

Université de Montréal

« From Stardust to Stones to Bad Seed »

Vers une déconstruction du *rock doc* : Le corps de la *rock star* au cœur de l'œuvre audiovisuelle
hybride

Par Marina Roumenova Grozdanova

Maîtrise en cinéma
Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques

Mémoire présenté à Serge Cardinal
Dans le cadre *International Master in Audiovisual and Cinema Studies*
Suivi à l'Université de Montréal, l'Université Sorbonne Nouvelle (Paris 3)
et l'Université Paris-Nanterre (Paris-X)

Avril 2017

Résumé

Selon le musicologue Richard Leppert, la contradiction sémiotique existant entre la musique en tant qu'expérience vécue corporelle et la musique en tant que phénomène sonore et acoustique trouve une résolution par le biais de la vision humaine. Partant de cette thèse, notre recherche se propose d'étudier trois documentaires qui, portant sur la musique *rock* et s'attachant à mettre en images le corps de la *rock star*, cherchent à combler notre besoin de voir et d'écouter le corps du musicien dans sa pratique de création musicale ou durant sa performance spectaculaire. Les trois documentaires examinés – *Ziggy Stardust and the Spiders from Mars : The Motion Picture*, *One + One* et *20,000 Days on Earth* – mettent à l'épreuve la fabrication musicale-sonore et subjective de l'identité de la *rock star* ; et, par cela, ils déconstruisent la tradition générique du *rockumentary*. Concentrés sur le foyer catalyseur qu'est le corps sonore de la *star*, ces films se constituent comme des œuvres audiovisuelles hybrides où le son et l'image participent dans l'acte de création filmique et de la création et performance musicale.

Mots clés : cinéma, documentaire, *rock star*, corps sonore, musique, performance, hybridité.

Abstract

According to the musicologist Richard Leppert, the semiotic contradiction between music as a bodily experience and music as an acoustic phenomenon finds resolution through human vision. Based on this claim, our research aims to study three documentaries that focus on rock music and the representation of the body of the rock star, which seek to fill our need to see and to listen to the body of the musician during the practice of musical creation or performance. The three documentaries examined – *Ziggy Stardust and the Spiders from Mars: The Motion Picture*, *One + One* and *20,000 Days on Earth* – problematise the musical, sonorous and subjective fabrication of the rock star's identity ; and in doing so, they deconstruct the generic tradition of the *rockumentary*. Concentrating on the catalytic focus of the rock star's sounding body, these films thus constitute hybrid audiovisual works in which sound and image partake in both the act of filmmaking and musical performance.

Key words : cinema, documentary, rock star, sounding body, music, performance, hybridity

Remerciements

Cette recherche a d'abord été une exploration de soi – c'est-à-dire de moi-même en tant que chercheuse, en tant que réalisatrice, en tant qu'admiratrice du pouvoir révolutionnaire des arts, et surtout, des arts en mouvement – de ces films et de ces musiques qui mettent en mouvement des ambitions, des désirs, des révolutions autant personnelles que sociales et culturelles.

J'aimerais d'abord remercier du fond du cœur Serge Cardinal, mon directeur de recherche, mais d'abord et surtout un cher ami et mon conseiller tout au long de ce voyage. Je suis arrivée à Montréal dans le but de creuser un sujet qui me fascinait, mais qui me laissait aussi abasourdie, pour être franche, à l'idée même d'écrire ce mémoire. Le cinéma et le rock 'n' roll sont deux monstres hybrides avec lesquels je me suis battue et auxquels j'ai posés beaucoup de questions – et Serge a toujours été là pour encourager la bataille, et ce, avec la plus grande confiance en moi et les meilleurs mots d'encouragement.

Je remercie ensuite le laboratoire *La création sonore*, dirigé par Serge, et animé par des esprits forts intelligents, travailleurs, beaux et inspirants. Jamais je ne trouverai une famille de penseurs pareils. Un groupe si dédié à la recherche-crédation – c'est-à-dire, à la vie – et qui toujours m'encourageait – et continueront à m'encourager – à questionner et à développer ma pratique en tant que réalisatrice et ma pensée en tant que chercheuse, philosophe (oui, on est tous des philosophes grâce à ce laboratoire).

J'aimerais aussi remercier, de forme abstraite et très nostalgique, la ville de Paris, qui jamais n'a cessé de me couper le souffle durant mon séjour dans ses bras, et quelques professeurs en particulier avec qui j'ai eu l'occasion de partager des idées à La Sorbonne Nouvelle. Ces derniers m'ont fait découvrir des remarquables théoriciens français et m'ont inspiré à acheminer certaines lignes de pensées que, je crois, sans eux, je n'aurais jamais osé à explorer dans ceci mémoire. Notamment je pense à Antonio Somaini, Philippe Dubois et Nicole Brenez.

À mes parents et ma sœur, qui ont été là avec moi à Montréal et à Paris par le biais du magnifique Skype, je vous embrasse et je vous dis avec toute franchise que j'ai réussi à arriver à l'horizon de ce voyage grâce à vous et à vos mots d'encouragements et d'amour (je vous traduirai tout ça, ne vous inquiétez pas).

Et, enfin, je remercie tous les musiciens qui m'ont toujours portée vers l'avant. Dans le cadre de cette recherche, j'ai choisi de me concentrer sur trois voix qui ont eu le grand pouvoir de faire bourgeonner en moi des émotions des plus turbulentes mais belles et transformatrices. Thank you for being the most epic soundtrack for my life, but also, for knowing how to project your voice to all those who may need the inspiration and the *kick-start* that is the revolution of your rock 'n' roll, of your art.

Table de matières

Prologue	1
Introduction	
1. Quelques mots sur l'histoire du rock 'n' roll	2
2. La rock star : Palimpseste musical	3
3. Sur la possession et la <i>fiction</i> du corps sonore	4
4. La musique : Une contradiction sémiotique	7
5. Musique et cinéma, deux arts homologues	9
6. La musique filmée	10
7. Le documentaire musical et le « <i>rockumentary</i> »	11
8. L'œuvre audiovisuelle hybride	13
9. Corpus	15
Chapitre I. La plasticité du corps et du dispositif cinématographique dans <i>Ziggy Stardust and the Spiders from Mars : The Motion Picture</i>	
1. La performance et le film-expérience « phénoménologique »	19
2. « <i>The Motion Picture</i> »	22
3. « <i>David Bowie Is...</i> »	25
4. « <i>A One Man Revolution</i> »	30
5. Le spectacle en direct	33
5.1. La plasticité du dispositif	35
5.2. Le dévoilement de Ziggy	36
6. De la cinéplastique au figural	39
6.1. Des « <i>oddities</i> » figurales	42
6.2. Intimité filmique	45
7. Farewell Speech	47
Chapitre II. La révolu-sonne : une réflexion sur le corps sonore et la révolution dans le film <i>One</i> + <i>One</i> de Jean-Luc Godard	
1. Fragmentation	50
2. L'effacement de la <i>rock star</i>	55
3. Le geste filmique et le geste musicale : La poïétique en boucle	59
4. Etre à l'écoute (définir une révolution)	63
4.1. Le corps du musicien à l'écoute	64
4.2. La révolution au sein du geste sonore	68
4.3. La parole récitée et la rhétorique (révolution) qui prend corps	73
5. Voies sonores, lignes de fronts	
5.1. Confrontation-hybridation audiovisuelle	78
5.2. L'écoute filmique et la révolution interne	83

Chapitre III. La mémoire fictionnelle : la narrativisation, la mise-en-récit et le montage de la mémoire de Nick Cave dans le film *20,000 Days on Earth*

1. 20,000 days	87
2. Un film, une mémoire. Des fictions, des fantômes.	91
2.1. Se raconter	92
2.2. La mémoire, un palimpseste	94
2.3. Fantômes du passé (la hantise de la rock star)	98
3. La mémoire de Cave mise en récit (la dialectique entre le présent et le passé)	103
3.1. Repenser l'archive par la mise en scène	104
3.2. Le montage non-définitif	109
3.3. La Dialectique à l'arrêt	113
Conclusion	117
Bibliographie	118

Prologue (dédicace à David Bowie)

Devant le public exalté de l'Hammersmith Odéon, à Londres, en 1973, David Bowie allait donner le dernier concert de sa carrière. Projetons-nous une quarantaine d'années plus tard, et tout fan de Bowie reconnaîtra cette épisode comme étant l'une des grandes performances de l'histoire du rock 'n' roll. Après presque un demi-siècle d'une carrière prolifique et incomparable, on appréciera d'autant plus ce concert de Bowie que sa mort récente et inattendue jette sur cet événement une lumière nouvelle sur notre *Starman*, l'homme venu d'ailleurs.

Dans la foulée de la sortie de son dernier album ★ en Janvier 2016, on s'est rendu compte peu à peu, à la suite de chaque nouvelle écoute de l'album et des amorces de nouvelles relayées par ses proches, que la conceptualisation de ★ était conçue à partir de et dans les contraintes imposées par le compte limité des jours de l'artiste. Bowie a choisi de faire de sa mort une œuvre artistique. Depuis l'au-delà, et depuis les vestiges qu'il nous a laissés, il continuera à briller et à faire briller en nous une énergie spectaculaire comme seules les forces les plus remarquables de cet univers peuvent faire.

Il n'existe guère d'artiste comparable à David Bowie ayant libéré le potentiel du rock 'n' roll ainsi que de l'art de la performance, et ce, en habitant la peau et l'identité de plusieurs personnages tout en restant une *star* singulière et révolutionnaire, tenant à son souhait d'adolescent de devenir « a one man revolution »¹.

¹ Terme extrait de l'exposition *David Bowie Is...*, visitée à Paris en mars 2015.

Introduction

1. Quelques mots sur l'histoire du rock 'n' roll

Le rock 'n' roll spectaculaire – dont la manifestation la plus remarquable, exhibitionniste et reconnue, serait le « glam rock » des années soixante-dix – célèbre le musicien individualisé et esthétisé. L'origine de ces *stars de rock* se repère dans les années cinquante où le corps performatif du musicien émerge sur scène et fait l'objet des nouvelles émissions de télévision. Le rock 'n' roll et l'idée de l'exhibitionnisme du musicien-*star* évoluent de telle manière que le musicien deviendra peu à peu un canevas ; son corps servira de matériau artistique et de véhicule performatif pour sa performance et son expression musicale ainsi que pour la mythologisation du symbole iconique de la *rock star* dans la culture populaire.

Le rock 'n' roll comme forme musicale achève une totalité expressive particulière ; il est un spectacle autant musical et sonore que corporel et visuel qui se joue sur le corps, à travers le corps et depuis le corps du musicien, destiné à séduire un public émerveillé. Le rock 'n' roll fût, est et sera toujours une musique en métamorphose constante. D'abord résultat d'un métissage de genres musicaux – surtout le RnB, le blues et le country –, le rock 'n' roll deviendra une expression comprimée mais évolutive dans sa nature, représentatif de cultures et de traditions musicales populaires, ces dernières absorbées et exprimées par la *rock star* qui retransmet cet hybridité musicale par son corps et par ses interprétations, mettant de l'avant sa propre liberté d'expression et de création dans le moment singulier de sa performance.

Subsistant et évoluant par l'énergie et les innovations des *rock stars* singulières et des développements des technologies musico-audio-visuelles, le rock 'n' roll est devenu *le* spectacle musicale du vingtième siècle, redéployant cette énergie exponentiellement avec chaque nouvelle

performance, chaque nouvelle *star* et chaque nouveau public. Il se régénère d'autant de plus par le corps-même du musicien qui *devient* et se métamorphose en tant qu'individu, artiste et symbole du rock 'n' roll : nuit après nuit, la star se régénère et réinvente les fantômes musico-corporels du rock 'n' roll face à un public séduit et attiré par un plaisir scopique, auditif et corporel. Le rock 'n' roll est ainsi un phénomène hybride, presque monstrueux, qui suscite le potentiel interprétatif du musicien ainsi que la libération des corps participant à l'expérience ; c'est un genre musical qui continuera à se métamorphoser et s'actualiser aussi longtemps qu'il restera des musiciens capables de le réinterpréter et des fans capables de l'écouter.

2. La rock star : Palimpseste musical

La *rock star* est le ré-œuvrement d'une centaine de musiciens et de formes musicales qui l'ont précédé ; elle représente une instance où l'art – et tout son potentiel – crée son artiste. Plus encore, le musicien de rock est l'exemple par excellence du fan quelconque qui s'érige au niveau de ces idoles en les imitant, en s'inspirant d'eux, et en continuant le cycle de l'hybridation musicale. Autrement dit, le passé musical s'empare du corps de la future star – d'habitude, la star est née d'un individu quelconque, ni bourgeois ni aisé, mais rêveur, coincé dans une quotidienneté dont il ou elle aimerait sortir – et, par lui, grâce à lui, comme par un prisme, ce passé se réinvente en milliers de couleurs et de variations. « Music is an individualizing form. We absorb songs into our lives and rhythms into our own bodies » (Leppert et McClary 1987, p. 139). Pour que le rock 'n' roll naisse, il fallait un corps, un individu ; mais, réciproquement, pour que la rock star soit créée, il fallait faire appel aux fantômes musicaux du passé. Voilà ce qu'on appelle inspiration, emprunt créatif, ré-œuvrement de plusieurs formes-expressions corporelles et musicales.

La *rock star* est donc l'incarnation même de cette hybridité d'une vaste gamme de musiques ; elle est possédée par cette force hybride dont elle propage la force cumulative par de nouveaux sons, à travers son corps et sa voix, définissant dans l'acte de composition et de performance ses propres standards musicaux et esthétiques. La *rock star* est singulière précisément parce que son corps est un palimpseste de tous les rôles musicaux qui l'ont précédé. Elle joue le rôle d'un catalyseur musical, permettant au médium musical de s'hybrider, de se découvrir : un foyer d'individualisation spectaculaire de cette musique hybride et populaire.

Le rock a ironiquement toujours porté sur ses épaules la lourdeur du mot « authenticité ». Si on parle de musique populaire, on parle d'où et comment elle se légitime ; où elle puise son authenticité. Mais ces critères ne peuvent définir une musique qui est en soi un pastiche de formes musicales ; son point fort repose précisément sur sa capacité de les rassembler et de les retransmettre sous une forme métamorphosée : « What we should be examining is not how true a piece of music is to something else, but how it sets up the idea of 'truth' in the first place – successful pop music is music which defines its own aesthetic standards » (*ibid.*, p. 137). Le philosophe Stanley Cavell dirait pareil : « Only the art itself can discover its possibilities, and the discovery of a new possibility is the discovery of a new medium » (1979, p. 32). La découverte de la nouvelle possibilité qu'est le rock 'n' roll et la *rock star* – son porte-parole – annonçait l'arrivée d'un nouveau médium.

3. Sur la possession et la *fiction* du corps sonore

Reconnu pour son travail sur l'histoire de l'écoute, le philosophe Peter Szendy caractérise le geste ou le jeu musical comme une possession, une fabrication de membres au corps par le matériau sonore qui vient l'habiter. La musique fait plus que passer par le corps ; elle le

fictionne. Le corps devient ainsi plastique, vibrant, possédé par le matériau sonore, musical. Dans son ouvrage *Membres fantômes : corps musiciens*, il résume :

Quelque chose – un inconnu, un x – habiterait ainsi dans mon corps ; il habiterait mon corps que j’habite aussi. Et, par la grâce du jeu musicien, il passerait de « derrière » en « devant ». Il *prendrait corps* – un corps presque tangible, quoiqu’infiniment plastique –, il danserait un temps sa danse, avant de se retirer en me laissant abasourdi, dépossédé (2002, p. 13).

Son point de départ, c’est une question à laquelle il arrive lorsqu’il s’assoit à son piano : Qu’est-ce que ça veut dire, *avoir un corps* ? (*ibid.*, p. 12) Plutôt que de penser, comme le font de nombreux théoriciens, l’essence de la musique à partir du phénomène sonore (voir Leppert 1987, 1993, 2007), Szendy part de son propre corps de musicien. Ainsi, il élargit le champ musical traditionnel en réfléchissant sur deux phénomènes contenus dans le seul vaisseau qu’est le corps sonore : a) la chair et les membres physiques d’un corps (et donc, qu’est-ce qu’un corps ?) et b) le son et la musique (qu’est-ce que le phénomène musical ?). Cette réflexion renvoie aux études ethnomusicologiques qui prétendaient élargir la définition de la musique hors du cadre de la musique classique occidentale afin de combler la séparation qui existait entre la soi-disant musique savante et la soi-disante musique folklorique. John Blacking, musicien classique devenu anthropologue, dans son ouvrage *How Musical Is Man ?* arrivera lui aussi à des conclusions semblables à celles de Szendy : « Many, if not all, of music’s essential processes may be found in the constitution of the human body and in patterns of interaction of human bodies in society » (1974, p. x-xi).

Suivant cette idée, on redéfinira avec Szendy la virtuosité du « grand maître classique » comme « rien d’autre qu’un théâtre de la domestication : réinstallant, après le combat et la conquête, le « je » dans sa maîtrise. Le corps du virtuose... est glorifié » (2002, p. 14). Cette virtuosité rendue au site corporel du « je » reste une activité solitaire. Par contre, le musicien de jazz, que Szendy favorise dans sa réflexion, est exemplaire de l’incarnation de la musique en tant

qu'activité corporel *et* social, rendant manifeste non seulement la plasticité du corps propre mais aussi l'obligatoire rebond du matériau sonore entre plusieurs corps sonores — ce qui nous ramène à la conclusion de Blacking.

[U]n corps organique destitué et transfiguré par sa relève dans un automatisme instrumental... me semble toutefois manquer... la singularité de l'expérience dont je voudrais rendre compte et montrer la portée historique : celle d'une invention, d'une *fabrique du corps* [...] ou une *fiction* (au sens de ce qui est *fait, fictum-factum*), dans laquelle le « soi » chercherait à frayer des organes inouïs, à la faveur d'un corps à corps musicien qu'il ne faut surtout pas réduire à l'un de ses termes (Szendy 2002, p. 16).

Frayer des organes inouïs : l'improvisation jazz tient à une « puissance de volonté qui interprète » (*ibid.*) et qui cherche des organes, qui fabrique les organes et les membres du corps musicien : « Ainsi se produiraient, dans le corps à corps musicien, des inventions de corps innombrables et encore sans figure ni destination » (*ibid.*, p. 18). Le « je » du musicien de jazz est ainsi une figure d'une naissance continue de membres corporels qui n'existeraient pas en dehors du contexte social du « corps à corps » musical.

Pris dans l'acte d'improvisation-performance, le jazzman est une instance ne participant que de la naissance inorganisée des organes d'un corps. Quant à elle, la *rock star* doit plutôt jouer avec une précision méticuleuse un *rôle* devant un corps social et populaire. Ce pourquoi, suivant les travaux du sociologue de la musique Richard Leppert, on peut voir dans la figure des maîtres classiques du 19^e siècle les premières stars de la culture populaire :

[the virtuoso] repeatedly reinvented himself – and was by others reinvented [...] these polarities to no small degree not only define the obsessive fascination with the virtuoso in the 19th century but also mark the virtuoso at the epicenter of the cultural and social issues that characterize modernity itself (Leppert 2007, p. 144).

La fabrication de la *rock star*, contrairement au musicien de jazz, n'est donc pas seulement une fabrication d'un corps sonore, mais aussi une fabrication d'un personnage, d'un rôle – une fabrication stylisée d'un soi face à un public toujours vigilant, une fabrication qui se réalise dans des moments invisibles et intimes ainsi que dans des moments intégralement accessibles au

public. Notre recherche va tenter d'explorer précisément ces espaces où le corps mythique de la rock star se fabrique, se subjectivise, pour donner lieu à cette image mythique reconnaissable par tous.

4. La musique : une contradiction sémiotique

C'est chez Peter Szendy qu'on trouve avec le plus de force la caractérisation de la musique en tant qu'ambivalence : en tant que corps sonore ni mort ni vivant, vacillant entre le réel et l'irréel, soit entre la matérialité des organes et l'immatérialité et l'éphémère de la matière sonore qui leur donne vie. C'est précisément le fraying, le devenir corps, qui pousse Szendy à préciser que ce sont des membres fantômes qui viennent posséder et fictionner le corps sonore du musicien. Même dans le silence, lorsque le corps ne s'engage pas dans son acte musical, demeure « la hantise » du sonore :

L'empreinte fugace par laquelle la musique inscrit dans les corps la marque d'une nouvelle fabrique, elle la voue à la survivance, à des revenances dont on aimerait dire, dans le lexique radiophonique, que les corps résonants sont les ondes porteuses – les fictions, les ondes modulantes. La musique généraliserait ainsi, au-delà de toute psychologie expérimentale, l'expérience des *membres fantômes* (2002, p. 106).

Il serait utile ici de mettre en conversation Peter Szendy et Richard Leppert, lequel soutient l'idée que : « Music bears relation to the shadow : it is the is not of that which is ; it is the account of the real that itself is both real and not real. In no other human practice does agency depend so specifically on being and not being » (Leppert 1993, p. 22). En d'autres termes, le double-être de la musique est une « contradiction sémiotique » : elle consiste tout à la fois en une activité corporelle (l'expérience vécue de la musique jouée) et en l'abstraction sonore et éphémère du geste musical. D'où la nécessaire conjonction audio-visuelle entre plaisir auditif et imaginaire soustrait au corps *et* un plaisir scopique et charnel ancré dans le corps.

Pour Leppert, la contradiction sémiotique est comblée par la vision, par le champ visuel

et donc par la représentation du musical :

Precisely because musical sound is abstract, intangible and ethereal – lost as soon as it is gained – the visual experience of its production is crucial [...] the slippage between physical activity to produce musical sound and the abstract nature of what is produced creates a semiotic contradiction that is ultimately « resolved » to a significant degree via the agency of human sight » (*ibid.*, xx-xxi).

De ce fait, pour mieux mener à bout une étude sur le rock ‘n’ roll, sur la *rock star* et sur le corps musicien en acte, il est impératif d’approcher le point de contact entre la « phenomenological sonic ethereality » (*ibid.*) du musical et la vision humaine, point de contact situé au cœur du processus de création, c’est-à-dire, en cet espace-temps où le corps musical devient en tant que tel, dans et par la création d’une musique, là où se touchent les matériaux sonores et physiques. Justification, s’il en fallait une, de notre intérêt pour le cinéma qui met en image la musique.

(Sans doute est-ce ici le moment approprié pour exposer la motivation derrière cette recherche engagée dans l’exploration de la musique par le biais du cinéma. En tant que réalisatrice de films documentaires sur la musique, mais aussi en étant que grande admiratrice du cinéma qui emploie la musique de manières singulières, je me suis lancée dans ce projet pour explorer la force de séduction qui attire l’une vers l’autre la performance musicale et son enregistrement par une caméra. Deux formes musicales ont informées jusqu’à maintenant ma manière de faire du cinéma, à savoir la musique folklorique soi-disant « celtique » (qui figure dans mon premier film documentaire *Ortigueira : Echos de Finis Terrae*, 2013) et le rock ‘n’ roll (au sein du mon deuxième film *The Last Kamikazis of Heavy Metal*, 2014). Depuis mon très jeune âge, la musique a été pour moi une force vitale me poussant à me découvrir et à m’engager dans de nouvelles expériences — c’est que la musique fait rêver d’un ailleurs, mais elle est aussi fort spectaculaire en directe, provoquant une renaissance du corps du spectateur. Parallèlement, la photographie et le cinéma ont été constamment des parts de ma vie, prenant la forme d’une documentation perpétuelle de mes voyages autour du monde. Les deux passions se sont

naturellement hybridées. À la suite de la réalisation de deux documentaires musicaux, et d'une intense introduction à l'anthropologie musicale et à l'ethnomusicologie durant mes études de premier cycle, j'ai décidé d'entreprendre cette recherche sur le corps musicien.)

5. Musique et cinéma, deux arts homologues

En 1980, David Bordwell écrit *The Musical Analogy*, une synthèse de l'histoire et des variations de la célèbre analogie musicale ayant servi par le biais des comparaisons structurales à porter le cinéma au rang de la musique savante : « Everything that makes the analogy attractive – music's presentation of pure architectonics, its tendency to check representation – may finally rest upon its embodying the suprasocial autonomy of art itself [...] in order to push film toward formal autonomy » (1980, p. 155). La légitimité de la musique au début du siècle reposait sur une autonomie « suprasociale » détachée du corps de l'homme (qui représentait le labeur, le travail, le *populaire*), si bien que, en attirant le cinéma vers cette même autonomie, la musique l'aurait nécessairement éloigné de ses dimensions corporelles et populaires.

En opposition à l'analogie musicale, l'historien d'art Elie Faure propose, en 1922, une définition du phénomène cinématographique basée sur ses propres matières de composition : une « plastique » propre à cet art, dénommé « cinéplastique », constituée par « la composition mobile, sans cesse renouvelée, sans cesse rompue et refaite, évanouie, ressuscitée, écroulée » (1953, p. 9-10) du monde — composition dont le corps est le foyer principal. Ce faisant, Faure comble la séparation entre le corps de l'homme, son labeur et son produit (le film) — de même que Szendy, comme on l'a vu, reliait le corps sonore du musicien et son produit musical. C'est-à-dire : ni dans le cinéma ni dans la musique peut-on détacher la pièce musicale ou le film des corps qui l'ont produit. L'appareillage mécanique du cinéma « de plus en plus [serait] entraîné à

produire, à associer, à précipiter les mouvements » et « cet outil scientifique [serait] un organe pour ainsi dire inné, physiologiquement lié à la race qui l'emploie » (je souligne, *ibid.*, p. 12).

6. La musique filmée

Dans la conclusion de *The Musical Analogy*, David Bordwell propose une réforme à l'analogie musicale. Il ne suffit pas de comparer le cinéma à la musique et de l'analyser en tant que composition ou structure ; il faudrait élargir le cadre en analysant la *représentation* du processus musical dans et par l'image cinématographique. De même que Leppert conclût que la vision humaine résout la contradiction sémiotique de la musique (ce pourquoi il étudie la représentation picturale de la musique), Bordwell constate que le film qui mettrait en scène la création musicale et qui donnerait à voir la production physique de la pièce complèterait la partialité d'une analogie musicale purement structurale. Il donne comme exemple le film *Cronik der Anna Magdalena Bach* de 1968 qui met en scène la musique et le contexte social de Bach et sa femme :

[T]he musical analogy becomes fruitful here exactly because it is partial. What occupies the rest of *Cronik* is the representation of music itself, in manuscript scores, in printed editions, and especially in performances [...] What we see is the process which transforms a score into an acoustic event [...] Hence the film's lengthy performance sequences stress the specifics of production [...] these sequences also present music-making as intrinsically engrossing activity [...] « labor as play » [...] What we are forced to see are physical gestures devoid of sentiment, determinante procedures, concrete work which qualifies this autonomy (Bordwell 1980, p. 156).

L'analogie musicale peut tenir comme outil d'analyse lorsqu'elle prescrit une autonomie formelle à la forme cinématographique mais ce qui lui donne plénitude, selon Bordwell, c'est la représentation du geste musical du corps musicien, précisément le foyer où se *qualifie* cette autonomie – et ironiquement, une autonomie qualifiée par le corps n'est pas une autonomie formelle du tout. Certes, la musique provient d'une procédure déterminée, des gestes « devoid of sentiment », d'un labeur « autonome » (automatique) ou bien « virtuose » mais un labeur qui

renvoie cependant à un corps performant, à ce « je » singulier qui a maîtrisé cette partition et qui est donc, dans ce moment, glorifié en tant que corps sonore performant.

Bordwell conclût en proposant que le film problématise la question de l'autonomie de la musique :

Cronik uses the musical analogy to examine the very problem of music – its historical functions, its modes of production, and its « relative autonomy » with respect to those functions and modes. What permits this examination is, precisely, cinema as a mixed representational mode, its unyielding impurity. The analogy turns inside out : instead of music operating as an overarching formal model holding representation in check, representation – reconsidered as a social process – places music and, indeed, formal autonomy within a wider context (*ibid.*, p. 156)

7. Le documentaire musical et le « *rockumentary* »

Nous arrivons à l'intérêt principal de notre recherche, le corps sonore de la *rock star* mis en image par l'acte cinématographique. Dans le cadre de notre recherche, le film qui met en scène un musicien se présente alors comme œuvre exemplaire grâce à laquelle examiner la représentation de la musique en tant que processus essentiellement corporel ainsi que « the very problem of music – its historical functions, its modes of production, and its *relative autonomy* » (*ibid.*, p. 156). Le rock 'n' roll, musique hybride au sein de laquelle le corps du musicien se réalise en tant que star singulière, offre une vaste gamme de matériaux sonores et corporels permettant l'examen du corps performant et de la création musicale, et ce, à travers l'image cinématographique qui réconcilie la dualité de la musique parce qu'elle s'empare des matériaux pour se générer soi-même en tant qu'œuvre audiovisuelle.

L'avènement des technologies légères et portables au cinéma dans les années soixante, et celles tout aussi légères d'enregistrement sonore, a donné aux cinéastes une nouvelle liberté de capter des performances musicales en direct. Ce « désir du direct » qui est autant un « appétit documentaire » (Mouëillic 2013, p. 88) donnera lieu au long de ces années à une « esthétique du

direct » (*ibid.*, p. 89) inspirée majoritairement des premières émissions télévisées des performances musicales de jazz. « La véritable nouveauté réside dans la captation en direct de ce que l'on peut appeler ici sans réserve un événement visuel et sonore » (*ibid.*, p. 91), et les caméras étaient prêtes à le capter de manière synchronisée. L'esthétique télévisuelle des premières émissions de jazz passe du côté du documentaire musical filmique qui prolifère à partir du film *Jazz on Midsummer's Day* (1959), premier film classifié sous le genre du *concert film*, terme qui bientôt serait joint au terme-chapeau *rockumentary* :

Rockumentary is a documentary genre (which is to say it is a *genre* within the documentary *mode of organization*) which came to prominence in the mid-to-late 1960s in harmony with the mainstream commercial and popular success of rock music. Comprised of films about rock music and related idioms, the rockumentary category describes films which usually consist of a combination of performance footage, interviews, and undirected material within a complex system of stylistic conventions, representational strategies, and sound-image relationships, all entrenched within extra-filmic systems of meaning and exchange (Baker 2011, p. 50).

Le terme émerge donc alors que les cinéastes portés par un désir du direct commencent à explorer les possibilités cinématiques des spectacles musicaux – le rock étant singulièrement spectaculaire : « Pop music, or more specifically rock n' roll, is both an essentially cinematic beast and the frankest manifestation of life force that modern culture has ever produced » (Romney 1995, p. 24). Le *rock doc* devient ainsi une exploration cinématographique des nouvelles possibilités technologiques de captation, tout autant qu'une exploration des expressions musico-corporelles nées de ce genre musical.

Formally, rockumentary encompasses a range of the organizational and representational strategies central to documentary cinema which, in isolation or in combination with one another synthesize the mythic, ideological, and socio-cultural concerns of rock culture with cinema. It is a playground for experiments in the visual representation of popular music previously unseen in popular cinema (Baker 2011, p. 66-67).

