus de films réalistes montre rarement que la pratique du piano et de la musique est « vue » comme difficile et exigeante. Telle une ellipse, l'apprentissage y est passé son silence : les cinq films montrent des pianistes au sommet de leur art. Les écrits que nous avons convoqués nous éclairent sur leur parcours, dont le résultat artistique se manifeste ici dans une temporalité diverse, entre une tournée pour Shirley, quelques mois de tournage pour Rubinstein ; et un concert pour Lang Lang, qui fait le lien avec notre corpus fictionnel. Il se représentait en effet dans sa jeunesse comme un héros de manga ou de *cartoon*, un super-héros. Il est l'auteur d'une méthode pour enfants⁹⁷, où il figure en dessin sur la couverture, devant un nuage en style manga, tel un magicien entouré de ses effets pyrotechniques. « Rejoins Lang Lang et pars à l'aventure », indique l'abstract.

Les élèves ou simples mélomanes, en voyant ces films fictionnels, mettent un pied dans le rêve, celui de la fable ou du manga. Mais comme nous l'avons précisé au début de ce travail, le héros fictionnel peut aussi être tout à fait ordinaire, comme le personnage de Romain Duris, qui certes a fait du piano dans sa jeunesse et était assez doué, mais est passé à autre chose, ce qui est une histoire très commune. Outre cette invitation à un voyage intérieur, le cinéma peut aussi être engagé, défendre le droit des personnes à disposer d'elles-mêmes et vivre en égalité dans la société ; ou consister en une confession biographique que l'on espère cathartique.

Nous nous sommes efforcés de sélectionner des métrages ayant pour protagonistes des pianistes de tout profil, professionnels, amateurs, autodidactes... afin d'examiner tout type d'apprentissages et de pratiques, et leurs représentations. On a vu plébiscités *Le Pianiste* et *La Leçon de piano*, un film « réaliste » à la musique identifiée, l'autre plus fictionnel et au langage

⁹⁶ Le charme voire la fascination peuvent d'autant opérer que l'animation est soignée : Vladimir Ashkenazy, on l'a dit, a prêté ses mains afin que le geste le plus fidèle soit reproduit. Les couleurs notamment pour les scènes de forêt sont chatoyantes et chaleureuses.

⁹⁷ *La méthode de piano Lang Lang, niveau 1*, Lang Lang Académie, Editions Lemoine, 2016.

musical inventé quasi *ex nihilo*, certes référencé stylistiquement ; et *Green Book*, au langage hybride. La typologie dégagée permet d'identifier rapidement les forces en présence chez un élève : « force de travail » s'il s'identifie à un Thomas Seyr ou un Amamiya, « imaginaire » s'il penche du côté de 1900, « ouverture au monde » s'il s'identifie à Arthur Rubinstein... Et les profils les plus « fantaisistes » peuvent constituer une source d'inspiration pour les jeunes élèves.

Nous avons aussi tenté de nous questionner sur ce que la représentation médiatique du pianiste soliste pourrait induire comme inspiration, et ses conséquences sur la motivation de l'élève (potentiel). Il s'agit aussi pour le spectateur de déconstruire l'idée négative du pianiste virtuose, terme et figure au cinéma qui peuvent être empêchant pour des raisons techniques ou intellectuelles, voire philosophiques ; et lutter a contrario contre l'idée d'un art, encore une fois, accessible trop rapidement.

Car si Chopin répond à la question « Comment jouer vos Etudes ? » : « Avec facilité ! », il n'est pas question de dire que la musique est aisée. C'est aussi une dimension du virtuose, on l'a dit, de transcender la difficulté. Le naturel émane en effet des « réels virtuoses » examinés au décours de ce travail : Kai ou Novecento qui ont mystérieusement acquis ce talent à la naissance, Rubinstein ou Lang Lang qui eux ont travaillé - plus ou moins - toute leur vie... Tenter de répondre à la question du but de la musique et de l'art en général, au-delà de la grande littérature existante et du risque de s'en tenir à des propos de comptoir, dépasserait là-aussi le cadre de ce travail. Il est cependant utile de la soulever, afin de comprendre les enjeux liés à la figuration du pianiste au cinéma, média de masse⁹⁸, et c'est alors au spectateur de donner la réponse.

Le « prodige » reste à l'honneur à l'écran, comme dans l'émission éponyme sur France 2, dans un autre média de masse, la télévision. Y sont représentés des jeunes talents précoces⁹⁹, comme le pianiste Ryane qui a remporté le 20 décembre 2022 l'émission *Un incroyable talent*¹⁰⁰ : il n'a jamais pris de leçon et s'est exercé sur les pianos en libre accès. Son histoire est celle d'un jeune n'étant pas né dans une famille privilégiée, et dans laquelle tout spectateur et (aspirant) musicien peut se retrouver. L'image ici véhiculée du pianiste-inné/social ne saurait cependant tromper les oreilles averties, sur le fait qu'un réel apprentissage est nécessaire pour rendre honneur aux œuvres des maîtres. Peut-être notre société a-t-elle toujours besoin de héros, mais aussi de se réconcilier avec une certaine forme d'« excellence », parfois vilipendée : celle de l'exigence inspirée.

⁹⁸ L'art vidéoludique participe aussi grandement à la vision fantasmée du *guitar hero* via le succès du jeu éponyme, où les qualités d'instrumentiste vont souvent de pair avec un physique *héroïque*. Par ailleurs s'est démocratisée la transcription de pièces pour piano au Synthesia, où les notes défilent sur un clavier imaginaire en vue aérienne, comme pour maintenir ce parallèle vidéoludique (même si cet aspect de la mémoire visuelle n'est pas dénué d'intérêt pédagogique), ainsi que les tutoriels YouTube. C'est par ce biais que Ryane, gagnant d'*Un incroyable talent* le 20 décembre 2022, aurait appris le piano.

⁹⁹ Sur la précocité liée à la virtuosité dans le cadre pédagogique, voir *La virtuosité : technique ou expression ?* Sandra Nahon, Mémoire Cefedem Aura, 1999, p. 20.

¹⁰⁰ <https://www.facebook.com/M6/videos/un-g%C3%A9nie-du-piano-%C3%A0-15-ans-lfaut/1792712017733069/>

4 Bibliographie

4.1 Sources primaires

4.1.1 Films

De battre mon cœur s'est arrêté [2007], Jacques Audiard, 2012, Ugc Video
Green Book : sur les routes du sud (Green Book), [2018], Peter Farelly (2019), Metro
La Leçon de piano (The Piano) [1992], Jane Campion (2016), TF1
La Légende du pianiste sur l'océan (La leggenda del pianista sull'oceano), [1998], Giuseppe Tornatore (2000), Metro
L'Amour de la vie [1969], Gérard Patris et François Reichenbach
Lang Lang live at the Carnegie Hall, [2003] Warner (2004), Universal/Music/DVD
La Pianiste (The Piano Teacher), [2001], Michael Haneke (2002), MK2
L'Art du piano (The Art of Piano) [1999], Warner (2000), NVC Art
Le Pianiste (The pianist) [2002], Roman Polanski (2003), TVA Films
Le piano de la forêt (Piano Forest) [2007], Masayuki Kojima (2021), Crunchyroll
Le piano dans la forêt [2018-9], série Netflix

4.1.2 CDs cités

BOWER, Chris, *Greek Book*, Universal, 2019
NYMAN, Michael, *La Leçon de piano*, Virgin, 2004

4.1.3 Ouvrages ayant servi au scénario

Livres

BARICCO, Alessandro, *Novecento : Pianiste*, première publication 1994, édition française 1997, Edition Mille et une nuits, 80 pages.

ISSHIKI, Makoto, *Piano no mori* (Le piano de la forêt : Le monde parfait de Kai.), Tokyo, *Young Magazine Uppers/Morning*, Kōdansha. 1998-2015.

JELINEK, Elfriede, *La Pianiste*, Rowohlt Verlag. 1983, 250 pages.

SZPILMAN, Wladyslaw, *Le Pianiste, l'extraordinaire destin d'un musicien juif dans le Ghetto de Varsovie, 1939-1945*, Paris, date de publication originale : 1946 ; *Le pianiste*, Robert Laffont, 2001

4.2 Sources secondaires

4.2.1 Ouvrages ayant servi à étayer l'analyse typologique et musico-filmique

LANG, Lang et RITZ, David, *Le piano absolu : l'éducation d'un prodige (Journey of a Thousand Miles: My Story)*, Jean-Claude Lattès, Paris, 2008, 301 pages.

RUBINSTEIN, Arthur, *Ma jeune vieillesse*, Laffont, 1997.

4.2.2 Ouvrages généraux

BASIRICO, Benoît, *La musique de film, compositeurs et réalisateurs au travail*, Hémisphères Editions, Paris, 2018, 258 pages.

CHION, Michel, *La musique au cinéma*, Fayard, Paris, 1995, 476 pages.

CORTOT, Alfred, *Principes rationnels de la technique pianistique*, Paris : Senart, 1928.

NEUHAUS, Heinrich, *L'Art du piano*, 1958.

ROGER, Philippe, *L'Art du piano*, Yellow Now : Côté Cinéma/motifs, Crisnée, 2019, 112 pages.

ROSSI, Jérôme (dir.) : *L'analyse de la musique de film : histoire, concepts, méthodes*, Lyon, Symétrie Recherche, 2021, 743 pages.

RUBINSTEIN, Arthur, *Les jours de ma jeunesse*, Laffont, 1973.

RUBINSTEIN, Arthur, *Grande est la vie*, Laffont, 1980.

4.2.3 Ressources internet, consultées le 29/12/2022

Sites internet :

<https://www.cairn.info/revue-regards-croises-sur-l-economie-2010-1-page-203.htm>

<https://www.cinezik.org/critiques/affcritique.php?titre=green-book>

<https://www.facebook.com/M6/videos/un-g%C3%A9nie-du-piano-%C3%A0-15-ans-lfaut/1792712017733069/>

Internet movie data base : Imdb.com

<http://www.lampe-tempete.fr/ChionGlossaire.html>, Michel Chion, AUDIO-VISION ET ACOULOGIE

<https://www.lefigaro.fr/mode-homme/rubinstein-et-horowitz-duel-d-elegants-20190906>

<https://www.lesmotivations.net/spip.php?article10>

<https://metiers.philharmoniedeparis.fr/pea-professeur-territorial-enseignement-artistique.aspx>

<https://pianiste.fr/radu-lupu-poete-celeste/>

https://www.senscritique.com/top/resultats/les_meilleurs_films_sur_la_musique/491696

https://www.reddit.com/r/anime/comments/ca9les/the_forest_of_piano_a_fascinating_musical/

https://fr.wikipedia.org/wiki/Voyage_du_h%C3%A9ros
https://fr.wikipedia.org/wiki/La_Mise_en_sc%C3%A8ne_de_la_vie_quotidienne.

Articles en ligne :

Allegro Musique, « La place du piano au cinéma », 15 juin 2019. En ligne : <https://blog.allegromusique.fr/place-piano-cin%C3%A9ma>

DUFAYS, Jean-Louis, *De la tension narrative au dévoilement progressif : un dispositif didactique pour (ré)concilier les lectures du premier et du second degrés*, Les passions en littérature, 2014-1, pp. 133-150. En ligne : <https://doi.org/10.4000/edl.615>

GUIDO, Laurent, « L'usine aux icônes. Popstars, Siegfried Kracauer et son “Ornement de la masse” », *Hors Champ*, n° 8, Printemps 2002, p. 45-51.

HUVET, Chloé, « le pianiste (2002) de Roman Polanski, survivre et exister par la musique », *revue musicale oicrm, mémoire musicale et résistance*, vol. 3, n. 2, 2016. <https://www.erudit.org/fr/revues/rmo/2016-v3-n2-rmo04628/1060111ar.pdf>

LAHIRE Bernard, « La transmission familiale de l'ordre inégal des choses », *Regards croisés sur l'économie*, 2010/1 (n° 7), p. 203-210. DOI : 10.3917/rce.007.0203. URL : <https://www.cairn.info/revue-regards-croises-sur-l-economie-2010-1-page-203.htm>

ROSSI, Jérôme, «Colloque Roland-Manuel (novembre 2016) | Roland-Manuel et le travail de la bande-son au cinéma : une étude des interactions entre voix, bruits et musiques», *La Revue du Conservatoire* [En ligne], Le septième numéro, La revue du Conservatoire, Actualité de la recherche au Conservatoire, <https://larevue.conservatoiredeparis.fr:443/index.php?id=2188>.

WATIN-AGOUARD, Jean, « Du culturel et du contraint ?, entretien avec Dominique Desjeux », *Bulletin de l'ilec : Consommation et pratiques culturelles à l'ère numérique*, n°407, p. 5-7, février 2010. En ligne : https://www.ilec.asso.fr/article_bulletin_ilec/4785

Liens YouTube :

Green Book Soundtrack - "Blue Skies (The Don Shirley Trio)" - Kris Bowers
<https://www.youtube.com/watch?v=vDFnYOOovp8>

Don Shirley - Greatest Hits 1 (FULL ALBUM - OST TRACKLIST GREEN BOOK) –
<https://www.youtube.com/watch?v=pc61C8ji1yk&t=323s>

Rubinstein at 90 interview : <https://www.youtube.com/watch?v=VFESLdERZwIu>

Mémoire :

ERRERA, Nathalie, *L'apprentissage instrumental à travers la pratique d'ensemble*, Mémoire Cefedem Aura, 2002

5 Annexes :

5.1 Analyse typologique complémentaire et notes de visionnage par film

Analyse musico-filmique pour les films de fiction : les éléments du scénario importants et/ou liés au piano sont en gras, le répertoire pianiste est souligné. La musique comme participant à la narration est indiquée en italique, et les références aux livres entre parenthèses ou notes de bas de page, le cas échéant.

Le minutage total est celui d'IMdb.

5.1.1 *La Leçon de piano*, comp. Michael Nyman, 2h 1

Il est important de parler à nouveau ici de la musique de piano, car ce sont quasiment les seules « paroles » prononcées par Ada. La bande-originale (BO) de Michael Nyman est d'une grande mélancolie¹⁰¹. Elle donne une large place au piano, mais aussi aux cordes, et on entend un ensemble de bois dans la piste *Here to here*,¹⁰² là aussi évoquant la musique traditionnelle. La dernière *track* (piste), *Dreams of a Journey*, présente une musique plus apaisée¹⁰³, preuve de l'épanouissement d'Ada, privée de son piano, laissé dans l'océan. On peut interpréter le deuil de son piano comme celui de son ancienne vie, et sa voix intérieure lui souffle désormais une musique plus heureuse. La BO n'est cependant pas désincarnée et ne plane pas pour elle-même sur les images. Ada lui donne d'abord vie et lorsqu'elle joue : on entend l'enfoncement des touches du piano, vieil instrument¹⁰⁴ et fidèle compagnon, on le devine. Plus qu'une musique d'accompagnement, elle est donc réel un enjeu d'expression.

L'action initiale, quasi *in medias res* (dans une ellipse temporelle), est d'autant immersive dans un monde clos qu'aucune musique d'époque n'est donnée à entendre comme indice évident (ce que ne sont pas les chants traditionnels écossais), si ce n'est quelques pièces de Chopin. Les costumes et les relations commerciales entre anglophones et autochtones suggèrent certes l'époque coloniale britannique (la réalisation d'une photographie avec la famille à son arrivée nous apprend simplement qu'on se situe après 1839).

Ce n'est pas par le thème principal qu'Ada commence à jouer : après l'introduction, alors qu'elles s'apprêtent à partir du port de Glasgow, avant son départ pour la plage néo-zélandaise, elle joue une pièce, d'aspect improvisé¹⁰⁵, de style pseudo-romantique, avec de nombreuses gammes mais sans le discours harmonique occidental typique du milieu du XIX^e siècle, auquel semble se situer l'intrigue, et que rappelle le son du piano qui n'a pas la brillance des pianos modernes. Cela rend cette musique

¹⁰¹ Cela s'explique sur le plan harmonique L'ensemble de l'OST (*original soundtrack*) présente majoritairement des morceaux en mode mineur (principalement là mineur/éolien, et fa dièse mineur). Dans le thème principal en effet, le repos sur le quatrième degré majorisé laisse « percer un espoir », mais ne suffit pas à l'éclaircissement du discours, de même que l'emprunt rapide en Do majeur au début de la partie C. Il en est de même dans le beau *All Imperfect Things*, en Sol majeur, affaiblit par l'alternance entre les degrés majeurs et mineurs, de par le mouvement de basses conjoints ascendantes vers le majeur et descendantes vers le mineur.

L'avant-dernière piste emprunte à la tonalité relative majeure de la, Do majeur, ce qui correspond à l'éclaircissement de l'avenir d'Ada. La dernière est dans le mode lumineux de Sol majeur.

¹⁰² brahms.ircam.fr, avec un instrumentarium plus spécifique et un traitement du thème principal en mesure à trois temps.

¹⁰³ Il s'agit d'une mélodie dynamique basée la répétition rapide de la tonique *sol* et l'ascension de la gamme pentatonique *sol-la-si-ré-mi*.

¹⁰⁴ Le tempérament du piano, on l'entend au thème qu'elle esquisse ainsi que sa reprise avec orchestre, est légèrement au-dessus du la 440.

