



**HAL**  
open science

## Le "cinéma auditif" de John Zorn

Makis Solomos

► **To cite this version:**

Makis Solomos. Le "cinéma auditif" de John Zorn. Musique et images, 2002, Rennes, France. p. 199-205. hal-00785338

**HAL Id: hal-00785338**

**<https://hal.science/hal-00785338>**

Submitted on 5 Feb 2013

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## Le “ cinéma auditif ” de John Zorn

Makis Solomos

Université Montpellier 3, Institut Universitaire de France

in *Musiques et images au cinéma*, sous la direction de Marie-Noëlle Masson, Gilles Mouëllic, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2003, p. 199-205.

Abstract. Le rapport à l’image est omniprésent dans la musique de Zorn. Cet article se centre sur une conception de la musique qu’a développée le musicien new-yorkais pour certaines de ses pièces de musique pure, qui est directement inspirée du cinéma. Nommée “ cinéma auditif ” (*aural cinema*) par Zorn lui-même, cette conception n’est pas sans affinités avec un débat qu’a rencontré la musique concrète lorsque certains de ses compositeurs évoquaient un “ cinéma pour l’oreille ”.

John Zorn compte déjà parmi les figures musicales incontournables de ce début du 21<sup>e</sup> siècle en raison, bien sûr, d’une étrange reconnaissance commerciale, mais aussi et surtout, du fait d’un parcours musical très consistant. Le personnage, comme on dit souvent de lui, est “ prolifique ”. Il faut cependant préciser que le terme ne porte pas seulement sur la quantité, mais également sur l’extrême pluralité de ses pratiques musicales. J’emploie le terme “ pratiques musicales ” à la place de “ genres ” ou “ styles ” de musique, car il s’agit bien de la rencontre, chez un même musicien, de manières différentes de concevoir le musical : pratique du jazz, elle-même très étendue, allant de l’hommage à des musiciens du hard-bop (*News from Lully*, 1987) à des projets très ambitieux (“ invention ” d’un jazz juif, combinant plusieurs sources possibles : projet *Masada* en cours depuis 1994) ; musiques pour des films, des documentaires ou pour la télévision ; arrangements qui, semble-t-il, l’ont rendu célèbre, de musiques de film de Morricone (*The Big Gundown*, 1986) ; musiques pour le théâtre ; album *Naked City* (1989), très populaire également, mélangeant improvisation, hardcore punk, etc. ; œuvres écrites pour ensembles instrumentaux et qui entrent dans la notion de musique contemporaine —“ classique ”, disent parfois les Américains (*For Your Eyes Only*, 1989) ; musique électronique située entre l’électroacoustique et la techno (*American Magus*, 2001) ; etc.

Le rapport à l’image est omniprésent dans la musique de Zorn. Ses travaux pour le cinéma et la télévision ou pour le théâtre viennent d’être mentionnés. Par ailleurs, certaines de ses pièces qui constituent de la musique pure renvoient au cinéma, (*Godard*, 1985) ou aux arts plastiques (*Beuysblock*, 2001). Dans ce qui suit, je me centrerai sur une conception de la musique qu’a développée Zorn pour certaines de ses pièces de musique pure, qui est directement inspirée du cinéma. Nommée “ cinéma auditif ” (*aural cinema*) par Zorn lui-même<sup>1</sup>, cette conception n’est pas sans affinités avec un débat qu’a rencontré la musique concrète lorsque certains de ses compositeurs évoquaient un “ cinéma pour l’oreille ”. Zorn

---

<sup>1</sup> Cf. John Zorn, notice du CD *Godard, Spillane, Tzadik*, 1999, TZ 7324 : “ The recording process ”.

n'a que peu employé l'expression "cinéma auditif" et n'en a pas expliqué l'usage, mais elle répond à merveille à la définition qu'on pourrait donner de certaines de ses pièces.