Comme le pensait David Bordwell, la représentation visuelle de la musique a permis de contextualiser la production musicale et de la mettre en question. L'image « problematizes the music itself ... [and] [music] [is] propelled to enact radical change when exposed to cameras »

(Edgar *et al.* 2013, p. 6). Cette exposition aux caméras et donc aux audiences en masses a fait que la musique et le musicien ont subi des grosses modifications – souvent en forme de pressions commerciales – dans les années suivantes, surtout avec l'avènement du vidéoclip, la culture de MTV et la surexploitation du symbole commercialisé de la pop/rock star. Simultanément, la forme audiovisuelle a subi des pressions commerciales comparables :

Music and screen media have not operated in a neat parallel, but engaged in a process of symbiosis. As each connects, each has changed the other : music has been radically altered by its incorporation of screen media over the last half century, and *screen media has been deprived of its old assumptions about documentary form and techniques of documentary-making through its encounters with music*. This volume sets out to track how and why this has happened, and where this leaves both popular music and documentary (je souligne, *ibid.*, préface).

Avec la prolifération de la commercialisation de l'image de la star, le *rock doc* se trouve en crise, ayant dé-évolué de l'objectivité, passant du reportage et des explorations innovatrices-hybrides de deux médiums à la promotion pure. On s'intéressera par conséquent à la problématisation du *rock doc* en tant que médium hybride, et à cette hybridité en tant qu'agent d'une critique et d'une déconstruction de la *rock star*. La star est le modèle d'une production de soi par le récit filmique et le récit musical. Mais, souvent, dans les formes évolués et commercialisées du *rock doc*, ce n'est qu'une production stéréotypique qui ramène la production de soi à la reproduction de clichés – ce pourquoi on mènera une étude de certains films qui mettent en crise les représentations de la star et relancent ainsi le processus de subjectivation de la star et d'hybridation des matériaux filmiques.

8. L'œuvre audiovisuelle hybride

Ce qui serait nécessaire est une réévaluation de la forme du documentaire musical, un retour à l'engagement avec la forme symbiotique qui émerge lorsqu'une musique rencontre les techniques du mode documentaire. Le documentaire musical nous sert ainsi de prisme

exemplaire par lequel examiner la construction de soi, la fabrication non seulement d'un corps sonore mais aussi du sujet de la *rock star*, son image extériorisée et son récit musical devenu filmique.

Dans les années soixante, on assiste à une redécouverte des possibilités créatrices du cinéma grâce aux technologies de l'enregistrement sonore : emportés par ces innovations techniques, des cinéastes expérimentent et bousculent donc les formes traditionnelles du cinéma, leur donnant « la liberté de rapports entre les matériaux sonores et visuels, liberté qui appartient en propre au cinéma » (Mouëillic 2013, p. 86). Cette expérimentation insuffle un processus d'hybridation dans l'entrelacement même des matières d'expression. Mouëillic rappelle que la racine qui fait du rapport entre le son et l'image un problème s'avère être la séparation entre l'enregistrement du son et l'enregistrement de l'image. C'est ainsi qu'on peut voir la synchronisation non pas comme un resserrement des possibles mais comme la transformation du montage en un véritable travail de déconstruction et de reconstruction de la matière visuelle et sonore : les ré-œuvrlements de ces deux matières engendreraient « d'authentiques » hybrides lorsqu'elles sont converties en œuvres cinématographiques.

Le documentaire de musique nous donne l'occasion d'examiner la nature hybride qui a toujours été au cœur du cinéma. Mais parce que ces films examinent la musique sous une forme délibérée – mettant à l'écran sa création, sa performance, sa réception, son autoréflexion, et donc sa déconstruction dans toutes ses parties constitutives –, cela nous permettra aussi de combler les lacunes dans les études sur le cinéma et sur la musique : en examinant un documentaire de musique, on est forcément obligés tout à la fois de *voir* la musique et de comprendre sa provenance corporelle (combler sa contradiction sémiotique) et d'analyser la forme cinématographique en tant qu'entrelacement de la bande image et la bande sonore-musicale.

9. Corpus

Ayant décidé d'examiner le documentaire de musique en tant que forme hybride, et donc en tant qu'œuvre hybride sans possible réduction complète à un genre spécifique, nous allons mener une analyse inductive et chercher à arriver à une compréhension « bottom-up » de chaque film sous examen, analyse procédant depuis les éléments les plus singuliers de l'œuvre afin d'en faire le tour (Perron 2002) et, au final, d'obtenir une conclusion unique dérivé du cœur du film, soit le corps sonore de telle ou telle *rock star*.

Notre corpus consiste en trois films appartenant à des contextes éloignés en termes de pratique filmique, mais aussi en termes d'objectifs et d'intentions. Les films ont été choisis pour leur intérêt esthétique ainsi que pour leur forte maîtrise de la forme filmique. Ajoutons que les trois *rock stars* qui font les sujets de ces trois films représentent une iconicité exemplaire dans le monde du rock 'n' roll. De plus, les récits filmiques offrent des instances de déconstruction de la fabrication et subjectivisation du soi, qui problématisent et mettent à l'épreuve l'iconicité de la *rock star* avec laquelle on est si familier.

Les films qui feront l'objet de notre étude sont : *One + One*, de Jean-Luc Godard, réalisé en 1968, re-titré au moment de son distribution *Sympathy for the Devil* ; *Ziggy Stardust and the Spiders from Mars : The Motion Picture*, de D.A. Pennebaker, filmé en 1973, sorti en salles en 1983 ; et *20,000 Days on Earth*, film sur Nick Cave, complété en 2014 par Iian Forsyth et Jane Pollard, deux artistes visuels ayant souvent travaillé aux côtés de Nick Cave avant de se lancer dans ce premier long métrage.

Les films sur Bowie et les Stones sont curieusement absents ou sous-représentés dans les études du cinéma et de la musique rock – sans doute parce que visibles sur les écrans, ayant sortis en salles pour de très courtes durées. *Ziggy Stardust* n'a jamais été destiné à être distribué

comme un long-métrage documentaire ; il devait plutôt à servir de vidéo promotionnel rattaché au label de Bowie. Pourtant, le concert a pris une tournure surprenante en ce qu'il a signifié la fin de la carrière du personnage de Ziggy. Pour cette raison, le film a servi dans les études sur Bowie et sur les documentaires musicaux à titre d'illustration de cette étape importante de sa carrière (par hasard enregistrée). Le film est ensuite sorti en VHS, en 1983, et est devenu rapidement un film culte, mais dans le cadre des foyers familiaux.

One + One est le premier « documentaire » de long-métrage de Godard, tourné en Angleterre, à la suite des soulèvements étudiants de mai 1968, en France. Selon une étude critique du film publiée en 2013 par Shaun Inouye, le film « is uncharacteristically ignored in Godard scholarship, dismissed as a high-profile, minor work that merely anticipates the more radical, agitprop films to come with Groupe Dziga Vertov » (p. 147). L'étude de ce film négligé par Inouye s'aligne avec mes recherches et mon ambition actuelle de montrer comment ce film produit dans la décennie où se développaient les styles de cinéma direct et de cinéma vérité « déconstruit », par auto-commentaire et auto-dérision, son propre genre. Au cœur de cette déconstruction demeure toutefois la présence et la vérité corporelles et sonores des Rolling Stones qui enregistrent la chanson *Sympathy for the Devil* et, par cet acte, offrent, selon les analyses que nous mènerons, une nouvelle mode de lecture du film.

Le film *20,000 Days on Earth*, qui porte sur Nick Cave, a obtenu un succès commercial considérable. Ce succès commercial et surtout l'apparente mise-en-avant égocentrique d'une rock star vieillissante sous le mode d'un *first person narrative*, expliquent peut-être l'absence presque totale d'études sur ce film qui est pourtant formellement et esthétiquement audacieux — ni complètement réductible aux codes du cinéma documentaire ni aux codes de la fiction, mais s'appropriant des deux. Ce film est le site exemplaire d'un examen de l'auto-effacement du

genre documentaire, ou mieux encore, de l'évolution d'une forme d'art cinématographique qui s'est finalement elle-même libérée – à l'aide du médium musicale – de la nécessité d'adhérer aux attentes d'un genre ou autre. Dans les trois films, nous allons examiner comment l'hybridité entre musique et cinéma agit sur la forme du film et, par cela même, sur la fabrication d'une *rock star* : David Bowie, solitaire, en mode performatif avant et pendant un concert ; les Rolling Stones, pris dans un acte répétitif d'enregistrement de *Sympathy for the Devil* ; et Nick Cave, enveloppé dans la mythologisation de sa vie par le biais de la chanson et du récit oral.

De la caricature de Godard de la forme documentaire en passant par l'exploration vivante et crue de Pennebaker du corps sonore et artistique jusqu'à la mise en scène de Forsyth et Pollard d'un musicien qui s'auto-mythologise, ces trois films représentent trois œuvres d'art qui transcendent le genre en tant que tel, offrant aux spectateurs l'opportunité de voir et d'entendre le processus de métamorphose et la plasticité de deux médiums et de leurs matériaux de composition – les icônes de la musique populaire à l'avant-plan et l'hybridation des supports musicaux et cinématographiques en arrière-plan. L'ensemble de ces trois films forme une belle unité de techniques poétiques et de procédures inouïes, peu explorées dans le domaine des études cinématographiques, qui pourrait contribuer de manière profonde à la réflexion sur la musique ainsi que sur la pratique cinématographique qui s'en nourrit.

Chapitre I
La plasticité du corps et du dispositif cinématographique
dans *Ziggy Stardust and the Spiders from Mars : The Motion Picture*

*Then I ran across a monster who was sleeping by a tree
 And I looked and frowned and the monster was me*

David Bowie, *Width of a Circle* (1970)

Le processus de modelage d'une matière plastique afin de produire une œuvre d'art a toujours été au cœur de la pratique créative. Quelle serait la matière primaire transformée par ce nouveau médium qu'est le cinéma ? On pourrait dire que finalement *le monde réel tel comme on l'aperçoit* est devenu la matière avec laquelle on créera des œuvres. Et le foyer de cette perception, ce sera nous. Pour nous rappeler Elie Faure, la matière de composition du cinéma serait le monde « sans cesse renouvelé » pour un regard emporté dans cette métamorphose. À propos du modelage cinématographique de cette matière, Erwin Panofsky précise : « Styliser la réalité plutôt que la voir en face, c'[est] éluder le problème. Le problème est de manipuler et de filmer une réalité non stylisée et d'obtenir néanmoins un résultat qui ait du style » (cité dans Frangue *et al.*, 2009, p. 15). Lorsqu'on filme une *rock star* – qui représente par contre une réalité déjà stylisée ou qui est en train de se styliser elle-même –, cela pose une série de questions. À commencer par celle-ci : À quoi ressemble la confrontation entre la caméra et la performativité de la star, à savoir la stylisation de soi ?

Or c'est bien cette erreur heureuse, la même en plus radicale que celle de la photographie, qui permet au cinéma d'être un puissant moyen d'observation de la genèse des œuvres, de leurs moments d'émergence, de leur apparition, de leur ratage ou de leur victoire (*ibid.*, p. 16).

Cette « heureuse faute » du cinéma, soit que ce médium est toujours déjà un processus de modelage et de manipulation, semble ainsi être parfaitement illustrée dans la genèse d'une œuvre d'art, soit *Ziggy Stardust and the Spiders from Mars : The Motion Picture* qui met en scène la

genèse de l'acte créatif de Ziggy Stardust en train de s'œuvrer en tant que *rock star*.

1. La performance et le film-expérience « phénoménologique »

I just decided to use the easiest medium to start off with which was rock 'n' roll, and then to add pieces to it over the years so that by the end of it I was my own medium [...] that's really why I do it [...] to become a medium [...] » (David Bowie, cité dans Devereux *et al.* 2015, p. 14)

Pour certains artistes, le corps constitue leur matière et leur médium : support, véhicule, mais aussi le foyer où s'expose la création artistique. David Bowie a été un tel artiste. Pour lui, jouer du rock 'n' roll n'était qu'un moyen pour une fin : son rôle dans le monde du rock 'n' roll n'était pas de s'établir en tant que « grande star de rock », mais plutôt de se servir des possibilités de cette musique hybride, spectaculaire et exhibitionniste, pour devenir « a one man révolution », un médium en soi. Il lui serait accordé par cette musique une liberté d'expression particulière et une influence d'une énorme portée. Et ses œuvres se fonderaient toutes sur les mécanismes de métamorphose de son propre corps devenu œuvre d'art.

Le corps comme médium fait l'objet de la performance de l'artiste *performeur* dont Bowie fut un cas exemplaire. Dans les études classées sous le terme générique de *performances studies*, on défend la supériorité de l'instantanéité de la performance puisque « l'acte créatif est l'œuvre elle-même [...] [où] il n'y a pas un temps de création (qui disparaît de fait) et un temps de l'œuvre (éternel) mais un seul temps » (Biet et Roques 2013, p. 16), tandis que le reste des arts plastiques se basent sur la pérennité de l'objet-œuvre. Puisque le documentaire de musique trouve nécessairement sa matière dans une telle œuvre-performance, ou plus précisément dans sa « trace » ou son « indice » (*ibid.*) – la trace filmique d'une performance éphémère d'un concert de 1973 –, force est de contester que la nature éphémère de l'acte performatif est « altérée », c'est-à-dire transformée par l'acte conservateur de l'enregistrement cinématographique qui le transforme en « objet ». Mais ces distinctions sémiotiques nous éloignent peut-être plus qu'on ne

le croit de notre objectif : la trace pérenne de la performance ne nie pas le processus de genèse par lequel elle est née, soit l'acte d'inscription cinématographique effectué en même temps que la performance du sujet : « Ainsi le cinéma en filmant la musique saisit quelque chose d'assez unique dans le monde de l'art : il filme une œuvre et le moment toujours recommencé, perpétuel, de son apparition » (Monsaigeon 2013, p. 15).

S'attachant à la performance dans *Ziggy Stardust and the Spiders from Mars : The Motion Picture*, il faudra conserver le point de vue de l'acte filmique en tant que tel, un acte qui s'effectue au moment où l'acte performatif du corps se génère sur la scène. Certes, « l'objet filmique » reste pérenne, mais le style employé dans le film, le style du cinéma direct de D.A. Pennebaker, vise à maintenir l'instantanéité et la spontanéité du moment — et c'est ce style qui permet à la performance de dialectiser cette pérennité dans laquelle elle est momifiée. Visionné dans un moment toujours présent, soit ce moment du présent propre à chaque spectateur-écouté, le film de style direct se vit en tant qu'expérience phénoménologique, c'est-à-dire en tant que manifestation d'un *ici et maintenant* — et non pas en tant qu'expérience d'un « objet » ou d'une « trace ». Par cette reprise filmique, la performance aussi se vit, à chaque fois, comme expérience phénoménologique.

La performance musicale et le film sont inséparables d'un témoin spectateur — et lorsque la performance fait l'objet du film, le spectateur témoigne de la genèse de deux œuvres d'art dans un seul et même processus de visionnement. En théorisant la figure du spectateur, Christian Ruby déclare : « le spectateur phénoménologique se donne [...] pour tâche [...] de formuler une expérience de l'œuvre, un contact avec l'œuvre qui précède tout pensée sur l'œuvre » (Ruby 2012, p. 205). Pour lui, la vie du spectateur est essentiellement phénoménologique, une expérience en train de se faire d'une œuvre d'art qui ne recourt pas nécessairement à

l'intelligible ou au représentable, mais peut rester dans la matière, le sensible, le *visible* (et on ajouterait, le sonore) — le sensible de la matière performative devenue matière filmique. Il continue : « la phénoménologie [...] prend rapidement la forme d'une philosophie de l'art, dès lors qu'elle interprète le vécu en termes de sensible » (*ibid.*, p. 208). On propose que *Ziggy Stardust* serait une œuvre dont le spectateur fait l'expérience à partir de la matière visible et sonore présentées sur l'écran (ça reste à être analysé en détail dans les prochaines sections) et donc le film se présente-il comme film-expérience phénoménologique. Ruby conclût, et on adhère à sa conclusion :

Comme s'il existait une affinité première entre art moderne et phénoménologie [...] l'art est d'emblée conçu comme une phénoménologie appliquée, mais simultanément il s'agit toujours du même type d'œuvres d'art : *celle qui inscrit son processus de constitution dans l'œuvre même*, chaque œuvre se donnant alors pour la présentation de l'originaire même, de l'ontologique du visible (je souligne, *ibid.*, p. 209-210).

Suivant cette ligne de pensée, la théoricienne de cinéma Vivian Sobchack propose un modèle phénoménologique pour décrire l'identification du spectateur, « an alternative to the psychoanalytic model in that it does not posit a single and totalizing structure of identification with the cinematic image, but rather differentiates a variety of subjective spectatorial modes that co-constitute the cinematic object » (Sobchack 1999, p. 241). Ce pourquoi, pour elle, le documentaire « is not a thing, but a subjective relationship to a cinematic objet » (*ibid.*, p. 251). Suivant ce modèle où le spectateur du film « co-constitue » l'œuvre, on propose que l'objet cinématographique qu'est la performance de David Bowie de l'année 1973 s'éprouve toujours en tant qu'une genèse d'une œuvre, deux œuvres en fait : « Ziggy » et le film en soi dans lequel Ziggy est captée.

Cela dit, l'acte répétitif du visionnement phénoménologique d'un film dont la matière primaire est la réalité physique qui subit une genèse constante – un visionnement qui à chaque

fois est repris de nouveau et donc offre toujours une expérience vierge de la genèse de la matière filmique – imite l’acte singulier d’une performance de concert ainsi que sa nature répétitive de nuit en nuit. L’acte de revoir un film ainsi imiterait l’acte d’être témoin de cette performance de concert. La performance répétée d’un corps, sur scène ou médiée par un écran, on réitère, on ne nie pas sa propre naissance dans l’instantané, on affirme plutôt son comportement nécessairement répété, selon Richard Schechner, un des fondateurs des *performance studies* : « Chaque performance, même répétée, demeure unique, puisqu’elle est porteuse de présence (liveness) » (Biet et Roques 2013, p. 213). Il en va de même avec l’expérience phénoménologique de l’œuvre filmique, à savoir l’acte de le revoir et de redécouvrir à nouveau les matériaux qui le composent. « Comment la répétition et l’unicité peuvent-elles se combler sans s’exclure ? » demande Schechner (*ibid.*) « Ce qui fait de la répétition à la fois une copie et une action originale, c’est la contextualisation dans laquelle elle émerge [...] qui fait que la signification n’est jamais une mais toujours variable et plurielle » (*ibid.*). Ainsi une performance d’un corps musicien sur scène et sa trace (l’œuvre filmique) seraient inséparables d’une ré-contextualisation où la signification devient malléable, non-définie et toujours ouverte à la métamorphose continuelle. Dans le cadre d’un film, cela se manifesterait, par exemple, dans un détail nouvellement aperçu qui ouvre à une nouvelle interprétation ; dans le cadre d’une musique jouée, une note qu’on n’avait pas entendue auparavant ; dans le cadre d’un artiste-performeur, une identité ou alter-ego fraîchement assumés.

2. « *The Motion Picture* »

Pour tous, le nom de David Bowie évoque déjà et évoquera pour toujours l’essence de la plasticité : il fabrique des personnages, les habite et puis il les dépouille pour en créer et habiter

des nouveaux. Une métamorphose constante, il est la plasticité auto-générée par excellence, sur scène et dans la vie (mais peut-on dire qu'il y a vraiment une différence entre les deux ?). Mis en scène par un mode de cinéma qui vise à capter le vif de la réalité sans le manipuler, l'image *cinéplastique* de David Bowie devient le foyer d'une prolifération d'énigmes : une réalité déjà stylisée est captée par un mode de cinéma censé viser l'objectivité. Mais, comme nous l'avons déjà évoqué, « l'heureuse faute » du cinéma nous rappelle que la réalité est constamment en train de se fabriquer même lorsqu'elle est captée sous un mode documentaire — et donc ne reste-il qu'une participation au jeu de cette fabrication.

Ce jeu est d'emblée évident avec les images du générique qui introduisent le titre du film, le réalisateur et les musiciens. Il est splendidement façonné de lettres brillantes qui traversent le noir de l'écran devenu marquise, élément qui conjoint deux réalités : celle de la manipulation filmique et celle du « vrai » espace profilmique, superposant l'expérience du spectateur du film à celle du spectateur devant le théâtre. Cette superposition déclenche la susmentionnée expérience phénoménologique du film, une expérience hybride, ainsi qu'un clin d'œil ironique à sa propre double facette.

Le film *Ziggy Stardust and the Spiders from the Mars : The Motion Picture* est tourné en 1973, par D.A. Pennebaker, cinéaste pionner du cinéma direct américain. Plusieurs de ses films font partie des « *rockumentaries* » les plus célèbres, notamment *Don't Look Back* (1967) et *Monterey Pop* (1968). Le film sur Bowie est le « motion picture » du concert du même titre donné au Hammersmith Odéon de Londres en juillet 1973. Ce concert allait être la dernière performance de *Ziggy Stardust and the Spiders from Mars* d'après ce qu'annonce Ziggy (Bowie) à la fin de la nuit, juste avant de débiter une reprise de la chanson de Jacques Brel *My Death*. Cette déclaration plonge le public dans la panique (les membres de son groupe sont également

surpris), qui s’imagine tout à coup assister à la fin de la carrière David Bowie. Cette histoire est bel et bien connue comme étant le grand mythe de ce concert qui s’avère finalement une fausseté, ou mieux, un *truc de spectacle* exécuté par Bowie. Car cette annonce représente tout simplement le passage à un nouveau personnage², la desquamation d’une couche, la *métamorphose* et la *plasticité (en-devenir)* de Bowie, captée par un style de cinéma qui fera que tout spectateur-écoutateur du film se reposera la question de cet énigme à chaque visionnement.

David Bowie ne sera pas un étranger à la caméra dans les années qui suivront ; il adoptera des rôles iconiques dans des films cultes, tels que *The Man Who Fell to Earth* (Roeg 1976), *Hunger* (Scott 1983) et *Merry Christmas Mr. Lawrence* (Oshima 1983). Comparable à un acteur, il a su, dès le début de sa carrière, comment habiter un personnage d’une manière bien singulière : de cette manière qui permet de vaciller sur le seuil qui sépare (ou rend flou) la fiction de la réalité. En plus, son expérience dans la publicité, le design et au sien du milieu théâtral et de la pantomime, à Londres, dans les années 1960, lui a permis de maîtriser l’art de fabriquer des personnages tout au long de sa carrière de performeur, sur scène ou sur le plateau de tournage. La caméra dans *Ziggy Stardust* soupçonne déjà ce futur d’acteur et entr’aperçoit les multiples personnages qui apparaîtront bientôt. De fait, la plasticité de Bowie – ce montage d’influences et ce constant devenir en un autre personnage – nous renvoie à l’essentiel du jeu actoral au cinéma.

Mais elle renvoie aussi à la conception de l’album *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars* et à son personnage. Dans ce titre d’album, l’énoncé *The Rise and Fall* sert de prime abord une fonction d’autodérision, d’autocritique de la notion d’archétype, de « *rock star* », à « son essor et son échec » dans la culture du rock ‘n’ roll. David Bowie émerge en tant que *rock star* avec la chanson *Starman*, c’est-à-dire avant même d’être reconnu

² Il existe même une interprétation voulant que Ziggy ait été « tué » non pas par Bowie mais par Alladin Sane, son prochain personnage, théorie qui vise à combler toute discontinuité (ou « *gaps* ») entre chaque nouveau personnage (voir Leorne dans Devereux *et al.* 2015, p. 116).

publiquement par le corps social en tant que star. C'est cette proclamation audacieuse qui le propulse immédiatement dans la *rock stardom*. Tandis que l'album s'intitule *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars*, le film opte pour *Ziggy Stardust and the Spiders from Mars : The Motion Picture*, omettant *The Rise and Fall*. Cette modification établit un nouveau mode de lecture : le film ne s'écoute pas simplement comme un « *concert film* » – un genre dans la taxonomie du *rockumentary* qui serait destiné à n'être qu'une interprétation ou promotion visuelle d'un album –, mais comme un renversement des attentes parfois simples et commerciales de ce type de documentaires qui profitent de (et exploitent) la célébrité d'un album et du musicien. En ajoutant *The Motion Picture* au titre, ceci introduit explicitement un élément cinématique et un ton réflexif. *Ziggy Stardust and the Spiders from Mars : The Motion Picture* reprend le même ton auto-dérisoire de l'album, mais, cette fois-ci, la dérision vise le cinéma classique. L'idée romantique et nostalgique d'un *Motion Picture* à l'affiche dont Ziggy Stardust serait la star ne peut être lu et vu dans le contexte de ce film que d'une manière subversive, ironique. C'est-à-dire, le film se fabrique explicitement, de manière réflexive, en tant qu'une œuvre filmique naissant dans le sillage de Ziggy le performeur, l'acteur, lui-même auto-réflexif.

3. « *David Bowie Is...* »³

Un fond noir et une marquise. Le nom de Ziggy Stardust clignote sur l'écran en lettres néons ; « And The Spiders from Mars » traverse la marquise ; les noms des membres du groupe et les producteurs clignent en néon. Ceci se lit comme une auto-déclaration exhibitionniste du film, une séduction spectaculaire, une allusion aux panneaux des clubs souterrains des années soixante-dix où traîne le fond du fond de la société alternative. On passe ensuite à un gros plan

³ Titre de l'exposition consacrée au musicien, dévoilée en 2013 au Victoria and Albert Museum, à Londres ; visitée par l'auteur, à Paris, en 2015.

du reflet de Bowie dans un miroir : un visage nu, sans maquillage, fatigué. Il allume une cigarette tandis que sa coiffeuse le coiffe ; il boit de l'eau ; il s'observe – on dirait une image présageant les paroles de la chanson *Rock 'n' Roll Suicide* (la dernière chanson du *set-list*) : « Time takes a cigarette, puts it in your mouth... » Ses assistantes lui donnent un fax à réviser, une longue feuille qu'il monte au niveau de son visage, désormais caché. « I didn't know we did business in code, I can't understand a word ». *Code* : une trace de la réalité qu'il doit déchiffrer ; serait-ce une allusion au déchiffrement qui nous sera destiné à la fin du concert, comme tout au long de sa carrière ? Une coupe franche : on se retrouve à l'intérieur du théâtre, enveloppé par l'obscurité, des spots de lumières clignotant frénétiquement. Le son d'un piano accordé résonne sinistrement dans la salle. La caméra étudie lentement les techniciens sur la scène qui préparent le spectacle, le spectacle que nous attendons tout comme les fans à l'extérieur.

Le prochain plan vient de l'extérieur du théâtre ; il est plein jour ; la marquise du Hammersmith affiche : « From 8PM we're all working together with David Bowie » (*Working together* : Bowie, fans, cinéastes, spectateurs du film). La caméra se balade lentement à travers les fans assemblés devant les portes, ralentissant sur le dos d'un garçon avec les cheveux de couleur orange, semblables à ceux de Bowie. On commence à entendre les applaudissements et les cris de cette foule, une musique classique baroque et la voix de l'annonceur qui introduira David Bowie : ces sons ajoutés à l'image n'évoquent pas un hors cadre actuel mais plutôt un hors cadre *futur* ; ils annoncent le futur proche et nous incite à imaginer un ailleurs plus spectaculaire. Ils ajoutent aux images, à ces corps muets, une temporalité et une spatialité qui s'étendent plus loin que ce moment présent ; ils évoquent un temps et un espace où les corps des fans existeront de manière plus détendus et extasiés (des corps extasiés que nous allons examiner dans la section *Du cinéplastique au figural*).

Les fans de Bowie, portant un maquillage imitant le *Starman*, sont montrés en gros plans, souriants et insouciant ; les policiers sont sérieux, eux, et protègent un tapis rouge. Parmi la foule, on voit Angie, la femme de Bowie. Elle essaie d'entrer au théâtre pour rejoindre son mari, donnant des autographes à droite et à gauche. Ses cheveux sont d'un blanc platine, son maquillage ressemble à celui de son *conjoint*. Voici un corps social imitant Ziggy Stardust, un corps social voyant en lui la possibilité de fuite vers un ailleurs, vers l'altérité. Ziggy Stardust est devenu un signe, un symbole représentable, appropriable par leurs corps. On passe au *back stage*, une autre modalité de séduction qui nous prépare au grand dévoilement de Ziggy sur scène. On voit d'abord un costume rouge, accroché sur un cintre. Ensuite, un gros plan du visage de Bowie reflété dans le miroir, cette fois-ci maquillé. Le maquilleur est en train de lui appliquer du mascara. Bowie murmure : « My mother saw her first spaceship the other night ». « What did you say to me ? », lui demande le maquilleur. Bowie répète : « My mother saw her first spaceship, she says ». Deuxième instance où un malentendu interrompt la communication, où quelque chose reste à être déchiffré (rappelons-nous la première fois : « I didn't know we did business in *code* »). Est-ce une allusion au vaisseau spatial d'où provient Ziggy, auquel il retournera à la fin du concert, après avoir conclu sa performance de la chanson *Rock 'n' Roll Suicide* ?

Partant du miroir, la caméra glisse vers la porte pour capter l'entrée d'Angie : « Darling I just came to say good luck. Are you alright ? ». Elle est engloutie par les foules dehors, les *Rolls Royce*, la célébrité de son *Starman*. Lorsque le maquilleur lui dit qu'il aime son look, elle répond, s'adressant à son mari : « I'm learning from you ! » On n'a toujours pas encore vu le corps entier de Bowie, seulement son reflet. Le film continue à jouer avec la séduction qu'est la fabrication méticuleuse et énigmatique de son image. Le maquilleur continue à évaluer le look

d'Angie, et avec la caméra toujours tournée sur elle, on entend Bowie lui dire : « What do you know about makeup, you're just a girl ». Qu'est-ce qu'elle saurait du maquillage, cette femme, ce membre du corps social normatif qui ne fait que l'imiter ? Le corps féminin d'Angie n'est donc pas le standard de la féminité ou de la beauté dans ce nouveau milieu du rock 'n' roll à la David Bowie, ni dans le milieu artistique où Bowie essaie de faire de lui-même et de son corps une œuvre d'art. Cette réponse qu'il donne inverse donc plusieurs stéréotypes : 1) que seulement les femmes portent (ou savent porter) un maquillage et 2) que le rock 'n' roll est exclusivement masculin.

Que nous l'appelions « glam rock » ou un « space rock », ce nouveau genre (dans les deux sens, musical et sexuel) que Bowie introduit au monde imposera ses propres standards esthétiques. Il devient médium. Pour reprendre Stanley Cavell : « Only the art itself can discover its possibilities, and the discovery of a new possibility is the discovery of a new medium » (1979, p. 32). Le film propose déjà dans ces premières scènes que le personnage de Ziggy Stardust brise les stéréotypes masculins de la *Rock Star*, et, par une captation ivre de cette réalité ambiguë et énigmatique, ce film documentaire joue avec ces propres stéréotypes génériques. Cette scène d'ouverture dans le « *back stage* » nous rappelle les différents lieux sociaux où peut se trouver l'être social (tel que le définit Ervin Goffman dans son étude sociologique *La mise en scène de la vie quotidienne*) ainsi que le modelage de soi en tant que fonction. Mais plutôt que de l'interpréter comme une introduction au *lieu privé* du back stage – lieu déjà polémique dans les études du *rockumentary*, dont la définition bascule entre lieu où la rock star dévoile son authenticité et lieu où la performativité ne fait qu'augmenter pour les caméras⁴ –, cette image nous présente un questionnement réflexif, un soi qui s'interroge et qui se scrute devant le miroir,

⁴ Le réalisateur Pennebaker est déjà bien au courant de ce que signifie le back stage dans le monde de la performance, et précisément lorsqu'il y a une caméra présente : le back stage fait partie du spectacle, et il l'éprouve avec Bob Dylan pendant le tournage de *Don't Look Back*.

face à son double : une rock star qui renégocie les standards d'« authenticité » par une fabrication de soi dont le film n'est qu'un co-conspirateur.