¹⁰⁵ Sur l'improvisation sur des chants écossais, voici ce qu'écrit Beethoven : « Les chants écossais nous montrent comment, grâce à l'harmonie, la mélodie la plus fantaisiste peut être traitée en s'abandonnant au caprice de l'inspiration ». Voir son *Journal* (1814), à propos de ses *Volkslieder* opus 108 (écossais, composés entre 1810 et 1816).

difficile à dater ou à définir stylistiquement, bien que le langage employé évoque des airs traditionnels probablement écossais, dans un idiome « classique » (Chopin, Mendelssohn...), ce qui est clairement le cas pour la musique entendue. *Puisqu'elle ne pouvait s'exprimer qu'à travers sa musique, il fallait donc qu'elle en soit le compositeur*, explique le compositeur anglais Michael Nyman. *Elle pouvait écrire ce qu'elle voulait et dans la mesure où elle n'avait pas eu de format (sic) spécifique, elle pouvait composer toutes sortes de musiques simples dans un style XIXe siècle. Elle pouvait, par exemple, reprendre un motif entendu en Écosse et le traiter comme l'une des « Chansons sans paroles » de Mendelssohn*¹⁰⁶. On entend le thème sur l'ensemble de la scène de l'agression de Stewart sur Ada. Il y est lié, car c'est à cause de la vente du piano qu'Ada a commencé à voir Baines, et ce thème illustre maintenant son amour pour lui. Mais c'est aussi une musique métadiégétique : en décalage avec la violence de la scène, il est probablement « entendu » par Ada, comme une protection mentale.

La musique doit aussi répondre à des exigences pragmatiques : l'actrice Holly Hunter n'est pas pianiste professionnelle. Elle assure cependant la plupart des scènes, d'après le compositeur qui a prévu des doigtés simples¹⁰⁷, avec le thème principal uniquement sur touches blanches, et répétitif. Ada est en interaction réelle avec le piano : le clavier de son piano est bruyant, et on la voit tenter de jouer dans la dernière scène, où elle essaye le clavier avec son doigt en acier, martelant le *sol* medium avec un son métallique.

Michel Chion revient en détail sur ce film dans son livre *La musique au cinéma*. « L'idée de Jane Campion est en effet que cette musique est un flux sonore, un courant d'énergie que l'héroïne mutique produit, comme ensorcelée par son instrument (...) »¹⁰⁸. « Certes, ici, le son du piano est substitué de la voix que l'héroïne ne fait jamais entendre sous cet aspect, il nous renvoie à un mythe maintes fois traité à l'écran, celui du vol de voix, ou de la volonté de maîtrise sur celle-ci une voix ne s'achète pas. Un mythe qui est au cœur de *Citizen Kane* avec la tentative désespérée de Kane de faire de sa maîtresse par l'argent et les leçons une chanteuse dans ses films, il est question en effet d'un homme qui se passe à sa propriété une voix de femme. Est-ce pour protéger sa voix que Holly Hunter la dissimule sa voix intérieure n'étant comme elle nous en prévient, pas la bonne ? Par ailleurs, le film de Jane Campion présente de manière constante, par le postulat même de son scénario, la musique comme articulée au mutisme. Or, le non-verbal, dans le cinéma dit parlant, est par excellence ce qui résonne dans un entre-deux-paroles. Et l'émotion spécifique procurée par la musique dans ce cinéma naît de ce qu'elle correspond souvent à une cessation de paroles, lorsque les mots ne suffisent plus¹⁰⁹. »

¹⁰⁶ [La Leçon de piano musique signée Michael Nyman \(musiqxxl.fr\) https://www.musiqxxl.fr/la-lecon-de-piano-musique-nyman/](https://www.musiqxxl.fr/la-lecon-de-piano-musique-nyman/)

¹⁰⁷ Cependant dans la scène de piano finale, les notes jouées ne correspondent pas au son entendu : l'actrice joue sur les touches blanches un mode de *la éolien*, *la si do ré mi fa sol la*, alors que l'on entend un *La* bémol majeur qui recourt à des touches noires. Cela montre les limites de l'exercice d'imitation.

La composition d'un thème principal simple a aussi l'intérêt de pouvoir être développé, comme le fait Justin Hurwitz avec la petite valse de *La La Land*, où le personnage joué par Ryan Gosling peut ensuite donner libre cours à ses sauvages improvisations jazzy.

¹⁰⁸ Michel Chion, *op. cit.*, p. 265.

¹⁰⁹ *Ibid*, pp. 276-277.

Notes de visionnage :

Courte « ouverture » musicale pendant le générique¹¹⁰.

1 : 20 : « La voix que vous entendez ne sort pas de ma bouche. C'est ma **voix intérieure** » (...) « Le silence finit par affecter tout le monde ; Ce qui est étrange, c'est que je ne me sens pas silencieuse, à cause de mon piano ».

3 : 00 : on entend *la tête du thème principal* dans le tissu de cordes quand Ada dit du piano « qu'il va [lui] manquer pendant le voyage ».

3 : 04 : **Ada joue une pièce de style improvisé** pseudo-romantique avant son départ d'Ecosse, à base de gammes. Le thème en est lyrique. Nous l'appelons par anticipation le **thème d'amour**.

5 : 35 : le personnel débarque le piano sur la plage en maugréant.

7 : 28 : Sur son **piano dans sa boîte, la protagoniste égrène de sa main droite le début du thème principal**¹¹¹, comme pour vérifier que le piano fonctionne, avant qu'une vague ne les chasse.

14 : 12 : elle regarde son piano du haut de la colline, après que son mari ait refusé que les Maoris le récupèrent, tandis que *le thème principal est joué lentement, accompagné par le bruit des vagues*.

14 : 30 : *le thème est joué à son rythme normal, sans bruit diégétique (dans la tête d'Ada : métadiégétique)*, tandis que la caméra fixe le visage d'Ada en plan très rapproché plus élargi aux paysages néo-zélandais¹¹².

18 : 15 : la fillette Flora « explique » le mutisme d'Ada à une dame de compagnie, sans doute inspirée par l'orage, tandis que sa mère et son nouveau mari font une photographie sous la pluie (« A défaut de cérémonie »).

19 : 55 : Ada regarde par la fenêtre, inquiète de l'effet de la pluie sur son piano : *on entend la partie centrale du thème en voyant le piano sur la plage*. La fenêtre encadre son visage et la pluie ruisselle sur la vitre comme une larme métaphorique.

20 : 04 : on voit le piano au bord des vagues. **Il s'agit visiblement du thème musical du piano, autant que celui d'Ada : il est entendu depuis qu'elle en est séparée.**

24 : 20 : Baines refuse de les accompagner, elle interprète le thème entièrement sur le piano tandis que Baines l'accompagne en marchant et que les mouettes et le bruit des vagues accompagnent de leurs cris, elle sourit pour la première fois.

25 : 42 : elles jouent avec sa fille à quatre mains à la tombée de la nuit (éducation musicale/complicité).

26 : 25 : Ada joue sur un faux clavier sculpté sur la table de la cuisine, *elle fait chanter à sa fille une chanson populaire écossaise*, que l'on réentendra dans la BO à l'orchestre.

32 : 54 : le piano est accordé. Baines en est le propriétaire, après que le mari lui ait offert en échange de terres.

35 : 55 : Ada montre à Baines et joue des gammes sur les touches blanches en les harmonisant, elle teste ainsi le piano.

37 : 37 : elle joue un thème rythmé en Sol majeur à 6-4. Il l'embrasse dans le cou.

¹¹⁰ Un thème mélancolique accompagne un tissu de cordes aigus, diaphanes et dissonantes, ceci dans un quasi-cluster en mode éolien et à tout le moins avec de nombreux retards. Cette technique évoque le pandiatonisme d'Arvo Pärt, un autre compositeur minimaliste, par ex. dans son *Cantus in memoriam Benjamin Britten*.

¹¹¹ A travers les planches de bois elle ne peut accéder aux touches noires, mais le thème est sur les touches blanches (*la éolien*), comme de nombreuses musiques de films au piano (*Una Mattina*.)

¹¹² La partie C du thème qui emprunte rapidement à Do majeur, lui conférant une majesté supplémentaire, tandis qu'on voit la famille en plan d'ensemble, puis des images de la forêt néo-zélandaise.

38 : 36 : Baines et elle passent un marché : elle lui donnera « des leçons » et elle récupérera son piano quand elle sera venue autant de fois qu'il y a de touches noires. Il s'agit en fait pour lui de réaliser ses fantasmes et lui imposer ses désirs.

39 : 58 : Ada joue une valse dans le style de Chopin.

41 : 25 : Ada interdit l'accès des leçons à sa fille. Elle reprend sa pièce : il s'agit de la pièce qu'elle interprétait avant de partir d'Ecosse. Baines l'écoute.

45 : 10 : Stewart s'inquiète des progrès de Baines au piano.

52 : 37 : Baines est toujours plus entreprenant avec Ada.

59 : 10 : 10 : les Maoris interviennent pendant la pièce de théâtre, pensant que le meurtre qui se trame est réel. « Il n'y pas lieu de s'inquiéter, c'est du théâtre ».

1 : 00 : 15 : Baines souhaite qu'ils s'allongent nus ensemble pour dix touches noires.

1 : 04 : 50 : la fillette dit à Stewart que parfois, ni Stewart ni Ada ne jouent en leçon.

1 : 05 : 40 : **Baines lui rend son piano.** Il dit qu'il souffre d'en « faire une putain » et se sent misérable. Il aimerait qu'elle s'intéresse sincèrement à lui. Il ne veut plus la voir.

1 : 09 : 01 : la fillette chante une gigue en s'accompagnant. Stewart bat la pulsation.

1 : 10 : 28 : *on entend un thème mélancolique aux bois tandis qu'Ada fait face à la forêt.*

1 : 12 : 00 : Ada rejoue chez elle mais est perturbée par l'absence de Baines.

1 : 15 : 26 : elle vient le voir. Elle le frappe et finit par l'embrasser.

1 : 18 : 15 : *tandis qu'ils font l'amour, le thème d'amour qu'a joué Ada au début du film accompagne la scène.*

1 : 22 : 02 : à l'occasion d'une visite d'Ada à Baines, son mari l'agresse, tandis qu'on entend le thème principal.

1 : 24 : 50 : elle joue en étant somnambule. Son mari s'inquiète pour elle.

1 : 28 : 04 : *en apprenant le départ de Baines, elle joue une pièce dissonante et triste.*

1 : 29 : 17 : la Tanta Morag dit : « Elle ne joue pas du piano comme nous [...], cette créature est étrange et sa musique est étrange. C'est comme une atmosphère qui vous pénètre ».

1 : 33 : 28 : **Ada écrit un mot d'amour à Baines sur la touche de piano (le la).**

1 : 35 : 13. La fillette donne son message non à Baines, mais à Stewart. Il la « châtie ». *On entend The Heart ask for pleasure avec orchestre durant toute la scène.* Stewart plante une hache dans le piano puis coupe un doigt à Ada. Celle-ci s'effondre *tandis que le thème se finit au piano seul, comme un écho.*

1 : 44 : 24 : Stewart rend visite à Baines avec un fusil. « Ada t'a déjà parlé ? J'ai entendu sa voix dans ma tête (...). Elle a dit : laisse Baines m'emmener, laisse Baines me sauver ».

1 : 47 : 21 : la famille McGrath et Baines quittent l'île.

1 : 51 : 09 : **Ada fait plonger le piano dans l'océan** et met dans le pied dans la corde, elle est entraînée par le fond. Elle est sauvée de cette tentative de suicide par un Maori.

1 : 54 : 12 : elle semble heureuse avec Baines, on la voit jouer avec son doigt en métal. Elle apprend à parler. On entend la *track Dreams of Journey*.

1 : 55 : 23 : ses derniers mots, *sans musique*, sont pour son piano, « dans sa tombe au fond de l'océan. Il est un silence où aucun bruit ne peut être, dans la froide tombe, sous la mère profonde, profonde. »

5.1.2 *Le Pianiste*, comp. Wojciech Kilar, Chopin, 2h 30

Arrêtons-nous sur la littérature sur l'analyse de la musique de ce film. Dans un article exhaustif, Chloé Huvet s'arrête sur le traitement de la musique par Polanski : « Polanski présente une vision singulière de la musique et fait de l'engagement artistique le thème principal de son film, qui lui permet en filigrane d'interroger la manière dont l'individu peut faire face au Mal¹¹³ ». Chloé Huvet voit par ailleurs dans la fameuse scène avec l'officier nazi le chant d'Orphée qui séduit Charon¹¹⁴, le nocher qui conduit les âmes vers les Enfers. La « supplication » convainc dans les deux cas les potentiels bourreaux.

La musicologue aborde « plusieurs scènes où Wladek joue du piano, de manière réelle ou fantasmée », et précise selon la terminologie proposée par Emmanuelle Bobée : « Polanski fait ici usage de sons subjectifs imaginaires, dont la source ne se trouve pas à proprement parler dans l'espace diégétique premier, mais dans la tête du personnage. [...] On trouve dans cette catégorie les sons rêvés, fantasmés ou hallucinés, qui peuvent soit être purement « inventés », soit avoir été réels à un moment donné (son remémoré) ou être susceptibles de le devenir (son anticipé) (Bobée 2011)¹¹⁵. » On pense toujours ici au piano-souvenir, ou au piano-rêve (par anticipation), qui n'est qu'imaginé et non joué. La musique diégétique devient de la « musique pour l'émotion » (Benoît Basirico) ; ou à l'inverse, Wladek « entend » intérieurement la *Ballade*, qui sera incarnée au clavier devant l'officier¹¹⁶.

Intéressons-nous à ce qui a pu participer à notre avis au succès « musical » du film (nous l'analyserons plus avant dans notre enquête), outre la succès critique de cette réalisation sobre et glaçante. D'abord, Chopin est évidemment un compositeur extrêmement populaire. De notre point de vue, les interprétations du pianiste Janusz Olejniczak pour le film sont conformes au style noble et sensible que le maître concevait. Dans la *Polonaise brillante* finale par exemple, le tempo choisi et le rubato nous semblent justes, alors que ces pièces sont souvent jouées trop vite. Ce n'est pas ici la brillance de Chopin, ni du pianiste qui sont en avant, mais la sensibilité. Cela respecte aussi et la temporalité du film, lente et centrée sur les émotions du protagoniste. Ce voyage musical avec Chopin est d'autant poignant que sa musique est associée à une forme de souffrance : celle du peuple polonais, et aussi de l'artiste seul. Son interprétation de la *Ballade* sur le piano désaccordé renforce la déchéance du héros et du monde qui l'entoure.

Notes de visionnage :

Le film s'ouvre sur le *Nocturne posthume en do dièse mineur de Chopin*, sur des images d'archive de Varsovie en 1939. La musique est en fait diégétique (produite par une action à l'écran), car l'on voit ensuite Wladyslaw Szpilman jouer en studio. Au moment de la modulation du thème à la tonalité relative majeure, des bombes se font entendre, au point que le personnel et *Le pianiste* doivent quitter les locaux.

02 : 02 : il a malgré tout un échange avec Dorota, une admiratrice qui n'apparaît pas dans le livre.

04 : 01 : Wladek et sa famille assistent chez eux à la diffusion radio de la déclaration de guerre de l'Angleterre à l'Allemagne. Ils sont heureux. Leur père lève un toast : « tout finira bien ».

07 : 25 : ils décident de cacher les billets dans le violon : leur père s'inquiète de savoir s'il pourra en jouer.

¹¹³ Chloé Huvet, « le pianiste (2002) de Roman Polanski, survivre et exister par la musique », *revue musicale oicrm, mémoire musicale et résistance*, volume 3, numéro 2, 2016, p. 1.

¹¹⁴ Huvet, *op. cit.*, p. 17.

¹¹⁵ Huvet, *op. cit.*, p. 8-9.

¹¹⁶ Chloé Huvet continue : « *L'évasion ne vient plus de l'ouverture sur le monde – symbole traditionnellement associé à la fenêtre, qui au contraire donne ici sur l'enfer –, mais du foyer domestique et, surtout, du repli sur soi, par le biais de la musique. Cette idée est renforcée par le gros plan en plongée sur le clavier du piano, éclairé par une douce lumière qui accentue la blancheur des touches et en fait un objet quasi divin* ». Cette mise en scène, via une lumière quasi christique autour de l'instrument sera un outil récurrent, on le verra, pour accentuer l'aspect fantasmagorique autour du piano et de la musique entendue, questionnant le spectateur sur la réalité diégétique (le personnage joue-t-il réellement ?) de ce qu'il voit et surtout entend. Huvet, *Idem*.

07 : 30 : Wladek appelle un collègue de la station. Il n'aura plus de travail à la radio.

12 : 15 : on le voit travailler en 1940, dans une posture plus « **laborieuse** » : crayon à la main, il compose. Un événement suffisamment important voit sa sœur l'interrompre dans son travail : la création d'un ghetto juif à Varsovie.

13 : 38 : **Wladek vend son piano** car sa famille n'a plus d'argent.

14 : 24 : ils déménagent dans le ghetto (dans le livre, Szpilman indique qu'ils vivaient déjà sur place). Wladek voit Dorota. On entend la musique originale¹¹⁷.

16 : 35 : alors que jusqu'ici le film était plutôt « silencieux » du point de vue de la musique extradiégétique, renforçant l'aspect réaliste, on entend *la bande-originale, un tissu de cordes graves et lentes tandis qu'on voit se construire le mur du ghetto* (seule musique originale du film répertoriée sur le CD, selon Chloé Huvet (*op. cit.*), qui souligne du point de vue narratologique la mise en place progressive du projet nazi.

18 : 20 : on entend une *musique klezmer diégétique*. Il s'agit d'un petit ensemble fait d'une clarinette, d'un alto, et d'un accordéon, que font jouer les allemands. Ils forcent des juifs à danser.

21 : 45 : Wladek refuse un poste de pianiste dans l'orchestre de la Gestapo.