La notion de "cinéma auditif" renvoie à une question formelle au sens fort du terme : elle constitue un moyen élégant pour obtenir l'unité de l'œuvre musicale à un moment où cette unité, du fait de la nature très hétérogène des matériaux sonores employés, semble problématique. C'est en ce sens qu'elle rencontre certaines problématiques soulevées par la musique concrète. Cette dernière a été la première musique à travailler sur des matériaux sonores fixés une fois pour toutes, transformés ou non, mais qui sont non recréables et que l'on assemble à l'aide du montage. Ces matériaux, parce qu'ils sont prédonnés, sont hétérogènes —ou, si l'on préfère, hétéronomes par rapport à la musique à construire, même si Schaeffer s'est longuement évertué, en créant la notion "d'objet sonore", à les extraire de leur contexte originel. Aussi, certains des tenants de la musique concrète ont résolu le problème en la pensant comme cinéma pour l'oreille : en unifiant le déroulement de l'œuvre musicale grâce à ce que l'on peut appeler un "scénario sonore". John Zorn renoue avec cette conception de l'agencement du sonore en vue de la production d'une œuvre musicale, mais dans un cadre différent. Il faut d'abord préciser qu'il l'effectue avec une pure musique instrumentale. En outre, la question de l'hétérogénéité de ses matériaux se pose de manière différente. Elle renvoie aux deux problèmes que rencontre sa musique par rapport à l'unification de l'œuvre, problèmes qu'il faut d'abord comprendre afin d'envisager ensuite la notion de cinéma auditif comme solution.

Le premier de ces deux problèmes est soulevé par la pluralité des pratiques musicales de Zorn qui a été évoquée précédemment. Il faut ajouter à présent que, au sein même d'une seule pratique, Zorn combine souvent plusieurs styles musicaux —c'est dans ce cadre que le mot "style" convient. "J'ai grandi à New York comme un monstre des médias [*media freak*], dit-il, regardant la télévision et achetant des centaines de disques. Il y a beaucoup de jazz en moi, mais il y a aussi beaucoup de rock, de musique classique, beaucoup de musique ethnique, beaucoup de blues, beaucoup de musiques de film. Je suis un mélange de toutes ces choses. [...] Nous devrions tirer profit de toutes les grandes musiques et de tous les grands musiciens dans ce monde sans craindre les frontières musicales"<sup>2</sup>. C'est en ce sens que Zorn est passé pour le compositeur postmoderne par excellence. Ses pièces passent d'un style musical à un autre, souvent sans prévenir et sans opérer de mélange, mais simplement une juxtaposition féroce : styles différents au sein d'une pratique musicale donnée (styles historiques de la musique classique dans *For Your Eyes Only*), styles de pratiques musicales différentes (*Forbidden Fruit*, 1987), mélanges de sons instrumentaux et de bruits (*Godard*), etc. Cette manière de faire constitue le premier obstacle que rencontre, chez Zorn, l'unification du déroulement de la musique. Même s'il s'agit de musique instrumentale, écrite ou improvisée, ces "styles" sont un peu l'équivalent des matériaux sonores fixés de la musique concrète : d'une part, ils sont tous deux préconstitués et, d'autre part, du fait précisément de cette préconstitution, ils renvoient toujours à leur contexte originel.

Le second problème accroît d'une manière exponentielle l'éclatement de l'unité de l'œuvre : il concerne l'unité proprement formelle. Pendant longtemps —il semble qu'il y ait un changement dans ses œuvres récentes— Zorn a été le défenseur du collage. Il ne s'agit pas

---

<sup>2</sup> John Zorn, notice du CD *Spillane*, Elektra Nonesuch, 1987, 9 79172-2 : "On jazz and pop".