Angie quitte la salle ; la coupure nous fait renondir sur un gros plan, sur le sourire magnifique de Bowie ; on entend le rire du maquilleur. Et puis un bref insert nous montre les fans dehors, deux jeunes (un garçon, une fille) qui se promènent, tous les deux habillés d'une veste de paillettes rouges : l'imitation du couple androgyne, l'altérité reflétée dans le corps social. On retourne au *back stage*. La caméra est toujours fixée en gros plan sur le miroir et le visage maquillé de Bowie. Le maquilleur en est maintenant à l'application du rouge à lèvres. Le plan est envahi par la moitié de la tête de Bowie, l'autre moitié reste cachée par les cheveux du maquilleur. On remarque une paupière noire-argentée, le rouge sur sa joue, ses cheveux couleur de feu. L'artifice sur son visage crie ostensiblement. La confluence entre son corps « réel » (non-maquillé) et cet alter-ego est complète. Mais ce plan tronqué du visage affirme avec force que cette face n'est qu'une moitié, alors même qu'il lui revient d'incarner l'alter-ego. C'est l'altérité mise en image, dont l'autre moitié cachée pourrait être tout et n'importe quoi, toujours la possibilité d'assumer de nouveau un alter-ego (moitié homme, moitié femme ; moitié humain, moitié extraterrestre, etc., mais qui pourrait les distinguer ?). Enfin, on voit son visage au complet : les yeux baissés, il est sérieux, il laisse très discrètement échapper un soupir. Est-ce qu'il se prépare mentalement pour cette dernière performance de Ziggy ? Est-ce une expression d'ennui, de vouloir finalement s'en débarrasser, ou peut-être est-ce le soupir de l'inévitable, de la non-pérennité du jeu, un adieu nostalgique à son alter-ego ? La musique baroque joue toujours hors-cadre, c'est le signal de la scène que Bowie attend. Il est maintenant de dos, la caméra observe comment on lui enfile son costume. Il siffle en accompagnant la musique. On dirait une

préparation psychologique, comme celle d'un chef d'orchestre. Il s'écarte au fond de la salle et ses assistantes, habillées en noir, le bloquent de temps en temps de notre vue. Bien que là, dans le fond du cadre, semi-caché, il brille : un être grand et magnifique, tête baissée, concentré. Il sort sur scène.

4. « *A One Man Revolution* » (l'esthétique de l'existence)

Une perplexité nous est transmise dans l'intimité du *back stage* : qui est David Bowie, « *really ?* » (Dyer 2004, p. 2). Mais, dans le cas d'un tel *performance artist*, ce « *really ?* » n'est pas tout à fait la question qu'on devrait se poser. Au moment où il invente Ziggy Stardust (le début de sa carrière), David Bowie répond à une exigence sociale et personnelle, celle de briser les standards sociaux, culturels, même politiques, par le biais de son propre corps individuel et ses propres capacités en tant qu'artiste qui ne veut que révolutionner le monde : créer une « *one man revolution* » pour son propre compte, mais aussi pour le corps social. Il voulait être un héros venu d'ailleurs, avec un amour pour son altérité, qui sauverait son public :

[H]e decided to create an imaginary hero who could entrance and then educate the pop audience – and to play the leading role himself. [...] The creation of Ziggy Stardust in 1972 amounted to a conceptual art statement : rather than pursuing fame, as he had in the past, Bowie would act as if he were already famous beyond dispute (Doggett 2012, p. 3).

De la construction de la star face au corps social, le théoricien Richard Dyer dit :

Stars are involved in making themselves into commodities ; they are both labour and the thing that labour produces. They do not produce themselves alone [...] They enact some of the ways the individual is felt to be placed in relation to business and industry in contemporary society (2004, p. 5).

Son visage dans le miroir, c'est un artiste qui se regarde en tant que *corps* constituant son *œuvre*.

Les fans à l'extérieur du théâtre (montrés dans les plans d'inserts) se sont emparés de son image ; ils donnent à voir l'imitation d'un Ziggy devenu symbole et marchandise. Ils se sont emparés des vestiges physiques, mais aussi de sa sûreté, de sa confiance en soi, de son affirmation de sa

propre célébrité, de la fierté qu'il affiche à l'égard de sa propre altérité, de son appropriation de l'artifice qu'est la vie quotidienne et le rock 'n' roll. Son œuvre d'art n'est pas uniquement son corps-personnage, mais aussi la force que ce corps individuel diffracte sur le corps pluriel, social : « *A one-man révolution* ». « Bowie gives us a way to understand the vicissitudes of performance, aesthetizing the link between rock music and everyday life by calling attention to the artificiality of both ». (Waldrep 2015, p. 3). Se proclamer une star, c'est confronter les standards du rock et de la culture populaire afin de les subjuguier, de les faire passer sous notre propre pouvoir en tant qu'individu libre. C'est offrir au corps social marginal une nouvelle voie par laquelle trouver la liberté d'expression, une expression libre d'adopter l'artifice, la performance et le jeu inhérents à la vie quotidienne où la fabrication de l'individu est nécessaire, voire obligatoire pour la survivance.

On pourrait rapprocher cette esthétisation du soi des principes sur lesquels se fonde le « dandy », à commencer par le fameux Oscar Wilde. L'auteur Shelton Waldrep fait de ce mode de vie le fondement de l'homme postmoderne, esthétisé, qui fait de sa vie une œuvre d'art — et dont Bowie est exemplaire :

One can argue that postmodernism itself is predicated upon the dandy in its connection between commerce and performance, self-consciousness and the pastiche of history [...] Throughout much of the neo-dandies art is the notion that the most suitable subject for the artist is the self [...] Artists who work in this area now seem self-consciously to pick up on the dandy idea that *one's life is a work of art, that one is always becoming, not being* » (je souligne, Waldrep 2015, p. 65-66).

Les plans du miroir – où on regarde l'artifice, le double de Bowie, son œuvre d'art en genèse – et les plans des fans déguisés comme lui, qui alternent les uns avec les autres dans cette scène d'introduction, mettent en image cinématographiquement l'œuvre de son corps privé ainsi que « *one's life as a work of art* », soit la réception publique de l'œuvre. Bowie ainsi représente une entité qui a su précisément comment « faire de sa vie une œuvre d'art », à une époque où l'individu-corps, par ses choix et l'expression personnelle, devient la plateforme sur laquelle

exposer et démontrer des luttes et des ambitions personnels, sociales, culturelles et politiques.

Michel Foucault expliquerait, en 1983, cette manière de mener une vie (morale) :

Ce qui m'étonne, c'est le fait que dans notre société l'art est devenu quelque chose qui n'est en rapport qu'avec les objets et non pas avec les individus ou avec la vie (...). Mais la vie de tout individu ne pourrait-elle pas être une œuvre d'art ? Pourquoi une lampe ou une maison sont-ils des objets d'art et non pas notre vie ? [...] L'idée selon laquelle la principale œuvre d'art dont il faut se soucier, la zone majeure où l'on doit appliquer des valeurs esthétiques, c'est soi-même, sa propre vie, son existence (Foucault cité dans Delruelle).

Cette image si puissante du reflet dans le miroir – l'œuvre en train de se générer par le maquillage et les costumes, ensuite imitée par le corps social – place le film sous la forte hantise du double, de l'artifice devenu tout puissant :

While an identification with the image of oneself is a vital step in an individual's psychological evolution, it can become quite dangerous when one takes the projection as being the ultimate truth, gradually detaching oneself from what caused the so-called projection (the subject) (Leorne 2015, p. 123).

Le montage alterné entre les fans et Bowie en train de se préparer nous montre à quel point la confluence presque schizophrénique entre Bowie et son personnage de Ziggy est devenue potentiellement destructive. Le film ne fait que propager et problématiser cette hantise du double par le fait qu'il servira de trace de cette confluence symbiotique. Surtout, le film servira de trace immortelle de la mort de Ziggy, une mort qui pourra toujours être revécue – ce qui donc soulève la question : une momification de la mort en soi constituerait-elle la mort du tout ? On répondrait que non, qu'elle devient une véritable hantise, la hantise inhérente au cinéma où la mort se survit à elle-même. Indubitablement, Ziggy va demeurer un personnage qui hantera David Bowie tout au long de sa carrière ; et, en débutant le film par cette image de la hantise du double, du corps dédoublé par le miroir mais aussi par le corps social, le film raccorde cette première hantise du double à la hantise inhérente du cinéma. En commençant *back stage*, par ce cliché du documentaire de rock, le film en fait renverse toute notion d'authenticité et de non-performativité, imposant d'emblée un *corps-oeuvre* déjà masqué dans l'ambiguïté, la hantise et

la confluence de vies représentées par le miroir optique et le miroir social que sont les fans.

On ne saurait distinguer Bowie de Ziggy ni Ziggy de Bowie tout au long du film. Ceci nous amène donc à nous concentrer sur la matérialité qui nous offre le film, le sensible au lieu de l'intelligible, la matière visuelle-sonore, corporelle et filmique, une matérialité plastique en construction : la *cinéplastique*. C'est-à-dire, on entre dans l'abstraction de ce symbolisme de l'enigmatique que le film nous offre à voir et à entendre : un *corps-œuvre* capté dans sa genèse par l'acte générateur cinématographique. Passons au spectacle en direct pour aborder cette cinéplastique.

5. Le spectacle en direct

La musique, le spectacle et les musiciens en mouvement dirigent et orchestrent les mouvements de la caméra ; en outre, le style de montage employé dans le film maintient la plasticité du spontané et de l'imprévu de la performance. Pour ne pas gâcher la plasticité du spectacle en direct ni le visionnement du spectateur du film – qui lui est mis en parallèle avec son double, le vrai spectateur de ce concert dans le cadre – le film favorise des mouvements fluides, des prises longues, et un montage-assemblage de plans qui va *se masquer* dans les mouvements techniques de la caméra, à savoir des zooms et des balayages-glissements, et dans les mouvements corporels des musiciens. C'est-à-dire, le rendu *cinéplastique* – rappelons-nous l'oeuvre d'art cinématographique théorisée en tant qu'une *cinéplastique* par Elie Faure – sera intoxiqué par le mouvement et la plasticité des corps. Cela se traduit par plusieurs techniques que nous allons d'abord introduire et ensuite illustrer en détail par l'analyse d'une séquence.

Pendant le concert, c'est surtout la longue prise de vue qui est favorisée ; elle se déplace frénétiquement entre Ziggy et son guitariste, et quand une coupe devient nécessaire, elle est

masquée. La coupe est placée soit 1) en plein milieu de la réalisation d'un geste du musicien ou 2) en plein milieu d'un mouvement technique. La coupe, comme la matière filmée, doit être mobile, plastique, une réponse au dynamisme et la plasticité musicales. Le monteur américain Richard Pepperman nous rappelle que « le mouvement est le foyer de l'image et le principal *eye-catcher* » (2004, p.10) et donc la réalisation d'une coupe franche pendant le mouvement du corps permet de maintenir la plasticité corporelle-visuelle tout en se cachant dans ce mouvement.

En ce qui concerne le mouvement technique, la plasticité se maintient par l'insertion des coupes à l'intérieur même d'un zoom-in ou un zoom-out très rapide, ou bien à la fin d'un brusque panoramique-glissement-balayage. Par exemple, dès que la caméra laisse le guitariste et passe à un autre élément (soit pour capter en gros plan le visage de Ziggy ou des aspects du public), elle effectue souvent un « glissement » ou un « balayage » de l'espace, et la coupe s'effectue pendant cet acte technique, nous laisse ainsi *sans aboutissement précis*. Par conséquent, la fin de la majorité des plans du film n'est jamais une fin définitive : le plan n'achève ni le geste du musicien, ni le geste technique de la caméra, ni notre expérience de spectateur. On est laissé avec un désir non satisfait, une soif non assouvie : définition de la séduction par l'image, par une image devenue figurale (Gardons encore un instant à l'esprit ce désir, cette manifestation du *figural*, que nous allons déplier dans la section *Du cinéplastique au figural*). Un tel plan séducteur et sans fin est donc un plan qui reste plastique et malléable, non-abouti, toujours ouvert, prêt à être revécu d'une manière nouvelle : expérience phénoménologique perpétuelle. Le spectateur n'éprouve pas les plans comme « définitifs », mais il éprouve plutôt leur plasticité. Et il a aussi la sensation de leur poursuite hors-cadre, dans la salle où a lieu le concert. Ce montage place ainsi le spectateur du film dans la peau du spectateur du concert, la phénoménologie de l'expérience de la performance devient une, puisque la

technique imite les mouvements frénétiques et plastiques des spectateurs du concert, notamment le mouvement plastique d'un spectateur qui dance sur la musique, qui laisse son corps être guidé par le spectacle sur scène. Verrons plus loin quelques instances plus en détails.

5.1. La plasticité du dispositif

La première chanson *Hang On To Yourself* (00 :07 :13) est dynamique et vivifiante. Le cadre d'ouverture est enveloppé de noir, sauf pour les feux de projecteurs qui illuminent la scène. Ziggy se met à chanter au micro, et la caméra – située au niveau du public, à la droite de la scène – emploie un zoom-in très rapide pour capter, ou bien pour *ne pas rater* les premières paroles de Ziggy et son sourire mystérieusement invitant. L'image est d'abord floue, mais il faut laisser du temps à l'opérateur pour trouver la bonne mise au point. La caméra demeure sur Ziggy, vacillant, instable, puis rapidement glisse vers le guitariste au moment où il intervient (00 :07 :40). Sans couper, la caméra revient à Ziggy (00 :07 :48), opérant un glissement à travers la scène et un zoom-in simultané, captant le musicien au micro encore une fois, l'image toujours un peu floue pour cause de constante mobilité. La prise de vue change, elle adopte une position stationnaire, élevée et éloignée (les balcons de la salle). La couleur rouge des feux des projecteurs fait en sorte que le *Starman* et les *Spiders* sur scène rougeoient ; rien ne brouille ce contraste entre le noir du cadre et les petits corps en rouge, sauf les éclats des flashes. Une image abstraite est créée. On remarque ensuite (ou peut-être pas) une coupe entre le plan large de la scène et un gros plan de Ziggy reprenant le micro. La coupe s'effectue au milieu d'un mouvement de corps : Ziggy tourne sa tête du micro – on coupe – pour ensuite se retourner et le reprendre dans sa main. Cette coupe atteste de la méticulosité et de la précision des monteurs, qui inscrivent encore une fois la coupe au milieu d'une action, pour ne pas gâcher sans doute notre expérience, ni entamer l'intégrité et

la fluidité du mouvement.

On passe ensuite à une vue du public prise depuis une position intérieure à la foule. On est plongé dans une dense obscurité, tachetée de spots rouges. Rien n'est discernable sauf des vibrations de mouvement provenant de quelques membres corporels dévoilés par intermittence, par les éclats des flashes : des têtes flottantes, des bouches qui chantent, des yeux incrédules, des mains levées... des corps en vibration, des micro-mouvements entassés dans la salle. L'image abstraite de singularités, des individus-fans, n'est qu'un amalgame cinéplastique de membres corporels qui se modèlent selon la musique et selon les pulsions de l'ambiance. La caméra capte cette plasticité, mais elle est aussi plongée en elle, et elle flotte avec elle ; la caméra vibre avec le public, ne voulant pas se stabiliser. La prise de vue glisse parmi les corps, sur les corps ; sa propre plasticité, jusqu'à maintenant modelée selon la performance, est confrontée à une masse plastique qui se fait aussi modeler par cette performance. Et alors les deux se fondent l'un dans l'autre, toujours restant à la disposition des musiciens sur scène.

5.2. Le dévoilement de Ziggy

La deuxième chanson du setlist (00 :10 :00) est notamment celle qui va nous dévoiler Ziggy Stardust. Si l'ouverture était une séduction, *Ziggy Stardust* sera la chanson dévoilant l'individualité du personnage et son corps-palimpseste. La chanson afformera 1) le « *star status* » de Bowie/Ziggy ; 2) l'androgynie de son corps et 3) sa singularité en tant que corps-œuvre-médium artistique.

On entend les amorces du grattage de la guitare. Un plan large, noir, pris d'un point de vue élevé (encore une fois du balcon de la salle), ne dévoile que la figure solitaire de Bowie, tête baissée, bras étirés, illuminée sur scène par un spot blanc. Son habillement noir, une sorte de

cape large qui lui cache le corps, lui est arrachée, et se dévoile alors un costume blanc très léger, un kimono-combinaison, exposant ses jambes toutes nues et des bottes blanches d'accoutrement : le voici notre Ziggy séducteur, androgyne, en métamorphose constante. Cette action de dévoilement est emblématique d'un ensemble de gestes qu'emploie Bowie dans ses concerts (comme Ziggy) : une façon *d'être* sur scène qui constitue d'abord une série de *postures codifiées*, théâtrales (Damour 2014), mais aussi un *gestus* au sens brechtien, où l'acteur, par le biais de ses gestes singuliers, établit un rapport entre lui-même et le corps social autour de lui et dont il est inséparable. Regardons cela plus en détail.

David Bowie, avant de s'auto-proclamer rock star, s'intéresse à l'art de la pantomime et aux traditions théâtrales japonaises. Un homme en particulier jouera un rôle important dans sa formation : le mime et artiste de performance Lindsey Kemp, lui-même influencé par le théâtre Kabuki et les habillements traditionnels japonais. Dans un entretien de 2012, avec Helene Marie Thian, spécialiste de Bowie, Kemp rappelle qu'à un jeune âge, il a hérité d'un kimono ainsi que « the gestures that went with the Kimono, and the spirit that came to me when wearing the Kimono » (Kemp cité par Thian 2015, p. 131). Dans son analyse de Bowie, Thian souligne que « training in mime and japanese theatrical gestures with Kemp prepared Bowie for wearing the costume » (*ibid.*, p. 136). Le costume japonais qu'il porte dans cette scène et l'acte de dévoilement de son corps presque nu sont indissociables des gestes théâtraux du Kabuki : 1) l'utilisation du « *bukkaeri*, (the art of transforming a character on stage to reveal the identity) » ; 2) du « *kuroko* (black clad stage-hands) pulling down the upper part of the costume in front of an audience » pour révéler le kimono blanc ; et 3) le recours à la tradition de l'« *onnagata* », l'homme qui joue des rôles féminines dans le théâtre du Kabuki (Thian 2015, p. 134). La consécution de ces gestes et le type de cadrage qui les met en valeur évoque le théâtre

japonais et le jeu de genre. C'est-à-dire, ces gestes font partie désormais du spectacle du rock 'n' roll et de l'œuvre singulière de Bowie.

La confluence entre ces deux modes de performances, le théâtre japonais et le rock 'n' roll, donne lieu à l'exposition d'une altérité de genre dans le rock. Autrement dit, Bowie adopte un personnage, Ziggy, qui lui sert de pantin grâce auquel il s'approprie des gestes japonais qui, traditionnellement, sont basés sur l'androgynie et l'échange de genre. Ainsi il imprègne le rock 'n' roll des dynamiques de l'altérité. Cette altérité qui émerge dans le rock se transfère inévitablement au public (« He decided to create an imaginary hero who could entrance and then educate the pop audience »). Et c'est au moment de ce dévoilement qu'un geste traditionnellement japonais, adopté par Bowie et joué par le personnage de Ziggy la Rock Star, devient un *gestus*, une relation entre lui et son public établie par la performance.

Evoquant la théorie de performativité de genre de Judith Butler, pour laquelle le genre d'un individu « is a matter of repeated performance » (Butler cité dans Thian 2015, p. 141), Thian souligne l'importance du véhicule physique du corps. Ce corps médium sera précisément le moyen par lequel Bowie effectuera, dans sa carrière, « the liberation of the male body from prescribed dress norms » ainsi que, nous estimons nécessaire d'ajouter, *from prescribed masculin norms of rock 'n' roll culture*. Ainsi Bowie s'établit comme le pionnier du « glam rock », et sa performance d'altérité devient un *gestus social* partagé par son public ainsi qu'une proclamation politique. « En fabriquant Ziggy Stardust, David Bowie imposa une figure androgyne et empêcha le glam rock de se convertir en simple folklore, le chargeant avec une ambiguïté sexuelle, mettant en cause la dimension masculine ou même « macho » du rock 'n' roll » (Broackes et Marsh 2015).

6. De la cinéplastique au figural

À la suite du dévoilement de Ziggy, on passe à un gros plan de son visage. La caméra retrace ensuite les mouvements de son corps exposé, surtout ses cuisses nues et érotiques. Elle effectue des zoom-out ou des zoom-in lorsque cela s'avère nécessaire, c'est-à-dire, lorsque les parties de son corps exposé (ses jambes) séduisent à ce point la caméra qu'elle doit se rapprocher d'elles. Le plan sur son visage dure quelques longs instants ; il *respire* avec lui. À l'arrivée du pré-refrain, au moment du crescendo, Ziggy retire brusquement son micro du pied et – on coupe – il se déplace vers la gauche de la scène. Encore une fois, le montage se masque, la coupe étant placée au *milieu de l'action* ; on laisse le spectateur du film ressentir le mouvement du spectateur du concert, qui doit tourner la tête pour suivre le chanteur. Un brusque zoom-out élargit le cadre et nous dévoile la distance réelle qui existe entre la position de la prise de vue et Ziggy : on le voit, tout petit, à la droite de l'écran, illuminé en rouge, le reste de l'écran n'étant qu'une masse noire, non discernable (00 :11 :30).

Le public, cette dense masse noire, n'est effectivement discernable à aucun moment pendant toute cette chanson. Ceci aurait pu être le résultat du hasard du « cinéma direct », mais il est plus productif d'analyser la captation de cette chanson portant le nom de notre *Starman* comme le résultat d'une certaine intentionnalité — l'intentionnalité de mettre en scène cinématographiquement le corps unique de Ziggy. Cette image renforce dans l'esprit du spectateur du film la singularité de Bowie : il n'est *qu'un seul*, fait de sa propre matière – autant corporel que musical, artistique et même cosmique – et donc il est *non joignable* à cette masse noire, au public, ou à tout le reste du monde d'ailleurs. Il possède une plasticité, une capacité de métamorphose qui lui est propre ; il ne peut être mêlé ni avec cette masse noire qui est le public

de son concert ni avec le public voyeuriste du film. Il est abstrait de tout, une matière singulière.

À ce moment, son œuvre dans la salle de concert peut se lire en fait en tant que matière sensible, matière corporelle-visible-sonore redoublée en matière visuelle-sonore filmique. C'est-à-dire, son œuvre ne se lirait plus en tant que représentations intelligibles hybridées, à savoir des emprunts ou influences artistiques (les gestes corporels spécifiques que nous venons d'analyser), mais en tant que matières visuelles-sonores, purement sensibles. Explicitons cela.

Son œuvre *est* la matière ; *il est* le médium, desquamé de toute intelligibilité ou de tout ce qui est symbolique, et le film n'est que cette abstraction visuelle. L'image dédouble précisément l'opération de la plastique des corps ; c'est-à-dire : le rendu filmique donne à voir le véritable pouvoir matériel-sensible de son *corps-œuvre* parmi la *masse noire* qu'est le public. Et le film se montre soi-même, par l'acte de filmer Bowie dans cet espace, comme œuvre-matière-médium. Le rendu cinéplastique de Bowie face à son audience, là présent dans la salle en constant mouvement, serait donc une forme *figurale*, un espace où se perd l'origine du sens, où il ne resterait qu'à savourer un sens primaire-sensible de la matière et qu'à être séduit par le désir non-abouti (par le dispositif plastique) pour son *corps-œuvre*. La cinéplastique *est* cette présence de son corps, et l'acte spectatorial, saisissant cette cinéplastique, serait l'ontologie de l'œuvre qui hybride film et musique.

Les images du film comprennent des événements visuels-sonores qui se libèrent de toute intelligibilité et tout ce qui est symbolique. La matière visuelle et sonore dont est fait Bowie est la matière filmique ; son corps mouvant illuminé en rouge, singulièrement distingué dans ce cadre noir, devient une image expressive, figurale. Le message de l'œuvre n'est plus dans le sens intelligible qui a pour nom Bowie, ni dans le sens intelligible du film, mais dans les événements sonores et visuels qui se transfèrent au spectateur. Cette instance audiovisuelle opère selon ce

que Jean-Francois Lyotard décrit comme le *figural*. Dans son ouvrage *Discours, figure*, il examine précisément la négociation entre le sens d'un texte et sa structure, soit un *discours* – le discours culturel de Bowie – et la figure de ce sens, soit le *figural* – son image audiovisuelle, renvoyant à la perception phénoménologique du corps en tant que matière-matériau-médium brut. Bill Readings, dans *Introducing Lyotard : Art and Politics* résume :

The figural opens discourse to a radical heterogeneity, a singularity, a difference which cannot be rationalized or subsumed within the rule of representation [...] The object resists being reduced to the state of mere equivalence to its meaning within a system of signification, and the figural marks this resistance, the sense that we cannot 'say' everything about an object, that an object always in some sense remains 'other' to any discourse we may maintain about it, has a singularity in excess of any meanings we may assign to it (1991, p. 3-4).

David Bowie, en tant que Ziggy Stardust, est cette singularité, cet objet qui reste « other to any discourse we may maintain about it ». Et lorsque la figure de son corps visuel-sonore est mise en scène, captée par le dispositif plastique dans l'obscurité de la salle, elle devient plus éloignée encore de son sens intelligible ; elle ne devient que la matière visuelle et sonore qu'est la bande filmique.

La progression narrative qui a lieu à partir des plans du *back stage* (et les fans à l'extérieur) jusqu'aux plans de l'intérieur de la salle n'est qu'une métaphore pour l'abstraction d'une image de son sens intelligible à son sens primaire — sensible, figural, désirable. On dirait ainsi que la captation d'une performance en 16mm, dans une salle obscure comme celle-ci, serait le rendu exemplaire par lequel exposer l'abstraction du corps spectaculaire de la rock star de son symbolisme public. Le concert-film devient ainsi un médium nécessaire, pour dissoudre le symbolisme et l'intelligible et rendre la rock star complètement *figurale*. Le fan qui imite sur son propre corps le symbolisme de la rock star partage cette figuralité lorsqu'il/elle entre dans l'espace de la performance. Voyons plus en détail comment la figuralité s'applique au fan-spectateur face à son idole.

6.1. Des « *oddities* » figurales

La séquence inaugurale du film nous a montré comment le corps de Bowie *back stage* (et sa transformation) est mis en parallèle avec les fans qui essaient de superposer son image à leurs propres corps, eux-même assumant d'ailleurs la force, l'énergie et la capacité de métamorphose que Bowie the « everyman » leur transfère (par l'image-corps qu'ils imitent ainsi que par la sonorité de la musique qu'ils intériorisent). En passant de l'extérieur à l'intérieur du théâtre, le fan-individu perd sa singularité. Dans l'intérieur du théâtre, les fans sont représentés en tant que vaste masse noire. Les corps des fans dans la salle de concert se fondent les uns dans les autres. Ensemble, ils flottent en vibration. Ils sont désormais abstraits de leur singularité individuelle. Habitant dans l'obscurité de la salle, ils ont perdu les traces et les signes de l'imitation symbolique de Ziggy. Ils restent visuellement et plastiquement séparés de Bowie (qui est une figure illuminée dans un coin du cadre) ; la seule solidarité corporelle-visuelle-plastique que le fan peut chercher, c'est avec les autres fans à ses côtés. C'est-à-dire, ils sont abstraits du « sens », du symbolique, du représentable et de l'intelligible qu'est le style d'habillement de Ziggy.

L'image des fans est cet amalgame de membres corporels qu'on a brièvement évoqué tout à l'heure – ils ont adopté le sens figural de leurs corps, désormais non-singuliers mais pluriels et métamorphosés en une seule masse. Leurs désirs les plus intimes sont aussi représentés dans cette image *figurale* de leur être : de s'abstraire de leur corps singularisant et de véritablement s'amalgamer à Bowie sensiblement, en tant que *matière audiovisuelle* (car l'imitation n'était qu'un amalgame superficiel). Une fois rentrée dans la salle de concert – cet espace qui provoque l'expression ultime de leurs intériorités et désirs, soit l'expression du *figural* – la masse noire qui enveloppe l'écran et la petite figure de Bowie illuminée en rouge dans l'extrême droite de l'écran donnent à voir deux figures abstraites d'un « sens intelligible » tel qu'il était fixé au début du

film lorsque le representable et le symbolique de « Ziggy » se peignait autant sur Bowie que sur les fans. Ils sont désormais deux figures sonores-visuelles, rendues abstraites par la matière filmique. Voici donc une possible métaphore pour deux grandes phénomènes dans le monde du rock 'n' roll : l'isolement et la solitude des grandes stars et la raison pour laquelle des milliers de fans tombent en hystérie et en larmes en voyant leurs idoles. Leur moment de confluence ou d'amalgame complet n'arrivera jamais. Ceci est le triste destin du corps de la star et du corps du fan, deux aimants (et amants) de matières distinctes qui ne font que se repousser plus ils se rapprochent. Voyons donc comment le film effectue et nous montre cette lutte pour la symbiose (versus le symbolique) pendant la chanson *Space Oddity*.

On remarque au long du film une intensification des énergies dans la salle ; les spectateurs deviennent de plus en plus le sujet de la caméra lorsque leur hystérie commence à véritablement déborder, vers le milieu du film, durant la célèbre *Space Oddity* (00 :34 :36). La chanson ouvre sur la masse noire du public, un seul feu de projecteur flottant en arrière-plan. Une boule miroir tourne et comble la salle en petites taches blanches de lumière, on dirait des étoiles. Les lumières glissent parmi les corps du public et mettent en relief, découpent, les membres de ces corps. La lumière devient une matière de plus dans ce jeu figural où dansent les membres des corps abstraits de leurs individualités. En jonction avec la voix profonde de Ziggy, l'image est hypnotique : « Ground control to Major Tom... ». En passant du public à Ziggy, la caméra emploie des panoramiques visant le plafond, lents et orbitaux, qui tracent une carte sur le ciel noir de la salle (ces mouvements contrastent avec les brusques glissements horizontaux qui prolifèrent au début du film). Peut-être, encore une fois, n'est-ce pas un hasard si une boule miroir et ses lumières couvrent la salle tandis que la caméra effectue ce mouvement particulier, mais ici on réitère notre proposition : si la musique est un fantôme et séduit tout ce qui l'écoute,

caméra incluse, elle incite ce type de mouvement en possédant le geste filmique.