21 : 53 : on le voit jouer une valse en Mi majeur dans un restaurant. Alors qu'il reprend le thème principal, **il bascule dans un « fondue enchaîné » avec le thème du premier mouvement du 1^{er} concerto de Chopin**. Personne ne lui prête attention, si ce n'est deux individus qui lui demandent de s'arrêter car ils ont besoin de silence pour estimer l'authenticité de pièces de monnaie. Wladyslaw Szpilman s'arrête alors sur la fin de la gamme descendante du thème, jouée avec impatience. Lorsque l'un des individus le remercie, il reprend là où il s'était arrêté. **Il en ressort là aussi une impression d'aisance et de pleine maîtrise de son art.**

25 : 55 : on entend un soldat frapper à mort un enfant. A partir de ce moment, on voit les nazis tuer des juifs de sang froid.

31 : 08 : Szpilman rejoue la même valse, au lendemain d'une scène barbare orchestrée par la Gestapo dans le quartier juif. Alors que sa sœur vient à nouveau à lui, *il termine sa phrase d'un glissando pressé dans les aigus*.

33 : 38 : il sauve son frère de la Gestapo. On entend à nouveau *de façon extradiégétique une clarinette accompagnée par des pizzicati de cordes, qui illustre de façon tragi-comique le quotidien du ghetto* : un vieil homme fou provoque les allemands, les habitants se battent pour la nourriture.

37 : 38 : il se procure des certificats de travail pour sa famille. On ne le voit plus jouer jusqu'en 1944. Les lois appliquées aux juifs ne lui permettent plus professionnellement

39 : 36 : on entend à nouveau *le thème du ghetto* tandis que Wladek et sa famille travaillent à récupérer les affaires personnelles des juifs déportés (1942). Cette année-là les déportations se font plus massives, et la famille est embarquée.

42 : 42 : son père tient précautionneusement son violon, mais celui-ci est arraché par les allemands lors de leur embarquement (51 : 07).

50 : 22 : Wladyslaw Szpilman est séparé de sa famille, envoyée à Treblinka. Commence alors l'errance du pianiste, rythmée entre la fuite et la recherche de nourriture. On le voit pleurer la séparation d'avec sa famille, seul dans le ghetto désert. Il découvre sa maison ravagée par les nazis.

¹¹⁷ Elle présente essentiellement de lents tissus de cordes graves, comme le fera son successeur Alexandre Desplat pour *J'accuse* (2019). Selon Chloé Huvet, « seul le *cue* (la piste) "*Moving to the Ghetto*" est répertorié sur la bande originale. Polanski a majoritairement eu recours à des musiques préexistantes dans *Le pianiste*. Huvet, *op. cit.*, p. 14.

*On entend un discret duduk ou instrument à la sonorité moyen-orientale. Il visite le restaurant dans lequel on voit **un piano, dont il ne joue pas.***

1 : 00 : 02 : il est battu par un allemand : « j’espère que tu joues du piano mieux que tu ne transportes des briques », lui disent ses camarades.

1 : 11 : 20 : il s’enfuit du camp de travail. Il rencontre une femme qui l’aide. Il se cache alors dans divers endroits.

1 : 18 : 56 : en 1943, *il entend un piano à travers le mur*. Son écoute est perturbée par un éclat de grenade. La police allemande est attaquée par la résistance juive, qui est matée.

1 : 27 : 10 : il entend à nouveau le même morceau de piano. Alors qu’il a fait tomber des assiettes, le piano s’arrête et on frappe à sa porte. Découvert, il fuit à nouveau.

1 : 30 : 02 : il va chez son ancienne admiratrice Dorota.

1 : 32 : 15 : se fait entendre *la Suite de Bach pour violoncelle en Sol majeur* : elle est diégétique, le protagoniste découvre la source sonore, c’est son amie qui joue.

1 : 33 : 52 : apparaît à l’écran un piano, dans sa nouvelle chambre. Cela fait plusieurs années semble-t-il que le pianiste n’a pas joué. Tandis *qu’on entend l’introduction du mouvement rapide de la Polonaise brillante de Chopin*, Le son est trop net et réverbéré pour qu’il y ait un doute sur la nature diégétique ou pas du son : en effet **Wladek joue sa partie en « air piano », faisant voler ses mains au dessus du clavier.**

1 : 43 : 35, apparaît la date du 1^{er} août 1944, la résistance gagne du terrain. Szpilman est toujours retranché dans l’appartement. Il y a des coupures d’eau.

1 : 47 : 11 : *on entend le réglage du canon du tank allemand, des tirs et des cris* : son immeuble est bombardé. *Un acouphène se fait entendre*. Wladek sort pas le trou dans le mur et s’enfuit, pourchassé (les combats font rage, les allemands l’emportent).

1 : 54 : 13 : il se réfugie dans un cabinet médical. **Szpilman « mime » le début de la 1ère Ballade de Chopin**, assis sur son siège¹¹⁸.

Il doit fuir et se cache dans les décombres de Varsovie. *Un trait de clarinette souligne à nouveau sa solitude.*

1 : 59 : 46 : on entend alors le début de la *Sonate « Au Clair de Lune » op. 27 no. 2* de Beethoven, probablement jouée par le soldat allemand qui découvre Szpilman ensuite.

2 : 01 : 22 Wladek rencontre l’officier allemand. Celui-ci le questionne sur son métier, et lui demande de jouer au piano. Le pianiste, à bout de force et transi de froid, interprète la *Première Ballade de Chopin* (la partie centrale est tronquée dans ses meures 40 à 43, puis 48 à 208 avec un passage direct à la coda), la seconde occurrence dans le film. Le pianiste réfléchit quelques instants à son morceau, comme s’il se recueillait. Dans un plan marquant, on le voit de profil, la veste et le képi du soldat nazi posés sur le piano. Emu mais conservant son attitude soldatesque, l’officier lui demande de lui montrer sa cachette.

2 : 11 : 42 : alors que les bombardements continuent, il offre au pianiste à manger, puis sa veste au départ des allemands devant l’avancée russe.

2 : 15 : 20 *se fait entendre dans la rue l’hymne polonais*. Szpilman se fait tirer dessus par les Russes à cause de sa veste allemande. « Pourquoi ce foutu manteau ? » « J’ai froid ».

2 : 18 : 10 : on voit l’officier dans un camp de prisonniers. Le violoniste Zygmunt Lednicki, musicien à la radio polonaise leur dit : « **Vous m’avez pris mon violon. Vous m’avez pris mon âme.** ».

¹¹⁸ Il explique dans son livre que ces heures de prostration lui ont permis de répéter intérieurement et préserver son répertoire. Son interprétation devient l’officier nazi a alors moins l’effet d’un deus ex machina que d’une préparation mentale, certes non destinée à ces conditions de jeu.

2 : 18 : 53 : on voit Szpilman jouer à nouveau le Nocturne en do dièse mineur à la radio.

2 : 21 : 21 : est jouée la Polonaise brillante avec orchestre, jusqu'à la fin des crédits, avec un plan ininterrompu sur les mains du pianiste.

2 : 22 : 00 : une phrase à l'écran indique l'avenir de Szpilman, mort en 2000, et une autre celui l'officier, mort dans un camp russe en 1952.

2 : 22 : 40 : apparaît le générique. A sa conclusion, le public se lève et applaudit tandis que le pianiste salue. **Il est à nouveau en pleine possession de son art.**

5.1.3 *The Art of Piano*, Warner, 1h 47

Le minutage réfère aux images d'archive, propos du narrateur et interviews.

Nous tentons d'appliquer à ces « pianistes-géants » notre typologie de pianistes dans le film documentaire, tels qu'ils sont montrés par le réalisateur. Les qualifications ne constituent bien sûr pas un « jugement » lapidaire de leur personnalité.

Notes de visionnage : PARTIE 1/

L'ouverture du documentaire est un ensemble de plans sur les mains d'un pianiste jouant l'étude d'exécution transcendante no. 1 de Liszt.

01 : 18 : les pianistes Solomon, Claudio Arrau, Myra Hess, Sviatoslav Richter, Arthur Rubinstein... se succèdent dans la fin du 1^{er} mouvement de la Sonate Appassionata de Beethoven.

03 : 45 : **Ignaz Paderewski** (pianiste mondain)

Il joue la 2eme Rhapsodie hongroise ; élève de Lechetitski, il a été acteur et politicien, pianiste aux choix artistiques controversés : grande liberté par rapport à la partition.

05 : 12 : Schuyler Chapin, impresario évoque l'attrance des femmes pour cet artiste.

05 : 44 : *Paderewski was the father of a very poor tradition, exaggerated. He was a great speaker and politician, what he chosen to be*, A. Rubinstein (NB : qui a étudié avec lui et l'a bien connu personnellement).

07 : 45 : **Josef Hofmann** (pianiste névrosé)

10 : 15 : Prélude op. 3 no. 2 de Rachmaninoff

13 : 27 : **Sergei Rachmaninoff** (pianiste inné)

On le voit (*a arm of steel and a heart of gold*, disait Hofmann) dans un extrait de film muet, puis on l'entend jouer son concerto no 3.

15 : 01 : il faut les jouer (NB : ses concerti) « avec émotion, mais pas de façon sentimentale », commente Gyorgy Sandor, soulignant l'important témoignage de la discographie enregistrée par le compositeur de son vivant.

15 : 50 : **Beno Moisevich**

« Il joue mes concerti mieux que moi » (Rachmaninoff) ; élève de Lechetitski, il raconte sa rencontre avec Rachmaninoff.

18 : 30 : il joue le Prélude en si mineur de Rachmaninoff : *it's the return*, dit-il, rappelant les paroles de Rachmaninoff tandis qu'ils échangent sur cette pièce¹¹⁹. « C'est mon préféré ». « Moi aussi ». Il joue toute la seconde partie (animée) et la fin.

21 : 45 : **Vladimir Horowitz** (pianiste rock-star).

“[...] *make ply the wizardry of the piano*”. *The priory concern was for him the piano technic*, Vasary. *He played his octaves the fastest that he could, it was the exciting thing*. Anderweski.

23 :10 : *His hands when he played (...), it was like a beautiful race horse*. Tamas Vasary.

Il se retire de la scene pendant douze ans.

24 : 19 : *That pressure is terrific especially for pianists, it's antisocial to sit in the room with this great machine, and to prove every day you are the master: the narcissism process complicates the psyche*. Sir Colin Davis

24 : 54 : Etude en ré dièse mineur de Scriabine. *Horowitz knew how to cook his public*. A son retour en 1961 après son arrêt de 12 ans, au Carnegie Hall, *we felt a huge electric atmosphere*. (Schuyler Chapin).

28'40 : Variations Carmen, arrangement d'Horowitz fait pour électriser les foules.

« *There is contradiction between a too high concentration and music: we are not a computer*», Vasary.

33 : 08 : **Giorg Czyffra** (pianiste-inné)

Il commence avec Le grand galop chromatique de Liszt.

38 : 03 : **Myra Hess** (pianiste rock-star)

Sonate Appassionata

“She was a heroin”. “She played it extremely fast, ‘it was stunning’”. Stephen Kovacevich.

42 : 03 : **Arthur Rubinstein** (pianiste-mondain)

More than technique, how they are able to capture the audience, Schuyler Chapin.

42 : 27 : Polonaise héroïque¹²⁰ de Chopin.

I sometimes feel in the audience (...) a person wo listens the best. It helps me because I address myself to that person.

45: 40 : Barenboim: *his music was healthy and “normal”*.

46 : 38 : cadence du premier mouvement du concerto no 4 de Beethoven

52 : 41 : **Alfred Cortot** (pianiste-poète)

Il joue la valse en La bémol majeur “des Adieux”, Chopin.

54 : 50 : *Cortot captured the Spirit of Chopin which is very difficult: it's a combination being romantic and expressive, and yet aristocratic and restrained. I thing het really caught this paradoxe*”. Anderszewski

Corot looked for the opium, everything that was extraordinary, Barenboim.

¹¹⁹ Cet échange et l'interprétation de la pièce ont eu une influence importante sur mon attrait personnel pour le répertoire russe, plus que ne l'ont fait l'écoute et le travail personnel des Préludes célèbres tels que l'op 3 no. 2, ou les no. 2 et 5 de l'op. 23.

¹²⁰ *Polonaise Héroïque* dont il explique dans ses Mémoires qu'elle était son « cheval de bataille », avec la *Danse du feu* de Manuel De Falla.

A une époque, certains pianistes faisaient beaucoup de rubato et de fausses notes.

56 : 15 : il donne cours sur le Poète parle de Schumann. « La vérité est qu'il faut rêver ce morceau, pas le jouer » : gros plan sur son visage tourné sur le côté, tandis qu'il parle en jouant.

PARTIE 2¹²¹/

1 : 00 : 25 : **Wilhelm Backhaus et Edwin Fisher** (pianistes enregistreurs)

Backhaus joue, le mouvement central du concerto no 4 de Beethoven. « Hadès »

1 : 06 : 36 : Edwin Fisher

An enthusiastic recorder : Fisher est enregistré dans les Préludes de Bach.

1 : 09 : 50 : Vasary [talks] *"about a lot of wrong notes in the heavy suit case of Edwin Fisher"*.

1 : 11 : 33 : **Sviatoslav Richter et Emil Gilels** (pianistes-patriotes)

"Music in crisis and war", "two pupils of Heinrich Neuhaus".

1 : 12 : 19 : Gilels : Prélude en sol mineur de Rachmaninoff devant l'armée russe tandis qu'un avion les survole : images de propagande.

1 : 13 : 40 : cadence du 1er mouvement du concerto no. 1 de Tchaïkovski (Gilels est en nage).

Richter [had] *"a huge presence on keyboard (...), which sometimes intimidated his colleagues"*.

Il joue le 3ème mouvement du 1er concerto de Tchaïkovski.

1 : 18 : 50 : Etude révolutionnaire de Chopin, no. 12 op. 10.

1 : 20 : 40 : **Arturo Benedetti Michangeli** (pianiste névrosé/ perfectionniste) :

"We never heard a single wrong note from Michangeli", Kissin. *He didn't live concerts, he didn't give interviews, he's a ghost. Often you felt the beast somewhere"*. Anderszewski

1 : 22 : 10 : Sonate op 449 de Scarlatti : on voit des plans audacieux alternant main gauche/main droite quand celle-ci vient frapper une note aigue par-dessus la main gauche.

1 : 24 : 25 : **Glenn Gould** (pianiste névrosé/misanthrope/enregistreur)

Même retrait de la vie publique que Michangeli. *"He was a kind of enfant terrible"*, Stephen Kovacevich, *"he played the eccentric Bach"*.

1 : 25 : 30 : Gould joue chez lui le début de la 2ème Partita de Bach en chantant.

1 : 26 : 14 : *what happened in 18th when performers stopped being composers was a disaster.*

1 : 27 : 30 : 1er mouvement du concerto pour clavier en ré mineur de Bach.

1 : 30 : 30 : **Claudio Arrau**¹²² (pianiste "naturel")

1 : 32 : 35 : Arrau: *If you keep the body relax, in contact with the depth of your soul, (...) but if you are stuff in any join, the emotion the music dictates to you, you don't let it go through into the keyboard.*

1 : 36 : 14 : le documentaire se clôt sur l'aria de la 32ème Sonate de Beethoven¹²³.

¹²¹ 58 : 55 : *"The harmony was the leading element with those tonal word pianists, they play not sixteen notes or a flourish of a D major chord"*. Barenboim

¹²² Arrau was a combination of textual fidelity and an inspired imagination (narrateur), He came in Germany at a young age, and had a fascination for everything which was Teutonic (allemand). He devotedly believed in the serious of music, Barenboim.

¹²³ En générique, on voit jouée la valse en Ré bémol majeur op. 64 no 1 de Chopin.

5.1.4 *Lang Lang live at the Carnegie Hall*, 1h 37

« Notre fenêtre donnait directement sur le chantier de construction du Centre Kimmel des arts du spectacle, future salle de concert du Philadelphia Orchestra. Au cours des années suivantes, il me semble que ma nouvelle vie se construisait en même temps que ce bâtiment, j'imaginais ma carrière qui montait, montait¹²⁴ ... »

Ainsi Lang Lang décrit-il son arrivée à Philadelphie et son ambition dans sa biographie. Il revient auparavant sur son attraction pour le Carnegie Hall, s'y introduisant subrepticement à son arrivée à New-York pour voir le lieu où se sont produits ses pianistes favoris¹²⁵.

Dans ce concert, Lang Lang procède traditionnellement en trois parties. Dans la première, dans un programme « carte de visite », il joue de grandes fresques du répertoire classique et romantique, assurant sa haute maîtrise des formes des maîtres viennois : variations, Sonate, fantaisie. Il a une attitude et un jeu relativement sobres, et est habillé en traditionnelle queue de pie. Dans la seconde partie, il la troque contre un habit traditionnel rouge vif, et fait place à ses compositeurs peut-être davantage « de cœur » : Tan Dun et les évocations de sa Chine natale, et Liszt dans ses diaboliques *Réminiscences du Don Juan de Mozart*. Lang Lang s'était fait connaître à la télévision dans les pièces les plus difficiles du répertoire (*Islamey* de Balakirev...) et il évoque cette pièce dans les bonus comme la plus difficile de tout le répertoire piano, et riche « *like a big chocolate pudding* ».

La partie des bis vaut également le coup d'œil : il interprète le *Traumerei* de Schumann, en hommage à son professeur Gary Grafmann, élève d'Horowitz, dont le concert à Moscou en 1986, nous y reviendrons, avait marqué Lang Lang et son père. Il accompagne justement son père dans le deuxième bis, lui aussi en habit traditionnel, au erhu, un instrument à cordes traditionnel chinois qui se joue « comme un violoncelle », et au son évocateur des plaines d'Asie orientale, notamment lorsqu'il imite un cheval¹²⁶ ! Le DVD s'accompagne d'un bonus où Lang Lang détaille en interview chaque œuvre jouée. Il revient sur son parcours et son arrivée aux Etats-Unis, pour étudier au Curtis Institute de Philadelphie. On le voit parcourir New-York, ce qui est l'occasion de réaliser de belles prises de vue de la ville¹²⁷. On y trouve aussi une plage où défilent des tableaux, illustrant certaines interprétations du pianiste reprise de ce concert¹²⁸.