simplement de juxtaposer des styles, mais également des fragments de musique cohérents en eux-mêmes. A ce niveau, ses références sont le Stravinsky du *Sacre* et le compositeur de dessins animés Carl Stalling, à propos desquels il évoque l'idée de “ structure par blocks ” pour désigner ce travail de collage : “ La musique de dessins animés constitue une très forte influence sur la manière avec laquelle j’assemble les éléments disparates de mes pièces. Pour moi, c’est un des plus grands problèmes compositionnels. C’est une chose à laquelle tous les artistes ont affaire, qu’ils travaillent avec une toile ou avec un écran. Stravinsky et Carl Stalling, qui fut le compositeur des bandes sonores de plusieurs des grandioses dessins animés des années 1940 produits par la Warner Bros, réussirent dans ce domaine. Leur maîtrise de la structure par blocks a changé totalement la manière avec laquelle je vois le monde. [... La musique de Carl Stelling] est la grande musique américaine d’avant-garde des années 1940. A cette époque, ni Cage ni Harry Partch n’approchaient ce que faisait Stalling”<sup>3</sup>. L’enchaînement brusque, sans aucun effort de lissage, de fragments sonores totalement hétérogènes, détruit encore plus l’unité du déroulement de la pièce du fait que Zorn a —a eu— un faible pour des enchaînements rapides, parfois effrénés. Zorn se conçoit comme un zappeur, impatient par nature, qui saute d’une chaîne de télévision à l’autre : “ J’ai une durée d’attention [*attention span*] incroyablement brève. En un sens, il est vrai que ma musique est idéale pour des gens qui sont impatients, car elle est pleine à craquer [*jam-packed*] d’information qui change très rapidement ”<sup>4</sup>. Une pièce de Zorn a poussé à l’extrême ce travail de collage : *Forbidden Fruit* (1987), pour voix, quatuor à cordes et platine de tourne-disque. Elle est constituée d’une série de variations. “ Le thème des variations est un ensemble de douze blocks sonores —par exemple, tous les instruments jouent des glissandos— qui, au lieu d’être présentés dans une séquence continue, sont dispersés sur toute la durée de la pièce ”. Celle-ci est “ composée de soixante sections, quatre séries de douze variations ainsi que les douze thèmes, tout cela compressé en dix minutes ”<sup>5</sup>. En outre, ce morceau illustre parfaitement la pluralité stylistique où les styles sont conçus comme des matériaux sonores prédonnés qu’on juxtapose. Le plus souvent, le passage d’un block à un autre correspond à un changement de style.

Voilà donc les deux problèmes qui, parfois, se rencontrent et, en tout cas, coïncident parfaitement dans le fait que tous deux détruisent impitoyablement les moyens avec lesquels, dans la plupart des pratiques de la musique, on parvient à l’unité de ce que l’on appelle une œuvre, un morceau de musique : homogénéité stylistique et déroulement continu. Or, Zorn n’est pas un adepte de l’œuvre “ ouverte ”, de l’œuvre inachevée ou, plus généralement, de la destruction de l’œuvre. Au contraire, il tient énormément à son unité. “ Mes œuvres passent souvent d’un block à l’autre de telle manière qu’une personne ordinaire [*average person*] ne peut entendre de développement, quel qu’il soit. Mais j’ai toujours un concept unifiant qui relie toutes les sections ”<sup>6</sup>. Aussi, la question qu’il pose est : trouver de nouveaux moyens pour créer cette unité. *Forbidden Fruit* semble constituer une exception. L’unité y est obtenue par une technique ancienne, la variation, traitée de manière totalement nouvelle. Il suffit que

---

<sup>3</sup> *Ibid.* : “ On Carl Stalling ”.

<sup>4</sup> *Ibid.* : “ On speed ”.

<sup>5</sup> *Ibid.* : “ On *Forbidden Fruit* ”.

<sup>6</sup> *Ibid.* : “ On *Spillane* ”.

l'auditeur en soit averti, ou bien qu'il accepte de ne pas déconnecter sa mémoire malgré le flux d'information : en écoutant l'œuvre dans sa totalité, il éprouve une sensation d'unité, peut-être même plus que lors de l'écoute de variations classiques.