Une spectatrice en particulier sera le point de rebondissement pendant la chanson. Des coupes qui alternent entre les musiciens sur scène et son visage en gros plan dans une semi-obscurité vont nous montrer graduellement l'accroissement de son hystérie, son extase et, on peut se risquer à le dire, son désir de s'amalgamer à Ziggy. Elle lutte pour achever une réunion figurale, matérielle, avec lui. L'alternance entre la jeune fille et Ziggy dévoile visuellement que leurs corps demeurent non joignables, dans la vie comme dans le film. Elle se tort, se tortille, pleure ; la caméra tord et tourne avec elle, suivant ses mouvements troublés et possédés, occupant le même espace sonore et visuel, devenu désormais un seul espace filmique. Cette espace filmique du confluent entre la fille et la caméra – joignant la matière sonore de Bowie, la matière corporelle des fans, la matière lumineuse des spots – dépasse tout sens qui leur aurait été propre (le sens de l'ordre du représentable, de l'imitable) et devient l'expression du *figural*, et bientôt de *l'extase*.

Dans cet espace rebondissent les particules de la résonance du musicien. Par le sonore, la spectatrice n'atteindra qu'une réconciliation partielle. « Ce n'est pas seulement, pour le corps sonore, émettre un son, mais c'est bel et bien s'étendre, se porter et se résoudre en vibrations qui tout à la fois le rapportent à soi et le mettent hors de soi » (Nancy 2002, p. 22). Le corps sonore de Bowie se dissout en particules sonores dans la salle, et la jeune fille les absorbe. Elle est, tout simplement, en extase : elle habite son corps et veut en sortir en même temps pour rejoindre le corps de Bowie. « La résonance est à la fois celle d'un corps sonore pour lui-même et celle de la sonorité dans un corps écoutant qui, lui-même, sonne en écoutant » (*ibid.*, p. 77). Par la résonance du son et son écoute, la jeune fille tente de se joindre au corps de Bowie dans l'espace sonore, mais l'opacité de leurs deux corps en tant que matières physiques – alternant (luttant)

dans le montage – reste une réalité contre laquelle elle continue à lutter. L’hystérie, son extase, démontre un corps possédé par la résonnance de cette musique, mais aussi un corps (un esprit intérieur) qui lutte contre sa propre extériorité et opacité.

Ce désir pour la dépossession de son corps, de tout l’intelligible, entre dans l’ordre du figural que le film met en scène par le matériau de la pellicule 16mm. Le film possède la capacité de nous montrer, par les micro-événements visuels de cette lutte, une sorte de *disjecta-membra* visuelle : les gros plans et les abstractions des membres corporels, la matière lumineuse qui tache et disjoint son corps en particules, le grain de la pellicule qui tache l’image, les zones floues du cadre qui rendent encore plus abstraites les membres corporels du public. L’image rend visible ces micro-détails désormais filmiques de sa lutte, une lutte pour sortir de son corps et de l’intelligible afin de ne se constituer que de la matière sensible pour s’intégrer à Bowie.

6.2. Intimité filmique

La résonnance du sonore, l’élément résiduel du concert que reçoit le spectateur phénoménologique par l’acte cinématographique, nous entraîne dans une relation à Bowie semblable à celle désirée par la jeune fille. Sauf que, pour le spectateur du film, et pour tout écouteur de sa musique qui n’a jamais vécu l’expérience de le voir et de l’entendre en chair et en os, ce désir d’amalgame à Bowie rencontre vite ses limites. Contrairement à un concert, le « vraie » corps de Bowie n’est pas devant nous. D’ailleurs, le « vraie » corps de Bowie pour la majorité de ses fans n’existe que dans un imaginaire qui se nourrit de sa voix, une voix qui possède un grain si singulier qu’il évoque et matérialise le corps même dans son absence : « The intention is to understand the presentness of David Bowie... as an embodied voice that floats away from its moment of artistic production and appears before the listener of any generation »

(Devereux *et al.*, p. 265). Le spectateur du film ainsi que l'écouteur de l'album ne vivent pas cette lutte pour sortir du corps comme la jeune femme du concert. L'avantage du film, ou mieux dit, la puissance singulière du film – que le fan à l'écran ne partage pas avec nous –, c'est l'intimité qu'offre le dispositif plastique et les images qui donnent accès à des moments privés – comme celui où on observe Bowie s'observer dans son miroir. Durant l'interprétation de *Space Oddity*, le spectateur du film a accès à Bowie en gros plan alors même que le public devient hystérique – on comprend leur hystérie et on se sent privilégiés de pouvoir savourer des gros plans de son corps. Le montage en alternance, qui passe des fans hystériques, y compris la jeune fille, et le corps de Bowie en gros plan, serait notre manière privilégiée de se joindre au *Starman*. Voyons ce montage plus en détail alors que lève la chanson *My Death*.

My Death (00 :39 :25) est filmée de plusieurs positions : d'un point de vue éloigné ; en contre-plongé aux pieds de Bowie qui est assis au micro avec sa guitare ; derrière lui dans son dos ; à ses côtés. La majorité des prises sont des plans rapprochés qui exposent son corps mortel, vulnérable mais toujours énigmatique. La caméra est-elle en train d'écouter les paroles de la chanson ? « My death awaits... Let's not think of the passing time... » Une mort qui s'approche, un rythme qui ralentit. La caméra reste sur lui, respire avec lui, apaisant ses propres mouvements fanatiques, cherchant à conserver ce moment, ce corps vivant, par l'acte cinématographique. Au milieu de la chanson, pendant une prise de vue frontal, la caméra fait un zoom-out lent et long, laissant au fond du cadre noir la figure de Bowie éclairée par un seul spot : un faisceau de lumière éclairant un être cosmique au centre de l'espace noir, comme si c'était *nous* le Major Tom qui flottait de plus en plus loin dans l'espace, perdant progressivement notre emprise sur le corps-planète de Bowie...

D'un coup, on revient sur son visage en plan très rapproché, et on ne peut qu'être

soulager de le revoir, d'être dans son intimité, savourant chaque partie de son visage avec la plus grande délicatesse : le maquillage de couleur noire-charbon sur ces paupières, ses yeux diaboliquement mystérieux, son nez pointue, ses dents de travers et ses lèvres blanches et gercées... D'entre ses lèvres sort une voix profonde et émouvante qui résonne en nous, nous attrape et nous entraîne dans son esprit, dans son intériorité, et notre moment de confluence est peut-être venu : « music bridges, even perhaps momentarily erases, the distinction between soma and spirit » (Leppert et McClary 1987, p. 307). Et grâce à cette image intime devant nous, la séparation entre le « soma and spirit » du spectateur et le corps et l'esprit de Bowie est comblée. Le pouvoir du dispositif plastique cinématographique, de nous entraîner dans les mouvements de ces corps-là dans la salle et de nous donner accès au corps par ce gros plan intime, se rapproche ainsi de ce pouvoir essentiel de la musique que chaque musicien éprouve en laissant sortir de soi des ondes et des énergies sonores et musicales : la conjonction entre le corps et l'esprit, entre la matérialité physique du corps et l'éphémère du sonore. En étant spectateur d'un film où figure le corps sonore du musicien, notre expérience phénoménologique filmique se convertit en l'expérience de cette réconciliation de la contradiction sémiotique du musicale.

7. Farewell Speech

Of all the shows of this tour, this particular show will remain with us the longest. Not only is it the last show of the tour, but it's the last show that we'll ever do (01 :20 :00).

Cette introduction à la dernière chanson *Rock 'n' Roll Suicide* apparaît en tant que *Farewell Speech* dans le menu du film. Dans une voix assurée et sans aucune trace de tristesse, Bowie-Ziggy annonce... la fin de sa carrière ? Le film qu'on vient d'éprouver a été vécu en tant qu'expérience phénoménologique, une expérience comparable à celle vécue par les spectateurs du concert, avec certains avantages et quelques privilèges accordés par le dispositif filmique.

Cette fin provoque chez nous la même surprise que celle des spectateurs. Et c'est sans doute la réalité brute de sa voix, de son visage calme, la matérialité réelle de son corps, *là présent*, qui cause cette même surprise. Seuls les centaines de spectateurs qui ont été présents à ce concert de 1973 peuvent revivre le film comme un « souvenir ». Pour tous les autres, ce moment mythique ne réside que dans l'imaginaire collectif et donc, au moment de son visionnement, le mythe s'éprouve comme étant un vrai instant de réalité, un phénomène. Un vrai mythe dont l'origine ne nous a été donnée que par ce film.

Pour le spectateur qui serait familier avec ce grand truc de Bowie, le film reste une œuvre fascinante puisqu'elle se découvre phénoménologiquement à chaque fois. C'est comme si chaque visionnement était une première fois, chaque fois incitant des frissons nouveaux. Voilà une question qu'il faut poser : comment éprouve-t-on cette énigme dont on a entendu parlée, mais qui finalement se développe au long du film et se dévoile devant nos yeux par le corps et par la voix résonante de Bowie lui-même ? Peut-être nous sentons-nous privilégiés et spéciaux, voire supérieurs, presque à la hauteur d'un narrateur omniscient qui connaîtrait déjà le tragique destin des fans sur l'écran — qui rentreront chez eux proclamer la fin du monde. Mais peut-être le spectateur filmique a-t-il un peu de compassion, comme j'en ressens, moi, en regardant ce film, car ce moment toujours transmettra la puissance et l'intensité d'une mort, ou le suicide de Ziggy. Une mort qui, malgré sa nature fabriquée, fût la genèse de la fin d'une star adorée, d'un héros. Et pas un jour ne s'est passé sans que cette mort, celle du double qu'est Ziggy Stardust, ne vienne hanter David Bowie.

Et pas un jour ne passe sans que la mort de David Bowie ne me hante, ne hante tout le monde. Je dis adieu à Ziggy à la fin de ce film, comme j'ai dit adieu à David Bowie le 11 janvier de l'année 2016. Dans la vraie vie, à qui est accordé une deuxième chance pour dire ses adieux ?

À chaque visionnement du film, je gagne une chance de plus de le voir se fabriquer, puis de le voir s'éteindre — et de lui dire adieu. Un phénix est-il dans ce film, et nous, des admirateurs éternels. L'émotion de le voir renaître et disparaître me prend toujours par surprise, avec sa vigueur inattendue, pour laquelle je serai toutefois toujours reconnaissante.

Avec une voix désespérément convaincante qui chante « You're not alone, you're not alone ! », il résonnera pour toujours dans le cosmos, à nos côtés.

Chapitre II
La révolu-sonne : une réflexion sur le corps sonore et la révolution
dans le film *One + One*, de Jean-Luc Godard

*I shouted out,
 Who killed the Kennedys?
 When after all
 It was you and me*

The Rolling Stones, *Sympathy for the Devil*, Beggars Banquet (1968)

1. Fragmentation

La disparité entre le titre original *One + One* et le nom sous lequel le film fût distribué, *Sympathy for the Devil*, sert à démontrer comment une œuvre s’adapte à ou en fait accommode son « genre » lors de sa distribution commerciale. Ian Quarrier, le producteur anglais du film, remonte la fin du film avant sa sortie en salles en incluant l’enregistrement final de la chanson et en optant pour le titre *Sympathy for the Devil* à la grande désapprobation et colère de Godard. La formule sans résolution narrative de *One + One* gagne avec le titre *Sympathy for the Devil* le signe =. On peut dire aussi que le contexte socio-politique de l’époque, et la révolution bourgeonnante, subissent la même finalité ; c’est-à-dire, globalement des « résolutions » sont attendues et puis mises en place, par la force, malgré le fait que peu de gens y croyaient. Nous allons analyser le film *One + One* de cet angle-ci, c’est-à-dire toujours ayant comme fondement le contexte de révolution de l’époque, les « résolutions » ou « vérités absolues » non-existantes, et puis aussi le style de cinéma révolutionnaire pour lequel Godard est reconnu. Royal S. Brown résume ainsi cette ambition révolutionnaire de Godard dans le contexte de *One + One* :

Godard’s whole approach to filmmaking remains completely anchored in the instant – the instant the camera is turning – thus avoiding any links with the cause-and-effect past or future previously determined by narrative [...] All in all, the film might be more aptly named One Plus One Plus One Plus..., the meaning of the whole being greater than but inseparable from the fragments (1972, p. 8-9).

Le style révolutionnaire du répertoire filmographique de Godard serait alors dérivé de l'insistance sur le moment présent, soit la captation directe (sans référence à un genre, fiction ou documentaire), et l'insistance sur le geste en train de se faire ; fidélité donc au fragment d'un moment, à l'instant, qui n'aurait pas comme destin d'être inséré dans une narration ou dans une linéarité traditionnelle (historique ou filmique). Le fragment dans ses films, comme dans le contexte révolutionnaire du moment, donne une importance à l'action, au geste et au développement d'une modernité révolutionnaire (autant dans le cinéma que dans le milieu politique) par les actes du présent :

Discussing Godard's work, Colin L. Westerbeck asserts that the events of May not only enabled a different perspective in Godard's filmmaking practice, but that filmmaking became a part of the historical present as it never had before. By creating films within the present, Godard's films are firmly placed within the context of the modern, technological world in order to examine the complications involved in the lives of his characters (Elshaw 2000, p. 11).

L'esprit révolutionnaire de *One + One* naît du geste le plus singulier du film (one), à savoir la création et répétition sonore – un présent sonore – qui résonne ensuite par consécution à travers toute l'œuvre (one + one), et le film s'affirme soi-même au spectateur en tant que sujet-œuvre. Godard est un cinéaste du geste, de l'instant, et il convient donc d'observer et d'analyser le film à partir du geste, geste filmique et geste filmé. Le fragment, l'instant, trace une ligne de force dans le film, mais renvoie toujours à la composition dans laquelle il se retrouve – comparable, pourrait-on affirmer, à une pièce musicale. Nous retrouverons cela plus tard.

Le film est composé d'un total de dix tableaux d'à peu près 10 minutes ; chacun est introduit par un carton sur lequel on peut lire des slogans politiques franchement arbitraires. Cette décomposition structurale en dix tableaux expose d'abord dix fragments filmiques – ni complètement disparates ou allogènes l'un de l'autre, mais faisant partie d'une même fraternité de métaphores ou d'allégories satiriques qui informent un mode de lecture fragmentaire. En

ordre chronologique, voici les épisodes du film :

- 1) *The Stones Rolling* : premier plan séquence d'enregistrement dans le studio ;
- 2) *Outside Black Novel* (love) : dans un entrepôt de voitures abandonnées, des militants noirs récitent des passages de *Black Music* (1967) de LeRoi Jones, *Soul on Ice* (1968) de Eldridge Cleaver et aussi du *Black Panther Manifesto* (Williams 2016, p. 39), tout en abusant des femmes en robes blanches tachées de « sang » ;
- 3) *Sight and Sound* (SDS) : enregistrement dans le studio ;
- 4) *All About Eve* (love) : dans une forêt, une bande d'hommes journalistes mènent agressivement un entretien avec Eve Democracy (Anne Wiazemski) sur la justesse du cinéma vérité et d'autres sujets bourgeois-intellectuels ;
- 5) *Hi Fi-ction Science* (one) : enregistrement dans le studio ;
- 6) *The Heart of the Occident* (acid) : un bourgeois anglais lit des passages de *Mein Kampf* de Hitler dans un magasin de revues pornographiques pendant que deux jeunes maoïstes sont attachés dans le coin ;
- 7) *I plus I makes 2* : enregistrement dans le studio ;
- 8) *Inside Black Syntax* (it) : les militants continuent à réciter des textes, d'autres sont interviewés par deux jeunes femmes noires, d'autres prennent les armes ;
- 9) *Changes In Society* (one, CIA) : enregistrement dans le studio ;
- 10) *Under the Stones Beach* (USSR, one) : pendant un tournage de film sur une plage, un couple interracial entre dans le cadre et le réalisateur (Godard) engage la femme en la tachant de peinture rouge, puis la hisse avec une grue ;
- 11) Reprise complète sur le générique de la chanson *Sympathy for the Devil*, dans son état finalisé.

La décomposition en une « totalité de fragments » interrompt notre manière de « lire », à commencer par le présent historique-politique. Ce mode de lecture interrompu et fragmenté renvoie aux principes du théâtre de Berthold Brecht, dont plusieurs cinéastes de la Nouvelle Vague (Godard inclus) se sont inspirés. Brecht, qui cherchait à distancer et à reconfigurer le mode de lecture horizontale du spectateur, l'a obtenu en séparant et en accentuant radicalement

les éléments singuliers du spectacle théâtral : un geste, une parole, une action. Ainsi, comme le souligne le dramaturge et sociologue français Richard Demarcy dans ses *Eléments d'une sociologie du spectacle* :

Ainsi jamais l'œuvre, dans sa construction, n'est traitée comme un tout et ne vise jamais à l'unification (chaque scène, comme chaque signe, est construit pour lui-même et non pour le suivant), mais obéit à un découpage en discontinuité, qui a pour corollaire de rendre les unités significatives extrêmement visibles au spectateur (1973, p. 274-275).

Ces éléments visibles donnés au spectateur de *One + One* – autant les dix tableaux que les gestes dans chacun d'eux – modèlerons la manière dont le spectateur s'engage dans le monde et la réalité à la sortie de la salle de cinéma ; c'est-à-dire, le film se propose en tant qu' « exercice intellectuel fournissant alors une méthode valable pour d'autres domaines que l'art » (*ibid.*, p. 341). Une dialectique s'instaure ainsi entre la proposition de cette forme de cinéma et le monde « réel » dont il est composé – une dialectique qui passe à travers le spectateur et lui assigne des nouveaux modes d'être dans la vie, et donc de mener une politique depuis son être individuel.

Cinq des dix tableaux représentent des vraies instances documentaires : c'est le filmage de l'enregistrement de la chanson *Sympathy for the Devil* par les Rolling Stones dans un studio à Londres (plusieurs plans « d'insert » de quelques secondes apparaissent pendant ces épisodes d'enregistrement, où Anne Wiazemsky, la femme de Godard à ce moment, peigne à la bombe des jeux de mots sur des parois, dont le style renvoie aux cartons du film). À la suite de chaque scène dans le studio s'ajoute un épisode docu-fictif (des vrais individus sont mise en scène et mise en relation dans un scénario écrit par Godard) : la totalité des dix tableaux donne pour résultat un enregistrement « live » dans un studio dialoguant avec des scènes semi-fictives. Ces cinq scènes semi-fictives servent à mettre en contexte la genèse de cette chanson. Voyons comment et pourquoi.

Le studio est un espace clos où les Rolling Stones composent une chanson qui représente la soi-disant *counter-culture* de l'époque, l'esprit révolutionnaire du moment. Contrairement aux Beatles, à Bob Dylan, à Jimi Hendrix (parmi plusieurs d'autres musiciens qui chantaient la révolution), les Rolling Stones incarnait à cette époque une véritable image de « bad boys » rebelles. Cet enregistrement néanmoins donne à voir une image particulière, une vérité bourgeoise des *rock stars* : ils sont enfermés, sans aucun lien avec le monde externe, composant une chanson qui servira de porte-parole d'une révolution qu'ils n'ont même pas vécue. Ils enregistrent comme dans un bunker insonorisé. Comme spectateur pris dans cet espace musical, on ne saurait rien du monde extérieur (où se déroule la révolution qu'ils chantent) sans ces espèces d'inserts contextualisants. Godard nous propose cinq tableaux qui s'offriront comme contexte, pour situer les Rolling Stones dans ce moment historique de 1968, chargé de tensions révolutionnaires parfois violentes, intellectuelles et bourgeoises, arbitraires et absurdes.

Et ces instances de révolution étrangères aux Stones seront aussi soumises au pouvoir de l'ironie par le mode de la mise en scène. Nous allons analyser en détails dans les sections qui suivent la théâtralisation ironique de ces instances. On peut dire pour l'instant que le geste singulier est accentué de sorte à devenir trop sérieux ou trop automatisée, et par cela même ridicule. Ainsi, l'ensemble de ces cinq tableaux, couplé à la naïveté des Stones isolés dans leur studio, sert de commentaire dérisoire sur les initiatives qui essayaient avec gravité de mener une « vraie » révolution. On verra vers la fin de la discussion comment cette « vraie révolution » est, en fait, subjective.

Pour résumer, l'enregistrement bourgeois et isolé des Rolling Stones sert de critique 1) de la tradition des documentaires musicaux qui tentent naïvement de capter purement les signes de la *rock stardom* en train de faire, sans faire référence au contexte social ou filmique d'où ils

surgissent ; et 2) des tentatives révolutionnaires (le militantisme noir, le cinéma vérité, l'intellectualisme, etc.) qui ne reflète que cette même bourgeoisie. Godard ainsi renverse le mode traditionnel du documentaire (musical, mais pas exclusivement) par ces dix tableaux. Ce qui se produit est un style de cinéma réflexif, conscient de lui-même, qui vise à discréditer les standards du documentaire tel qu'ils ont été établis par le cinéma direct et le cinéma vérité, ainsi qu'à relativiser l'urgence et l'auto-détermination des ambitions révolutionnaires.

2. L'effacement de la *rock star*

Une des grandes tendances des années 1960 dans le documentaire fût l'infiltration des milieux de la musique et surtout du rock, ce qui a donné lieu au fameux genre du « *rockumentary* » dont *Don't Look Back* (1967), film de D.A. Pennebacker sur Bob Dylan, marque le début commercial. Il faut donc d'abord analyser la figure de la rock star dans le film *One + One* : les Rolling Stones et, plus concrètement, Mick Jagger. La doxa veut que le film coïncide avec l'émergence de Mick Jagger en tant que leader du groupe, toujours accompagné et soutenu par le malin Richards, tout cela au détriment du fondateur principal, Brian Jones, qui peu à peu s'efface sous le regard Charlie Watts, témoin du drame. Le film est aussi considéré comme un témoignage (et la publicité) du « déclin » de l'image du groupe comme symbole *positif* de la révolution musicale dans le milieu du rock. Cette interprétation ne vient pas de nulle part, elle dérive de la présentation et de la composition particulières des images dans le studio. Dans la grande majorité des plans, le corps de Mick Jagger est en plein milieu du cadre, en plein visibilité, prenant les rênes de la composition de la chanson. Regardons en détail le premier plan du film.

Le premier tableau du film, *The Stones Rolling*, débute d'emblée avec une caméra en plein mouvement. Le film ouvre sur un *traveling* qui va de la droite vers la gauche (la caméra, la

voilà, elle est *rolling* !). La stabilité du groupe est déjà vascillante, la transition vers le nouveau leader est en cours : Mick Jagger fait face à la caméra, au centre du cadre, assis sur un piédestal littéral et symbolique ; Brian Jones est par terre, il fait face à Mick, tête détournée du spectateur. La caméra tourne autour du centre de gravité que représente Mick Jagger, qui gratte une guitare et cherche le bon rythme à saisir : « Badumbadumbadum bum badumbadumbadum bum... ». Il hésite, fait une pause, puis se remet à gratter. Derrière lui, on observe la technique de l'enregistrement sonore, des instruments, et puis des gens qui traînent dans le studio, un qui prend des photos, un autre qui s'ennuie dans un coin : les témoins (participants) de la bourgeoisie/coup d'état de Mick. Le trajet de la caméra continue jusqu'à un point d'arrêt : Mick occupe toute le côté droit du cadre. L'arrière de la tête de Brian Jones entre à peine dans la partie basse du cadre, puis Bill Wyman au fond est caché par le corps de Mick. Après un instant, le cool et turbulent Keith Richards, corps en plein mouvement, entre dans le cadre. Cette brève entrée de Richards (deuxième leader) émet plus d'énergie que tout l'ensemble des autres membres, à l'exception de Mick dont le corps opaque et immobile dicte toujours la gravité du plan. On continue à observer comment Mick Jagger donne des ordres au petit Brian Jones. La caméra les laisse et puis fait un *sweep* panoramique vers la droite, vers Charlie Watts qui est assis derrière sa batterie, pratiquant des rythmes et des battements, ennuyé ou tout simplement marginalisé. La caméra revient sur ses pas son pour retrouver Mick, Keith, Bill et Brian ; elle respire avec eux durant quelques brèves instants pendant que Mick répète les premières lignes de la chanson : « Please let me introduce myself I'm a man of wealth and taste... ». Ils continuent à jouer, à gratter leurs guitares en cherchant le bon commencement de la *tune*. À un certain point, Mick lève la main afin de communiquer à Brian son sentiment : « C'est ça ! C'est ça ! Enfin on l'a ! ».

Cette interprétation du film, à savoir le « coup » de Mick Jagger pour prendre le contrôle créatif du groupe et le déclin de leur statut de porte-parole de la révolution, se mêle aux images qui seront captées dans le film *Gimme Shelter* (Maysles 1970) ainsi qu'avec la mort de Brian Jones dans quelques mois, en juillet de 1969. *Gimme Shelter* documentera les événements violents du concert d'Altamont, en Californie – qui aura lieu en décembre de 1969, quelques mois après la mort de Brian – et la réaction de Mick Jagger face aux images documentaires captées pendant le concert : le meurtre d'un jeune garçon noir par un des membres des Hells Angels, meurtre qui a lieu pendant la performance de *Sympathy for the Devil*. La conclusion préjudiciable du concert est captée par les caméras des frères Maysles, et les Stones se retrouvent au centre de la controverse. Cet excellent film des frères Maysles a précisément pour but de creuser le dilemme de la *rock star* ; il examine sa propre image documentaire, et la création musicale en tant qu'incitatif à la violence. Dans *Gimme Shelter*, l'image donne à voir un fait qui n'avait jamais été capté par une caméra : un meurtre spontané. Dans ce film, l'image authentique est le miroir devant lequel se problématise l'image de Mick Jagger et l'image symbolique des Rolling Stones. *One + One* aura été le préambule de cette problématisation de leur image.

One + One est réalisé un an avant tous ces événements, et donc les interprétations déclenchées par ces événements ne doivent pas infiltrer trop à l'avance les images et les sons du film. Il faut se rappeler de regarder, d'écouter, d'analyser ce film sans avoir en tête le futur proche, mais sans exclure toutefois la possibilité que ce film soit un pressentiment de la révolution mal tournée – puisque, il est évident que ce film est ce pressentiment, et qu'il essaie de le démontrer. Cela dit, ce n'est pas notre propos de débiter notre discussion à partir de l'image des Stones en tant que symbole de la révolution des années 1960, mais d'examiner leurs gestes musicaux et la manipulation filmique des sons et des images qui ensuite – et uniquement

ensuite – servira de commentaire sur leur statut de *rock star*. C’est-à-dire, on mène une étude « bottom-up », inductive, une « spectature-en-progression ». Notre attention est d’abord portée sur leur geste musical-sonore, soit la poïétique de l’enregistrement et le perfectionnement de la chanson, et, ensuite, sur la rime gestuelle qui s’établit entre ce geste musical répétitif et les autres gestes sonores du film. Dans leur entièreté, les gestes sonores donneraient à écouter et à voir la ligne de force révolutionnaire et résonnante du film.

Nous avons choisi cet angle d’analyse inductive – partir d’un geste sonore singulier – parce que le film le dicte. Godard, cinéaste de l’instant et du fragment, l’a ainsi prévu ; il nous demande de ne pas s’attacher trop à la célébrité ni à la réputation des Stones ; et il nous demande de ne pas s’attacher trop à la célébrité ni à la réputation des cinéastes du cinéma vérité. Le style filmique de *Ziggy Stardust*, et les techniques employés dans ce film, voilà ce que Godard a voulu détourner dans et par *One + One*.

Dans l’article « Indicting Truth : Jean-Luc Godard’s *Sympathy for the Devil* and 1960s documentary cinema », Shaun Inouye explique que cette ignorance de la *rock star* fût le résultat souhaité par Godard qui visait à détrôner les conventions du cinéma direct-devenu-*rockumentary* :

Godard recognized these direct cinema conventions – and the viewer’s expectations of them – and in *Sympathy for the Devil* deliberately obfuscates them in order to undermine their tenability to a candid ‘truth’, using their most profitable vehicle, the newly emergent rock documentary, to do so. Eschewing the mobility afforded 16mm shooting, Godard instead embraced the arduousness of 35mm, mounting his camera to a fixed dolly and mapping a route through the Stones’ studio space that relied not on the spontaneity of action but the course set by the tracking rails (2013, p. 150).

Les plans séquences dans le studio sont des *traveling* réalisés grâce à un dolly qui se déplace d’une manière continue, régulière et préétablie, dévoilant tous les gens qui peuplent le studio,

captant l'épuisement qui les gagne au fil de l'enregistrement sonore et filmique. La caméra « ostensibly films its own participation in the recording process [...] to suggest that the reality 'captured' by the documentarian is no more real than the reality fabricated by a movie studio, and its 'real-life' subjects, no more authentic than the actors' best roles » (*ibid.*, p. 151). Pour le dire autrement, l'enregistrement de Godard dévoile non seulement la mécanique simple et rude derrière la chanson, mais aussi celle qui fait le cinéma (documentaire) — dans le style de la révélation pathétique du magicien Oz. Voyons plus en détail comment s'opère l'effacement de la *rock star* par le geste musical des Stones et par le geste filmique de Godard.

3. Le geste filmique et le geste musical : la poïétique en boucle

Le dévoilement du dispositif filmique et l'utilisation d'une caméra 35mm non-portable, et qui ne se déplace que dans le trajet circulaire d'un dolly, sont deux techniques qui vont entraîner l'effacement de la *rock star*. On accède aux coulisses du « cinéma direct » qui prétendait à la vérité simple et pure, et qui ne voulait aucune interaction entre le dispositif cinématographique et le sujet. Ici, Godard met en équivalence la création du film et l'enregistrement d'une chanson : tous les deux sont assujettis à des mécanismes de répétition, de découpage, de fragmentation. Une vérité construite à l'aide de prothèses techniques, qui fragmentent puis reconstruisent. Le dévoilement de la mécanique de la production de l'œuvre filmique (le boom apparaît dans le cadre, les ombres de la caméra sont visibles sur les meubles, le photographe se voit au fond) ainsi que de la chanson (le studio en général, puis des objets plus concrets : les micros, les écouteurs, la salle de mixage avec les producteurs) retire de la magie aux deux arts. Le « suspension of disbelief » (du symbolisme de leur image et de la chanson, et puis de l'inscription documentaire du film) est interrompue. Par conséquent, le piédestal sur lequel est

assis le musicien/Mick Jagger (ou bien aussi la réalité pure et non-manipulé du cinéma direct) n'est rien d'autre qu'un conspirateur *dans* la production de l'artifice du film/ de la musique.

La stabilité de la caméra 35mm contraste avec la vivacité et le « *liveness* » de la caméra 16mm portable. Dans *One + One*, l'utilisation du 35mm renvoie à un mode de fabrication du cinéma classique, mais qui aurait ici pour sujet le fétiche du moment : la *rock star*, les Rolling Stones. Quoi de plus incompatible, incongru et ridicule que de coupler cette technique lente, lourde et démodé avec la *cool rock star*, mobile et spontanée, symbole des temps modernes ? Rappelons-nous l'entrée de Richards dans le cadre. Il entre dans le cadre (00 :01 :30) d'un bond, émettant une énergie exceptionnelle, que ne reprend pas du tout la caméra, et qui ne trouve pas non plus un espace où rebondir, contraint par le dispositif filmique employé. Ce qui, dans un film de type cinéma direct, aurait provoqué un brusque zoom-in et un balayage du corps agité reste ici un élément quelconque de la scène. La caméra demeure fixe et indifférente. Elle soupire, même, et tourne vers sa droite pour chercher Charlie Watts (« Allons voir ce que ce cinquième fait là... » aurait pensé la caméra). Neutralisation et indifférence totales.