Notre attention a également été attirée par le documentaire *Do or Die : Lang Lang's Story*, un documentaire américain BBC de 2012, de Matthew Springford, et qui reprend une grande partie les

¹²⁴ Lang Lang, p. 212.

¹²⁵ *Carnegie Hall et Michael Jordan, voilà les deux choses que j'avais le plus envie de voir en Amérique. Je suis tombé amoureux de New York au premier regard. La ville battait comme un cœur et ses rythmes m'ont enivré. Compétiteur moi-même, je me fondais dans ce labyrinthe de compétition urbaine. Carnegie Hall incarnait le paradis de la musique, le temple des temples, qui symbolisait tout ce que j'attendais de cette grande ville. Par chance une des portes étaient ouverte et je peux me faufiler à l'intérieur. Le cœur battant la chamade, je pensais à tous ceux qui avaient joué là. Je pensais tout particulièrement aux deux hommes que j'ai de la traiterai le plus, Arthur Rubinstein et Vladimir Horowitz. Comme dit Isaac Stern dans un film que j'ai vu un jour : « quand on joue au Carnegie Hall, tous les grands musiciens écoutent, car leur esprit est là ».* Lang Lang, p. 191. Lang Lang fait sans doute référence au documentaire *De Mao à Mozart (From Mao to Mozart: Isaac Stern in China)*, de Murray Lerner, en 1981, qui obtint l'Oscar du meilleur film documentaire. <https://www.rtbf.be/article/isaac-stern-1ere-partie-9755498>

¹²⁶ Presque tous les enfants de son âge jouaient un instrument occidental, les parents les accompagnant sur des instruments chinois, écrit-il. Lang Lang, p. 33.

Il décrit à l'époque sa plus grande inspiration, le Concerto du chat de Tom et Jerry, un cartoon réédité en 1955 par la Metro-Goldwyn-Mayer. <https://youtu.be/VXkWyITipfQ>. Lang Lang, p. 30.

¹²⁷ Son autobiographie cinq ans plus tard y fait écho, avec des conseils à destination des plus jeunes, conscient d'être un héros pour des milliers de jeunes chinois et pianistes dans le monde entier. Cet aspect pédagogique de sa personnalité se manifeste dans son goût pour les masterclass et la publication d'une méthode à destination des plus jeunes, et l'aspect « star » tant prisé des adolescents, est mis à avant par une forte communication sur les réseaux sociaux, et la création de sa marque de vêtements, tel un sportif.

¹²⁸ (1) Lang Lang CD03 Live At Carnegie Hall Disc 2 - YouTube

informations dispensées par Lang Lang dans son ouvrage. Nous traitons cependant déjà d'un *documentaire de pianiste*, et dans la jeune carrière de Lang Lang, il nous a semblé intéressant de mettre en lumière son concert au Carnegie Hall en particulier. Il explique en effet dans les chapitres précédents les efforts consentis, ayant quitté la Chine et mis en jeu le budget et l'honneur familiaux dans un va-tout de plusieurs années. Le succès de ce concert lança définitivement la carrière de Lang Lang. Sous ce titre quelque peu dramatique, l'histoire du jeune musicien est réellement émaillée de moments de désespoir, d'après dans son autographie. « [Après que la professeure qui me préparait pour le concours d'entrée au Conservatoire de Pékin n'était pas satisfaite], mon père était furieux. Ce soir-là il lança violemment sur moi de grosses chaussures en cuir. Tu nous laisses tous tomber, tu fais honte à toute la famille ! (...). Il vaut mieux mourir maintenant que de vivre dans la honte ! Ce sera mieux pour nous : tues-toi le premier, je le ferai ensuite¹²⁹. »

Si certains ressentis de Lang Lang peuvent être subjectifs, les faits le sont moins : sa modeste famille a dû faire de grands sacrifices financiers pour le « faire monter » à Pékin, et à Berlin pour un concours pour lequel il n'avait aucune aide financière, avec une « obligation de résultat ». Sa famille a emprunté 3000 dollars à titre personnel, et ils ont voyagé dans de plus mauvaises conditions que les candidats sélectionnés et aidés par le régime chinois, ce qui ne l'a pas empêché de gagner.

J'ai aussi visionné dans les années 2000 les concerts de la Roque d'Anthéron¹³⁰, des captations studio... Ces formats étaient particulièrement pertinents quand il y avait un « geste » à saisir, une ambiance visuelle à retranscrire. De plus le DVD, via les bonus, offre des possibilités en termes de culture musicale intéressantes : séquences interactives¹³¹, interviews, *backstages*...

Ainsi, pour ses débuts dans la grande salle New-Yorkaise, peut-on trouver à ce DVD une « valeur ajoutée » par rapport au simple CD ; et une œuvre d'intérêt, celle d'un artiste au sommet de son art dans un répertoire qui lui sied, et qui a immortalisé ses débuts triomphaux en soliste au Carnegie Hall, au-delà des critiques que d'autres concerts ont pu susciter.

¹²⁹ Lang Lang, pp. 82 et 90.

¹³⁰ Voir la série de DVDs *La Roque d'Anthéron, les pianos de la nuit*.

¹³¹ Voir le DVD *Vingt Regards sur l'Enfant Jésus* d'Olivier Messiaen, interprété par Roger Muraro dans l'Eglise de la Grave, Accord, Universal music France, 2005, qui propose une plage sur le DVD faisant défiler des couleurs sur la musique, pour illustrer le concept de synesthésie.

5.1.5 *Le Piano de la forêt*, comp. Keisuke Shinohara, 1h 41

Musique originale de Keisuke Shinohara, pièces de Chopin et Mozart.

Le film interroge aussi le statut social du musicien. Ici, le destin de Shuhei est prédéterminé, pas par des « forces surnaturelles » mais de par sa famille. C'est la reproduction des élites : il est le fils d'un pianiste connu, qui lui donne des leçons depuis l'âge de quatre ans. L'échange entre Amamiya et Kai à propos de la participation de ce dernier au concours est révélateur. Amamiya : « quand j'étais petit je voyais le piano comme un ennemi. Les leçons m'obligeaient à sacrifier beaucoup. Être né dans une famille de pianistes était une malédiction. (...). Je vois ce qui peut être différent pour toi ». Il induit une réflexion sur la reproduction sociale du pianiste, et de l'initiative de la part de l'élève de jouer du piano, à laquelle sont sensibles les professeurs qui voient souvent des élèves « forcés » par leurs parents de pratiquer l'instrument, sans affinité particulière. Amamiya l'encourage à le faire sérieusement, « ou nous ne serons plus amis ». Il montre son caractère noble, bien qu'il puisse ressentir de la jalousie.

Ce film véhicule aussi les clichés liés au piano classique : l'excellence, le prestige, la rigueur. Avant de commencer la moindre pièce musicale, Kai doit maîtriser le b.a.-ba technique, selon son professeur. Il est enfermé dans son studio avec un Hanon, qu'il doit connaître parfaitement avant de « s'attaquer » à la Valse de Chopin qu'il aime tant. Cependant la musique s'impose à la technique. Il doit jouer dans son style et avec son imagination. La série y insiste beaucoup.

Notes de visionnage :

00 : 43 : *piano dans un style impressionniste debussyste, durant toute la scène en voiture.*

On y voit Shuhei Amamiya, qui découvre sa nouvelle ville. Il discute avec sa mère de son travail au piano ; il semble content de reprendre, et sa mère lui dit : « **tu dois devenir un grand pianiste comme ton père, et ce n'est qu'en travaillant régulièrement que tu y arriveras** ».

Il croit entendre un piano provenant de la vaste forêt, la musique originale s'arrête : « J'ai dû rêver alors ». On entend à nouveau *le thème qui se développe en accords et gammes au fur et à mesure que « la caméra » cadre effectivement le piano*¹³². Le titre du film apparaît. Le piano est nimbé de lumière et semble magique. Il questionne le spectateur sur la possibilité que la musique soit effectivement entendue depuis le piano, qui jouerait seul (musique diégétique). **Ce rapport au rêve illustrera tout le film, où la frontière entre réel et magie sera poreuse.**

03 : 30 : Shuhei regrette d'avoir dit à sa nouvelle classe qu'il est pianiste.

03 : 48 : les élèves apprennent à Amamiya l'histoire du piano fantôme dans l'immense forêt : on l'entend la nuit, « le piano se met à jouer tout seul » « Un jour on a découvert un cadavre, on raconte que c'est l'âme de cette personne qui joue ». Ils lui lancent le défi d'aller en jouer.

Kai le défend. « Il marche ce piano, parce que c'est le mien ». On apprend qu'il est pauvre.

Le professeur Ajino interrompt la bagarre. Kai lui assure que le piano fonctionne.

09 : 10 : le lendemain, Kai invite son nouvel ami à aller jouer le piano.

09 : 36 : *on entend une musique orchestrale épique tandis que les enfants courent dans la forêt.* Elle semble souligner leur amitié : Kai a défendu Amamiya du fait de leur passion commune, et il lui montre maintenant son royaume secret et son piano.

10 : 55 : Regarde, dit Kai, **le piano est d'excellente humeur (anthropomorphisation).**

11 : 20 : Shuhei découvre le piano : « **il semble irréel dans cette lumière** ».

¹³² Le thème passe au registre médium, accompagné de fusées d'arpèges et de bariolages aigus à la main droite. Au climax, il est en fondé sur un mode lydien, topique du féérique.

13 : 14 : Kai joue une pièce dans un style impressionniste¹³³ asiatissant. **Le son est très réverbéré et timbré, loin de celui qu'on attend d'un piano étant resté des années dans la forêt.** « Je n'ai pas de prof, je n'ai jamais pris de leçon, je suis pauvre ».

14 : 10 : Kai dit : « Je n'ai jamais joué devant quelqu'un, j'ai honte. »

16 : 10 : ils jouent chez Amamiya « S'exercer n'est pas un jeu. Je n'ai pas le choix, je dois travailler dur, sinon je ne serai jamais pianiste ».

17 : 33 : on apprend qui est Sousuke Ajino, un grand pianiste qui s'est blessé après un grand début de carrière, il y a plus de vingt ans. Il est désormais professeur de musique en primaire. Sa mère traîne ensuite littéralement Shuhei vers Ajino pour prendre des cours, ce qu'il refuse.

20 : 20 : Mr Ajino cherche son piano dans la forêt, et joue dans un flash-back le début *du final de la 3^{ème} Sonate de Chopin*. *C'est la première musique préexistante entendue*. On apprend que le piano a été conçu pour pouvoir être joué uniquement par lui.

22 : 30 : on voit les images d'archive télévisées médiatisant l'accident de Mr Ajino.

23 : 31 : on apprend que le piano a été « bazaré » suite à la faillite d'un cabaret. Ajino qui ne parvient pas à faire jouer son piano dans la forêt. Il pleure. « Pourquoi est-ce que je ne suis pas mort ? » « **S'il existe quelqu'un sur cette terre capable d'en jouer, je veux l'entendre.** »

25 : 20 : on entend la pièce qu'avait jouée Kai pour Shuhei. Sousuke Ajino voit Kai Ichinose et le piano baignés de lumière.

27 : 11 : Ajino dit à Ichinose qu'il s'agit de son piano. « Désormais c'est à toi qu'il appartient. Tu es sans doute le seul à pouvoir en tirer la quintessence. Je te propose que nous jouions du piano ensemble. (...) Le piano t'a choisi à cause de tes mains (NB : voir l'épisode 1 : L'Elu).

28 : 51 : Amamiya travaille la *Sonate en le mineur K.310 de Mozart* pour le concours national des pianistes, « réputé comme étant le plus dur de tous ». « La partition c'est le plan du morceau. (...) Ce n'est pas suffisant de savoir jouer. Il me faut un professeur parmi les ailleurs. Ce n'est pas un hasard si Mr Ajino t'a choisi, c'est parce que tu as du talent, tout simplement ». « Ça ira, j'ai la mélodie en tête. », répond Kai.

32 : 47 : **Kai travaille « en air piano »** (en imitant le geste sans piano) et en marchant la Sonate de Mozart après avoir vu Amamiya.

33 : 46 : Mr Ajino lui joue des pièces des grands compositeurs.

37 : 02 : dans la forêt, Kai ne parvient pas à jouer *Valse 'du Petit chien'* (sic) de Chopin que lui a jouée Mr Ajino.

49 : 40 : à sa demande (« Chopin ça ne passe pas »), Mr Ajino lui donne cours sous la pleine lune, à une condition : qu'il ne fuit pas jusqu'à ce qu'il le joue à la perfection. Il lui donne auparavant du Hanon qu'il doit maîtriser : « Les leçons c'est un calvaire ».

50 : 05 : Kai parvient à jouer la Valse. Mr Ajino lui dit qu'il veut qu'il se présente au concours.

54 : 16 : Amamiya apprend qu'Ajino se retire du jury car il présente un élève. Il va voir Kai.

56 : 55 : la mère de Kai apprend à Amamiya que Kai a découvert le piano, protégé par les arbres des affres du temps, à trois ans après être tombé de la fenêtre et être allé dans la forêt : « J'apprends le piano car on m'a dit de la faire, Kai lui l'a décidé ». Amamiya : « **quand j'étais petit je voyais le piano**

¹³³ Dans le style de *Pagodes* de Debussy (issu des *Estampes*). Voici le témoignage du compositeur Keisuke Shinohara : *En multipliant progressivement les essais, j'ai composé une musique porteuse d'une conception du monde incluant un parfum impressionniste façon Ravel ou Debussy, qui a abouti à une bande originale comprenant un orchestre et des compositions au Piano. L'interprétation de l'Orchestre philharmonique Tchèque donne sa couleur à la pureté de la vision du monde des deux enfants. Lors de l'enregistrement, la musique enveloppait tendrement la salle Dvorak et donnait l'impression que la salle entière était un instrument.* Anecdotes [Anecdotes du film Piano Forest - AlloCiné \(allocine.fr\)](http://Anecdotes du film Piano Forest - AlloCiné (allocine.fr))

comme un ennemi. Les leçons m'obligeaient à sacrifier beaucoup. Être né dans une famille de pianistes était une malédiction. C'est ma destinée ».

« Si tu participes du dois tout donner, vis-à-vis du concours et de moi ».

1 : 01 : 35 : **Kai passe son temps à répéter dans son esprit, à l'école.** Mr Ajino lui confisque sa cassette de la Sonate K310, **l'invitant à trouver son propre style**, son propre son. « Alors tu te sentiras incroyablement bien ».

Apparaissent alors les **fantômes de Mozart** qui « harcèlent » Kai, le faisant douter. *La scène est accompagnée par une musique d'orchestre à cordes dans le style classique.*

La partition en surimpression à l'écran accompagne les pianistes dans leur quotidien.

1 : 04 : 31 : le jour J arrive. La mère de Kai s'enthousiasme qu'il passe un concours.

1 : 06 : 20 : une jeune concurrente, Takako se plaint que la présence d'Amamiya va « tuer » le concours. Ichinose le défend, disant qu'il va gagner parce qu'il est bon et non parce qu'il est le fils d'un grand pianiste. La tension est palpable dans la salle des candidats.

1 : 08 : 22 : Takako : « je ne veux surtout pas échouer, à chaque fois j'ai le trac ». Kai : « pour te concentrer, tu dois penser à l'endroit qui te plaît le plus. ». « Les toilettes ! » « Pense à la personne que tu aimes le plus. » « Mon chien Wendy » ! Elle prend alors Kai pour son chien. **Kai fait appel chez elle à la projection mentale.**

1 : 13 : 17 : Amamiya : « Dieu du piano, faites que je sois le meilleur ». Il abaisse lentement ses mains sur le clavier. (Ellipse entre la fin de l'exposition et la coda du 1er mouvement.) Tous sont impressionnés. « Je n'ai pas fait une seule erreur, c'était parfait ».

1 : 17 : 34 : Takako joue bien une pièce de J-S Bach, pensant à Wendy dans les toilettes.

1 : 20 : 40 : Kai joue le mouvement final de la Sonate de Mozart. Il est perturbé par les fantômes.

1 : 22 : 52 : il s'arrête, enlève sa cravate ses chaussures, comme dans la forêt : « on va faire un tour en forêt ». **Il joue debout. Un plan rotatif le montre dans la forêt.** Il est fort applaudi.

1 : 28 : 29 : il voit qu'il n'est pas sur la liste des sélectionnés.

1 : 31 : 19 : A Amamiya qui se demande s'il arrivera « à transporter les gens autant que Kai », Ajino lui dit : « il serait bon que tu te décides à **aimer davantage tu piano. Tu verras que tu n'as pas besoin de te comparer à qui que ce soit** ». *Musique lyrique aux cordes.*

1 : 33 : 30 Kai et Amamiya se disent au revoir, ce dernier repart chez lui. « Tu m'as battu », dit-il à Kai. « Promets-moi que tu vas gagner le concours Mais fait attention. La Princesse du petit coin est une coriace ». « Si je ne t'avais pas rencontré, j'aurais fini par haïr le piano ».

1 : 35 : 39 : fin : *musique de piano du générique d'introduction réentendue à l'apparition du titre, jouée cette fois par Kai.*

Le Piano dans la forêt, comp. Harumi Fūka, 25 min

Série Netflix, 2 saisons, 24 épisodes

Compositions de Harumi Fūka, pièces notamment de Chopin et Mozart.