Le trajet circulaire de la caméra dans le studio trace une orbite préétablie, un seul espace où se déroule l'action de l'enregistrement filmique. Ce trajet rend impossible la captation de la spontanéité du mouvement du corps. Le trajet de la caméra et les échelles fixes des plans aplatissent les corps et les enferment dans leur bunker-studio. Cette technique filmique dans son ensemble engendre ainsi une immobilité qui produit des images contrastant avec la tradition esthétique du cinéma direct et les ambitions des années 1960 de capter la « *liveness* » du musicien.

D'une certaine manière, Godard adhère à la simple nature de la caméra tel qu'elle fût pensée au début du siècle : non-humaine, non-interventionniste. Le « plateau » de

l'enregistrement de la chanson appartient aux musiciens, de même qu'un plateau appartient à un acteur au moment de la prise de vue. La caméra reste immobile, toujours à la même distance (soit en plan large, soit en plan éloigné, n'employant jamais des zooms) pour capter tout qui va se dérouler dans cet encadrement préétabli. Elle enregistre tout qui passe devant l'objectif, dans l'espace profilmique, ne se déplaçant parfois que par simple curiosité pour la fragmentation sonore de la chanson. Et lorsque « tout » se capte, rien de particulier n'est plus important. Ceci renvoie à la valeur primaire du cinéma : le pouvoir d'auto-générer une image sans intervention humaine. Ainsi, le mode de filmage non-spontané, la lourdeur et immobilité de la caméra, l'égalité des échelles des plans durant un plan-séquence et le dévoilement du dispositif, relève d'un mode non-interventionnel qui contribue à la neutralisation de l'image et à l'égalisation du sujet. L'égalité et la neutralisation sont garanties par l'objectivité de la caméra, une objectivité « en boucle », une prise de vue presque automatisée.

À la suite d'un insert d'un commentaire politique en voix *off* sur des images d'Anne qui peignent des slogans sur des vitres, on revient au studio (00 :04 :22) où l'on voit le dos de Mick Jagger au centre du cadre, le reste des membres à ses côtés. Ils enregistrent. La caméra effectue un panoramique vers la droite pour capter le pianiste en train de jouer. On n'entend que la bande sonore, la voix de Mick, mais on observe le pianiste avec ses écouteurs, jouant sur le piano (on le présume) sa partie de la chanson : Qui est-il ? Il ne fait pas partie des cinq membres les plus reconnus. Pourquoi occupe-t-il autant d'espace et, plus encore, pourquoi occupe-t-il le premier plan ? C'est la drôle d'image d'un homme qui ne se soucie de personne, qui ne s'intéresse qu'à ses doigts sur le piano ; derrière lui, les producteurs surveillent intensément les actions du groupe et la performance de Mick. La caméra reste sur le pianiste durant de longs instants, indifférente

au chanteur, puis elle pivote pour capter le reste du groupe derrière le pianiste, ce dernier entrant dans le flou de l'image. La composition est ridicule (00 :06 :20) : le pianiste reste en premier plan, éminence dans la composition visuelle, pris dans flou que le spectateur dépasse pour voir le supposé centre de l'action. Le pianiste ne prête aucune attention à Mick qui a commencé à donner des directives. Les autres membres sont minuscules et oubliés au fond du plan. Mick continue à (se) parler et à se promener au loin, dans le centre de l'image. « It should start off very cool... », dit-il d'une voix élitiste pendant que le pianiste joue de courtes notes aléatoires qui font rire, créant une juxtaposition de dynamiques où se dissout (ou se neutralise, efface) totalement la « *coolness* » de Mick et le « centre » de l'action, deux choses sur lesquelles on est censé être concentré.

Le geste continu mais répétitif de la caméra – un *traveling* produit par la caméra montée sur un dolly en constant mouvement autour des musiciens – constitue le geste filmique dominant du film, un geste qui imite et qui se nourrit de l'évènement et du geste musical qu'est l'enregistrement et la répétition continuelle de fragments de la chanson. La caméra n'a que ce trajet préétabli du studio à suivre et donc tourne en boucle. Les musiciens n'ont que cet espace musical partagé pour créer la chanson. Celle-ci, harmonie entre les deux formes de poétique, le geste filmique et le geste musical, se répète dans les tableaux des militants noirs (2 et 8), dans le tableau de l'intellectuel-bourgeois fasciste (6) et dans les tableaux des cinéastes (4 et 10). En se basant sur l'élément déclencheur, la musique, on observe qu'entre le geste filmique et le geste sonore de ce premier tableau se crée une harmonie en parallèle, un transfert d'attributs entre mode de filmage et mode de production sonore dont on ne peut dire lequel précède l'autre. C'est la poétique en soi de deux arts homologues. C'est-à-dire, le mouvement lent et circulaire de la

caméra – se déplaçant d’un côté du studio à l’autre et retraçant son trajet de retour, ou effectuant des panoramiques en boucle de droite à gauche, gauche à droite – imite le geste répétitif lorsque les Stones pratiquent la chanson, répétant des paroles, des fragments musicaux et des rythmes, en boucle, pour achever une certaine totalité ou atteindre à la perfection. Mais la chanson n’achève pas sa totalité dans le film original, et ainsi se base sur la même formule poétique que de nombreux films de Godard, des films « en train de se faire ».

Cet événement de répétition, Inouye le décrit comme un ennui désiré par Godard, « extinguishing the excitement of the rockumentary with the laborious inactivity riddled in the recording process ». Il continue en précisant :

This extends to the repetition of song material as well, with Mick Jagger stammering out the lyrics, ‘Please allow me to introduce myself’, again and again like an audio loop of a well-worn quote, each time decorated with different musical interpretations, each time unable to announce anything but a tired introduction (2013, p. 151).

Nous avons entrepris l’analyse du film justement pour élaborer cette déconstruction de la *rock star*, pour élaborer, décortiquer et développer cet « ennui » que décrit Inouye – que nous avons introduit dans les discussions précédentes sous les termes de neutralisation, d’effacement ou d’ignorance de la célébrité visuelle par le geste filmique. Or, dans la prochaine section, nous aimerions continuer à creuser ce geste musical-sonore répété en boucle, qui non seulement amène la caméra à neutraliser l’image de la star, mais qui incarne et met en place littéralement, gestuellement, les démarches nécessaires pour *mener une révolution*, celle qui se trouverait au sein de *l’écoute* de ce geste *sonore*.

4. Être à l’écoute (définir une révolution)

Le premier tableau des Rolling Stones que nous venons d’examiner a mis en place un mode de lecture visuelle du film. Mais cette indifférence que démontre la caméra face aux

Rolling Stones nous force à écouter le processus d'enregistrement – un acte de création musicale comprenant un geste répétitif d'interprétation et un geste d'écoute – ainsi que la bande sonore du film, une bande où s'entend la rime créée entre les gestes sonores de tous les tableaux.

Le processus d'enregistrement tracer une voie sonore interne au film ; elle est constituée par l'écoute du corps musicien (corps d'abord individuel, puis inséparable de la collectivité du groupe) et par une certaine sélection des éléments sonores audibles : les instruments ou les canaux qui sont prêts à être enregistrés. Par conséquent, le mode de lecture qui s'instaure dans le premier tableau inaugure un mode *d'écoute* — celle du musicien, qui deviendra celle du spectateur. Ce mode d'écoute est celui de la fragmentation. C'est-à-dire : la pratique musicale des Stones, qui comprend un geste de production sonore et l'écoute de cette production, établit le rythme morcelé de la bande sonore du film. Ce morcèlement implique donc un corps qui joue et qui écoute ce qu'il a joué ; qui joue et écoute à répétition ; cette mise en boucle ne fragmente pas la chanson en gestation sans proposer une définition de la révolution (en son sens cinétique autant que politique). Voyons cela en détails.

4.1. Le corps du musicien à l'écoute

Le compositeur allemand Helmut Lachenman décrit l'écoute musicale ainsi : « L'objet immédiat de la musique n'est pas le monde [...], l'objet de la musique est l'écoute, la perception qui se perçoit elle-même » (Szendy 2000, p. 118). Le corps du musicien est d'emblée prédisposé à *s'écouter* pendant l'acte de création musicale, et c'est par l'écoute de soi-même – soit par le biais d'un enregistrement, soit par la reprise et la variation d'une section d'une pièce jouée – que le musicien modifie le produit musical, qu'il le perfectionne. Rappelons-nous que l'image sonore du musicien est essentiel pour la constitution de son être : « en s'écouter jouer en même temps que lui-même, il s'interroge. Il s'entend, il se répond, mais il hésite. À l'évidence, c'est bien lui,

c'est bien à des images de son corps sonore qu'il parle dans le miroir de l'enregistrement » (Szendy 2002, p. 45). Dans le cas d'un ensemble de musiciens, cette fabrication stéréophonique de l'œuvre musicale est partagée par une collectivité : le « corps à corps sonore » (*ibid.*). Le corps du musicien retravaille ses propres sons, son propre jeu instrumental ou vocal cependant qu'il écoute les sons des autres corps ; tous ensemble ces corps modifient les sons, les expriment à nouveau et créent un circuit sonore-musical qui se transformera en chanson complète. Cette écoute singulière du musicien est mise en évidence lorsque Godard nous ramène pour une deuxième fois dans le studio (*cf.* le troisième tableau *Sight and Sound*) alors que le spectateur est invité à adopter la posture d'écoute de Brian Jones.

La scène s'ouvre sur un plan rapproché de Brian Jones qui nous tourne le dos, devant son micro, en attente, avec des écouteurs sur la tête et une guitare à la main. Voici le début de l'enregistrement de la chanson qui, dans le premier tableau n'était encore qu'une ébauche, une amorce, une recherche du bon rythme, à commencer par le rythme des échanges entre les membres du groupe. Le plan fixe Brian durant de longs instants, et on contemple son corps, le « *sight* » de son corps détourné, en silence. Nous tournant le dos, ce corps prend la même position que nous, spectateurs du film : nos corps sont deux dominos tournés dans la même direction, tous les deux en attente. Son dos nous invite à entrer dans le cadre et dans son corps. Le « *sound* » de cette vue est composé de petits bruits provenant du studio avant le début de l'enregistrement : quelques mots amplifiés de Mick, un battement de la batterie, des maracas. Ces micro-bruits amplifiés deviendront le centre acoustique de cette scène, ils deviendront les voies sonores enregistrées et les trois voix qu'écoute Brian. Son écoute de ces voies ou de ces pistes, c'est en même notre écoute de la bande sonore. Le son amplifié du battement de Charlie et des maracas de Bill Wyman envahit l'espace sonore de Brian Jones qui dodeline de la tête,

suivant le rythme. Il écoute la section rythmique de l'orchestre passée au filtre médiatique de l'enregistrement et de ces écouteurs. On le regarde écouter, et on écoute la même section rythmique qui nous offre la bande sonore du film, dans une situation médiatique comparable à celle du musicien. La caméra reste toujours à la hauteur des épaules de Brian Jones – foyer de gravitation de cette scène – observant le studio depuis ce point de vue et d'écoute — qu'on partage avec lui.

Puis la caméra tourne lentement vers le gauche et capte Mick en train de chanter, assis dans le fond du studio, sur un piédestal face à Brian (et aussi face à nous, à la caméra), des écouteurs sur sa tête : « Please let me introduce myself... ». La caméra continue son trajet d'observation, elle tourne vers la droite où se trouve Keith Richards, qui joue de sa guitare, son écoute concentrée sur la composition en cours. On ne l'entend pas, de même que Brian ne l'entend pas. Le battement de Charlie reste toujours au premier plan de la bande sonore, accompagné par la voix de Mick. À ce moment, la batterie fait une gaffe, la caméra s'arrête sur Richards qui arrête de jouer. Mick arrête de chanter. Voici la seule raison peut-être expliquant cette sélection audio-visuelle des sons : faire entendre l'erreur de Charlie et le jugement vocal de Mick : « Oh fucking L, You got to come in on that other beat Charlie ». Cette voix est une voix puissante et autoritaire, qui passe par le corps de Richards (qui gesticule en direction de Bill Wyman pour lui indiquer comment jouer des maracas). La voix de Mick et le corps de Keith, les deux conjoints, communiquent par une seule voie un pouvoir sur les autres. C'est alors que la caméra reprend son panoramique pour rejoindre Watts et Wyman, et ce, toujours depuis le même foyer de vision : le corps de Brian. On entend Mick : « Try make it a bit more alive, it's a bit dead you know ». Caché derrière son instrument, Charlie s'en fout. La caméra revient à Richards, qui écoute (étudie) la reprise de la chanson. Il simule avec la bouche : « One, two, one,

two, three... » La caméra (c'est-à-dire : Brian et nous) l'observe. Encore une erreur dans le battement. La caméra continue à se déplacer lentement vers Mick, qui entre dans le cadre, visage frustré. Il attend le moment où le tempo se régularisera enfin avant de l'attraper à nouveau : « Please allow me to introduce myself... ».

La répétition constante, en boucle, du corps collectif de ces musiciens infiltre et influence le mouvement répétitif, en boucle, de la caméra. Cette scène nous donne le privilège de comprendre cette boucle depuis la perspective visuelle et auditive de Brian Jones, qui n'est jamais présenté dans le cadre sauf pour ancrer le point de pivotement de la caméra et de la vision. La frustration de ces reprises se traduit en geste de captation. La caméra capte en image la dynamique relationnelle entre les membres du groupe, le « corps à corps sonore » de cette collectivité — captation opérée depuis le corps singulier de Brian, c'est-à-dire dans une lenteur, une lourdeur et une indifférence au jeu de ces enfants capricieux. La bande sonore sélective force notre écoute à adopter celle de Brian. Ayant adoptée cette écoute, le spectateur peut revenir vers l'image devant lui et gagner une compréhension du sonore (de l'erreur de Charlie, par exemple) et pour le confronter à l'image visuelle (la réaction à cette erreur sonore – la frustration visuelle de Keith). Ainsi, on a fait nous-même un tour, un circuit en boucle, dans notre mode de lecture – commençant par l'image qui nous pousse à entrer dans l'écoute, puis se reconcentrant sur l'image appariée au son – mise en boucle qui est en même hybridation entre les matériaux visuels et sonores. N'avons-nous pas affaire ici à la présentation littérale d'une « spectacle en progression » où « le spectateur est en quête de connaissance, mais d'une connaissance adaptée à son but premier : progresser dans le récit filmique [d'une création musicale] » (Perron 2002, p. 142).

4.2. La révolution au sein du geste sonore

Un premier geste sonore, soit la répétition en boucle de fragments de *Sympathy for the Devil*, inspire un geste filmique qui va se redéployer dans les tableaux qui suivent. Dans *Outside Black Novel* et *Inside Black Syntax*, le geste sonore qui est mise en scène est la rhétorique récitée qui informera parallèlement la captation filmique et la création d'une bande sonore fragmentée en éléments sélectifs. La récitation représente une variation de la répétition sonore musicale, soit une ré-actualisation, une reprise, d'un geste sonore qui provient d'un corps sonore. Ainsi le geste sonore en soit – l'acte de création musicale, la rhétorique récitée, etc. – et l'espace dans lequel il se déploie, soit l'espace de sa résonance, constitue une résonance métaphorique d'un acte révolutionnaire. C'est-à-dire, dans ce geste sonore et dans l'acte de (s')écouter, dans cette double résonance, on trouverait l'étincelle pour une révolution :

Le son n'est pas moins fait de renvois : il se propage dans l'espace où il retentit tout en retentissant « en moi » [...] il résonne, c'est-à-dire, qu'il se réémet tout en « sonnante proprement », ce qui est déjà « résonner » si ce n'est rien d'autre que *se rapporter à soi*... ce n'est pas seulement, pour le corps sonore, émettre un son, mais c'est bel et bien *s'étendre, se porter et se résoudre en vibrations qui tout à la fois la rapportent à soi et le mettent hors de soi* (Nancy 2002, p. 22 — je souligne).

Dans ce paragraphe, Jean-Luc Nancy vise les fondements de tout phénomène sonore : le corps émetteur de sons s'étend en dehors de soi tout en se rapportant à soi. C'est-à-dire, un geste sonore est par définition un acte de vibration collective, et peut-être donc d'emblée un acte révolutionnaire, puisqu'on se dissout dans un espace extérieur où d'autres corps reçoivent nos sonorités avant de nous les redonner, amplifiés. On les réabsorbe alors, et on se transforme, on les transforme, on les relance de nouveau. Résonance. Ré-volution.

Avec le son, on projette une intention, une information, une *rhétorique* vers le monde extérieur qui nous entoure – où elle existe, se nourrit, rebondit vers nous, ou bien aussi meurt, est interrompue, étouffée. Le compositeur Lachenmann nous aidera à mieux formuler cette métaphore puisqu'il va encore plus loin pour qualifier l'écoute d'un son et de sa résonance en

tant que transformation quasiment ontologique de l'être. Pour lui, écouter veut dire :

entendre autrement, découvrir en soi de nouveaux sens, de nouvelles antennes, de nouvelles sensibilités, et, partant, *se rendre compte de notre propre faculté de changement* pour opposer celle-ci comme une résistance à l'esclavage ainsi rendu conscient. *Écouter signifie : se découvrir soi-même de nouveau ; se changer. [...] il ne s'agit donc pas d'une excursion (qui serait une excuse) vers de nouveaux mondes sonores, vers des sons « neufs » et « inconnus », mais de la découverte de nouveaux sens, d'une nouvelle sensibilité à l'intérieur de nous-mêmes, d'une perception transformée* (Szendy 2000, p. 119).

La poïétique des gestes sonores dans *One + One* serait en soi la structure à suivre pour décortiquer la poïétique d'une révolution.

Tout en effaçant la célébrité et l'image symbolique de ces « rock stars de la révolution » par l'acte filmique indifférent et neutralisant, Godard réussit à faire entendre la *structure révolutionnaire* au cœur du geste musical des Rolling Stones. Pour le dire autrement, si l'image provoque un tel effacement visuel de la célébrité des Stones, et obstrue l'accès à l'image spectaculaire de la *rock star*, c'est précisément parce que nous sommes en train *d'écouter* leur *maitrise de* et leur *lutte pour* ce « *rock stardom* », qui sont d'habitude *donnés à voir par l'image*, l'image dite spectaculaire qui séduit notre vision et excite notre plaisir scopique. Dans ce film, on les voit et on les écoute pris dans leur propre écoute, dans une dynamique sonore, où ils ne sont pas encore constitués en tant que « star » ou « image ». On regarde et on écoute leur écoute, leurs erreurs, leur recherche de sons ; on est témoin d'abord de leur devenir-corps sonore (mais pas encore de leur devenir corps sonore-*star*). Ils essaient de devenir les maitres d'un son dit « parfait », ce son qui serait l'enregistrent final. Les reprises de la section rythmique de la scène qu'on vient de décrire font entendre un son en train d'être fabriqué, une ré-volution dont Brian Jones est le témoin. Un son est émis par Charlie, mais il n'est pas accepté par Mick. Le son meurt, ne rebondit pas. Révolution morte. Il faut recommencer, exercer le corps à nouveau pour trouver le bon tempo, relancer le son vers les autres.

Partant de cet acte, de cette rencontre et de ce renvoi entre des sons musicaux, on peut atteindre, avec Jean Luc Nancy, à « résonance fondamentale... une résonance en tant que fond, en tant que profondeur première ou dernière du « sens » lui-même (ou de la vérité) » (2002, p. 19). Et cette vérité de la résonance, cette transformation continuelle de la perception, n'est-elle pas la définition d'une « vérité » recherchée dans la révolution ? Se pourrait-il que, vu de cet angle, le rock 'n' roll, et bien sûr tout geste sonore qui se constitue dans un corps à corps, représente la vérité de la révolution de soi et de son contexte ? À tout le moins nous aurions abouti à la définition de la révolution dans le cadre de notre recherche : un geste sonore exécuté par le corps le plus singulier (avec une intention de rhétorique) afin de répandre une vibration sonore à travers le corps social (pour affecter, mobiliser, entraîner un changement) et qui revient (ou pas) à l'émetteur original, le geste sonore-rhétorique s'étant entretemps modelé, ré-œuvré selon le contexte socio-politique du monde externe et qui, ultimement, dans le retour vers le corps émetteur, provoque une transformation du soi. La révolution serait ainsi cette résonance transformatrice, d'abord intérieure, individuelle, et ensuite sociale, plurielle.

Il se pourrait que cette ré-volution du geste sonore, très concrète et singulière, lorsque multipliée ou redéployée, constitue un appel aux esprits du passé – une réactualisation de fantômes par le présent corporel – dont le cas exemplaire serait le rock 'n' roll, musique hybridée et exprimée par le corps-palimpseste de la *rock star*. On osera ici soutenir que l'expérience du son et de l'écoute incarnée par Brian Jones est l'expérience d'une révolution en train de se faire, c'est-à-dire, un geste de convocation des fantômes musicaux du passé des Rolling Stones, geste engageant leur révolution musicale (pour le meilleur ou pour le pire). Entrons brièvement dans ce passé.

Le corps de la *rock star* accueille en soi plusieurs *membres fantômes* sonores. « Un inconnu, un *x* habiterait dans mon corps ; il habiterait mon corps que j'habite aussi [...]. Il *prendrait corps* [...] avant de se retirer en me laissant abasourdi, dépossédé » (Szendy 2002, p. 13). Pour la *rock star*, ce n'est pas tant un inconnu qu'une influence musicale très concrète. Il est notoire que les manières de jouer des Rolling Stones et de plusieurs autres musiciens de rock blancs des années 50 et 60, ont été directement empruntées au rhythm and blues, au blues, et aux premières manifestations du rock 'n' roll esquissées par des musiciens afro-américains tel que Little Richard (qui aura influencé David Bowie, Keith et Mick). Les influences musicales peuvent être aussi interprétés comme *membres fantômes* sonores puisqu'elles informent *corporellement* la manière d'être d'une *rock star*. Le rock 'n' roll en tant qu'attitude corporelle est tout à la fois l'héritage et la métamorphose d'une influence fantôme par chaque nouveau corps. À cette sorte d'emprunt artistique on peut donner le nom d'*appropriation* — d'un style musical ou bien de toute une culture musicale, d'une manière d'être des Afro-américains. Une appropriation implique d'ailleurs toujours une *rencontre-relation-confrontation* avec un *autre*, musicalement ou culturellement, où le pouvoir et la souveraineté de la partie minoritaire est en jeu. Le rock 'n' roll soi-disant « blanc » qui émerge dans les années 50 et 60 a toujours été hanté par ces fantômes du passé, pour le meilleur ou pour le pire.

Cette appropriation musicale et culturelle n'est qu'une forme de rencontre avec l'autre provoquée par l'acte filmique documentaire — genre documentaire que Jean-Louis Comolli définit comme un *cinéma de la relation* : une relation avec ceux qu'on filme, une mise en relation de personnes entre elles, une mise en relation du spectateur avec l'autre (2004, p. 103). Cette intériorisation de *l'autre* en soi, qui a lieu pendant l'acte d'inspiration-appropriation musicale, ou pendant l'acte filmique, présente des risques et implique une certaine violence. On

vole à l'autre une partie intégrale de son être, avec ou sans autorisation. Le filmage documentaire serait « une relation violente à l'autre [...] là entre nous, latente, non déclarée [...] », « violence de sa décision-à-lui de participer ou non au film. Violence éventuellement de sa décision de cesser d'y participer » (*ibid.*, 120-121). Et particulièrement à l'égard de la culture appropriée, qui n'a pas le choix de ne pas participer dans à la rencontre. C'est un transfert unidirectionnel, cet emprunt-inspiration artistique, qui présente encore plus de risque.

Cela dit, dans le film *One + One*, les Rolling Stones sont captés dans leur moment de création musicale, laquelle est évidemment inspirée par la musique afro-américaine. Ils sont capturés par l'acte documentaire qui a son propre pouvoir politique, qui est capable de mettre à l'épreuve leur composition musicale, leur image symbolique déjà basée sur un héritage polémique. Ainsi l'équilibre précaire qui donne lieu à *Sympathy for the Devil* – qui pourrait servir de métaphore pour l'ensemble de leur musique et de leur image de *rock stars* devenus célèbres grâce à une manière de jouer empruntée – est rendu manifeste par les techniques filmiques que nous avons évoquées (fragmentation en tableaux, neutralisation de leur image, indifférence de la captation, bande sonore fragmentée), qui révèlent le fond de tensions inhérentes à leur musique et à leurs positions polémiques, qui passent souvent pour une soi-disante « révolution » musicale.

Lorsque les Stones chantent : « Please to meet you, hope you guess my name. What's puzzling you is the nature of my game », ils se chantent eux-mêmes. C'est-à-dire : ils ne sont pas exclus des méfaits perpétrés dans le monde, ils partagent et ils admettent une certaine responsabilité — « Just as every cop is a criminal, and all the sinners saints... ». Ils acceptent leur propre culpabilité, leur propre hybridation, et le processus musical que le film met en scène

nous donne à voir et à entendre comment le processus même de faire de la musique est un acte révolutionnaire, transformateur, qu'ils sont en train de mener pour eux-mêmes. La vraie controverse, plutôt que de se trouver dans leur image en tant que *rock stars* qui se sont appropriées une culture afro-américaine, se trouverait au sein des paroles qu'ils chantent, leur rhétorique, et dans le processus musical qui est le leur et que le film fragmente en gestes sonores.

Avouons que la musique des Stones relève d'un domaine fantomatique et diabolique : « I've been around for a long, long year, Stole many a man's soul to waste... » Et que ce qu'on combat dans et par une révolution, c'est le diable en nous : « I shouted out, Who killed the Kennedys? When after all it was you and me ». Et admettons que cette musique est notre accès à nous-mêmes, une façon de reconnaître en nous ce double-être hybride, « le cauchemar de l'altérité intériorisée dans le moi » (Bernardi 2001, p. 117). Une fois cela admis, on verra que *One + One* nous permet de comprendre ce cauchemar, cet être hybridé, le pire et le meilleur qui résident en nous en tant que voies(x) sonores qu'on doit écouter afin de découvrir les nouvelles sensibilités dont on sera peut-être capable.

Être à l'écoute, c'est mener une révolution d'abord individuelle et secondairement sociale. La poïétique du geste sonore et sa rhétorique, circulant par la résonnance en boucle, rebondissant, est en soi un acte de ré-volution, de ré-évolution, de remise en œuvre de soi-même et de l'espace social extérieur, l'autre. Le ré-oeuvrement d'un son, d'un *soi* et de son environnement.

4.3. La parole récitée et la rhétorique (révolution) qui prend corps

Comme si c'était une réponse immédiate à ce premier tableau des Stones, le deuxième tableau, *Outside Black Novel*, ouvre sur un plan fixe d'un militant noir (A) assis dans un entrepôt de voitures, lisant des passages du livre *Black Music* (1967), de LeRoi Jones (00 :11 :29) :

« Musically, classic blues showed Negro singers' appropriation of a great many elements of popular American music... » C'est comme si le film répondait à notre contemplation de la polémique inhérente au rock 'n' roll des Rolling Stones, les « white boys » qui s'approprient la musique des Afro-américains. Patrick Burke, auteur de « Rock, Race, and Radicalism in the 1960s : The Rolling Stones, Black Power, and Godard's One Plus One » précise : « *One Plus One* highlights the discrepancy between the Stones' music and its African American influences ; at the same time, the film suggests that black radicals themselves are also the products of rhetorical construction rather than self-determining subjects » (2010, p. 278).

Dans ce premier plan sur le militant A, le discours rhétorique nous rappelle que même le blues, inspiration primaire des Rolling Stones, fût le résultat d'une appropriation de plusieurs formes de musiques américaines. On comprend que l'appropriation musicale n'est donc pas l'enjeu révolutionnaire qui nous intéresse. Certes, le film nous offre comme réponse un aperçu de la culture afro-américaine dont les Stones se sont inspirés, mais cette culture, à ce moment de l'histoire, est aussi en train de composer une rhétorique qui est une hybridation. Plus encore, dès que le militant A se livre à la récitation du texte, on passe à autre chose et puis on l'oublie ; et en l'oubliant, on oublie que ce court fragment a été un commentaire sur le tableau précédent des Stones. C'est-à-dire, la connexion-dialectique entre les deux tableaux réside là, dans ces courtes lignes récitées, mais elle se termine justement là aussi, lorsqu'un deuxième militant (B) entre dans le cadre et lui passe une arme. C'est-à-dire : aussitôt qu'on quitte le premier militant en portant notre attention sur l'arme, on transplante la gravité de cette appropriation musicale, de cette rencontre supposément violente, au militantisme noir (le Black power mouvement), à un *vrai* potentiel de violence — celle qui se trouve dans l'écart entre une rhétorique récitée et les actions qu'elle incitera.

Le mouvement corporel du militant B qui entre dans le cadre avec l'arme entraîne la caméra avec lui, comme si elle se faisait distraire ou attirée par la cinétique de ce corps. Un *traveling* vers la droite nous dévoile le *junkyard* : des voitures empilées les unes sur les autres, un fond urbain et dilapidé, puis deux autres militants (C, D) : l'un qui lit un passage d'un texte révolutionnaire depuis la fenêtre d'une voiture puis l'autre qui répète (enregistre) ce même texte dans un magnétoscope. La caméra se déplace toujours en parallèle au militant B qui avait enclenché le mouvement (il se cache derrière les voitures puis ressort avec plus d'armes dans ses bras). Mais la caméra ne suit pas le militant A en tant que sujet. Parce que ce militant opère selon un automatisme : c'est cet automatisme que la caméra adopte, imite ; militant et caméra se font écho. Le militant B prend la pause : il donne des armes aux militants C et D ; la caméra prend la pause avec lui. Il + elle continuent leur promenade dans le *junkyard* : on découvre un cinquième, un sixième militant (E, F) parmi les voitures, récitant davantage de textes révolutionnaires. Le militant B continue à distribuer ses armes.

À la fin de son trajet, on se trouve à l'entrée du *junkyard* où le militant B oublie de donner une arme au militant G assis à la gauche du cadre, en dessous d'une voiture suspendue. On entend un cri de la part de l'équipe de tournage : on intime de donner une arme à ce dernier militant. Le militant G prend l'arme et se lève – voici un deuxième mouvement, une deuxième aimantation qui attrape la caméra. À ce moment, le militant B laisse passer une voiture rouge d'où sortent trois femmes prises en otage, habillées en blanc, qui défilent devant la caméra, poussées par la pointe de l'arme du nouveau leader de l'action (G). On le suit, la caméra va de gauche à droite. Soudain, il fonce et revient vers les militants E et F, on découvre une otage allongée par terre. La danse kinésique s'arrête sur le plan des militants E et F, l'un qui lit des passages parlant de la beauté et de la docilité de la femme blanche, l'autre qui interprète les

paroles récitées par des gestes sur le corps de la femme (carressant sont corps, ses cheveux, etc.). La caméra reste immobile en écoutant la récitation. Ensuite, le militant G revient dans le cadre avec une énergie turbulente et entraîne cette fille avec lui. La caméra est entraînée à sa suite ; puis elle dépasse le militant G, absorbée par les mouvements d'un militant H qui écrit des slogans politiques sur un mur. Elle continue à se déplacer : on a fait le tour, on rejoint la récitation du premier militant A. On entend parler de « Yellow Submarine » et de « the white boy ». On le dépasse. Enfin, on s'arrête sur les deux hommes, C et D : un lit, l'autre répète et enregistre. Ils sont l'incarnation d'un écho, un parallélisme de paroles.