Le film peut être mis en relation avec ***Le Piano dans la forêt (Forest of Piano)***, de Gaku Nakatani, une série Netflix (2 saisons, 24 épisodes.) de 2018. Les compositions sont de Harumi Fūka, avec toujours des pièces notamment de Chopin. Si une série n'est pas « du cinéma » à proprement parler, malgré la politique de communication des plateformes, il est intéressant de comparer la temporalité de ces deux œuvres se basant sur *Piano no Mori*. La saison 1 jusqu'à l'épisode 4 retrace le scénario du film de façon équilibrée¹³⁴. Les épisodes 5 et 6 présentent les événements succédant à l'élimination de Kai du concours national, et ceux qui font le lien avec ses retrouvailles avec Amamiya plusieurs années ensuite. Notre visionnage s'est arrêté sur ces six premiers épisodes pour comparaison.

Dans l'épisode 7 à l'épisode 12, se retrouvent Amamiya et Kai, cinq ans plus tard : ils présentent la phase préparatoire du concours Chopin. Dans la saison 2, il s'agit de la phase suivante du concours. Les épisodes 1 à 4 de la saison 1 reprennent le scénario du film, mais l'introduction de la saison 1 amène un changement notable. Au début de l'Episode 1 : *l'élue*¹³⁵, un pianiste joue pour le concours qu'on pourrait estimer être le concours Chopin (l'écriture en japonais sur l'établissement est cependant trompeuse), selon le répertoire virtuose annoncé par le présentateur : la *Ballade no 4*, les *Préludes* 13 à 24... Un pianiste s'avance face à un grand Steinway. Il rejette sa queue de pie vers l'arrière, lance un regard vers le portrait de Chopin¹³⁶ en se disant : « Salut Chopin, j'y suis enfin arrivé ». Sans doute est-il qualifié à une épreuve finale du prestigieux concours. Après une grande respiration, il commence *l'Etude op. 10 no. 1* de Chopin. Le titre de l'œuvre apparaît comme pour un vrai concert. Le trajet des doigts suit parfaitement celui des arpèges. Ils sont filmés de côté, en plongée... A la fin, la forêt apparaît. On se rend compte qu'il s'agit d'un rêve ou d'un *flashforward* (inverse du flash-back), et qu'on voit Kai plus âgé. La temporalité plus étendue de la série autorise ce genre de mise en situation *in medias res* et suscite l'intérêt du spectateur.

On observe aussi des changements de répertoire : il ne s'agit plus de la Sonate K.310, mais K.280 de Mozart, jouée au concours des jeunes pianistes du Japon. Au niveau de la bande-originale, le thème debussyste est remplacé par l'étude no. 1, entendue au début de chaque épisode, qui devient donc le thème principal. Le piano évoque ainsi la douceur, comme dans la scène où Kai reconforte Takako, comme l'héroïsme.

Notes de visionnage :

Episode 1 : l'Elu

0 : 27 : un pianiste joue pour le concours qu'on devine être le concours Chopin, un répertoire virtuose annoncé par le présentateur : la *Ballade no 4*, les *Préludes* 13 à 24...

0 : 45 : il s'avance sous les applaudissements face à un grand Steinway. Il rejette sa queue de pie vers l'arrière, jette un regard vers le portrait de Chopin en se disant : « Salut Chopin, j'y suis enfin arrivé » : sans doute est-il qualifié à l'épreuve finale du prestigieux concours Chopin.

1 : 25 : après une grande respiration, il interprète entièrement *l'Etude op. 10 no. 1* de Chopin. Le titre de l'œuvre apparaît comme pour un vrai concert. Le trajet des doigts suit parfaitement celui des arpèges composés par Chopin. Ils sont filmés de côté, en plongée...

¹³⁴ Les 29 premières minutes du film correspondent à l'épisode 1, jusqu'à la 50^e minute pour l'épisode 2, puis les 54 minutes restantes pour les épisodes 3 et 4.

¹³⁵ Ce mot, employé dans *Star Wars* à propos d'Anakin Skywalker qui selon la prophétie, « rétablirait l'équilibre dans la Force » (Voir épisode I, *La menace Fantôme*, George Lucas), ou la référence biblique (les élus sont ceux que Dieu choisit) renforce l'aspect héroïque, au sens mythologique, de Kai.

¹³⁶ Le portrait de Chopin est un « classique » de la révérence au maître, comme le montre le récital privé de Rubinstein sous « l'œil » du compositeur polonais. <https://www.youtube.com/watch?v=3ktr1SSILjM>

A la fin de l'étude, la forêt apparaît. On se rend compte qu'il s'agit d'un rêve ou d'un *flashforward* (inverse du flash-back), et qu'on a vu Kai plus âgé.

3 : 41 : le protagoniste, plus jeune, est en classe. Les élèves accueillent un nouvel élève, Amamiya, qui souhaite comme son père devenir un grand pianiste. **Sa vocation suscite l'admiration de ses camarades**, sauf de la part du « dur » de la classe.

Les élèves harcèlent Amamiya pour qu'il aille jouer le piano de la forêt. Kai appuie bruyamment sur le piano pour les faire sursauter. « Votre petite histoire manquait d'un bande-son ».

Ils se rendent dans la forêt, sorte de bizutage pour un nouvel élève.

06 : 53 : Kai se cache sous le piano. Il pleure après sa bagarre pour avoir défendu le nouvel élève. Son professeur Mr Ajino joue alors le morceau *Little Brown Jug* (Glenn Miller). Kai dit qu'il le retient du premier coup. **Il juge que sa main gauche est à la traîne, ce qui est vrai**, suite à un accident, ce que l'on apprend plus tard.

09 : 28, le lendemain les deux jeunes élèves vont à la forêt jouer le piano. La forêt est mal réputée.

10 : 22 : Shuhei protège ses mains avec des gants.

11 : 22 : **Le piano paraît magique, baigné de lumière.** (On entend une douce musique de piano extradiégétique.) Mais quand Amamiya s'en sert, il ne produit aucun son. Quand Kai essaie, cela fonctionne (le son sonne comme du *midi*.)

Le garçon reproduit *Little Brown Jug* qu'il a entendu une fois la veille par son professeur, Mr Ajino.

15'30 Amamiya entend Kai jouer et le rejoint dans son arbre, à côté de son appartement. Il rencontre sa mère Reiko. *Un doux thème flûté souligne la douceur du foyer de Kai*, en contradiction avec son caractère extraverti.

17 : 46 : Kai joue bruyamment le piano d'Amamiya, qu'il juge « facile » à jouer.

20 : 00 : Ils découvrent que Mr Ajino est un pianiste très réputé. L'échange entre Amamiya et la mère de Shuhei sur la possibilité qu'il lui donne des cours est passé sous silence, on voit simplement Mr Ajino prévenir Shuhei qu'il a décliné son offre. Amamiya invite Mr Ajino à écouter Kai dans la forêt. C'était le sien, jusqu'à son accident, précise Mr Ajino, de façon plus succincte que dans le film.

21 : 34 : il entend le son du piano comme si c'était le sien. Kai interprète le thème de *Little Brown Jug* dans le style de Beethoven, dans le style de variations développantes. Ce thème remplace l'improvisation de style debussyste de *Piano Forest*. « Ces mains sont celles de l'élite ».

Episode 2 : Comment jouer Chopin

Amamiya prépare le concours des jeunes pianistes du Japon, il doit jouer le 1^{er} mouvement de la Sonate no. 2 en Fa K.280 de Mozart (et non la K. 310 de *Piano Forest*).

05 : 10 : Kai se rend dans la classe de Mr Ajino et s'adresse au portrait de Mozart en lui disant qu'il a aimé sa Sonate.

06 : 20 : Mr Ajino lui joue la *Lettre à Elise*, puis la *Valse op. 64 no. 1* de Chopin.

08 : 14 : il commence à aborder la technique de Chopin, « pour jouer Chopin, le poète du piano », qui allie puissance et souplesse ; mais il n'a pas le temps de finir sa phrase que Kai s'en va. Celui-ci ne parvient pas à répéter la Valse dans la forêt.

10 : 21 : il demande à Mr Ajino de l'aider.

11 : 20 : on apprend qu'il sera jury au concours. Ils commencent les cours. Il lui montre un Hanon. Kai y parvient difficilement. « Ne t'arrête pas, tu dois tenir le son ». Il lui demande de poursuivre cet exercice et ne pas jouer dans la forêt. Il est exigeant et intransigeant.

15 : 20 : on voit un plan alterné montrant Amamiya travailler sa Sonate, tandis que Kai répète le Hanon.

17 : 38 : **après être parvenu à jouer le Hanon, il réussit à jouer la Valse sans l'avoir travaillée.** On le voit par intermittence dans la forêt, ce qui pose toujours la question de la véracité de la scène. **Le manga convoque le fantastique et le surnaturel.**

20 : 00 : son professeur lui propose de participer au concours. Kai accepte.

Mr Ajino se retire donc du jury du concours. Amamiya devient le concurrent de Kai. Il découvre le nom de Mr Ajino sur le piano dans la forêt.

22 : 01 : Ils s'expliquent tandis *qu'une musique symphonique cuivrée et en ostinato de clavier souligne l'émotion et l'excitation de la scène.* Ils participeront en concurrents et amis. « Je vais me donner à fond ».

Episode 3 : L'héritage de Mozart

08 : 20 : Kai se désolé de ne pas avoir trouvé « sa version » de la Sonate K.280 comme l'y invite son professeur.

10 : 16 : les deux élèves se rendent chacun de leur côté au concours.

13 : 02 : les concurrents apprennent qui est Amamiya, fils d'un grand pianiste.

18 : 30 : Kai aide Takako à se détendre. Elle l'identifie à son chien Wendy. *Une douce mélodie au piano accompagne la scène.*

20 : 22 : Amamiya est habillé avec cravate et un *jack* (gilet sans manche). Le jury est impressionné.

Episode 4 : le plus beau des pianos.

Takako joue. « Je ne vais pas perdre ». Elle est stressée : on entend les battements de son cœur, son champ de vision est flou et rouge. *Elle pense à Wendy sur une musique de piano*¹³⁷.

09 : 00 : Kai s'assied au piano et tente de chasser les fantômes de Mozart.

10 : 52 : il s'arrête. Il enlève sa cravate et ses baskets. « Je suis là pour jouer ma version [de la K.280] ». « Mon ennemi c'est moi-même, qui m'empêche de me concentrer. » « Je vous emmène dans la forêt ». Il joue le premier mouvement entier.

15 : 07 : il savoure son succès.

20 : 10 : La présidence du jury : « dans la catégorie bienséance et étiquette, le candidat a perdu tous ses points ». « Le rythme, le tempo, les accents, la partition n'a pas du tout été respectée. » « Quel est l'intérêt d'avoir des musiciens qui ne savent rien faire de plus que suivre la partition à la lettre ? » lui rétorque un autre membre.

Episode 5 : Le Dieu des concours

Kai reste sous la pluie. « Je ne pensais pas qu'il serait si déçu », dit Mr Ajino.

On ne peut pas classer Kai selon les critères de notation en vigueur au Japon. Il n'est pas retenu pour la finale.

¹³⁷ La mélodie commence par les mêmes notes douces, et dans les mêmes registres et tonalité, que le thème d'Aeris du jeu vidéo *Final Fantasy 7* (comp. Nobuo Uematsu), personnage féminin central

01 : 02 : Son professeur veut emmener Kai parcourir le monde¹³⁸.

05 : 44 : Amamiya repart à Tokyo.

11 : 14 : le piano de la forêt, après avoir pris la pluie, ne fonctionne plus.

13 : 59 : “Que leur arrive-t-il ? Ils avaient pourtant tous bien suivi la partition lors des éliminatoires”, dit la sèche membre du jury. S’ensuit un échange entre deux membres du jury qui étaient en désaccord à propos d’Ichinose. Le membre qui n’ose dire son admiration de Kai devant les autres membres et a voté son élimination, dit que les gens ne sont pas prêts pour son génie. “Si un garçon de son talent est étouffé dans l’oeuf, l’harmonie est conservée (...) **Les génies peuvent devenir des dieux ou des démons. Les personnes normales ne doivent pas s’occuper d’eux**”. Shuhei , voici le favori qu’on recherche. On peut tous s’inspirer de son talent. “Génie et talent...” conclue son collègue.

16 : 00 : A la phase intermédiaire du concours, Amamiya joue les valse en Mi bémol et Ré bémol majeurs de Chopin « à la perfection ». Les titres apparaissent comme pour un vrai concert.

21 : 50 : Takako est exclue du podium pour les raisons que Kai : elle ne « rentre pas dans le moule ». De façon hypocrite, le membre du jury calculateur exclue Takako mais lui décerne un prix spécial.

Episode 6 : Le piano dans la forêt

03 : 03 : le piano prend la foudre. Sa mère l’incite à partir jouer du piano (péripétie déclenchant le voyage initiatique du héros).

10 : 30 : se déroule à la finale nationale à Tokyo. Amamiya gagne et veut étudier à l’étranger. « Kai, pour pouvoir un jour rivaliser avec toi, il faut que je m’ouvre au monde ».

12 : 42 : alors que « même les professeurs de piano ont du mal à jouer ce morceau », Kai joue « à vue » (en déchiffrant) la *Symphonie du Nouveau monde* avec un quatuor. Il s’imagine à nouveau dans la forêt¹³⁹.

19 : 22 : il dit à son professeur « d’homme à homme » qu’il veut en faire sa carrière. Il veut aider sa mère. Avec Mr Ajino ils décident de ne pas partir à l’étranger pour étudier. Il veut l’emmener « vers la lumière ».

¹³⁸ Tandis qu’il en parle à sa mère, on entend un thème orchestral qui évoque le World Map theme de Final Fantasy 7 (même trois premières notes de la tête du thème, même tonalité).

¹³⁹ Ces « aller-retours », à mi-chemin entre le rêve et le *flash-back*, rappelle toujours à Kai ses origines, et au spectateur l’aspect quasi-magique de l’histoire.

5.1.6 *La Légende du pianiste sur l'océan*, comp. Ennio Morricone, 2h 03

Le principe d'une légende, on l'a dit, au contraire du mythe, est de prendre place dans un contexte « réaliste » (semi-historique, écrit Claude Lévi-Strauss), ici spatio-temporel, en convoquant en l'occurrence une personnalité ayant existé, Jelly Roll Morton, inventeur auto-proclamé du jazz. La scène du duel est très marquante et ambiguë : Jelly Roll Morton est méprisant au point que Novecento, d'ordinaire extrêmement affable, perd son sang-froid : « tu l'auras voulu, sale con ». Il « l'emporte » après avoir interprété une pièce visiblement improvisée, d'une difficulté diabolique et au langage très moderne, à laquelle on s'attendrait à ce que le public ne soit pas prêt. Cette « victoire » a donc un goût amer : le pianiste s'est imposé sur le plan technique, alors qu'il n'est ordinairement pas intéressé par ces démonstrations de force. Pour renforcer l'aspect au contraire surréaliste et légendaire du talent de Novecento, il est probable qu'une grande partie des prestations pianistiques de la bande originale aient été enregistrées à deux pianos ou aient été l'objet d'un montage, afin de mettre en valeur la dextérité de Novecento, dont on voit trois, puis quatre mains... dans le morceau final du duel, pour renforcer ce « matraquage » sonore : tous les auditeurs/spectateurs se retrouvent « saoulés » de notes, Jelly Roll Morton le premier.

Par rapport au livre, l'ajout d'une romance, même esquissée avec le personnage découpe le récit plus franchement. Dans le premier « acte » on rencontre Novecento, pris dans un tourbillon de musique ; dans le second acte il a la possibilité d'une romance. Tandis qu'il enregistre un disque et joue un jazz virevoltant, il voit par un hublot le personnage interprété par Mélanie Thierry, non présente dans le monologue et créditée comme la *ragazza* : elle passe comme un courant d'air dans la vie de Novecento. *On entend alors le thème principal du métrage*, que jouait son ami à la trompette au début du film. Ils échangent alors qu'elle débarque du bateau. Après son départ, nostalgique, il est penché vers son piano et répète de façon obsédante la tête dudit thème, en « faussant » la note haute¹⁴⁰. *Un orchestre et des tenues de cordes extradiégétique s'y ajoutent*, dans un style concertant mais *cantabile*, sans réel dialogue : 1900 est dans son monde. Ce thème est donc lié à la romance. La jeune fille l'invitant à passer [les] voir (mais il y renonce et refuse de descendre du bateau quelques temps après). Il y a « objectivisation », concrétisation du thème principal égrené par Novecento, qui se retrouve sur disque, et que fait entendre le narrateur au vendeur de trompette au début du film, et à son ami pour manifester sa présence à son retour dans le bateau. Novecento s'était en effet débarrassé de la matrice, inquiet d'avoir quelque rapport que ce soit avec le monde extérieur, mais Max avait caché un enregistreur dans le piano.

Dans le troisième acte, 1900 renonce petit à petit à la vie, surtout après que le narrateur, « [son] seul ami » quitte le navire. Ils ne se revoient pas jusqu'aux scènes se déroulant au présent. Il se rend alors dans le bateau, y diffuse le disque et finit par le retrouver. Dans la scène finale, alors qu'ils se quittent, 1900 interprète une sorte de sketch où il se figure au Paradis. Il ironise sur son bras manquant suite à l'explosion. Sa présence est irréelle. Il interprète une pièce en « *air piano* », mimant le geste des doigts, puis le bateau explose en mer. Ce geste est différent de ceux que l'on a observé dans la partie précédente du corpus : il est ironique. Privé de son piano, mais ne s'étant jamais adonné à aucune autre activité, il se « figure », dans ses propos et son attitude, pianiste jusqu'au bout.

Notes de visionnage :

01 : 53 : le narrateur est assis avec sa trompette. Son monologue introductif finit ainsi : « Le fait est qu'un ami, un véritable ami, on n'en rencontre qu'un dans sa vie. (...) Mais (...) rien n'est perdu tant qu'on a

¹⁴⁰ Le *fa#* (*ré mi mi/fa#*, avec une seconde dissonante). La mélodie revient en ostinato : *ré mi fa# la*, mais avec le *la* octavié supérieurement par rapport à la tête du thème principal, supprimant la sixte (ici descendante) expressive *fa#-la*, fréquente dans les thèmes de romance.

une bonne histoire et quelqu'un à qui la raconter. Le problème, c'est que personne ne croit le moindre mot de mon histoire. »¹⁴¹

On entend un thème lyrique d'Ennio Morricone tandis que le bateau embarque de New-York.