En faisant entendre le prêche de ces textes teintés d'idéologie afro-américain radicale, les militants du *junkyard* figurent « *outside* » le texte sa rhétorique, c'est-à-dire : ils incarnent et corporalisent cette rhétorique, d'abord par la voix et ensuite par des actions corporelles. Ce n'est qu'en étant attaché à un *corps* – celui qui récite les mots et puis celui qui est mobilisé par leur résonance – que les mots deviennent une rhétorique dangereuse, une rhétorique incarnée dans des gestes corporels possédant de vraies possibilités de violence. On remarque que l'instant où le corps du militant B entre dans le cadre, la caméra déclenche son trajet. La rhétorique filmique aussi a pris corps. Cette prise-de-corps, cet impulsion révolutionnaire, se manifeste par la prise d'armes des militants et par leur abus envers les femmes blanches, leurs otages. La caméra et le film entier sont mis en mouvement par cette impulsion révolutionnaire du mouvement corporel, de la cinétique des corps, qui jouent ou interprètent des scènes tirées des textes. Le pouvoir catalyseur du corps charge le mot (mais aussi le film) d'une puissance particulière : la résonance de la parole et du texte récité active le corps silencieux et automatique ainsi que l'acte filmique, entraîné et hypnotisé par la mobilisation de ce corps.

La rime entre le potentiel révolutionnaire au sein du geste répétitif des Stones et de la

récitation se base sur le même principe de résonance, mais aussi celui de l'*aréalisation*. Le corps pris dans la récitation est un corps sonore semblable au corps du musicien. Dispersé dans l'espace, la résonance de la voix ou du son musical permet au corps de se *a-réaliser*. Écoutons Szendy à ce sujet :

On devrait dès lors dire que c'est une instrumentalité générale et originelle qui dispose l'homme au sonore. Qui le met hors de lui, pour *faire son*. Car sans doute « mon » corps ne devient-il sonore, proprement sonore (c'est-à-dire résonant), qu'en faisant l'expérience d'une sorte de désarticulation de soi par laquelle un membre ou une aire s'en « détache » pour devenir l'espace de résonance des autres. Lorsque je produis une « musique corporelle » en me battant la poitrine, mon corps n'est déjà plus tout à fait *mon* corps : il s'est déjà espacé, il s'est aréalisé, c'est-à-dire distribué en aires et en surfaces disjointes, il s'est déjà scindé en battants et en cavités résonantes. Même la voix s'origine dans l'écho des tubes et creux de toutes sortes où mon corps se soustrait en partie à lui-même pour venir y résonner comme « corps sonore ». De ce point de vue, il n'y a aucune différence essentielle entre la voix projetée pour elle-même et une trompe (2002, p. 128-129)

Szendy démontre que la résonance est une faculté autonome, intégrale à tout corps sonore et donc également inhérente à une voix, une trompette, même une poitrine. Ce que Nancy nous propose est ce rapport hors de soi et cet accès au soi, c'est-à-dire la résonance en tant que rebondissement et circulation d'un son qui vient nous transformer. Szendy nomme cette dynamique acoustique une *aréalisation*. La réalisation d'une parole, un mot vocalisé, et puis aréalisé : réalisation de soi, propagé dans l'espace ; début de la révolution. Ce qui donne sa puissance à la rhétorique, c'est cette aréalisation et cette résonance du geste vocal provenant d'un corps activant le texte écrit et qui, par la suite, est absorbé par les corps qu'il mobilise dans l'espace. Sans corps pour l'actualiser, la rhétorique n'existe pas.

Cela dit, la saturation des récitations dans le *junkyard* oblitère la capacité du spectateur de bien écouter et de bien saisir la gravité des paroles. C'est plutôt dans la vision et les images que réside le foyer de notre compréhension, ce sont les images qui nous permettent de comprendre leur appel à la révolution, d'en mesurer la violence et le caractère automatique. Les multiples récitations, puis l'enregistrement dédoublé de la récitation par le couple des militants C et D,

présentent une surabondance d'informations. En fait, ce sont plusieurs voix récitant des textes qui saturent la bande sonore, des récitations qui mobilisent les corps, mais qui ne laissent pas de possibilité d'un *retour à soi* du son. Par conséquent, la révolution au sein de ce geste sonore, multiplié à l'infini et donc saturant la bande sonore, s'éteint et perd ses pouvoirs transformateurs, lesquels sont précisément ce retour vers le soi qui découvrirait de nouvelles sensibilités. Malheureusement, le retour vers soi transformationnel s'avère impossible à réaliser puisque les locuteurs n'arrêtent jamais leurs récitations. C'est pourquoi ce tableau est exposition de la violence : la transmission de la rhétorique de corps à corps et par la mobilisation ne revient pas vers le soi (l'émetteur du son, les locuteurs), mais s'empare automatiquement et de manière destructrice de l'autre (les otages). On nous abandonne dans la saturation et la surabondance rhétoriques, qui automatisent les corps récepteurs.

5. Voies sonores, lignes de front

5.1. Confrontation-hybridation audiovisuelle

La voie sonore des Rolling Stones, la révolution incarnée dans le geste de création musicale, sa traduction dans les paroles de *Sympathy for the Devil* – c'est soi-même qu'il faut ré-œuvrer pour mener une révolution –, tout cela est sélectivement fragmenté et amplifié. Comme nous avons vu dans l'analyse du tableau *Sight and Sound*, la section rythmique menée par Charlie et Bill, ainsi que la voix de Mick, étaient les seuls éléments sonores qu'on écoutait puisque le spectateur occupait – par un parallélisme sonore et visuel – la place de Brian Jones dans le studio. Dans le tableau des militants noirs, notre compréhension des textes récitées, qui saturaient la bande sonore, était parasitée par des sons : des avions, des klaxons de bateau, etc. D'un tableau à l'autre, le film a composé plusieurs voies sonores par entrelacement, lequel

constitue une barrière à notre écoute, rend difficile notre compréhension, nous forçant à nous reconcentrer sur l'image et puis à refaire « le tour de la question », à mener activement une spectature-en-progression.

Plus concrètement encore le film construit la structure architecturale de son espace sonore. L'incohérence et l'entrelacement des plusieurs voies sonores (soit ce dévoilement sélectif de fragments amplifiés et parfois aléatoires de certains bruitages) est une structure architecturale en pleine édification. Ce dévoilement, qui est aussi un jeu d'écoute pour nous, commence dès le début du film, dès le premier tableau : *The Stones Rolling*. Une voix *off* interrompt et rend muets les sons provenant du studio. Notre écoute est sollicitée par une récitation d'un texte pseudo-révolutionnaire et érotique que Shaun Inouye, pour revenir à l'article « Indicting truth », décrit comme une moquerie de la « commanding 'voice-of-god' as made famous by Grierson » (2013, p. 157). À ce moment, cette nouvelle voie d'information sonore ne fait que barrer notre écoute, momentanément exclue du studio ; elle se trouve au milieu d'une compétition — « competing for clarity with the film's titular song » (*ibid.*). Selon Inouye, ceci est symptomatique de l'effacement de la *rock star* et d'une critique du mode documentaire traditionnel :

The Griersonian voice-over, then, can be seen as Godard's own saboteur, adopted and then debased as a facile political tool that recites passages from a lowbrow smut novel that muddies the soundtrack during the studio sessions and undermines the Stones' position as countercultural musicians of the revolution (*ibid.*, p. 158).

Après quelques secondes, la voie sonore du studio resurgit brièvement. On entend une note de guitare amplifiée tandis que les corps des musiciens sont dépourvus de leur propre pouvoir. On entend la connexion de la guitare à un amplificateur, qui cause un crissement fort et inconfortable. La voix *off* continue sa récitation du texte. Ensuite, les deux voies sonores – le crissement de la guitare et la voix *off* – commencent à lutter l'un contre l'autre, chacun cherchant

à imposer sa propre voie(x). Situation d'écoute douloureuse (on a envie de couvrir nos oreilles) ; on se reconcentre sur l'image. Notre regard est fixé principalement sur Mick Jagger, qui occupe le centre du cadre et qui parle (on voit sa bouche en mouvement) au pianiste, un peu distrait. Le corps *muet* de Mick se fait agressé par la voix *off* vulgaire et persistante. En un certain sens, il se fait dépossédé de sa propre voix par cette seconde voie sonore.

Il se pourrait que cette manipulation par montage fasse écho ou imite une certaine situation sociale et politique, situation dans laquelle une voix autoritaire coupe notre propre voix et notre résonance, nous force au silence, bouchant notre accès au pouvoir sonore. Ce que Godard réussit ainsi à faire, c'est de convertir la confrontation entre l'image muette et la voix *off* en une tension politique, puisque le corps dans l'image privé de sa liberté d'expression sonore, c'est en fait *nous*, le spectateur, dépourvu aussi de toute parole dans la salle de cinéma. Et, soudainement, la répétition dans le studio, la vérité du sonore, nous manque. On se détache de la réalité représentée dans le plan, et on devient conscient du geste filmique, de la structure du lieu sonore et de l'espace négatif. On intériorise la tension politique, on absorbe le déconfort. Christian Marclay, artiste visuel et compositeur, dit à propos du silence : « c'est dans le silence que nous pouvons réfléchir sur le son, prendre une certaine distance par rapport au son » (Szendy 2000, p. 89). Ce vide autour du son, c'est l'image. L'image qui reste nue, vulnérable. On aperçoit alors un enjeu du film : Mick Jagger, dépossédé de sa voix, de son *cool*, est une marionnette. On ressent de l'empathie pour lui, mais, plus encore, on se sait aussi victime de la même violence. Tous les deux, lui et nous, sommes dépossédés d'un pouvoir sonore.

On continue à écouter la récitation en voix *off*, quelques mots accrochent notre attention : « I like you a lot, she whispered. I'm crazy about you. I never said that to any man before. Do you hear me ? You're the first one. Brutally she kissed the so-called apostle of non-violence on

the mouth. Outisde, an owl screeched mournfully in the warm twilight... » De l'image muette du studio, des crissements surgissent, une guitare laisse échapper un *screaching* semblable à celui du hibou évoqué par le texte. Un certain écho s'établit entre les mots du texte et le déchirement qu'ils causent à l'image, aux corps des Stones, et surtout à Mick qui est toujours vaguement au centre du cadre. Il reste sombre, sérieux, *dépossédé*. Est-il l'homme à qui la fille s'adresse et qu'elle embrasse ? Le « *so-called apostle of non-violence* ? » que la voix *off* « *brutally kisses* » ? Voici donc comment le rendu filmique de cette confrontation violente et de l'hybridation audiovisuelle entre la voix *off* (les paroles du texte) et le corps de Mick (son image) devient une sensualité violente, un entrelacement vulgaire, obscène.

Les autres membres des Stones sont captés dans des petits jeu d'ennui, indifférents à cette violence. Keith et Brian jouent au catch avec des briquets dont la caméra trace le trajet. Keith reprend une *tune* sur sa guitare, il fait une dance au milieu du cadre. Le son du studio remonte à la surface. Mick rentre dans le cadre, s'assoie pour commencer l'enregistrement, puis se lève et quitte le cercle. La caméra pivote pour le suivre alors qu'il disparaît derrière une paroi ; il a été battu. La confrontation violente entre les voies sonores a laissé l'image dépossédée de son pouvoir, de sa propre puissance de résonance sonore. Épuisement des forces. Tentative de supprimer l'impulsion révolutionnaire de ces corps musiciens, de la chanson et du geste sonore-résonant-révolutionnaire en tant que tel.

Un deuxième exemple de cette confrontation entre voix, son et image des Stones apparaît dans le tableau *1 plus 1 makes 2* (01 :04 :17), séquence dont les Stones, cette fois-ci, sortiront victorieux. La séquence s'ouvre sur l'image d'Anne qui écrit des slogans sur un pont. On écoute le début de *Sympathy for the Devil* : les battements, les maracas, puis la voix de Mick : « 1, 2, 3,

4. Please let me introduce myself, I'm a man of wealth and taste... » À ce moment intervient la voix *off* qui récite : « Page 69... » Les deux voies ont la même puissance dynamique, leur entrecroisement n'est donc pas encore violent : des vieux ennemis reconnaissent leur hostilité larvée. Anne termine d'écrire « Freudemocracy » puis sort du cadre en courant. On passe brusquement à un plan rapproché du visage de Mick, de profil, chantant fort, concentré. Les Stones sont tous clairement dans un *groove* (enfin ! diraient les plus sarcastiques d'entre nous). La voix *off* fluctue : elle baisse de volume avant de remonter. La caméra flotte de Mick à Keith puis à l'éclairage. Elle revient à Mick, remonte vers l'éclairage, descend vers Brian Jones derrière Mick, puis revient à Mick. Eclairage. Keith. Mick. Brian Jones. Un geste de circulation en boucle, qui imite l'élan de la chanson et du texte récité, qui se suivent en parallèle, l'un à côté de l'autre. La chanson est mise en *mute* au milieu de la séquence. Le texte la domine. On observe les Stones de nouveau dans le silence, leurs corps dépossédés de leur son et de toute résonance. Ce jeu de va-et-vient, cette bataille sonore pour le pouvoir continuera tout au long de la séquence jusqu'à sa fin alors que tout le groupe et des *backup singers* se réunissent autour d'un micro pour collectivement chanter les « woo, woo » de la chanson. Les Stones et la chanson gagneront cette ronde, tous ensemble, repoussant collectivement la voix *off* vers la sortie de tout champ.

Mais ce n'est là qu'une cette petite « réussite ». Le film ne porte pas cette confrontation jusqu'à sa résolution ou sa compréhension pleine et entière. Au contraire, le film se présente en tant que film réflexif et donc ayant sa propre subjectivité. Cette bataille menée entre les voies sonores imprégnera tous les tableaux du film, et nous il nous reviendra d'en être les simples spectateurs. À la fin, il nous incombera de naviguer entre ces voies sonores, perméables et plastiques, qui surnagent dans et entre tous les tableaux. Nous serons les témoins qui observent ce basculement entre les « vérités » sonores en conflit.

La vérité « elle-même » comme la transivité et la transition incessante d'une venir-et-partir ne doit-elle pas s'écouter plutôt que se voir ? Mais n'est-ce pas aussi de cette manière qu'elle cesse d'être « elle-même » et identifiable, pour devenir, non plus la figure nue sortant du puits, mais la résonance de ce puits - ou, s'il était possible de le dire ainsi, l'écho de la figure nue dans la profondeur ouverte ? (Nancy 2002, p.16)

Par l'acte de filmer une musique, et par l'acte de la mettre à l'épreuve par une confrontation avec d'autres voies sonores, on arrive à cette affirmation que la « vérité » du cinéma documentaire, au moins ici, reste ouverte, reste un écho résonant, et c'est à nous de prendre notre propre décision par rapport à la portée de cette révolution interne au film. Cette vérité résonnante est une ouverture vers le corps social (spectateur-témoin-juge) :

une ouverture d'un espace de complémentarité... autrement dit, il s'agit de l'adresser, de toi à moi, dans un mouvement qui ne serait ni celui de la compréhension herméneutique, ni celui de l'offrande vertueuse ; mais celui d'une réinscription dans des corps. Ce qui suppose que nous autres, qui ne jouons pas de piano (ou si peu), nous sachions, avec nos instruments d'écoute phonographiques, être à la hauteur d'une authentique tâche de traducteurs. Ou mieux : transducteurs (Szendy 2001, p. 87-86).

Le spectateur du film devient ainsi le transducteur de l'impulsion révolutionnaire du film. Dans le visionnement, par l'écoute, et suivant la discussion, il est la perpétuation des enjeux proposés par le film.

5.2. L'écoute filmique et la révolution interne

Le lieu sonore, l'espace et le lieu – l'avoir-lieu – en tant que sonorité, ce n'est donc pas un lieu où le sujet viendrait se faire entendre (comme la salle de concert ou le studio dans lequel entre le chanteur, l'instrumentiste), c'est au contraire un lieu qui devient un sujet dans la mesure où le son y résonne (un peu, mutatis mutandis, comme la conformation architecturale d'une salle de concert ou d'un studio est engendrée par les nécessités et par les attentes d'un dessein acoustique) (Nancy 2002, p. 38).

Ces moments de « confrontation » et de « bataille » sonore sont du même ordre que les amplifications sélectives de certains bruitages qui se manifestent dans l'œuvre (dans le *junkyard*, ce sont les sons du monde urbaine ; dans *All About Eve*, c'est le pépiement des oiseaux). Ce sont les lignes de couture de l'œuvre, lesquelles semblent posséder une autonomie. Le film adopte le nouveau sens d'un dessein acoustique, *un lieu qui devient sujet dans la mesure où le son y*

résonne. *One + One* est ainsi une œuvre-*sujet* qui possède sa propre subjectivité, sa propre écoute.

Une analogie musicale nous permettra de mieux saisir cette autonomie. Et spécialement une formule proposée par le compositeur François Nicolas dans « Quand l'œuvre écoute la musique... (Pour une théorie de l'écoute musicale) ». Pour Nicolas, l'écoute musicale postsérielle est une écoute *à l'œuvre*, « une écoute qui n'est plus le fait d'un auditeur mais directement de l'œuvre » (Szendy 2000, p. 158). Il poursuit ainsi :

Il s'agit là d'immanentiser la catégorie d'écoute, de concevoir l'écoute comme une activité de l'œuvre elle-même et non plus des individus qui y font face. Conformément à la thèse que le sujet de la musique – le sujet musical –, c'est l'œuvre et non pas les individus musiciens qui la composent, la jouent ou l'écoutent, il faut en venir à penser qu'il y a une écoute supportée par l'œuvre elle-même et non plus pas les individus qui l'entendraient ou la percevraient (*ibid.*, p. 158).

Nicolas point donc en direction d'une écoute qui précède et détermine l'écoute du corps musicien, l'écoute des corps militant activés par la récitation, et même notre écoute en tant que spectateur-témoin. Mais, pour cela, il faut faire du film une œuvre autonome, un sujet, un *corps sonore propre* qui possède sa propre résonance et donc son propre foyer d'écoute. L'œuvre existe en elle-même, *sonne* et *résonne* pour elle-même, se rapportant hors de soi et puis au soi. Voici donc une possible explication à toutes ces oscillations supposément aléatoires de fragments sonores, à toutes ces amplifications sélectives, et à toutes ces confrontations violentes : une œuvre est en train de sonner, de résonner, et puis de se transformer en quelque chose de nouveau. François Nicolas propose une notion d'écoute qui renforce le caractère de subjectivité de l'œuvre musicale, qui possède sa propre écoute. De même, on peut dire de *One + One* qu'il prend la nature d'une œuvre musicale par le fait même qu'il est un corps sonore imposant son écoute propre.

Nous, les spectateurs ne sommes plus ce foyer central d'écoute, mais l'une des écoutes possibles rencontrant celle de l'œuvre. Une écoute qui s'est activée véritablement dans le

premier tableau, au moment où la voix *off* entrait avec turbulence pour la première fois en scène, ce *moment d'élection* qui va structurer notre écoute et nous dévoiler les lignes de couture du film.

Si l'écouteur est créé par l'œuvre à partir du *moment favori*, que se passe-t-il donc après ce moment ? L'écoute, née en ce moment, va tracer ce que j'appellerai une ligne d'écoute. L'écoute apparaît ainsi une activité qui n'est plus de totalisation (comme l'audition) ni d'objectivisation (comme la perception) mais d'aimantation et d'intensification (*ibid.*, p. 162-163).

Pour illustrer sa théorie, Nicolas donne l'exemple de l'une de ses œuvres où deux « mondes musicaux, celui des instruments et celui de l'électroacoustique » (l'équivalent de nos voies sonores), se battent pour défendre leurs autonomies. Il explique :

Une écoute possible de l'œuvre naît à partir de ce qui pourrait être son moment favori : celui où le piano vient interrompre une partie électroacoustique qui menace de prendre son autonomie en sombrant dans la nostalgie... Qu'il faille trancher dans ce plasma pour que la pensée ne soit pas happée par une léthargie régressive, c'est ce que dit et fait le piano, coupant court et rappelant la loi de l'écriture (*ibid.*, p. 165)

Le moment favori, c'est cette confrontation, ce moment de surprise, un « conflit intérieur à l'œuvre dont l'auditeur n'avait jusque-là guère eu conscience ». À partir de ce moment, « une ligne d'écoute se dessine, qui épouse l'œuvre selon ce partage des eaux, cette ligne de fracture qui est tantôt de réconciliation, tantôt ligne de front » (*ibid.*). Voici comment les voies sonores dans *One + One* interagissent entre elles, ou autrement dit, comment elles font la révolution : elles se chevauchent, se confrontent, se pénètrent, essayant de se voler mutuellement leur autonomie. Elles sont des lignes de fractures, de front et de réconciliation. L'écouteur, lui, les remarque et commence à suivre leur révolution interne, partant toujours de ce premier moment de surprise et de confrontation, ce premier « moment favori », ce « discord immanent à l'œuvre qui s'avère délimiter une balafre et une entaille » (*ibid.*). *Sympathy for the Devil* est alors une musique/film qui déclenche la lutte entre ces lignes internes. Et l'œuvre ainsi « écoute la musique au fil de l'écouteur, ce stéthoscope qui interroge sans cesse : Est-ce qu'ici ça saigne ?

Est-ce qu'ici ça cicatrise ? » (*ibid.*, p. 169).

Le « *happy end* » du film, monté par le producteur Ian Quarry, qui inclue la chanson *Sympathy for the Devil* dans son entièreté, ne constitue pas une saine cicatrisation du film. Elle vise à représenter peut-être une « révolution réussite » : le rock 'n' roll ou au moins le pouvoir d'une chanson qui réussit à vaincre. Mais, suivant sa logique intérieure, l'œuvre demeure cicatrisée, et c'est enfin nous le spectateur, le stéthoscope et le transducteur de cette révolution, qui continue à suivre encore et encore cette cicatrice. L'avenir de cette révolution résonnante ainsi réside entre nos mains.

Chapitre III

La mémoire fictionnelle : la narrativisation, la mise-en-récit et le montage de la mémoire de Nick Cave dans le film *20,000 Days on Earth*

Sometimes it feels like the ghosts of the past are all about and crowding in, vying for space and recognition. They are no longer content to be kept down in the dark. They've been there too long. They are angry, gathering strength and calling for attention. They are clawing their way into the future and will be waiting there. Have I remembered them enough? Have I honored them sufficiently? Have I done my best to keep them alive?

Nick Cave, *20,000 Days on Earth* (2014)

1. 20,000 days

L'opération mémorielle de raconter sa propre histoire, son propre passé, nous engage dès l'arrivée de l'aurore. Et, ensuite, pour beaucoup d'entre nous, vient la contemplation du soi dans le miroir. Qui suis-je ? Qu'en est-il de ma veille, ou encore de ma vie, de tout mon passé, jusqu'à ce moment-ci ? Nous sommes en contemplation constante de *ce qui a été* ; chaque « maintenant » ne dure que le temps d'une fulgurance, toujours déjà en passe de devenir un fragment de vie à conserver dans le passé, dans la mémoire ou même dans l'oubli. Une accumulation de souvenirs, de pensées et d'images mentales forme notre conception de soi, tout autant que ce corps qui nous renvoie un regard en provenance de l'autre côté du miroir. En effet, on pourrait dire que c'est cette image de nous, dans le miroir, qui nous pose ces questions éternelles. Ce sont nos propres vestiges qui demandent d'être racontés ; ce sont nos propres fantômes du passé qui sont revendiqués par le moment présent, et par le biais d'une glorieuse narration, reconstruction, résurrection. Et, effectivement, notre constitution de soi ne vient que de ces vestiges du passé ; on leur est redevable.

La séquence qui ouvre *20,000 Days on Earth* est un montage saccadé de milliers d'images de la vie de Nick Cave. Cette séquence a pour éléments déclencheurs deux sons

distincts qui sonnent sur un écran noir : les cris d'un bébé et les crissements d'une guitare connectée à son amplificateur. Voici les deux sons primaires, reliés à deux images puissantes, qui représentent la naissance de notre musicien : son corps nue et vierge qui deviendra un palimpseste peuplé par des milliers d'images et de sons qui suivront, et la guitare électrique qui lui servira de prothèse pour devenir la *rock star* qu'il était destiné à être. Ces milliers d'images – de souvenirs – défilent sur des écrans de télé qui occupent tout le cadre, en parallèle à un chiffrier qui en mode accéléré grimpe jusqu'à 20,000, chaque chiffre émettant un *clack* lorsqu'il est épuisé. Puis, apparaît un écran noir. Ensuite, un réveille-matin sur une table de chevet reprend le son du tic-tac. On passe brusquement à un plan moyen de Nick Cave allongé sur son lit, les yeux ouverts. Le réveil sonne. La caméra commence à s'éloigner lentement, juste assez pour inscrire le réveil-matin dans le cadre et laisser le bras de Cave s'étendre pour l'éteindre. À ce moment, le son d'un métronome commence à s'intégrer à la bande sonore : bam, bam, bam, bam. Un tempo régulier. Toujours en plan séquence, la caméra s'éloigne et encadre Nick Cave qui se lève du lit. On l'entend dire en voix *off* : « At the end of the 20th century, I cease to be a human being ». On observe sa femme derrière lui, toujours endormie. « That's not necessarily a bad thing, just a thing. I wake, I write, eat, write, I watch TV ». La caméra se trouve au centre de leur chambre, éloigné le plus possible : on voit en plan large leur lit, et Cave assis du côté gauche. Il couvre ses yeux avec ses mains. « This is my 20,000th day on Earth ». Il se lève et ouvre une fenêtre derrière lui. La lumière du jour aveugle tout le cadre (une lumière dont il faudra tenir compte au cours de nos prochaines analyses) et, sur un écran blanc, apparaît le titre du film.

Le carton du titre se transforme, il passe au négatif ; le fond blanc devient noir, et puis les lettres du titre passent du noir au blanc. On entend le « click » d'ouverture d'une lumière. Le

titre disparaît et on se trouve dans la salle de bain de Cave. Il est face à son miroir et contemple le reflet de son torse nu. À la droite du grand miroir, on observe un petit miroir de courtoisie où certaines parties de son visage, non-discernables, sont amplifiées et déformées. « Mostly I feel like a cannibal. You know like a cartoon one with the big lips and the funny hair and the bone through its nose. Always looking for someone to cook in a pot ». On passe à un plan très rapproché de son reflet dans le miroir : ses yeux rouges, son nez pointu. Il étire la peau des deux côtés de ses yeux, contemplant un *lifting* cosmétique pour effacer les rides, l'évidence de son âge. « You can ask my wife, Susie, she will tell you » – et nous voici de retour dans la chambre ; Suzie se tourne dans le lit – « because she is usually the one getting cooked. Because there is an understanding between us, a pact, where every secret, sacred moment that exists between a husband and a wife is cannabilized, and ground up and spat out the other side in the form of a song. Inflated, and distorted » – on rebondit sur le gros plan d'un seul œil rouge et veineux – « *and monstrous* ».

De prime abord, le film peut être interprété comme un documentaire : le film consiste en l'observation d'une journée quotidienne dans la vie du musicien Nick Cave et de son groupe, the Bad Seeds, alors qu'ils enregistrent leur nouvel album, *Push the Sky Away*. Cependant, les moments d'enregistrement dans le studio sont entrecoupés par des rencontres curieuses qui ont lieu pendant ce « 20,000^e jour » de Nick Cave, un jour qui s'avère une fiction, une métaphore, une balade réflexive sur sa vie. On comprend dès lors que les premiers plans du film sont de l'ordre d'un film scénarisé, un artifice. La méticulosité et la précision des images, des sons et de la narration, font de ce film une balade suivant un chemin fictionnel. Les tâches que Nick Cave aura à accomplir durant sa journée seront les suivantes : 1) prendre rendez-vous avec un

psychanalyste freudien avec lequel il ruminera sur ses années d'adolescence ; 2) visiter le musée de ses propres archives⁵ où il examinera des photos ; 3) déjeuner avec son pianiste en discutant des moments significatifs de leur carrière ; et, à la fin du film, 4) manger de la pizza avec ces enfants devant la télé. Tout au long de cette journée, on sera témoin de l'enregistrement en studio de l'album *Push the Sky Away*. On sera aussi témoin de plusieurs performances. La performance culminante aura lieu à la fin du film, lorsque Cave sort se promener après son souper en famille. Il passera sous un pont et, tout d'un coup, comme si celui-ci était un portail magique, il ressortira sur la scène de l'Opéra de Sydney où The Bad Seeds donnent un concert. Ce concert rassemblera en un seul moment filmique toutes les énergies de l'enregistrement de l'album ainsi que toutes les performances qui nous ont conduit à ce moment-ci : la performance sera composée par un montage saccadé de plusieurs images des performances de la vie de Cave. Un écho du défilement du début du film et une métaphore littérale et filmique de son 20,000ième jour sur terre.

À l'instar de la structure fragmentaire de *One + One, 20,000 Days on Earth* se compose de plusieurs scènes d'enregistrement qui sont ensuite interrompus par des mises-en-scènes « fictives » ou scénarisées. À l'occasion de ces mises-enscènes, Nick Cave s'engage dans des activités autoréflexives, ayant toujours pour sujet la mémoire, le passé et l'acte de raconter plusieurs moments de sa vie. Contrairement à *One + One* – où les tableaux fictifs ainsi que les tableaux de l'enregistrement auraient pu s'enchaîner jusqu'à l'infini (puisque la complétion de la chanson en studio n'est jamais montrée –, le film sur Cave est délimité dans la durée, il tient en une journée, il va du matin jusqu'au soir, et le soir se termine avec un concert. Une durée

⁵ Le musée réel se trouve en Australie, le pays natal de Cave, et la salle du musée qu'on voit dans le film fût reconstruite à Brighton pour le film. Ils ont fait transporter une grande partie des archives (mais pas tous) de l'Australie, ce qui ajoute bien sûr à l'artificialité de la salle d'archives dans le film et à l'aspect fictif du film – mais seulement le spectateur qui connaisse la vraie localisation du musée pourrait reconnaître cet aspect fictif au moment de visionnage.

préétablie nous est proposée, et les épisodes « fictifs » s'insèrent dans cette temporalité ; ils ont un début et une fin. Cette journée fixée est véritablement la 20,000^e journée de sa vie : si on calcule, c'est exact, ça égale à 54 ans, son âge en 2013 lorsque le film fut réalisé. La journée composée est la métaphore d'une balade réflexive élargie qui s'étend sur toute une vie et qui a lieu précisément au moment où Cave décide de s'arrêter, de faire une pause ayant qualité de dévoilement. Voilà le film. Pour le dire autrement, le temps, ne s'arrête-t-il lorsqu'on l'examine ? Lorsqu'on s'en aperçoit ? Le temps, c'est comment une bobine de film projetée, le film d'une vie en mouvement. Une fois arrêtée, une fois sous réflexion, le temps s'arrête et nous montre une image, une constellation de souvenirs.

2. Un film, une mémoire. Des fictions, des fantômes.

L'idée du film naît de tournages documentaires dans le studio du musicien, de prises de vue intimes montrant le musicien en pleine création : le geste de création musicale se déploie dans le même temps que l'inscription cinématographique. Cette symbiose, on l'a vu dans le cadre de notre analyse de *One + One*, montre un corps dans un état de résonance, de devenir-corps sonore, de constitution de lui-même en tant que musicien-maître de son œuvre. Autour de ces prises de vue, les cinéastes ont voulu fabriquer quelque chose de grandiose qui rivaliserait jusqu'à un certain point avec la beauté et l'intensité de la création musicale captées en studio. Avec la collaboration de Nick Cave, un personnage-acteur déjà familier avec le domaine de la fiction, un écrivain et un maître « story-teller », ils se sont attachés à la tâche de construire une structure pseudo-documentaire et pseudo-fictionnelle.⁶

⁶ Résumé de la genèse du film, à partir des informations apprises au long de plusieurs séances de Q&A avec les deux cinéastes au Sundance Film Festival en 2014, lors de la première du film.

Le spectateur est ainsi invité à contempler la différence entre les deux modes filmiques représentés dans le film. *20,000 Days on Earth* propose un visionnement du film qui se définirait, selon le cinéaste Jean Louis Comolli, comme un pacte entre le film et le spectateur, ou bien une relation, un engagement mutuel qui n'est ni stable, ni fixé. Sur la différence entre les genres, Comolli dit :

Le pacte fictionnel et le pacte documentaire sont symétriques, mais inverse [...] Le cinéma [documentaire] est là pour que le monde « réel » soit déconstruit par le cinéma, que le spectateur se pose la question de sa place [...] Dans le cinéma dit de « fiction »... le pacte initial est de dire : « nous avons tout inventé, l'artifice est entier »... et l'on s'aperçoit pourtant que, chemin faisant, on est de plus en plus dans une épreuve de vérité [...] Ces deux trajets inversés, c'est le cinéma » (Comolli et Roussel 2006, p. 99).

Dans le film qui nous intéresse, nous entreprenons deux trajets, dans le studio et dans sa vie quotidienne, qui, au final, s'entremêlent et fusionnent. On est obligé de nous poser des questions, de remettre en cause nos attentes s'agissant d'un film sur un musicien en studio. Et nous sommes aussi contraints de réfléchir, au fil des épisodes, sur cette épreuve de « vérité documentaire » qui ressort de la mise-en-scène du musicien en studio. Comment apprécions-nous le Cave « musicien », à savoir ce corps sonore en studio, musicalement possédé et à l'écoute, et le Cave mise-en-scène, « jouant » sa propre vie, ce personnage qui suit ses routines quotidiennes, essayant de déchiffrer son passé ? Au-delà de cela, quai externe au film, plane le Cave « narrateur », une voix philosophique qui raconte sa propre histoire et qui relie les deux trajets. Voyons comment les trois instances filmiques de sa subjectivité se développent dans le film.

2.1. Se raconter

La voix *off* est évidemment fréquemment employée dans les films autobiographiques.

Patricia Hampl, dans son article « Memory's Movies », nous explique :

Autobiographical film is preoccupied not with telling a life story but with conveying perception itself, with searching for the peculiar character of the perceiving consciousness (56) [...] The memoir film's voice...

conveys individual consciousness. Typically, it is a thinking voice, an interior voice.... It speaks in order to muse, to wonder, not to convey what it already knows. It is a voice assembling its pictures (Hampl 1996, p. 57).

La voix du narrateur Nick Cave ne commente pas le développement des images ; au contraire, elle commente et parle rhétoriquement de la philosophie de la vie, celle d'un musicien, une vie que les images aideront à déchiffrer (« It is a voice assembling its pictures »). La voix est un outil pour découvrir le soi et « the pliancy of the first person : not simply that it *has* a story, but that it can *tell* one (*ibid.*). Cette voix se reconnaît en tant qu'individu, elle se reconnaît un « soi » avec un passé, mais elle reconnaît aussi un « autre » dans le soi, un soi existant en dehors de l'acte de narration puisqu'il en fait l'objet. La voix du narrateur ainsi rassemble ou constitue les « trois » instances de Cave : 1) le corps sonore, qui n'est pas tant un *first person* qui aurait une histoire, mais un corps sonore qui raconte une histoire par des gestes sonores (soit la composition musicale ou sa rhétorique philosophique) ; 2) le personnage mise-en-scène, qui réfléchit sur l'acte de narrativisation et narrativise à la fois, déchiffrant son passé face à un psychanalyste, face à des membres de son groupe, face à des archivistes ; 3) le Cave sans corps, cette voix intérieure mais qui s'adresse à nous, et qui établit la relation entre celui qui raconte et autrui, celui qui l'écouterait (lecteur de ses livres, le spectateur de ses films, l'auditeur de sa musique). À propos de cette voix intérieure, qui pourrait être destinée à n'importe qui, la psychanalyste et théoricienne du cinéma Judith Butler dirait :

If it is an account of myself, and it is an accounting to someone, then I am compelled to give the account away, to send it off, to be dispossessed of it at the very moment that I establish it as my account. No account takes place outside the structure of address, even if the addressee remains implicit and unnamed, anonymous and unspecified (2001, p. 26).

Or, on aimerait revenir encore une fois à cet acte de création qu'est l'acte de *se raconter*, l'acte de se mettre en récit, soit musicalement, soit linguistiquement ; un acte qui permet de comprendre le soi non pas comme sujet donné, source ou « puit de vérité », mais comme un

processus, un geste sonore constamment en mouvement, en transformation. L'acte de mettre en récit et de narrativiser sa propre vie n'est pas un évènement fixé, qui serait entrepris à un moment précis dans la vie (dans ce 20,000^e jour par exemple) ; au contraire, c'est un processus continu qui a lieu tout au long de la vie et tout au long d'un film qui nous y donne accès. L'acte de se mettre en récit est composé de gestes d'actualisation que nous répétons en boucle. Et la réflexivité du film, la narration et les mises-en-scènes sert précisément ici à faire la démonstration que l'œuvre cinématographique autant que la vie elle-même sont une articulation en devenir, sans « sens définitif » ni « état finalisé », c'est-à-dire ni complètement un acte documentaire ni complètement un acte de fiction, mais toujours un mélange des deux. Dans les sections qui suivent on verra explicitement comment ces actes d'articulation-en-devenir se manifestent dans le film.

2.2. La mémoire, un palimpseste

Dans son article « Mirrors without Memories : Truth, History, and the New Documentary », la théoricienne du cinéma Linda Williams reconsidère les tendances « postmodernes » du cinéma documentaire ainsi que la « crise » qui entoure la perte des grands récits traditionnels. Elle s'attache spécialement à ces films qui ont pour sujet la reconstruction du passé et de la mémoire, un champ polémique qui a toujours mis à l'épreuve les limites du genre et qui aurait pour but la quête de la « vérité » contenue dans le passé. Parmi les tendances du « *new documentary* », on trouve celle qui consiste non pas à abandonner cette quête de vérité, mais à proposer « a remarkable engagement with a newer, more contingent, relative, postmodern truth » (1993, p. 11). La relativité de ce passé (et donc la relative capacité de notre propre mémoire de le raconter) permet et occasionne des formes cinématographiques qui tangent entre

documentaire et fiction : des œuvres hybrides. Cette vérité relative d'un passé toujours déjà inaccessible se convertit ainsi en matériel qui se configure et se métamorphose dans et par la mémoire, ce lieu d'histoires et de récits infinis, lieu de reconstruction et ré-œuvrement.

Le premier rendez-vous de la journée de Cave met en scène cette construction mémorielle du passé, en plus de mettre en abîme le processus de filmage et donc la construction de ce film en tant qu'objet composé de fragments de mémoire. Cave rencontre le psychanalyste freudien Darian Leader. Ici aussi la séance commence avec le tic-toc d'une horloge, du temps chronométré — de la séance, de sa vie, d'une chanson, du film. La séance est consciemment exposée comme une mise-en-abîme : dévoilement des caméras qui enregistre l'entretien et des mini-écrans qui reproduisent le visage de Cave ; énoncés réflexifs autant sur la construction du film-œuvre que la mémoire-œuvre de Cave (qui sont en fait une même œuvre, faite de matière mémorielle). Plongée dans le noir, la salle est presque sinistre. Les deux hommes sont assis face à face, l'éclairage ne dévoilant que leur silhouette. À droite du cadre, un écran dédouble le visage de Cave (et donc la matière audiovisuelle filmique dont il est composé), qui répond à la question de Leader : « What's your earliest memory of a female body ? »

De manière très sérieuse, Leader le guide à travers les souvenirs de son enfance, cherchant à laisser la matière mémorielle (comme la matière filmique) tracer son propre trajet. On n'a pas de mal à croire qu'il s'agit là d'une vraie séance psychanalytique. Parlant du passé raconté et de la faculté de la mémoire, Linda Williams revient aux théories premières de Freud :

The past events examined in these films are not offered as complete, totalizable, apprehensible. They are fragments, pieces of the past invoked by memory, not unitary representable truths but, as Freud once referred to the psychic mechanism of memory, a *palimpsest*, described succinctly by Mary Ann Doane as « the sum total of its rewritings through time ». The « event » remembered is never whole, never fully represented, never isolated in the past alone but only accessible through a memory which resides, as Doane has put it, « in the reverberations between events » (*ibid.*, p. 15).

Un palimpsest de reverberations : voilà qui est très juste lorsqu'on parle d'un musicien, d'un

corps sonore et donc d'une mémoire nécessairement sonnante et résonante. Le mécanisme de la mémoire qui opère tel un palimpseste est ce qui informe le geste de narration romanesque du *story teller*, mécanisme qui ensuite s'emploie dans la composition musicale de Cave. Et puis les prothèses qui faciliteront le travail du palimpseste, c'est-à-dire, qui aideront la mémoire à se raconter, seront toujours présents dans le film : dans la séquence d'introduction, il écrit sur une machine à écrire qui sonne très fort et que nous voyons en gros plan ; avant d'entrer dans le bureau de Leader, on voit son stylo très agressivement griffonné dans un cahier ; et puis, dans le studio, on le verra sur son piano.

C'est que, pour Cave, le palimpseste qu'est sa mémoire informe sa musique et son processus créatif : « That's really what the process of songwriting is for me, the retelling of these stories and the mythologizing of these stories. To lose the faculty of memory is a massive trauma », avoue-t-il au psychanalyste. À ce moment, on passe à un gros plan sur ses yeux troublés, qui se tournent vers le hors cadre, ce hors cadre qui lie cette scène à une séance d'enregistrement dans un studio ensoleillé. On est transporté dans ce studio : une porte en bois, la voix de Nick Cave qui résonne depuis l'intérieur. On entre dans le studio. Un plan large nous montre des outils d'enregistrements, un fauteuil, le piano derrière lequel est assis Cave : « Ok, I'll do one more ». En plan plus rapproché, on voit le visage de Cave, concentré, ses pensées semblables rejoindre un monde lointain, celui des souvenirs. Il chante tendrement en s'accompagnant au piano, cette prothèse instrumentale qui l'aide à attraper, à raconter musicalement son passé : « Childhood days, shimmer in a haze. Give us a kiss. In the blue room you whispered into the music, and the brown feel under the thorn bush. Give us a kiss... » La caméra demeure immobile, fixe, elle ne veut pas interrompre par aucun énoncé de présence la concentration de Cave et la convocation de ses souvenirs. On rebondit sur un plan de profil : des

câbles en premier plan restent dans le flou et découpe le visage de Cave, tout prêt du micro, image nette et propre. « Give us a kiss, just one little sip, sip, sip, before you slip, slip, slip away... again. You're still hanging out in my dreams, in your sister's shoes, in your blue jeans. Give us a kiss... one little sip, sip, sip, before I catch, catch, catch on fire. Come on, and give us a kiss... » Pendant ce temps, la caméra change de position et l'observe depuis les côtés, en plan rapproché, puis s'attarde sur ses doigts et les touches du piano. La musique se brouille, s'éteint, on entend sa voix, en provenance de la scène précédente, c'est-à-dire, de la scène de psychanalyse qui nous attendait avant de se poursuivre. Cave dit : « If you can enter into the heart of the song, in the present moment, forget everything else, you can be kind of taken away... » Sa voix continue sur une image qui le montre sortant du studio, passant par la porte en bois. La lumière venant de l'extérieur nous aveugle et brouille l'image... On revient à la séance psychanalytique : « ... and then you are sort of god-like ».

Ce montage alterné met ces deux séquences en écho : la réalisation de la chanson au piano, en plan rapproché et fixe, montre comment Cave, un corps-sonore, se sert de sa mémoire pour la transformer en chanson ; puis l'entretien clarifie ce processus en termes plus philosophiques. On dirait que ce sont ces instances singulières du passé qu'il partage avec Darian Leader qui provoquent le passage en studio. Ses réponses, sa narrativisation de ses souvenirs, servent de ressuscitation. Et c'est dans ce moment que le processus filmique fait écho au processus musical. De même que ses souvenirs d'enfance sont capables de propager leur énergie, de se transformer en monstres musicaux par l'acte du *songwriting*, de même le film naît des instances musicales autour desquelles s'emballent des manifestations du travail mémoriel de Cave.

Réanimer par la matérialité de sa voix (cet *embodied presentness* de la musique), ses

souvenirs d'enfance qu'il chante sont transformés en *moments présents musicaux* par la faculté mémorielle de son corps assis au piano. Les souvenirs n'existent plus dans un imaginaire déformé, mythologisé ; ils sont désormais *musicalement narrés*. C'est par ce geste de récitation musicale qu'ils assument une vie immortelle, adoptant un *presentness* qui est toujours là dans le corps, dans le grain de sa voix et les notes du piano (prothèse à son corps). Les souvenirs sont ainsi ancrés dans le moment présent musical, son présent à lui, mais aussi présent devenu nôtre par l'acte documentaire.

2.3. Fantômes du passé (la hantise de la rock star)

My narrative begins in *media res*, when many things have already taken place to make me and my story in language possible. And it means that my story always arrives late. I am always recuperating, reconstructing, even as I produce myself differently in the very act of telling. My account of myself is partial, haunted by that for which I have no definitive story. I cannot explain exactly why I have emerged in this way, and my efforts at narrative reconstruction are always undergoing revision. (Butler 2001, p. 27).

Hantés par les souvenirs dont on ne se souvient plus, par des amis à qui on ne parle plus et par des versions de nous-mêmes qu'on ne saurait plus reconnaître, notre présent est toujours partiel, c'est-à-dire toujours composé de fragments oubliés qui résident néanmoins dans la mémoire. C'est pourquoi on se fait surprendre lorsqu'un fragment du passé nous revient de manière inattendue. Au long de la journée, Cave se balade en voiture d'un rendez-vous à l'autre ; il navigue le long du paysage côtier de Brighton et nous conduit au rythme de ses ruminations.

À la suite de sa séance avec Darien Leader, il retourne à sa voiture (00 :30 :18). Dans un plan moyen, on le voit ouvrant le coffre de la voiture où deux perruches sont prises dans une cage. Puis, gros plan sur des clés insérées dans le démarreur. « You turn it on, you turn it off », dit sa voix de narrateur sur l'image de son visage silencieux, absorbé, sourcils froncés et sceptiques. La voix donne signification à sa routine quotidienne, à ces micro-actions tel que le démarrage d'une voiture — un simple mécanisme qui entre dans la grande philosophie de la vie.

« But then one day you find you can't and you've become the one thing you wished into existence back when you were a kid up in your room singing into a broom with the door locked ». Il a commencé à pleuvoir. La voix qui parle ne possède pas de corps visible, mais elle possède un passé, une mémoire et elle *se raconte*, et par l'acte de se raconter se surimpose à l'image et *prend corps* dans le corps de Cave qui conduit. Une mémoire qui prend corps. « You've dreamed yourself to the outside », ajoute la voix *off*. Elle joue avec la hantise, mais aussi la convocation.

Le film rendra explicite cette hantise lorsque quelques souvenirs de Cave seront convoqués et prennent véritablement corps pour se manifester à côté de lui — « to dream them to the *outside* », les extérioriser. Il semble que sa propre narration les ait ressuscités, mais comme cette surplombe le récit où se trouve Cave, il est tout même surpris de les voir et essaie même de les ignorer. La première hantise extériorisée par cette voix narrateur est l'acteur Ray Winstone, qui apparaît déjà en train de parler (« *my narrative begins in media res* »). Sa voix devient de plus en plus forte sur la bande sonore et on distingue ses mots : « Are you worried about getting old? [...] Why don't you reinvent yourself? » Au volant de sa voiture, Cave est alors vulnérable, hésitant, et il essaie de naviguer entre ces questions qu'il se pose à lui-même.

Ray continue sans arrêt à parler, Cave l'ignore, un peu irrité. « I'm 56, how old are you? » Gros plan de Cave, silencieux, lèvres serrées en signe d'irritation ; il ne répond pas. On se demande alors : est-ce qu'une rock star vieillit ? Et cet homme vieillissant, si préoccupé de son âge et de la narrativisation de sa vie comme si elle s'échappait de ses mains, est-il le Nick Cave qu'on devrait désormais reconnaître et accepter ? Le Nick Cave représenté à l'écran n'est sûrement pas la *rock star* à laquelle on s'attendait, le corps sonore et métamorphosant de nos souvenirs, incarnant l'énergie dionysiaque du rock 'n' roll. Il n'est certainement pas une *rock*

star comparable à celle qu'on découvre dans le film *Ziggy Stardust and the Spiders fom Mars*, véritable mythologisation de David Bowie ; vie et mort devant nos yeux de son personnage symbolique. *20,000 Days on Earth* n'est pas ce genre de film, et Nick Cave n'est plus ce genre de *rock star*. Il répond :

I can't reinvent myself, I don't want to... the rock star, you got to be able to see it at a distance, it's something you can draw in one line [...] Because they got to be god-like. It's all an invention. But it happened early on for me. As a child I had a desperate need to change myself into something else. I look in the mirror, and I wasn't happy. I used to look at these people on the record covers and aspire to them – (00 :32 :34)

À ce moment, il écoute un klaxon, ses yeux sont distraits, sa réponse est abruptement interrompue. Le plan ne le nous montre seul dans sa voiture ; Winstone est absent, sa réponse n'existait que dans les pensées de Cave. Elles sont disparues aussi vite qu'elles sont apparues. Un flux de conscience. Après un moment, la voix de Winstone nous revient graduellement, les yeux de Cave apparaissant en gros plan : « What do you think of the Rolling Stones ? [...] Do you love performing still ? » Cave est énervé, vulnérable, nostalgique : « I, I live for it. It's really that moment that I get to be that person that I always wanted to be ». Il avoue qu'il ne pourrait se réinventer à cette âge-ci puisque son image en tant que *rock star* a déjà été solidifiée dans un moment lointain du passé. Et, pourtant, la performance, il l'avoue, demeure l'état, l'activité, le geste musical qui réactive et toujours réactivera son corps de *rock star* : *that person he always wanted to be*. Sans performance, la *rock star* ne peut perpétuer ni sa propre vitalité ou son énergie, ni la métamorphose propre du rock 'n' roll, fantôme éternel qui aura toujours besoin de se rattacher au corps en performance.

Vers la fin du film, à la tombée de nuit (01 :15 :00), il apercevra Kylie Minogue⁷ dans le rétroviseur de sa voiture. Elle sera le deuxième fantôme de son passé. Elle apparait de la même manière que Winstone, déjà en train de parler, sa voix envahissant l'image du profil de Cave —

⁷ Les deux avaient collaboré sur la chanson *Where the Wild Roses Grow* dans les années 1990.

comme un écho qui s'approche des fonds de sa mémoire. Cave ajuste le rétroviseur : l'image du visage souriant de Kyle dans le petit miroir est souple et doux, réconfortant. Le plan suivant nous montre Cave au volant et Kyle sur le siège arrière. Elle raconte la première impression que Cave lui a laissée en concert avec son groupe The Bad Seeds : « You were walking up the ramp to go on stage and it was like a scene from a film. You've always had this swagger and energy when you're building up to go on stage. And then the performance was electrifying, and your body language... you were like – like a tree ». Le visage si sérieux de Cave d'un coup se réchauffe avec un sourire craquant : « Like a big tree ? » Elle répond, dessinant l'arbre avec des gestes « like from a Hitchcock film, a tree in silhouette, in a storm » : une image qui se loge dans nos imaginaire, fictionnelle et monstrueuse, révélant toute la vérité de son être sur scène. Ils continuent à discuter de sa performance sur scène. Cave poursuit :

I'm very much a front row type of guy... For me there is a kind of psychodrama that goes on between singular people in the front row that becomes very important in the telling of the narratives of the songs.... It's that mixture of awe and terror that you can get from one person or a small group of people that gives a huge amount of energy to transform yourself.

On entend graduellement le battement d'un cœur. Les lumières des lampadaires de la rue éclairent l'écran, celui-ci devient blanc, puis la lumière devient l'éclairage d'une salle de concert.

On est entré dans un concert intime, déjà commencé. Avec pour but de mettre en image 1) son corps ressemblant au *Hitchcock tree* ainsi que 2) ce « *psychodrama* » entre lui et les spectateurs du premier rang. Habillé avec le même costume noir qu'il porte tout au long du film, le voilà sur scène, dans son état métamorphique et électrique. La caméra le capte dans une intimité presque érotique avec son public. En sueur, vibrant depuis son intérieur, il incarne ses paroles et les fait résonner pour son public. Il prend la main d'une femme au premier rang, il la place sur sa poitrine, puis il chante avec une voix déchirante, lourde et puissante, cette voix si singulière dont le grain ne peut que réveiller une expérience des plus viscérales : « Can you hear

my heart beat ? Can you hear my heart beat ? » Le film non seulement *corporalise* les fantômes de son passé, il construit une dialectique entre ce passé et le présent *corporel* de Cave : son cœur, âgée 20,000 jours, un palimpseste dont la résonance musicale-mémorielle se transmet par l'acte performatif à son public.

Un type de montage rythme l'épisode de la voiture — alternance entre lui, seul dans le cadre, et le personnage fantomatique assis à l'arrière. Le même type de montage est employé dans l'entretien avec le psychanalyste lorsque la caméra insiste sur Cave en plan rapproché, puis sur l'analyste, puis sur Cave, etc. Dans ces deux cas, on assiste à un acte narratif de la mémoire : contemplation et partage d'un même souvenir servant de déclencheur à l'acte performatif qui suivra. L'insertion du concert où il chante *Geneva Lake*, provoquée par la conversation avec Kyle, ainsi que l'insertion de la scène de studio où il chante *Give Us A Kiss* à son piano, provoquée par l'entretien avec le psychanalyste, servent de représentations musicales « atemporelles » où le corps n'est pas exposé à l'érosion temporelle de l'âge, mais reste pris dans le présent : un souvenir évoqué du passé n'est que mis en récit dans et par l'acte musical ; il est par cela même mis en *présence*. Rappelons-nous la réponse de Cave à son ami Ray Winston lorsqu'il lui demande « Do you love performing still ? » Cave répond : « I live for it. It's that moment where I can be that person that I always wanted to be » : Cette personne qui ne soucie pas de son âge ni son personnage de *rock star*, mais qui se vit comme un musicien-palimpseste capable d'habiter son corps sonore et d'entrer dans la chanson qu'il interprète afin de devenir *god-like*.

3. La mémoire de Cave mise en récit (la dialectique entre le présent et le passé)

La compréhension du passé par le « montage » – ou bien par toute forme d'enchaînement ou de composition de fragments du passé – a été théorisée par Walter Benjamin dans son ambitieux projet *Livre des passages*. Cette théorie a été reprise par Georges Didi-Huberman dans son ouvrage *Remontages du temps subi* où il résume les initiatives du théoricien des années 1930 : « [Benjamin] plaid[e] pour que la 'lisibilité' (*Lesbarkeit*) de l'histoire puisse s'articuler à sa 'visibilité' (*Anschaulichkeit*) concrète, immanente, singulière » (2010, p.14) et pour ce faire, il faut « reprendre dans l'histoire le principe du montage (*das Prinzip der Montage*) » (*ibid.*). Didi-Huberman fait la synthèse de ce que Benjamin tentait par cette œuvre impressionnante mais inachevée :

On comprend alors que le passé devient lisible, donc connaissable, lorsque les singularités apparaissent et s'articulent dynamiquement les unes aux autres – par montage, écriture, cinématisme – comme autant d'*images en mouvement* :

[...] Il ne faut pas dire que le passé éclaire le présent ou le présent éclaire le passé. Une image, au contraire, est ce en quoi l'Autrefois rencontre le Maintenant dans un éclair pour former une constellation. En d'autres termes : l'image est la dialectique à l'arrêt. Car, tandis que la relation du présent au passé est temporelle, la relation de l'Autrefois au Maintenant est dialectique : elle n'est pas de nature temporelle, mais de nature imaginaire (bildlich). Seules les images dialectiques sont des images authentiquement historiques, c'est-à-dire, non archaïques (2010, p. 15).

Par un *cinématisme* adapté à l'histoire de Nick Cave et à la forme de l'œuvre mémorielle et philosophique qu'il effectue, le film assume une structure où cette dialectique entre présent et passé peut s'articuler. C'est-à-dire, le film est le lieu où les images mémorielles se rendent *visibles*, et ce, par la friction entre les trois incarnations de Cave (musicien, personnage dans sa propre vie, narrateur).

La rencontre avec son passé, qui en effet est métaphorisée par les rendez-vous tout au long de sa journée, devient une vraie dialectique lorsque les fragments qui lui appartiennent s'extériorisent (sortent de son intériorité ou de sa voix interne) et se juxtaposent les uns à côté

des autres. Cette extériorisation de fragments on l'a déjà vue 1) dans la séance avec le psychanalyste où ses souvenirs s'extériorisent par la vocalisation et puis se traduisent musicalement dans le studio dans la chanson *Give Me A Kiss* ; et 2) dans la voiture où sa voix extériorisée convoque et corporalise Ray Winstone et Kyle Minogue, cette dernière déclenchant par un souvenir qu'elle évoque la performance de *Geneva Lake*. Dans un troisième moment crucial du film, que nous allons aborder dans les trois prochaines sous-sections, on sera témoin d'une dialectique mise en acte par le montage entre des fragments particliers de son passé, à savoir des archives. Avant d'en arriver à l'analyse de cette scène, il faudra cependant déplier la densité du mot « archive » et son rôle dans la création d'une dialectique entre le passé et le présent.

3.1. Repenser l'archive par la mise en scène

Revenons à Linda Williams et à son étude du documentaire postmoderne. Elle défend l'idée que les images du passé dont on essaie d'extraire une certaine vérité ne sont pas « des miroirs avec des souvenirs ». C'est-à-dire : les images du passé telles qu'elles sont représentées autoritairement dans des photographies ou des images filmiques ne peuvent nous montrer l'horizon où réside la vérité puisque cette vérité même est toujours déjà une reconstruction de fragments. Williams propose qu'on retienne de la notion de vérité du passé l'idée « that there can be historical depth to the notion of truth – not the depth of unearthing a coherent and unitary past, but the depth of the past's reverberation with the present » (Williams 1993, p. 20). Cette réverbération est la clé ouvrant le sens de la manipulation des images photographiques et filmiques de notre passé. Sans réverbération, sans dialectique – ou bien aussi, sans *résonance* – les images ne peuvent rien communiquer de ce que Benjamin appelle cette connaissabilité du

passé.

L'archive demeure une collection d'images qui provoque la crainte. Dans son article « Contemporary Documentary Film and 'Archive Fever' : History, the Fragment, the Joke », la théoricienne et professeur en cinéma Jaimie Baron examine la manière dont plusieurs films « postmodernes » (pour ainsi dire) renégocient la relation avec l'archive (transformant le film en satire) pour relever que l'acte même de la construction des fragments dans le présent est ce qui constituerait le vrai passage au passé (faisant écho aux intentions de Benjamin) :

A number of independent documentaries have entered into a new relationship with archives and archival practices. Rather than simply mobilizing archival materials in a transparent manner [these films] [...] figure the archive itself and *thus simulate for the viewer the experience of being in an archive, of following and trying to make sense of fragments and traces* [...] *follow[ing] not the defined trajectory of a journey but, rather, the tentative moments of an exploration.* This exploration is often indirect, dispersed and nonlinear. It foregrounds process, digression, and discovery rather than a straightforward recovery of the « facts » [...] Part of what is discovered is the archive itself and varying forms of archivization. Thus each film *treats a fragment as a jumping-off point that leads to a relationship with « the real » yet simultaneously interrupts any such unmediated relationship* (je souligne, 2007, p. 14).

Elle entreprend son analyse en se basant sur les pensées du « new historicism », un courant d'historiographique qui défend la reconstruction de plusieurs histoires subjectives et même des contre-histoires s'opposant à une Histoire hégémonique, une reconstruction d'histoires qu'elle rapproche du déconstructivisme philosophique et linguistique mené par Jacques Derrida. Son étude s'inspire principalement de *Mal d'Archive*, conférence de Derrida portant sur la mémoire — c'est cette même conférence qui inspirera notre analyse d'une séquence de *20 000 Days* recourant aux archives personnelles de Nick Cave. Cette séquence renvoie précisément à ce mode d'engagement postmoderne avec le passé dont parle Baron : « simulat[ing] for the viewer the experience of being in an archive, of following and trying to make sense of fragments » et dans lequel mode le fragment sert de « jumping-off point » pour l'exploration d'un passé.

Dans *Mal d'archive*, Derrida explique que la consignation, c'est-à-dire la préservation d'un certain passé dans un espace-lieu par des images autoritaires, « vise à coordonner un *corpus*

singulier, dans un système ou synchronie dont tous les éléments articulent l'unité d'une configuration idéale » (Derrida et Prenowitz 1995, p. 10). Autrement dit, la configuration de l'archive reste une reconstruction, certes, mais aussi un montage autoritaire qui n'articule qu'une version du passé. Dans le cadre d'un documentaire qui utilise l'archive de manière traditionnelle (dans le montage filmique en tant que preuve visuelle, puit finale d'autorité sur le passé représenté), la consignation constitue la base empirique sur laquelle repose la légitimité, l'objectivité et l'authenticité de la reconstruction cinématographique de l'évènement en question. Derrida continue en caractérisant l'espace-lieu d'archive comme étant « instituant et conservatif [...] il garde, met en réserve, préserve, mais d'une façon non naturelle, c'est-à-dire, en créant la loi (*nomos*) ou en forçant les gens de respecter son autorité » (*ibid*). Si on joignait aux idées de Derrida celles de Benjamin, l'utilisation des images d'archives dans un documentaire ne serait donc rien de plus que le présent (la production du film) essayant d'éclairer le passé (une relation temporelle qui risque d'avoir été corrompue par le passage du temps) par la création d'une consignation idéale (ou au moins une consignation idéale parmi d'autres possibles) qui serait le film complet, terminé. Dans ce cas, les images et les commentaires les accompagnant de manière autoritaire ne déploieraient aucune dialectique et seraient devenues ainsi purement archaïques. Pour le dire autrement, le présent serait en train de soumettre le passé à son autorité de « vérité » grâce à l'intermédiaire-cinéaste et sous son angle d'intérêt. Toutes ces configurations ne nous amèneraient jamais vers le vrai savoir ou la connaissabilité de ce passé.