06 : 53 : Max vend sa trompette.

08 : 28 : il joue une dernière fois, le thème principal du film. Le vieux vendeur le reconnaît et met le disque correspondant, au piano. C'est le disque enregistré par Novecento.

01 : 53 : Novecento est trouvé bébé dans une boîte par un mécanicien du bateau.

19 : 55 : les « obsèques » de son père d'adoption ont lieu.

21 : 55 : on voit Novecento jeune assister aux bals sur le paquebot.

23 : 08 : il joue à 8 ans une petite pièce dans le style de Mozart. Il semble avoir appris tout seul, sans que l'équipage ne s'en rende compte. Il est noir de suie.

27 : 56 : on voit Novecento adulte, de dos, applaudir Max sur les quais, qui sera pris comme trompettiste dans l'orchestre sur le bateau. « Qu'est-ce que c'est ? » demande le recruteur. « Je ne sais pas », répond Max. « **Quand on ne sait pas [ce qu'on joue], c'est du jazz !** »

29 : 24 : Alors que les passagers ne tiennent pas debout pendant une tempête, la scène commence tandis que 1900, jeune homme, apparaît et tance son nouvel ami à ses pieds, lui tenant parfaitement debout. Il est en queue de pie. L'aspect surréaliste de la scène est souligné par la musique ironique d'Ennio Morricone.

30 : 34 : il **joue tandis que le bateau tangue, et que le piano fait de larges arcs de cercle et tourne sur lui-même**. Il joue une valse décontractée, et, dans une chorégraphie étourdissante, glisse avec son piano jusqu'à enfoncer la cabine du capitaine, « en rythme » ce qui accentue l'aspect comique.

37 : 39 : Novecento joue pour Noël dans l'orchestre. Il se met à jouer un blues endiablé.

38 : 40 : il joue sur un piano droit aux étages inférieurs pour les troisièmes classes, dans un style plus « classique », fondé sur des gammes. Il enchaîne avec un standard de jazz. Il joue en regardant la mer par le hublot. **Il voyage par l'esprit en jouant.**

50 : 53 : il tente de décrypter la personnalité des passagers et la peint en musique.

54 : 01 : il appelle des gens du monde entier au téléphone.

A 57 : 33 : la scène du duel avec **Jelly Roll Morton, auto-proclamé inventeur du jazz**, est accompagnée par une musique inquiétante de Morricone ; il s'agit davantage de ragtime que de jazz pour son concurrent, style alors débutant aux Etats-Unis¹⁴². Lui joue une pièce pour enfant. 1 : 05 : 20 : il rejoue le morceau de son concurrent.

A 1h 05 il interprète une sorte de Vol du bourdon (Rimsky Korsakov, adapté au piano par Rachmaninoff), très chromatique à la main droite, avec des quintes à vide à la main gauche. Le tout est très dissonant. **Un plan montre deux paires de mains, puis trois...** L'effet schizophrénique est renforcé par un effet « vision double » (le portrait de Tim Roth est filmé dans son reflet dans le couvercle du piano), les coupures et changements de plans fréquents... Il est en nage. Il « gagne ». La scène entière est filmée comme un western.

¹⁴¹ '(...) But you never really done before, as long as you've got a good story, and someone to tell it to. But (...) the trouble is nobody believe a single word of my story''.

¹⁴² On peut supposer que la rencontre a lieu au tournant des années 1930, car 1900 a vingt-sept ans lors sa rencontre avec Max, et mentionne plus tard son âge, trente-deux ans, au moment où il essaie de quitter le navire, dans *Novecento : Pianiste*, p. 54.

1 : 14 : 27 : il enregistre un disque. Après une introduction virtuose, il voit par un hublot le personnage interprété par Mélanie Thierry (non présente dans le monologue). *On entend alors le thème principal du film*, que jouait son ami à la trompette au début du film et entendu dans le disque.

1 : 23 : 40 : **nostalgique, il joue le thème principal transformé** ; il est penché vers son piano et *répète de façon obsédante la tête dudit thème, en insistant de façon dissonante*¹⁴³. Un orchestre et des tenues de cordes extradiégétique s'y ajoutent et l'accompagnent tandis qu'il se prépare pour son départ du bateau.

1 : 27 : 35 : il descend sur le pont du bateau pour rattraper la jeune femme.

1 : 34 : 50 : il s'apprête à quitter le bateau. *La BO fait entendre une musique jazzy au piano avec un ensemble discret*. Mais il se ravise.

1 : 38 : 41 : le narrateur quitte le Virginian et ne reverra pas 1900 jusqu'aux scènes se déroulant au présent.

1 : 42 : 30 : alors que nous sommes de retour dans le présent, il diffuse le disque dans le bateau. Il retrouve Novecento.

1 : 52 : 36 : alors qu'ils se quittent, 1900 interprète une sorte de sketch où il se figure au Paradis.

1 : 55 : 27 : il **interprète la douce pièce qu'il a jouée pour la première fois à huit ans, en « air piano »** (sans piano, en mimant), puis le bateau explose en mer.

5.1.7 *La Pianiste*, pièces du grand répertoire, 2h 11

Les pièces jouées par les élèves d'Erika Kohut font également partie du grand répertoire, et exigent une haute maîtrise instrumentale et musicale, comme la *Sonate D.959* de Schubert. Le générique nous immerge dans le quotidien d'un professeur réputé du Conservatoire de Vienne. On y voit défiler les élèves, avec divers effets de caméra : d'abord seules les mains sont filmées, du haut, jouant la *Fantaisie op 49* de Chopin. Elle compte. Le plan s'élargit. On voit des mains de physionomie différente, autant de personnalités musicales déshumanisées, auxquelles Erika s'adresse avec sévérité et emploie les mêmes formules humiliantes : « faire des fautes, c'est moins grave que de passer à côté de l'esprit de l'œuvre », dit-elle en substance à un élève cette fois filmé de profil, interprétant *la Sonate op 3 no. 2 de Beethoven* (l'acteur qui l'interprète est pianiste). Chaque séquence de cours est intercalée avec un titre du générique, au rythme imperturbable d'un professeur de piano où s'enchaînent les élèves dans une rude journée de cours, éphémères acteurs de ce drame.

Le film interroge lui aussi sur l'entourage et la pression familiale liée à la pratique du piano. « Sans un engagement total, pas de succès, je te l'ai assez répété » lui dit sa mère à une jeune élève qui travaille huit heures par jour. La pression et le jeune âge font que celle-ci ne parvient pas encore à saisir l'esprit de Schubert, mais sa mère insiste pour qu'elle travaille encore plus. Alors que l'enfance doit être une période privilégiée de la vie, Jelinek souhaite sans doute montrer que, alors encore fragiles, certains enfants ou adolescents subissent de fortes pressions des parents et du professeur, à la fois comme un moyen de sélection (il y a plus de pianistes qui se présentent que de places dans les classes) et parfois, par pure perversité¹⁴⁴.

¹⁴³ Sur le *fa#* (*ré-mi-fa#-la*, ce dernier étant octavié et joué comme un écho, pour accentuer la dimension statique de ce thème dans sa forme déprimée).

¹⁴⁴ Sur les pressions psychologiques que peut imposer un professeur de musique, voir *Whiplash*, de Damien Chazelle, 2014.

Sur celles exercées par les parents, voir Michel Polnareff, *Spèrme*, 17/03/2016, Plon, Paris, 212 pages. Son père lui faisait faire dix heures de piano par jour étant enfant, et avait recouru à des sévices corporels

Sur le plan plus personnel, Michel Haneke montre ainsi une femme sadique. Par exemple après qu'elle ait pleuré à l'audition pendant le Lied de Schubert joué par son élève, elle se rend au vestiaire, et met du verre dans les poches de la veste de son élève pour la blesser. Celle-ci l'avait-elle agacée par ses pleurs et ses doutes ? Était-elle jalouse qu'elle accompagne finalement avec talent un chanteur au piano ? Les scandales liés aux mauvais traitements dans les Conservatoires font plus souvent état de harcèlement notamment sexuel. Ici on l'a dit, c'est Walter qui est d'abord entreprenant avec sa professeure, et prend ses distances lorsqu'elle lui avoue ses penchants sadomasochistes, et commence à son tour à le harceler. On ne verra plus les deux pianistes jouer : à la fin du film où Erika est censée remplacer son élève, elle fait une tentative de suicide¹⁴⁵.

Notes de visionnage :

01 : 20 : la mère d'Erika Kohut lui fait une scène car elle est rentrée de ses cours au Conservatoire avec 3h de retard. Elles se battent.

8 : 10 : début du générique, on voit un pianiste dont les mains sont filmées du haut, jouer la *Fantaisie op 49 de Chopin*. Le plan s'élargit et on voit qu'elle donne ses cours et des conseils d'ordre pianistique et musical. C'est une séance de cours au quotidien. On voit des mains de physionomie différente. Chaque séquence de cours est intercalée avec un titre du générique.

Erika donne des indications, et parle en allemand pour faire travailler une élève sur un Lied de Schubert.

10 : 28 : « Une fausse note dans Beethoven, c'est moins grave qu'une interprétation qui en dénature l'esprit », dit-elle à un élève cette fois filmé de profil, interprétant *la Sonate op 3 no. 2 de Beethoven*. L'acteur qui l'interprète est pianiste.

11 : 00 : elle quitte sa salle après ses cours, qui ont lieu dans une grande pièce donnant sur une belle vue de Vienne. **Le générique se termine.**

13 : 04 : elle interprète un *concerto pour deux claviers de Bach* avec un autre pianiste.

Le récital a lieu dans un salon chic. Les pianistes sont sur leur 31.

16 : 05 : Walter Klemmer et elle ont un échange sur la musique.

20 : 25 : il joue aussi et commence le Scherzo de *la Sonate en La Majeur de Schubert D.959*. Il est filmé de profil, sans *cut* (coupure) ; elle feint l'indifférence, puis semble intéressée.

22 : 10 : elle reconforte à peine sa jeune élève en pleurs. « Sans un engagement total, pas de succès, je te l'ai assez répété » lui dit sa mère.

23 : 17 : elle répète le *Trio en do mineur de Schubert*, puis se rend dans un cinéma pornographique. Le choc des deux univers est souligné par le fondu entre les scènes : tandis qu'on voit toujours Erika au cinéma, on entend par anticipation à 27 : 21 son élève accompagnant le chanteur dans le Lied.

29 : 46 : on voit une candidate en pleurs entrer dans une salle, bondée de candidats. Erika est isolée du jury.

31 : 10 : Walter interprète à l'audition d'entrée *l'op. 33b de Schoenberg*, le *Prélude en sol mineur* de Rachmaninoff, puis le mouvement lent, suivi du troisième mouvement déjà entendu de la *Sonate D.959* de Schubert.

¹⁴⁵ En interview, Isabelle Huppert précise sa vision du personnage :

« Le livre se veut davantage une caricature de mélodrame (N.B. : Jelinek en pratique la parodie). Le film est plus émotionnel. Elle veut un nouveau modèle de femme mais, dans ce monde sous carcan, ne parvient pas à l'exprimer (chignon hitchcockien). C'est une mutante : elle veut être une femme et un homme. Le dernier plan montre la grille de l'hôtel, en noir et blanc. Il y a une mathématique dans les plans, comme une musique de Bach. <https://www.youtube.com/watch?v=j8prNKcMfV0>

33 : 48 : tandis que pendant les délibérations, ses collègues s'étonnent du talent du jeune homme, Erika crayonne avec indifférence sur sa feuille d'appréciation, restée vierge de notes sur le candidat.

43 : 10 : Walter prend sa première leçon avec Erika. « Vous savez que j'ai voté contre vous ? (...) Vous devriez laisser tomber Schubert. » « Depuis ce récital (...), vous êtes vissée dans ma tête comme un écrou sur un boulon », répond-il. « Combien de leçons vous reste-il après celle-ci ? Vous pourriez dire que vous avez la migraine, quelque chose comme cela. Il fait tellement beau dehors. »

57 : 26 : elle a explication avec son élève qui a manqué une répétition avec le chanteur. « Avec des nerfs comme ça on ne devient pas pianiste. (...) Ne faites pas votre bécasse ».

A 59 : 42 son élève joue finalement dans cette répétition publique : on entend ses progrès depuis la leçon du générique (« et on lâche ») disait Erika après le motif répétitif du piano). Erika pleure et s'enfuit. Dans les vestiaires, **elle met du verre dans la veste de son élève.**

1 : 06 : 10 : Walter la rejoint aux toilettes. Ils commencent à faire l'amour mais elle l'arrête, le menace de partir et lui fait du chantage. Elle lui fait une fellation mais lui fait mal s'il parle.

1 : 11 : 12 : elle l'oblige à arrêter de se masturber. Il l'accuse d'être malsaine. Elle joue avec lui. « Tu dois savoir ce qu'on peut faire ou pas avec un homme, s***** ». « Ta gueule ».

« Je vous ferai parvenir mes instructions ». Il éclate de rire et la provoque. « La prochaine fois on s'en sortira beaucoup mieux, je te le promets. C'est en forgeant qu'on devient forgeronne ».

1 : 16 : 20 : elle reçoit une mère de l'élève qu'elle a blessée. Elle lui dit que son jeu était étonnant et qu'en attendant, elle doit travailler sa main gauche. Erika la remplacera au concert.

1 : 18 : 26 : on voit de haut les mains de Walter interpréter le mouvement lent de la *Sonate D.959 de Schubert*. Elle l'arrête. Elle cite toutes les indications de nuance en lui reprochant son manque de rigueur. Il lui demande de l'embrasser dans le cou. Elle lui dit que ses sentiments ne triompheront jamais de son intelligence. Elle lui a écrit une lettre qu'il ne doit pas encore toucher, il doit la lire seul. Il reprend le mouvement de Sonate.

1 : 24 : 14 : il la suit en pleine nuit et rentre dans son immeuble pour lui parler. Il la tutoie, elle le vouvoie. « Tu ne pas continuer à me rendre fou comme ça et à te sauver ». Il lui enlève son chapeau. Il s'invite chez sa mère pour discuter. Alors qu'ils s'apprêtent à faire l'amour, il doit lire la lettre à distance d'elle. Sa mère écoute à la porte. **Elle décrit dans la lettre des fantasmes masochistes.**

1 : 37 : 28 : Walter lui dit doucement : « Erika, tu es malade ». Il part. **A partir de ce moment les rapports s'inversent entre Walter et Erika, et elle sombre davantage dans la folie. Il y a moins de place pour la musique.** Elle se couche avec sa mère. Celle-ci lui fait des reproches. « Tu pourrais ouvrir un hôtel de passe ». Erika se jette sur elle et l'embrasse sur la bouche, elles luttent et elle pleure. « Tu es folle ». Elle se jette à nouveau sur elle et lui parle de son sexe.

1 : 44 : 40 : elle vient voir Walter au hockey et lui demande de faire l'amour. Elle lui dit qu'elle l'aime. Ils font l'amour. Elle vomit. Il est dur avec elle. Elle perd l'esprit.

1 : 51 : 18 : il vient voir Erika chez elle. Il la gifle et repousse la mère. Il la frappe fort, elle le supplie d'arrêter. Il lui casse le nez et la viole. « Aime-moi », dit-il. Elle ne réagit plus. « Plaie d'amour n'est pas mortelle ». Il s'en va.

2 : 03 : 02 : on voit Erika et sa mère partir pour un concert où elle remplace son élève. Elle ignore ses autres élèves. Elle cherche Walter des yeux. Il arrive et la salue poliment. Elle se plante un couteau dans l'épaule mais rate son suicide. Elle s'en va.

5.1.8 *De battre mon cœur s'est arrêté*, comp. Alexandre Desplat, 1h 48

Répertoire joué :

Toccatas en ré, en mi et en fa# mineur, et en Sol majeur, de Johann Sebastian Bach

Sonate en do mineur de Wolfgang Amadeus Mozart

Nocturne en mi mineur de Frédéric Chopin

Après une lecture de Dante (Années de pèlerinage II) de Franz Liszt

Concerto pour piano no. 1, introduction, de Piotr Illich Tchaïkovski

Des pas sur la neige (Prélude du livre I) de Claude Debussy

2ème Rhapsodie de Johannes Brahms

Le pianiste est aussi montré dans son quotidien laborieux. La temporalité du film est ramassée, on y suit les étapes qui mènent le musicien à son audition. Une scène marquante est celle où la professeure s'énervait de l'impatience de son élève face à un trait qu'il doit répéter inlassablement. Du point de vue de la crédibilité, il peut aussi sembler étonnant de présenter une seule pièce pour une audition d'entrée, mais cela renforce l'aspect obsessionnel de sa démarche. « *Rien n'est plus important pour l'interprète que de travailler inlassablement les difficultés les plus usuelles un nombre assez grand de fois à la suite pour les dominer à la perfection* », selon le pédagogue Karl Czerny. On voit ici qu'une prestation musicale, dans ce contexte, n'est pas innée mais le résultat d'un long travail de répétition.

Ici, le destin du pianiste semblait « prédéterminé » de par sa mère pianiste, mais s'est tout à fait éloigné de sa trajectoire. Comme *Le Pianiste*, le film présente la musique comme un art permettant de s'élever au-dessus des souffrances du quotidien, et d'une *rédemption* possible. La transformation interne de Tom s'accompagne aussi d'un changement physique. Au début du film il est dur, blafard, habillé en veste de cuir et écoute de la musique rock. Celle-ci est souvent entendue de façon diégétique, dans la voiture. Elle est agressive ou planante, selon le moment de la journée ou son humeur. A l'audition, il est en costume et concentré. A la fin du film cependant, malgré le fait qu'il se consacre à la carrière musicale de sa femme¹⁴⁶, qu'il semble assagi voire transfiguré, il garde une force destructrice, qui se déchaîne quand il reconnaît le meurtrier de son père. Ce dernier pan de sa vie tourné, sans doute pourra-t-il trouver la paix.