L'archive est un concept, souligne Derrida, un concept qui a été créé par nous – ceux qui défendent et préservent les impressions physiques du passé – et qui pourrait de ce fait être modifié par nous. Ce qu'il faut au concept de l'archive, c'est une mise en hors de soi, un bouleversement, ou bien, une extériorisation, une fictionnalisation. Cette scène que nous

analyserons nous aidera à déconstruire et reconstruire le concept même de l'archive et du montage qui « devrait » se faire ou « aurait dû » être fait à partir de lui : démonter les fragments que présuppose tout montage historique, c'est-à-dire, démonter le concept de l'archive pour donner liberté à un nouveau montage où les archives sont *le sujet même*.

La scène commence par une reprise de la narration et de la rumination philosophiques de Cave. Sa voix résonne sur sa figure traversant les entrailles d'une institution d'archives : il parcourt des couloirs souterrains, ouvrant et fermant des portes, dépassant plusieurs rayons de fichiers, cherchant *sa* salle, *son* passé :

Who knows their own story ? Certainly it makes no sense while we are living in the midst of it. It's all just clamour and confusion. It only becomes a story when we tell it and retell it, our small precious recollections that we speak again and again to ourselves and to others. First creating the narratives of our lives, and then keeping the story from dissolving into darkness (00 :53 :00)

Cette rumination se termine, ou est interrompue, par la reprise de la mise en scène : « Hello ? » « We're over here ! », répond une femme. En arrivant dans la salle, il s'exclame : « Hi, what are we doing ? » —comme s'il n'avait aucune idée du but de ce rendez-vous, comme s'il faisait le trajet d'exploration en même temps que le spectateur. On passe dans la salle de ses archives, remplie de photos, de rayons de fichiers, d'une télévision, d'un magnétoscope, projecteur et autres outils de préservation : voici la consignation ou « domiciliation » (*ibid.*) des impressions de son passé, dont plusieurs pourraient très bien appartenir à l'ordre du mémorable (du régime des souvenirs et de la mémoire vivante) et d'autres à de l'ordre de l'oubli (les fragments du passé qui perdent leur vie). Certes, ces vestiges physiques sont là assemblés sous le terme « archives », et cela présuppose leur préservation, mais Cave lui-même a insisté sur la nécessaire *mise en récit* de nos histoires qui les protège contre l'obscurité. Et, effectivement, l'apparence de cette institution semble être un mausolée de l'oubli. Heureusement, le déterrement spontané d'images

remettra en vie plusieurs fragments de son passé.

La mémoire vivante est ce qui est mise en cause. « Who knows their own story ? », demande Cave. C'est précisément cette archivisation qui engendre une deuxième obscurité en dehors de notre propre oubli, confusion ou chaos – une obscurité qui est la raison pour laquelle on aimerait désigner l'archive par un autre mot aussi théorisé par Derrida : un *pharmakon*. Cette salle pleine de coins et de recoins qui contiennent des fragments de mémoire, qui pourraient n'en jamais sortir, est-elle une préservation fiable du passé ? La consignation et domiciliation de la mémoire en forme d'archives, ce lieu extériorisé de notre mémoire intérieure, en fait contribue progressivement à l'« anéantissement » de la mémoire pour cause d'une inévitable « pulsion de mort » de l'archive (*ibid.*, p. 14). Dans *Mal d'archive*, Derrida extrapole sur la position de Freud contre l'archive et contre l'endormissement de la mémoire vivante, intérieure. La préservation physique de la mémoire – peu importe la forme de cette impression – a un double caractère : elle est un remède et un poison (le *pharmakon*) et, en conséquence, « l'archive travaille toujours, et a priori, contre soi-même » (*ibid.*). Voici alors la raison pour laquelle Cave a été convoqué : pour raconter, pour mettre en récit, et donc combattre l'obscurité de l'archive.

Dans un état pur, les archives sont en fait un *non-montage*, bien qu'elles dictent une sorte d'autorité dans cet espace de consignation et domiciliation. Pour agir sur le présent, elles restent à la disposition de quelqu'un pour va les agencer selon une certaine logique d'enchaînement. Les archives sont d'abord des *images latentes* dont la potentialité doit se traduire en *images en mouvement*, en dialectique : « Une image est ce en quoi l'Autrefois rencontre le Maintenant dans un éclair pour former une constellation », pour reprendre Benjamin. Il faudrait construire une mise en scène où cet Autrefois aurait la chance de rencontrer ce Maintenant, par la friction produite des images dialectiques. Ceci nous donne à comprendre l'intention de cette séquence et

la nécessité de la mise en scène du processus d'enchaînement.

La séquence aurait pu tout simplement avoir été présentée sous la forme *d'enchaînement consécutif de photographies* avec une *narration en voix off*, mais cette présentation explicative – le documentaire d'archive traditionnel – n'est pas ce qu'aurait voulu Benjamin, non plus ce que voulaient les cinéastes ou Cave lui-même. Dans le cadre du film, en se transformant en un personnage « fictif », Cave reste un personnage vivant ayant une mémoire vivante qui peut se raconter elle-même ; elle n'est pas soutenue par des autorités invisibles (les cinéastes et les monteurs) qui auraient déjà assemblés ces fragments pour nous en proposer un film, une mémoire, une Histoire. Par contre, recourant à la participation de Cave, les cinéastes ont opté pour la radicalisation et le bouleversement du régime documentaire. Ils ont démonté le concept du montage traditionnel d'archives et l'ont reconstruit de manière « fictive », pour permettre à la potentialité de ces archives de se convertir en images en mouvement, pour donner à chaque image le pouvoir de communiquer, en toute sa singularité, cette *dialectique à l'arrêt* en même temps que les images, regroupées ensemble, puissent faire résonner la puissance de leur constellation.

3.2. Le montage non-définitif

L'archiviste lui demande : « Do you mind if we go through some of the photos your mother just sent us ? » À partir de cette question, on sait déjà qu'ils ne connaissent pas l'ordre des photos, ni quelles photos ils vont examiner. L'exploration de l'archive commence ; le montage est spontané et non définitif. Ils prennent une photo de son enfance – d'un chœur de gamins devant un autel – et la mettent sous un projecteur qui l'amplifie sur le mur. « Where are you ? We can't actually identify you ». Ils rapprochent une loupe à la photo, ciblant un petit

gamin au troisième rang. Cave rigole, « You see that one with the ears, singing the little heart out, the one thats got *star* written all over him ». De cette manière, ils examinent plusieurs photos de son enfance, de son adolescence et de ses jeunes années de musicien, toujours à l'aide du projecteur et de la loupe. Chaque photo reçoit son commentaire, ou bien, chaque photo sert à stimuler un souvenir détaillé et particulier que Cave raconte avec une attitude de rétrospection aisée et enjouée. Les archivistes partagent son humeur. L'enchaînement des photos se convertit en balade rétrospective, sans direction précise. Une des photos projetées incite Cave à leur demander d'en sortir une autre : « Do you have it ? » La caméra suit minutieusement comment ils trouvent – avec délicatesse dans l'organisation des fichiers – une série de photos d'un concert de 1981. L'enchaînement des photos est malléable, changeable ; chaque photo agit sur l'activité d'une mémoire interne ; chaque image répond à l'image à laquelle elle veut répondre et non pas à un ordre rpédéterminé ou autoritaire (comme on dicterait, par exemple, une chronologie annulée des photos). Cave se dresse devant la projection de la photo et, avec son stylo lui servant de baguette, il les renseigne sur les détails de cette série d'images.

Lorsque Cave est dressé devant la projection, les plans alternent entre deux échelles : un plan large filmé du fond de la salle et un gros plan du visage de Cave, son regard dépassant les frontières du cadre, la lumière du projecteur brillant derrière lui. Lorsqu'il est en train d'expliquer les éléments de la photo sur le mur (qui déborde le cadre), son corps traverse le faisceau de lumière, cet *éclair qui éclaire le passé* ; parfois il le bloque et parfois le faisceau entre directement dans l'objectif, nous aveuglant. Cette image – d'un faisceau de lumière aveuglante qui se projette vers la caméra, vers le spectateur, mais que le corps présent de Cave bloque par intermittence –, on pourrait la désigner comme la matérialisation même et l'interprétation cinématographique de cette *fulgurance* et cette *fragilité de l'apparition* qui doit

être saisie dans le moment présent (de même que les personnages sur la banquette arrière de sa voiture lui apparaissaient puis disparaissaient). Le film devient le *médiateur* de cet éclaircissement du passé. Il permet la dialectique entre les images précisément parce qu'il nous montre l'éclaircissement que subissent les images du passé ; c'est-à-dire, le film met en scène un travail, suivant plusieurs logiques d'enchaînement, qui s'effectue sur les archives (les photos), les traitant comme des *sujets subjectifs* qui peuvent subir des réinterprétations, des évolutions et des questionnements. Le montage ainsi reste malléable et ouvert : les archives sont destinées à servir plusieurs logiques d'enchaînement et plusieurs créations de récits. Les images sont libres et prêtes à *se dialectiser* les unes avec les autres.

C'est en revenant au commentaire de Didi-Huberman sur Benjamin qu'on peut mieux saisir cette logique multiple des enchaînements, cette logique qui ne cesse pas de construire :

On ne « règle » pas les « problèmes d'image » par l'écriture et le montage. Écriture et montage permettent plutôt d'offrir aux images une lisibilité, ce qui suppose une attitude double, dialectique (à condition, bien sûr, de comprendre avec Benjamin que dialectiser n'est ni synthétiser, ni résoudre, ni « régler ») : *ne pas cesser d'écarquiller nos yeux d'enfants devant l'image* (accepter l'épreuve, le non-savoir, le péril de l'image, le défaut du langage) *et ne pas cesser de construire, en adultes, la « connaissabilité » de l'image* (ce qui suppose le savoir, le point de vue, l'acte d'écriture, la réflexion éthique). Lire, c'est lier, recueillir et déchiffrer – comme dans la vie de nos visages *nos yeux ne cessent pas de s'ouvrir et de se fermer* (je souligne, Didi-Huberman 2010, p. 65).

Voilà le faisceau de lumière dans le film qui nous fait écarquiller nos yeux, métaphore pour un montage qui doit sans cesse continuer à se faire car il ne peut jamais être la version définitive de ce qu'il aurait pu être. C'est-à-dire, dans chaque version finale d'un montage, se trouve la potentialité latente d'être une version complètement différente, multipliée à l'infini. Et donc un montage en soi ne donne pas « un sens » du même ordre qu'une fiction n'est jamais juste « une » fiction comme nous explique le philosophe et théoricien d'art Jean-Marie Schaeffer : « D'abord, il n'y a pas *une* fiction mais *des* fictions. [...] [A]u singulier, chacun est convaincu que la signification qu'il lui donne en constitue *le sens* » (Schaeffer 2005, p. 19-20). Nick Cave, tout au

long de sa carrière, n'a jamais cessé de construire sa propre histoire, et donc de monter *plusieurs* fictions : en forme de paroles pour ses milliers de chansons, en forme de versions de soi-même sur la scène, en forme de romans publiés, et dorénavant, en forme de protagoniste et acteur dans sa propre histoire, extériorisée, rendue visible sur l'écran cinématographique⁸. Et comme on ne doit jamais cesser *d'écarquiller nos yeux*, et qu'une fiction n'est que *des* fictions, on ne doit pas prendre ce film comme la résolution définitive du montage de toutes les images qui le composent. Étrange similarité avec *One + One*.

C'est pourquoi le film a besoin de ses éléments fictifs pour s'ériger contre l'autorité d'une version du passé, de la mémoire. La séquence de la salle des archives met en scène et se fait médiatrice du film et du montage ; elle subjectivise le montage et, de cette manière, nous dévoile et expose la forme et la structure même du film. Le fait que le film n'a pas été monté à partir des archives qui s'examinent entraîne une conséquence importante : le *film même* s'expose comme le résultat d'une autoréflexion, d'un travail sur soi. En conséquence, ce n'est pas seulement Cave qui réfléchit sur sa vie, mais aussi le film qui réfléchit sur sa forme, qui reste nécessairement ouverte : « À savoir une forme patiemment élaborée, mais non reclose sur sa certitude (sa certitude intellectuelle, « ceci est le vrai », sa certitude esthétique, « ceci est le beau », ou sa certitude morale, « ceci est le bien ») » (Didi-Huberman 2010, p. 96). La réflexion, à savoir le montage non clos, ainsi renverse le montage « définitif » de l'œuvre entière (le « picture lock », la projection chronométrée, etc.). Après tout, le 20,000^{ème} jour sur terre de Cave n'est pas la fin de son histoire — elle continuera.

⁸ Cave a déjà été acteur dans plusieurs films narratifs de fiction; son *personnage fictif* disons déjà forme partie de la fiction cinématographique. Il est capable de jouer un personnage autre que soi même, donc quoi de mieux que de reproduire une fiction où il doit s'interpréter lui-même?

3.3. La dialectique à l'arrêt

Les archivistes et Cave parcourent un vaste terrain mémoriel en examinant des photos, en lisant des extraits de carnets et en réfléchissant sur d'autres petits vestiges archivés (des mèches de cheveux, par exemple). Ces images ne déclenchent pas seulement des souvenirs et une histoire plus curieuse et détaillée à raconter, mais aussi enclenchent des scènes adjointes qui segmentent la totalité de la séquence. Cela nourrit l'enchaînement naturel du film et aussi la narration en voix *off* de Cave. Les images possèdent clairement un pouvoir *déclencheur*, concept qui pourra s'expliquer à l'aide de quelques autres termes, à savoir la « dialectique à l'arrêt » de Benjamin, l'image « pensive » de Jacques Rancière, les « formules de pathos » d'Aby Warburg et finalement la « fraternité des métaphores » de Jean-Luc Godard. Loin de se vouloir une équivalence ou uniformité, cet assemblage de termes vise à élaborer ce qui signifie la potentialité de l'image singulière et visible lorsqu'elle est mise en relation avec d'autres images qui sont douées de ce même potentiel – ce qui engendre, enfin, par la visibilité de cette singularité, la lisibilité du passé, son « connaissabilité ».

L'image en question qui sert à rendre explicite ce déclenchement est un portrait de la femme de Cave ; elle est aussi l'image qui met une fin définitive à cette séquence. Cave leur explique que cette sa photo est sa préférée de Suzy ; son commentaire est simple mais attendrissant. Les archivistes sont ensuite poussés à lui faire écouter un enregistrement où il parle de la première fois où il l'a vue : « The first time I saw Suzy was at the Victoria and Albert Museum in London. And when she came walking in, all the things I had obsessed over all these years... », et ici il commence à énumérer des images très particulières de toutes ses fantaisies sexuelles et érotiques qu'il a eu au long de sa vie, soit quasiment toute image du 20^{ème} siècle représentant la féminité : les couvertures de revues, les compétitions de Miss Monde, Marilyn

Monroe, les ballerines bolchéviques, Wonderwoman, *l'Origine du Monde* de Courbet, l'anneau de nez de l'actrice Jean Simmons... (entre beaucoup, beaucoup d'autres). D'un coup, la consécution de ces images purement imaginaires (puisqu'exprimée par le geste sonore de sa voix enregistrée) se met à jouer, de manière spontanée et autonome, comme une chanson d'images, sur la petite télévision dans la salle : un montage visuel très serré et rapide qui s'accouple à l'enregistrement de la voix de Cave provenant du magnétoscope. Peu à peu, la caméra avance sur ce montage à tel point que l'écran de la télévision devient le cadre/écran du film, et l'enregistrement de la voix de Cave vient se mêler avec sa voix omnipotente du Cavenarrateur : « All the stuff that I had heard and seen and read, advertising and tv commercials, billboards, and fashion spreads and playmate of the month... all the continuing, never-ending drip feed of erotic data came together at that moment, in one *great big crash bang* » — et sur l'écran, l'image finale est cette explosion formidable.

D'abord, il faut établir ce « portrait préféré de sa femme » comme la première image déclencheur de cette séquence, mais elle est tout à fait reliée à cette image imaginaire-primaire de Suzy dans le Victoria and Albert Museum, calquée dans la mémoire de Cave. La photographie est le repère de toute une essence du féminin idéal qui renvoie au souvenir du jour au musée, qui à son tour fait éclater, implorer, toutes les images érotiques par lesquelles il a été fasciné. La photographie sert de substitut pour cette image primaire dans la mémoire de Cave puisqu'elle est douée du même pouvoir, de la même essence. L'image de Suzy, au sens large, elle est « la dialectique à l'arrêt » : arrêtant toutes les fantaisies de l'érotique, mais aussi « pren[ant] l'allure d'une forme, d'une attitude, d'un geste arrêté » (Rancière 2009, p. 137) qui condense une multiplicité de significations. Ces gestes-ci forment la base notamment du montage effectué par Jean-Luc Godard dans ses *Histoire(s) du cinéma*. Ce geste est aussi une *métaphore*

commune d'après le cinéaste, et le montage entre ces images qui expriment cette métaphore représente une « fraternité de métaphores » : « la possibilité d'écrire de multiples façons l'histoire du siècle en vertu du double pouvoir de chaque image : celui de condenser une multiplicité de gestes significatifs d'un temps et celui de s'associer avec toutes les images douées du même pouvoir » (*ibid.*, p. 138).

Dans le montage visuel, toutes les figures s'enchaînent à la base d'une seule métaphore, d'une seule « formule » si on peut emprunter le terme d'Aby Warburg : non pas la formule de *pathos*, mais celle d'*éros*. En effet, les images de la formule *éros* (ou bien aussi de la fraternité de la métaphore érotique) décrivent à leur propre manière le 20^{ème} siècle : l'évolution de l'image de la femme⁹. Par ailleurs, cet ordre d'images n'est pas strict. Les images peuvent se raccorder en suivant n'importe quel ordre puisqu'elles recèlent le même pouvoir, la même métaphore, et la même formule érotique-hypnotique pour notre protagoniste. C'est le placement de l'image de Suzy à la fin de ce montage qui tient une importance singulière et non échangeable. Elle est l'image appartenant à cette fraternité, à cette formule, qui a cependant un *triple* pouvoir : celui d'arrêter cette constellation précédente d'images et la dissoudre, la faire exploser.

Ainsi conclue ce montage formidable qui nous laisse secoués mais aussi en admiration : en admiration de ce rencontre explosif qui a semblé avoir figé le temps et, par conséquent, arrêter toute possibilité de montage. Contrairement aux réflexions plus globales du film – que le montage des fragments du passé est une opération malléable et non définitive, toujours opérant en fonction de la récitation du récit – le spectateur ressort de cette séquence ayant assimilé une certaine conclusion. Une seule image a mis fin au désordre, au non-sens. *Who knows their own story ? Certainly it makes no sense while we are living in the midst of it. It's all just clamour and*

⁹ Sans le savoir, Nick Cave vient de monter sa propre version *érotique* des *Histoire(s) du cinéma* ; Godard en serait sûrement fier.

confusion. Mais la clameur et la confusion, sous la force de Suzy, disparaissent pour un instant. De ce fait, il peut y avoir parfois *une* image qui semble venir d'ailleurs de la dialectique, d'ailleurs de la conception de narration, d'ailleurs du montage et remontage, qui peut nous émanciper de ce projet incessant de « d'écarquiller nos yeux d'enfants devant l'image » : une image qui aurait une visibilité tellement forte à première vue que peut-être elle nous aveuglerait. Mais il y a toujours du bon dans cet aveuglement, dans ce pouvoir des images qui puissent arrêter nos histoires momentanément et nous suspendre dans l'émotion éternelle, immortelle, et nous faire sentir *god-like*. C'est ça l'effet qu'a eu Suzy sur Cave et c'est ça l'effet que les *rock stars*, tant Nick Cave que David Bowie que les Rolling Stones, ont sur nous.

Conclusion

L'étude de ces trois films a eu pour but de proposer une nouvelle manière d'aborder des documentaires musicaux, mais aussi tout film qui a pour sujet une forme d'art possédant sa propre logique. Lorsque la musique est mise en image par le cinéma, elle subit une modification ; elle se découvre, elle se dévoile de manière plus intime et complexe à ses spectateurs. Lorsque le cinéma s'affronte à une musique, un film se modèle et se développe en parallèle au corps sonore du musicien. C'est ainsi qu'un film devient une œuvre hybride : les matières visuelles-corporelles-sonores de la musique deviennent la matière plastique du cinéma. L'hybridité agit à son tour sur le sujet de l'œuvre, soit les *rock stars* mises en image par le dispositif – David Bowie, les Rolling Stones, Nick Cave – et leur fabrication de soi se problématise, se fragmente, se déconstruit, se dévoile dans l'entrelacement de ces matières de composition.

On espère que cette étude a réussi à jeter une lumière sur l'œuvre d'art en tant que composition de matières, et donc nécessairement en tant que produit d'une hybridation. Lorsque nous abordons la spectature d'une telle œuvre, on voit que la compréhension du « sens » se fait à partir de ces matières sensibles. C'est le pouvoir du médium qui est d'abord abordé. Seulement ensuite pouvons-nous passer à l'intelligibilité de l'œuvre, à son « sens » représentable, ce qui informe, crée et propage les images symboliques dans la culture populaire et, parfois, génèrent une surabondance de significations, incitant, enfin, la perte de la simple raison d'être de l'œuvre. Le message, pour reprendre les mots de David Bowie, ne se trouve pas caché dans le médium. Au contraire, c'est le pouvoir du médium qui est le message, et c'est depuis l'hybridation des matières qu'on devrait mener une étude des arts — un outil efficace et une base fondamentale qui auraient l'ultime pouvoir de révolutionner la création et la spectature de l'art.

Bibliographie

- Baker, Michael Brendan. 2011. « Documentary : Style, Performance & Sound in A Documentary Genre ». Thèse de doctorat, Montréal, McGill University.
- Baron, Jamie. 2007. « Contemporary Documentary Film and ‘Archive Fever’: History, the Fragment, the Joke ». *The Velvet Light Trap*, vol. 60, n° 1, p. 13-24.
<http://muse.jhu.edu/article/222330>. Consulté le 25 mars 2015.
- Bernardi, Sandro. 2001. « Le minotaure, c’est nous... De Godard à Pasolini ». Dans Christian Doumet *et al.* (dir.), *L’art et l’hybride*. Saint Denis: PUV.
- Biet, Christian et Sylvie Roques (dir.). 2013. *Communications. Performance: le corps exposé*. Seuil.
- Blacking, John. 1974. *How Musical Is Man?* Seattle: University of Washington Press.
- Bordwell, David. 1980. « The Musical Analogy ». *Yale French Studies: Cinéma/Sound*, n° 60, pp. 141-156.
- Broackes, Victoria et Geoffrey Marsh (dir.). *David Bowie Is...*, exposition conçue par le Victoria and Albert Museum, Londres, visitée à La Philharmonie de Paris, en mars 2015.
- Brown, Royal S (dir.). 1972. *Focus on Godard*. Englewood Cliffs : Prentice Hall.
- Burke, Patrick. 2010. « Rock, Race and Radicalism in the 1960s : The Rolling Stones, Black Power, and Godard’s One Plus One ». *Journal of Musicological Research*, vol. 29, n° 4, p. 275-294.
- Butler, Judith. 2001. « Giving an Account of Oneself ». *Diacritics*, vol. 3, n° 4 (Winter), pp. 22-40.
- Cavell, Stanley. 1979. *The World Viewed : Reflections on the Ontology of Film*. Cambridge : Harvard University Press.
- Comolli, Jean Louis. 2004. *Voir et Pouvoir : L’innocence perdu : cinéma, télévision, fiction, documentaire*. Paris : Editions Verdier.
- Comolli, Jean-Louis et François Roussel. 2006. « La pensée dans la machine ». *Rue Descartes*, n° 53, *À quoi pense le cinéma?* (Septembre), p. 72-99.
<http://www.jstor.org/stable/40980457>. Consulté le 4 avril 2016.
- Damour, Christophe. 2014. « La déploration, de Sarah Bernhardt à Al Pacino. Permanence et migration d’une posture codifiée (arts visuels, théâtre, cinéma) ». *Cinémas*, vol. 25, n° 1, p. 17-37.

- Delruelle, Edouard. (sd). *Faire de sa vie une oeuvre d'art*. Texte disponible en ligne sur le site Service de philosophie morale et politique de l'Université de Liège, http://www.philopol.ulg.ac.be/telecharger/textes/ed_faire_de_sa_vie_une_oeuvre_d_art.pdf. Consulté en février 2017.
- Demarcy, Richard. 1973. *Eléments d'une sociologie du spectacle*. Paris : Union Générale d'Éditions.
- Derrida, Jacques et Eric Prenowitz. 1995. « Archive Fever: A Freudian Impression ». *Diacritics*, vol. 25, n° 2 (été), pp. 9-63. <http://www.jstor.org/stable/465144>. Consulté le 19 avril 2016.
- Devereux, Eoin, Aileen Dillane et Martin J. Power (dir.). 2015. *David Bowie : Critical Perspectives*. New York : Routledge.
- Didi-Huberman, Georges. 2010. *Remontages du temps subi : l'œil de l'histoire, 2*, Paris : Les éditions de minuit.
- Doggett, Peter. 2012. *The Man Who Sold the World*. New York : HarperCollins.
- Dyer, Richard, 2004. *Heavenly Bodies*. 2^e ed. New York : Routledge.
- Edgar, Robert, Kirsty Fairclough-Isaacs et Benjamin Halligan. 2013. *The Music Documentary : Acid Rock to Electropop*. NYC : Routledge.
- Elshaw, Gary. 2000. « The Depiction of Late 1960's Counter Culture in the 1968 Films of Jean-Luc Godard ». <http://elshaw.tripod.com/jlg/Thesis.pdf>. Consulté le 20 janvier 2017.
- Faure, Élie. 1953 [1922]. « De la cinéplastique ». *Fonction du cinéma. De la cinéplastique à son destin social (1921-1937)*, p. 21- 45. Paris : Éditions d'histoire et d'art, version électronique. http://classiques.uqac.ca/classiques/Faure_Elie/fonction_cinema/cinemaplastique/Faure_cineplastique.pdf. Consulté le 30 février, 2016.
- Frangue, Pierre-Henry, Gilles Mouëillic et Christophe Viart. 2009. *Filmer l'acte de création*. Rennes : Press Universitaires de Rennes.
- Goffman, Ervin. 1973. *La Présentation de soi. La Mise en scène de la vie quotidienne*. Paris : Les Éditions de minuit.
- Guido, Laurent. 2007. *L'age du rythme*. Lausanne : Editions Payot.
- Hampl, Patricia. 1996. « Memory's Movies ». Dans Charles Warren (dir.), *Beyond Document : Essays on Nonfiction Film*. Middletown : Wesleyan UP.

- Inouye, Shaun. 2013. « Indicting Truth: Jean-Luc Godard's Sympathy for the Devil and 1960s documentary cinema ». *Studies in Documentary Film*, vol. 7, n° 2, p. 147-160.
- Le Breton, David. 1990. *Anthropologie du corps et modernité*. Paris : Quadrige.
- Leorne, Ana. 2015. « Dear Dr. Freud – David Bowie Hits the Couch. A Psychoanalytic approach to some of his personae ». Dans Eoin Devereux, Aileen Dillane et Martin J. Power (dir.), *David Bowie : Critical Perspectives*, p. 111-127. New York : Routledge.
- Leppert, Richard. 1993. *The Sight of Sound*. Berkeley : U of California Press.
- Leppert, Richard. 2007. *Sound Judgment : Selected Essays*. Burlington: Ashgate Publishing Company.
- Leppert, Richard et Susan McClary. 1987. *Music and Society : The Politics of Composition, Performance and Reception*. Cambridge : Cambridge UP.
- Monsaingeon, Bruno. 2013. « Retrouver l'émotion à l'état pur, entretien avec Bruno Monsaingeon ». *iDoc: Images Documentaires: Filmer la musique*, n°78/79 (décembre), p. 29-48.
- Mouëillic, Gilles. 2013. « Improvisation et son direct. Entre théories du son et mutations technologiques ». *Cinémas : revue d'études cinématographiques / Cinémas: Journal of Film Studies*, vol. 24, n° 1, p. 83-102. <http://id.erudit.org/iderudit/1023111ar>. Consulté le 10 février 2017.
- Nancy, Jean Luc. 2002. *À l'écoute*. Paris : Editions Galilée.
- Pepperman, Richard D. 2004. « Mindwatching the Cuts » Dans *The Eye is Quicker*, p. 5-12. Studio City : Michael Wise Productions
- Perron, Bernard. « Faire le tour de la question ». *CiNéMAS*, vol. 12, n° 2 (hiver), p. 135-157.
- Rancière, Jacques. 2009. « L'image pensive ». Dans *Le Spectateur Emancipé*, p.115-140. Paris : La Fabrique.
- Readings, Bill. 1991. *Introducing Lyotard : Art and Politics*. New York : Routledge.
- Romney, Jonathan and Adrian Wooton (dir.). 1995. *Celluloid Jukebox : Popular Music and the Movies since the 50s*. London : BFI.
- Rook, Jean. 1976. « Waiting for Bowie and Finding A Genius Who Insists He's Really A Clown ». Dans *Daily Express* (May), disponible en ligne : <https://exploringdavidbowie.wordpress.com/2013/02/06/waiting-for-bowie-and-finding-a-genius-who-insists-hes-really-a-clown/>. Consulté le 25 avril 2016.

- Ruby, Christian. 2012. *La figure du spectateur*. Paris : Armand Colin.
- Schaeffer, Jean-Marie. 2005. « Quelles vérités pour quelles fictions ? ». *L'Homme*, n° 175/176, *Vérités de la fiction* (juillet/décembre), p. 19-36. <http://www.jstor.org/stable/40590300>. Consulté le 20 avril 2016.
- Sobchack, Vivian. 1999. « Toward A Phenomenology of Nonfictional Film Experience ». Dans Jane M. Gaines et Michael Renov (dir.), *Collecting Visible Evidence*, p. 241-254. Minneapolis : U of Minesota Press.
- Stark, Tanja. 2015. « 'Crashing Out with Sylvain' : David Bowie, Carl Jung and the Unconscious ». Dans Eoin Devereux, Aileen Dillane et Martin J. Power (dir.), *David Bowie : Critical Perspectives*, p. 82-110. New York : Routledge.
- Szendy, Peter. 2002. *Membres fantômes: des corps musiciens*. Paris : Les Éditions de minuit.
- (dir.). 2000. *L'écoute*. Paris: L'Harmattan.
- 2001. *Écoute: une histoire de nos oreilles*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Thian, Helene Marie. 2015. « Moss Garden. David Bowie and Japonism in fashion in the 1970s ». Dans Eoin Devereux, Aileen Dillane et Martin J. Power (dir.), *David Bowie : Critical Perspectives*, p. 128-146. New York : Routledge.
- Waldrep, Shelton. 2015. *Future Nostalgia : Performing David Bowie*. New York: Bloomsbury.
- Williams, James. 2016. *Encounters with Godard : Ethics, Aesthetics, Politics*. Albany : SUNY Press.
- Williams, Linda. 1993. « Mirrors without Memories: Truth, History, and the New Documentary ». *Film Quarterly*, vol. 46, n° 3 (spring), pp. 9-21.

Films consultés :

Sympathy for the Devil, 1968, Jean-Luc Godard
Gimme Shelter, 1970, Frères Maysles
Ziggy Stardust and the Spiders from Mars : The Motion Picture, 1983, D.A. Pennebacker
20,000 Days on Earth, 2014, Ian Forsyth et Jane Pollard