Les codes représentationnels du pianiste concertiste sont conservés : pianiste en costume, théâtre prestigieux, public connaisseur et endimanché. Quand Thomas se rend enfin à l'audition, il ressemble à un pianiste classique comme on peut se le représenter dans l'imaginaire commun : mince, en costume, avec des partitions sous le bras. Sur le plan musical, l'œuvre exigeante de Bach - *Toccatà En Mi Mineur*, Bwv 914 sied au caractère du protagoniste, qui s'acharne au détriment de sa santé mentale à maîtriser les pièces. On entend également des pièces de virtuosité par excellence comme *Scarbo* de Maurice Ravel, ou la 2^{ème} Rhapsodie de Johannes Brahms, jouées par sa compagne comme lors du concert final. Le cadrage sur les mains permet des effets de surprise : ainsi alors que Tom joue des pièces exigeantes comme le début du *Concerto no. 1 de Tchaïkovski*, le plan suivant montre la salle vide : il teste le piano.

Si certains partis-pris sur le monde de la musique semblent eux aussi peu crédibles - le pianiste qui perd *totale*ment ses moyens lors de l'audition, manifestation excessive d'un stress compréhensible -, le film montre assez bien les efforts à fournir pour viser la perfection d'une simple pièce, qu'on n'atteint évidemment jamais. Il a cet égard une certaine pédagogie. Ainsi à 42 : 09 on voit que sa professeure corrige sur la posture, lui intime de jouer *souplement*¹⁴⁷ : elle ne parle pas français, et la gestuelle et la musique, lorsqu'elle se met au piano, sont leur langage commun.

¹⁴⁶ On le voit essayer le piano pour le concert de sa compagne. A cette occasion, alors que c'est réellement Romain Duris qui joue, on voit que les accords aigus de l'introduction du *Concerto no. 1* de Tchaïkovski sont joués trop en haut du clavier pour correspondre au son entendu.

¹⁴⁷ Dans *L'Art du piano*, Claudio Arrau indique : *if you keep the body relax, the body is in contact with the depth of your soul, [but] if you are stiff in any join, the emotion, the music dictates to you, you don't let it go through into the keyboard*. 1: 32 : 35.

De battre mon cœur s'est arrêté est par ailleurs un remake de *Mélodie pour un tueur (Fingers)* de James Toback (1978) Harvey Keitel et Jim Brow, qui narre l'histoire d'un jeune pianiste en mal de devenir à New York, et qui n'est pas sans rappeler *Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1976), à l'époque du Nouvel Hollywood obsédé par les marginaux et les problèmes existentiels des américains.

Notes de visionnage :

Introduction : Thomas écoute parler son ami. Ils sont dans un salon et il parle de paternité et de déchéance (cette conversation fait écho à la situation de Tom avec son père). « [...] Tu comprends que t'es pas immortel. Tu crois en Dieu, toi ? » *S'installe une musique faite d'un tissu de cordes aigues*. Tom est fermé.

5 : 21 : ils font une visite de nuit dans des immeubles pour effrayer leurs habitants étrangers, en mettant des rats, coupant l'eau (parfois passant « avec des battes de base-ball », apprend-t-on plus loin).

07 : 21 : ils vont en boîte de nuit, se droguent, se battent.

11 : 13 : **Tom écoute du rock** rythmé dans sa voiture en claquant des doigts et hochant la tête, et dans le plan suivant écoute de l'électro avec son père.

16 : 52 : il écoute du rock planant dans sa voiture, après une discussion difficile avec son père dans le plan précédent.

18 : 00 : il reconnaît dans la rue Monsieur Fox, l'ancien impresario de sa mère : on apprend qu'il a 28 ans et qu'à la mort de sa mère, il a arrêté le piano. L'agent l'encourage à passer le voir et se présenter à une audition « chez [lui] ».

19 : 52 : il met une cassette d'un enregistrement de sa mère parlant et jouant le *Nocturne en mi mineur* de Chopin. Il l'écoute en se balançant et en buvant. On entend un dialogue enregistré entre ses parents. « C'est très propre ». « Oui mais l'émotion, tout ça ? » Il a chez lui un clavier maître et un piano à queue.

22 : 27 : il se met au piano et étudie une partition, probablement de Bach, recouverte d'indications. Tandis qu'il se met au clavier. Il commence cérémoniellement. Il est physiquement très habité et « dans le clavier », engageant tout son buste. La musique lui coûte. Il soupire de découragement. **La précision de la musique met en valeur ses tourments : il répète de façon obsessionnelle.**

23 : 15 : il va voir un professeur, probablement dans un conservatoire. La caméra fait un gros plan sur son visage, il est stressé. Par les questions que lui pose le professeur, il se rend compte du fossé qui le sépare du monde professionnel.

25 : 02 : un **étudiant lui donne les coordonnées d'une professeure** ayant étudié à Pékin.

26 : 11 : il en parle avec son père. « Je vais voir un agent pour passer une audition ». « Pourquoi tu passes une audition ? » « Pour voir ». « L'exemple de ta mère t'a pas suffi ? Fox c'est un maquereau. C'est pas lui qui se tapait les crises ».

28 : 25 : il accomplit une besogne pour son père : il menace et agresse un restaurateur qui ne lui paye plus de loyer. « Si tu retouches à mon père je te crève ». Il récupère l'argent.

31 : 00 : on entend de *la musique rythmée diégétique étouffée par le casque*, sa tête bouge en rythme tandis qu'il examine ses blessures à la main.

31 : 20 : il se rend chez la professeure, on entend *Scarbo de Ravel*, l'une des pièces les plus difficiles du répertoire pianistique. L'étudiant fait l'interprète. Ils décident d'un cours tous les jours.

33 : 06 : Il est stressé à l'idée de prendre rendez-vous pour l'audition et raccroche dans un premier temps.

36 : 43 : il regarde le documentaire *L'Art du piano*, on entend en VF le commentaire de Tamas Vasary sur le jeu d'Horowitz, et ses doigts beaux « comme un cheval de course »¹⁴⁸.

Il **imite le geste d'Horowitz**. Puis le lendemain commence sa première leçon. Il joue la *Toccata en mi mineur de Bach*. Il s'interrompt après quelques secondes, gêné par la professeure. Il lui demande de se tourner. Il joue mieux et est habité.

39 : 00 : il est dans un bar, tandis *qu'on y entend une musique diégétique (mais à la fois « on the air », retravaillée)*, il répète en pianotant sur le zinc du bar.

42 : 29 : il travaille la partie rapide de la *Toccata* avec sa professeure, il crie de frustration. Elle corrige sur la posture, lui intime de **jouer souplement en touchant sa main et ses épaules**.

45 : 26 : chez son père, il regarde les photos de sa mère, tandis *qu'on entend le thème davantage dessiné de la musique originale de Desplat (basé une gamme descendant mineure)*.

46 : 10 : il travaille et semble plus à l'aise, tandis que sa professeure bat la mesure de façon souple, dans une partie récitative de la pièce de Bach. Dans le plan suivant il répète inlassablement un exercice.

51 : 06 : il avoue son amour à l'amie de son collègue. *On entend un motif de cordes ascendant*. Il travaille sa *Toccata en mi mineur* en s'enregistrant. *A 54 : 00 la partie rapide de la Toccata est jouée aussi de façon extradiégétique lorsqu'il regarde par la fenêtre*.

54 : 26 : il s'enregistre puis écoute le résultat. Un fondu sonore se fait à la fin de la pièce qu'il joue le lendemain en cours. Il semble satisfait mais sa professeure n'est pas d'accord. Elle critique le *rubato* de son Adagio et l'imite. Elle demande du *legato*. Elle lui montre (l'actrice est pianiste). Il la pousse et prend sa place, impatient. Il échange ensuite avec elle en français.

57 : 47 : il s'explique avec son collègue et ami sur le piano et son absence au travail. « Je suis pas à côté de mes pompes, je m'éclate. T'as rien compris. Je me sens super bien. C'est un truc important pour moi, j'essaie de le faire sérieusement ».

1 : 00 : 58 : alors que Romain Duris joue réellement, son personnage répète de nombreuses fois une gamme descendante à la demande de la professeure. **Il s'énervé et sa professeure aussi. Il se calme et ne la remettra plus en question**. Il reprend au début de la partie rapide.

1 : 08 : 43 : il s'énervé sur une séquence de la pièce et se frappe la tête sur le clavier. Puis chez sa professeure il répète la même gamme qu'au cours précédent, suivi d'une séquence à l'écriture plus improvisée : il joue avec liberté.

1 : 16 : 25 : sa professeure joue la *4eme Ballade de Chopin*. Puis il joue sa pièce qui a progressé.

Elle lui dit : « *Very good* ». *Allegro non presto*. « *Until the audition, no piano: relax, sleep* ». Elle lui offre un présent chinois.

1 : 21 : 20 : il revoit le passage sur Horowitz dans *L'Art du piano*.

1 : 22 : 45 : malgré son « truc important demain » (son audition), ses collègues l'entraînent dans une descente de nuit dans les immeubles.

1 : 25 : 03 : il répète dans la voiture en chantonnant.

1 : 27 : 40 : il se rend à l'audition. **Il ressemble à un pianiste classique tel que l'on peut se le représenter dans l'imaginaire commun : mince, en costume, avec des partitions**. On entend de *Debussy, Pour le piano : Prélude*.

1 : 29 : 11 : il passe une lingette sur le clavier et joue.

¹⁴⁸ *L'Art du piano*, 23 : 10 : *his hand (...) was like a beautiful race horse*.

Il joue avec partition et commence par la difficile partie rapide en imitations. Il semble prendre du plaisir mais se perd à l'entrée de la voix grave. Il reprend mais n'arrive plus du tout à jouer. Il sort précipitamment.

1 : 33 : 12 : il découvre son père mort.

1 : 33 : 52 : deux ans plus tard, Tom interprète *Des pas dans la neige* de Debussy, puis le début du *concerto no. 1 de Tchaïkovski*. Il passe l'éponge sur le clavier. Il fait en réalité les réglages d'un concert dans une grande salle. Il est en couple avec sa professeure. Elle s'apprête à donner un concert.

1 : 41 : 03 : Après s'être battu avec le russe qui a tué son père, il rejoint la salle de concert tandis qu'elle joue la 2^{ème} *Rhapsodie de Brahms*. Celle-ci accompagne une partie du générique de fin. Celui-ci enchaîne avec une pièce de rock dans la même tonalité.

5.1.9 **Green Book**, comp. Chris Bower, Don Shirley, 2h 10

Chris Bower a réalisé la musique originale et des arrangements de standards. Il revisite l'œuvre de Don Shirley, dont les enregistrements, trop anciens¹⁴⁹, ne sont pas diffusés dans le film. Certains morceaux sont arrangés par d'autres musiciens, comme the Orange Bird Blue Band pour les blues joués dans la scène musicale finale du bar. Pour se faire une idée du style « classique » dans lequel composait Shirley en piano solo, on peut écouter son album *Orphée aux Enfers*, dont il parle avec Tony dans le film¹⁵⁰.

L'opposition entre les deux protagonistes est renforcée par le caractère fier de Tony (il refuse de faire le « valet »), et surtout raciste : au début du film, il jette deux verres dans lesquels ont bu des personnes noires¹⁵¹. L'entente grandissante entre eux permet petit à petit de faire voler ces barrières, tandis qu'ils finissent par surmonter les humiliations qui se présentent jusqu'au bout de leur périple, comme lorsque Shirley refuse de se produire pour le dernier concert car il ne peut accéder au restaurant (il s'est auparavant vu refuser l'accès aux toilettes, étant renvoyé vers une cabane dans le jardin).

Au début du film, Tony porte un regard européen-centré, ne comprenant pas la culture afro-américaine, ni les coutumes de cet homme au statut social plus élevé. Plus qu'un choc ethnique, il s'agit d'un choc culturel entre le chauffeur, issu d'un milieu modeste italien et sans aucune connaissance de la musique et le pianiste, aux manières raffinées. Il ignore le mythe d'*Orphée aux Enfers* mais connaît Liberace. Lui ignore Aretha Franklin, « des gens comme vous » (NB : noirs). On assiste à une substitution des références culturelles. Une scène marquant la dichotomie, voire la schizophrénie, des deux univers dans lequel baigne Don Shirley est celle de l'hôtel, où Dr Shirley explique que sa maison d'édition refuserait un noir jouant de la musique classique. Tony lui dit qu'il vaut mieux qu'il joue une carte plus personnelle comme il le fait (mais à moitié, pense peut-être Tony). *L'Arabesque* de Debussy souligne l'esprit chic de l'hôtel et renforce le discours de Shirley : ce monde blanc de raffinement n'est pas pour nous. Pourtant il dit jouer Chopin « comme personne », et on entend de véritables citations de compositeurs classiques dans ses compositions¹⁵².

Le succès de son interprétation de l'étude de Chopin dans un bar jazz noir, puis le fait qu'il se mêle avec bonheur à l'ensemble jazz, montre que par la musique, il est possible de briser la distance factice établie entre les américains. La tension se fait cependant sentir jusqu'au bout, et l'on se demande si le Dr Shirley

¹⁴⁹ <https://www.radiofrance.fr/fip/sous-l-oscar-de-green-book-se-cache-une-bo-magnifique-4096480>

¹⁵⁰ Don Shirley - Orpheus In The Underworld (FULL ALBUM - OST TRACKLIST GREEN BOOK) - YouTube <https://www.youtube.com/watch?v=uzOXudCZ4ts>

¹⁵¹ Si ce geste semble ouvertement raciste, Woody Allen écrit dans son autobiographie qu'à Brooklyn, dans les années 1950, sa famille jetait les verres dans lesquels avaient bu les visiteurs. La justification est cependant méprisante elle-aussi : « Pour une poignée de dollars, notre maison se transformait en une escouade de pochtrons armés de pinces qui travaillaient pour une misère. (...) Maman les nourrissait toujours très bien, mais ils devaient boire dans un verre réservé aux étrangers, qu'on expédiait ensuite, je crois, aux îles Marshall où notre gouvernement entreposait les déchets toxiques ». *Soit-dit en passant*, Stock (2020), pp. 57-58.

¹⁵² Par exemple le début de la *Sonate no. 2* de Rachmaninoff dans sa version de *Body and Soul* : Don Shirley - Greatest Hits 1 (FULL ALBUM - OST TRACKLIST GREEN BOOK) - YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=pc61C8ji1yk&t=323s>

sera le bienvenu au repas de Noël de la famille Villalonga, dont plusieurs membres ont témoigné leur racisme.

L'aspect caméléon de Shirley est illustré par le style métissé de sa musique. Ni vraiment classique ni vraiment jazz, impeccablement jouée et dans un style décalé de la musique des années 1960, on sent qu'il ne parvient à lâcher complètement son bagage classique, qu'il aime mais dont on lui a dit qu'il ne pourrait en vivre. Elle nous évoque le Trio Play Bach de Jacques Loussier, qui reprenait les œuvres du maître dans un style jazzy.

Notes de visionnage :

03 : 15 : On voit Tony Lip dit « La tchatche » dans la première scène dans bar musical, où il assure la sécurité et frappe et « vide » un client pendant un concert dans un cabaret du Bronx.

05 : 52 : on entend un *jazz chanté accompagné au piano et d'une petit big band tandis que Tony rentre chez lui et se met au lit.*

08 : 52 : Il jette deux verres dans lesquels ont bu des personnes noires venues chez lui pour des travaux.

12 : 20 : il passe une audition pour chauffeur au Carnegie Hall. *Devant le bâtiment puis dans la salle d'attente, on entend du piano jazz discret.* Il patiente dans une grande salle richement décorée avec un grand piano.

14 : 33 : Shirley fait son apparition en tenue traditionnelle. Il lui expose son projet de tournée de huit semaines avant Noël. Tony accepte à condition de n'être que chauffeur, pas domestique.

21 : 22 : il parle de Shirley à sa femme comme d'un « **joueur de piano** » et d'un « roi de la jungle ». Jeu de mots de Tony : Pittsburg -Tittsburg.

27 : 00 : Tony rencontre les membres du trio. « *Whe are not a « band », we're a trio* ».

29 : 19 : Shirley : « la 1ère chose à faire en arrivant est de vérifier que le piano est un Steinway comme stipulé dans le contrat, et qu'il y a une bouteille de Cutty Sark dans ma chambre ».

33 : 08 : 37 : ils déjeunent au restaurant en direction de Pittsburg (« Tittsburg », dit Tony.)

34 : 50 : Pittsburg. Shirley boit sa bouteille. Le lendemain dans le hall de l'hôtel, il dit à Tony de surveiller son langage.

38 : 00 : premier concert du trio : « virtuose c'est italien, ça veut dire qu'il est excellent ». « Ça a pas l'air marrant d'être si brillant », écrit-il à sa femme.

Shirley commence seul dans le **style Bach et ne s'en éloigne guère, si ce n'est que la pièce est très rythmée et accompagnée par une walking bass.**

42 : 16 : Ohio. Ils écoutent Little Ray Charles et Chubby Cheker que Shirley ne connaît pas, « ce sont vos semblables ! ».

45 : 00 : Shirley force Tony à reposer la pierre qu'il a volée.

46 : 48 : Hanover, Indiana. Tony se bat, au sens propre du terme, pour obtenir au pianiste un Steinway comme stipulé dans le contrat. Le jazz de Shirley est un peu plus swing et il sourit à la fin d'un morceau.

50 : 01 : Iowa. « Le doc » explique à Tony qu'il a perdu de vue sa famille, et son mariage à cause de sa vie nomade.

Dans le Kentucky Il parle de ses clichés des nègres. Le pianiste refuse de manger avec les doigts. « Vous autres vous adorez le poulet frit ». C'est la première scène où ils rient ensemble.

Louisville : *For coloured only*: l'hôtel est mal fâmé. Les tensions ne sont pas seulement raciales mais aussi sociales : il est importuné par des personnes noires qui le jugent sur son apparence, et plus tard des travailleurs noirs dans des champs l'observent fixement).

57 : 23 : Shirley se fait agresser et est aidé par Tony. Il joue le lendemain comme si de rien n'était. Il reçoit une ovation. Tony est ému.

1 : 01 : 00 : Shirley lui donne des cours de diction sur la route.

Raleigh, Caroline du Nord. Tony est présenté comme son assistant.

1 : 04 : 55 : à la pause de son concert, Shirley ne peut accéder aux toilettes. Il retourne au motel. Shirley accuse Tony d'être solidaires de ces règles discriminatoires.

1 : 09 : 20 : Shirley lui dicte une lettre poétique pour sa femme.

1 : 12 : 40 : on le voit jouer avec une certaine rage. Il s'est vu refuser un essai de costume peu avant.

1 : 37 : 11 : il est au commissariat pour avoir eu une relation homosexuelle. Shirley accuse Tony d'avoir acheté les policiers pour son propre intérêt financier.

1 : 16 : 34, Memphis, Tennessee. A l'occasion d'une réconciliation suite à la soirée de la veille, on entend *du piano issu de la BO pour souligner l'émotion lors de l'explication des deux protagonistes.*

1 : 20 : 30 : On entend *l'Arabesque de Debussy qui souligne l'esprit chic de l'hôtel.*

Sa maison d'édition refusait un noir jouant de la musique classique, pour « un gars de couleur qui fume et pose son verre de whisky sur le piano (...) : on n'imagine pas Rubinstein poser un verre de whisky sur le piano ». « **Votre truc, personne d'autre ne peut le faire** ». « **Mais tout le monde ne peut pas jouer Chopin, pas comme je le fais** ».

1 : 23 : 32 : Little Rock, Arkansas.

En Louisiane on entend du blues, joué à l'orgue Hammond.

1 : 25 : 40 : ils sont arrêtés la nuit car ils sont dans une *sundown town* (ville avec couvre-feu pour les personnes noires). Tony est insulté de demi-nègre par un policier, il le frappe.

1 : 32 : échange dans la voiture puis sous la pluie, après que Tony les a fait envoyer en prison. « Je suis plus noir que vous. J'ai vécu dans le Bronx toute ma vie » (...) « **Je vis dans un château mais seul** », répond Shirley. « Je ne suis pas assez blanc (...), pas assez noir, qui suis-je ? »

1 : 37 : 15 : Birmingham. Le violoncelliste lui raconte l'histoire de **Nat King Cole, qui quelques années auparavant s'était fait molester pour avoir joué de la « musique de blanc »** à Birmingham. « Le génie ne suffit pas. Il faut du courage pour changer les mentalités. »

1 : 40 : 48 : il refuse de se produire car il ne peut accéder au restaurant. « Tony, je jouerai si vous y tenez ». « Tirons-nous ». Ils passent la soirée dans un « bar jazz noir. Tony est dévisagé.

01 : 48 : 00 : Il rejette sa queue de pie, enlève le verre de sur le piano. **Il joue l'étude op. 25 no. 11 de Chopin et est fort applaudi.**

Les musiciens le rejoignent sur un blues endiablé. Il finit par jouer debout.

1 : 51 : 14 : ils retournent à New-York sous la neige pour le réveillon de Noël. On entend *Have Yourself a Merry Little Christmas* de Frank Sinatra tandis que la table est dressée chez Tony.

1 : 55 : 40 : Shirley refuse de passer chez Tony.

2 : 00 : 45 : il passe en fait pour le Réveillon et est chaleureusement accueilli.

5.1.10 *L'Amour de la vie*, François Reichenbach. 1h 28

Ce film retrace le parcours singulier de Rubinstein, où la musique tient une place centrale mais n'y est pas exclusive¹⁵³, et est un montage de concerts et interviews filmés : on en trouve des exemples plus épars, notamment de Rubinstein, toujours¹⁵⁴, et Horowitz, deux pianistes exilés et sous la lumière, et dont les destins se sont mêlés d'amitié et de rivalité¹⁵⁵. Certains concerts sont filmés de manière inventive : ainsi celui du *Trio de Schubert en Si bémol majeur* avec Rubinstein, Heifetz and Piatigorsky¹⁵⁶, qui « brise le quatrième mur » (donne au spectateur à voir sa propre existence) : alors que via la caméra, on assiste à la répétition du trio par la fenêtre, le majordome ouvre la porte et nous invite à entrer. Autre exemple d'une réalisation originale, les enfants de Rubinstein « débarquent » pendant un récital Chopin privé et sérieux de leur père et s'assoient avec lui au piano¹⁵⁷.

Le concert d'Horowitz à Moscou au Conservatoire, par exemple, a à lui seul donné lieu à un documentaire¹⁵⁸. Il retourne en URSS après soixante ans d'exil, en 1986, en pleine *perestroïka* et peu avant la chute du régime. Horowitz était aussi connu pour sa tendance à annuler des concerts, de sorte qu'il s'agissait d'un événement. On y entend notamment le *Traumerei* de Schumann, pendant lequel on voit des larmes couler sur les joues d'un homme dans le public ; et à la fin de laquelle il fait une petite moue indéchiffrable. C'est aussi pour cela que le public aimait Horowitz. Le concert est enrichi d'images du pianiste redécouvrant l'URSS. Cet événement a aussi été l'occasion d'interviews¹⁵⁹, réalisées à l'époque et de nos jours.

Notes de visionnage :

0 : 33 : Rubinstein prend un avion Air France. Ses destinations sont Marbella, Persépolis et Tel-Aviv.

04 : 12 : le documentaire ne commence pas par du piano. Il raconte une **histoire qui a beaucoup de succès dans les dîners mondains** : lui et un chef d'orchestre vont au zoo à Sidney, vers la cage aux oiseaux rieurs. (Il imite les autres animaux) Le chef cherche à les faire rire, sans succès. Au moment où ils quittent le zoo, les oiseaux rient enfin (et se moquent du chef ?).

7 : 29 : Rubinstein revient sur son enfance.

¹⁵³ Rubinstein s'est engagé auprès des minorités et contre le racisme aux Etats-Unis, et auprès de l'ONU où il défend, de façon plus informelle, la Pologne et l'Etat d'Israël (un autre pianiste polonais charismatique accéda à de réelles fonctions politiques : Ignaz Paderewski, en devenant Premier Ministre de Pologne.)

¹⁵⁴ Rubinstein sera aussi sollicité pour des interviews et interventions radiophoniques, notamment quand il perdra l'usage de la vue. Il restera actif jusqu'à la fin de sa vie : [Rubinstein at 90 interview - YouTube](#), 03 : 30 : *I'll never give in. I'm a proud jude.*

¹⁵⁵ D'abord amis et concurrents, Rubinstein narre qu'ils se brouillent après qu'Horowitz, les ayant invités à déjeuner, leur ait fait faux bond : ce dernier réagit alors mal à un trait d'esprit. Rubinstein, *op. cit.*, p. 44.

Ils avaient en commun l'inquiétude du bien-être : <https://www.lefigaro.fr/mode-homme/rubinstein-et-horowitz-duel-d-elegants-20190906>

Au contraire d'Horowitz, Rubinstein avait un jeu « droit » (voire à certains égards rigide et conservateur), était fiable et honorait ses concerts : il se vante dans ses mémoires, sauf grand cas de force majeure de n'en avoir loupé aucun.

¹⁵⁶ Arthur Rubinstein, <https://www.youtube.com/watch?v=3ktr1SSILjM>, 49 : 30.

¹⁵⁷ *Ibid*, 22 : 39.

¹⁵⁸ *Horowitz, le concert de Moscou, Les grands moments de la musique*, réalisé par Philipp Quiring et Holger Preuß, Allemagne, 2018. [Horowitz, le concert de Moscou - Les grands moments de la musique - Regarder le programme complet | ARTE](#), page en dérangement le 04/12/2022.

¹⁵⁹ *Here are samples of what was reported in the United States and Canada in the days surrounding Horowitz's Moscow recital: (3) Vladimir Horowitz in the News Part 1: Recital in Moscow (April 1986) - YouTube*

L'extrait suivant est le concert de Moscou agrémentés d'interviews : les six premières minutes sont consacrées au backstage avec une interview et prise de parole du pianiste. A 49 : 00, il parle de sa vie. <https://www.youtube.com/watch?v=Ad22A-mm8xM>

10 : 55 : il joue le mouvement final du 5^e concerto de Beethoven.

14 : 20 : il essaie le piano dans une arène à Persépolis. Le réalisateur filme un plan du site.

21 : 29 : il joue le Nocturne op 27 no. 2 de Chopin.

42 : 51 : on voit des images de Paris sur la musique du 3^e mouvement du 5^e concerto de Beethoven.

48 : 59 : Rubinstein revient à Paris rue Ravignan, à Montmartre, où il habitait depuis les années 1920 et jusqu'à l'occupation allemande et la naissance de ses enfants. Il passe à côté de la rue Gabrielle, du Bateau Lavoir et tente de visiter son ancienne maison. On entend de l'accordéon. Il retrouve le pommier qu'il avait planté quarante ans plus tôt.

59 : 35 : on entend une musique chantée probablement en yiddish. Il va à Jérusalem, se recueille sur le Mur des lamentations. Il parle de son père dans la voiture, qui souhaitait la création d'un Etat pour les juifs.

1 : 13 : 38 : il tape des poings sur ses cuisses tandis que l'orchestre martèle les dernières notes du premier mouvement du 3^e concerto de Beethoven.

1 : 17 : 08 : il donne une masterclass à Tel-Aviv. Il joue la Polonaise Héroïque de Chopin.

1 : 24 : 00 : il parle dans les coulisses d'un concert avec Golda Meir.

1 : 24 : 52 : le documentaire se conclut sur le *Rêve d'amour de F. Liszt*.

5.2 Questionnaire

<https://framaforms.org/le-pianiste-au-cinema-1667756774?fbclid=IwAR2JY51H2wOWWFICeriC7GbPnDZd9dGp4o2lYz1QyEDQOzFrTerwvDhIxFc>

- Combien de films avez-vous vus dans l'année ?
Tous types de films (films de fiction, documentaires, biopics,...) sur tous types de support confondus (cinéma, DVDs, VOD, plateformes...).
- Parmi ceux-ci, combien de films ayant pour protagoniste principal un/e musicien/ne ? *
Tous types de films (films de fiction, documentaires, biopics de musiciens, comédies musicales,... sur tous types de support confondus).
- Êtes-vous d'accord avec cette phrase vous concernant :

	-Pas du tout	-Pas d'accord	-D'accord	-Tout à fait
-«J'ai un intérêt pour le piano.»	-«J'ai un intérêt pour le piano.» - Pas du tout	-«J'ai un intérêt pour le piano.» - Pas d'accord	-«J'ai un intérêt pour le piano.» - D'accord	-«J'ai un intérêt pour le piano.» - Tout à fait
-«J'en écoute avec plaisir.»	-«J'en écoute avec plaisir.» - Pas du tout	-«J'en écoute avec plaisir.» - Pas d'accord	-«J'en écoute avec plaisir.» - D'accord	-«J'en écoute avec plaisir.» - Tout à fait
-«J'en ai déjà pratiqué régulièrement.»	-«J'en ai déjà pratiqué régulièrement.» - Pas du tout	-«J'en ai déjà pratiqué régulièrement.» - Pas d'accord	-«J'en ai déjà pratiqué régulièrement.» - D'accord	-«J'en ai déjà pratiqué régulièrement.» - Tout à fait
-«J'en pratique encore régulièrement.»	-«J'en pratique encore régulièrement.» - Pas du tout	-«J'en pratique encore régulièrement.» - Pas d'accord	-«J'en pratique encore régulièrement.» - D'accord	-«J'en pratique encore régulièrement.» - Tout à fait
-«Je suis pianiste professionnel/le.»	-«Je suis pianiste professionnel/le.» - Pas du tout	-«Je suis pianiste professionnel/le.» - Pas d'accord	-«Je suis pianiste professionnel/le.» - D'accord	-«Je suis pianiste professionnel/le.» - Tout à fait

- Avez-vous déjà vu des films ou documentaires centrés sur un-e pianiste ?
oui
non

(Les champs ci-dessous seront affichés sur une nouvelle page)

- Avez-vous vu :
La Pianiste, de Michael Haneke, 2001, avec Isabelle Hupert.
La Leçon de piano, de Jane Campion, 1993, avec Holly Hunter et Harvey Keitel.
De battre mon cœur s'est arrêté, de Jacques Audiard, 2007, avec Romain Duris.
La Légende du pianiste sur l'océan, de Giuseppe Tornatore, 2000, avec Tim Roth.
Le pianiste, de Roman Polanski, 2002, avec Adrian Brody.
Green Book : sur les routes du sud, de Peter Farrelly, 2018, avec Mahershala Ali et Viggo Mortensen.

Ou encore :

The Art of Piano : Les plus grands pianistes du XXe siècle, Warner, 1998, documentaire avec les témoignages et archives des grands pianistes du XXème siècle : Arthur Rubinstein, Vladimir Horowitz...

L'Amour de la vie, de Gérard Patris, 1969. Documentaire sur Arthur Rubinstein.

Lang Lang live at the Carnegie Hall, Deutsche Grammophon, 2003.

Le Piano de la forêt (*Piano Forest*), Masayuki Kojima, 2007. Film d'animation japonais.

Le Piano dans la forêt (*Forest of Piano*), Gaku Nakatani, 2018, Série Netflix

Do or Die: Lang Lang's Story, documentaire de Matthew Springford, 2012

- Si vous vous rappelez maintenant avoir vu d'autres films centrés sur un pianiste, vous pouvez me l'indiquer !
- Pourquoi les avoir vus le cas échéant ?
 - Pour des raisons extra-musicales : réalisateur, acteurs, scénario...
 - J'ai un intérêt pour la musique en général
 - J'ai un intérêt pour la musique du compositeur du film
 - J'ai un intérêt pour la musique de piano en général
 - J'ai un intérêt pour la musique de piano préexistante utilisée (ex : Chopin dans le Pianiste)
 - J'ai un intérêt pour la figure du pianiste en général
 - J'ai un intérêt pour le pianiste en question
- Réécoutez-vous la Bande Originale (la musique composée pour les films ou les pièces de musique préexistantes) d'un film ?
 - non
 - un peu
 - beaucoup
 - La musique originale
 - Les pièces préexistantes
- Avez-vous réécouté celles-ci :
 - La Pianiste*, pièces notamment de Schubert
 - La Leçon de piano*, musique de Michael Nyman
 - De battre mon cœur s'est arrêté*, pièces pour piano notamment de J-S Bach, musique d'Alexandre Desplat
 - La Légende du pianiste sur l'océan*, musique d'Ennio Morricone et ragtimes
 - Le pianiste*, Chopin
 - Green Book*, musique de Don Shirley, Kris Bower et artistes variés
 - Le Piano de la forêt*, pièces piano du grand répertoire notamment Chopin, musique originale de Keisuke Shinohara
- Pour quel(s) autre(s) "film(s) de pianiste" ?
- Ces visionnages ont-ils influencé votre écoute ou pratique de la musique ?
 - non
 - un peu
 - beaucoup
- De quelle façon ?
 - Votre âge:
 - Avez-vous déjà étudié dans une école de musique ?
 - oui
 - non
 - Etes-vous élève en piano ?

5.3 Tableau des typologies de pianistes

X : type principal

x : type secondaire

(x) : type secondaire à discuter

/ : absence notable

Film/ Type de pianiste	Films de fiction					« Films réalistes »				
	<i>La Leçon de piano</i>	<i>Piano Forest</i>	<i>La légende...</i>	<i>La Pianiste</i>	<i>De bathe...</i>	<i>Green Book</i>	<i>Le Pianiste</i>	<i>Lang Lang...</i>	<i>The Art of Piano</i>	<i>L'Amour de la vie</i>
Langage/eff acé	X		x		x		x			
Souvenir	x	Ajino			Mère		X			
Géant			Duel Roll Morton				(x)	(sur leurs traces)	X	x
Rock-star		x	x			x		X	Horowitz	x
Manga		X						x		
Rêve/ magicien			X				x	Rêve américain		x
Névrose	x			X	x	x		x		
Laborieux		(x)	/		x	/		x	x	
Social		x	x	/	x	X		x		
Champagne			(x)			(x)		x		X
Compétiteur		x	(x)					x	x	(x)
Filial		x		x	x			x		
Ambigu		x	x		x	x				
Poète						x				
Inné	x	x	x		/		(x)			
Enregistreur			(x)		x		x	x	x	x
Rédempteur	(x)	Ajino		/	X	x	x			

Le pianiste au cinéma

Représentations, implications

Qu'impliquent les représentations des pianistes à l'écran ? Le réalisateur de cinéma de fiction, mais aussi de biopics et de documentaires, et « l'acteur-pianiste » convoquent-ils une vision fantasmagorique de la figure du pianiste ? Quelles sont les implications sur le cinéphile, le mélomane, l'autodidacte, et surtout l'élève pianiste ? Une analyse d'un corpus de films et une enquête auprès du public nous apportent de premiers éléments de réponse.

Mots-clés : cinéma, pianiste, motivation, enseignement, répertoire

Thibaud HENRY

Promotion FDCE 2021/2023