Un autre moyen est fourni par l'idée de cinéma auditif. Pour l'introduire, je cite Zorn, qui établit un parallèle entre sa solution au problème de l'unité de l'œuvre et la solution apportée par le Schönberg de l'époque atonale, qui dut également affronter, avec la mort de la tonalité, le problème de la forme : “ Dans ses premières compositions atonales, Schönberg ne savait pas comment il procédait. Pour donner à ses pièces atonales un sens de l'unité, il travailla avec des textes, et la seule manière qui lui permettait de savoir quand une pièce était achevée reposait sur le fait que le texte était terminé ! De la même manière, dans mes premières pièces, j'unifie les éléments disparates en les reliant à un sujet dramatique. Non pas une série de hauteurs ou un ensemble de tonalités qui modulent de l'une à l'autre. Plutôt, un groupe d'images, d'idées, toutes puisées dans une même source ”<sup>7</sup>. Le “ sujet dramatique ” peut être varié : Jean-Luc Godard (*Godard*), Joseph Beuys (*Beuysblock*), deux pièces dont il a déjà été question, Mickey Spillane, le célèbre auteur de romans policiers des années 1950 (*Spillane*, 1987), Marcel Duchamp (*Duchamp*), le *Journal du voleur* de Genet (*Elegy*, 1991<sup>8</sup>), l'actrice Maya Deren (*In The Very Eye Of Nights*, 2001), etc.

Pour Zorn, comme pour l'auditeur, l'unité est donc obtenue par une référence forte, censée être connue d'avance ou que la musique nous fera reconnaître. On pourra alors penser au poème symphonique et à toute la musique à programme. Mais nous ne sommes pas exactement dans ce type de situation. En premier lieu, à la différence de la musique à programme, cette référence vaut beaucoup plus qu'une source d'inspiration : elle est partie constitutive de l'œuvre. La technique de Zorn, sans rejeter globalement le figuralisme, n'est pas descriptive. Il ne s'agit pas d'évoquer par des moyens musicaux tel tableau, tel poème, etc. La référence *fait partie* de la musique que compose Zorn. Par exemple, *Spillane* commence par un cri, que les lecteurs de Spillane interpréteront comme ils veulent, mais qui, en tout cas, marque une indissociable unité du “ sujet dramatique ” (l'auteur Mickey Spillane) et de la pièce nommée *Spillane* : c'est l'univers de Spillane qui *est* dans *Spillane* et non *Spillane* qui *décrit* l'univers de Spillane. En second lieu, le sujet unifiant, comme le précise Zorn, est *dramatique*. Cela ne signifie pas nécessairement qu'il implique une action, mais qu'il peut inviter à un *déploiement* dans le temps. A la différence de la musique à programme, les moyens musicaux qui créent l'unité sont directement issus du sujet. Aussi, véritable cinéma pour l'oreille, les œuvres en question de Zorn sont unifiées par le fait que la pluralité stylistique et la juxtaposition de blocks se rapporte aux multiples facettes du sujet.

Une technique particulière, utilisée par Zorn dans quelques unes de ses pièces, renforce encore plus le parallèle avec le cinéma : la composition avec des “ fiches ” [*file cards*]. Zorn indique comme source d'inspiration de cette technique l'observation d'un travail de mise en scène de théâtre, observation qu'il a effectuée dans les années 1970, un travail où le metteur en scène et les acteurs s'immergeaient longuement dans le texte page par page avant

---

<sup>7</sup> *Idem*. Cf. aussi John Zorn, notice du CD *Godard, Spillane, op. cit.* : “ Unity ”.

<sup>8</sup> D'autres “ sujets dramatiques ” semblent également intervenir dans cette pièce : cf. John Zorn, notice CD *Elegy, Tzadik*, 1992, TZ 7302.

d'assembler le tout<sup>9</sup>. Il précise que de grands metteurs en scène du cinéma, Hitchcock, Welles, Lang ou Lynch<sup>10</sup>, travaillèrent ou travaillent avec des fiches. Dans la transposition de cette méthode en musique, Zorn, une fois le sujet dramatique de la composition délimité, fait d'abord des recherches approfondies sur ce sujet : pour *Spillane*, il enquêta minutieusement autour de l'œuvre de Mickey Spillane : “ Je lis des livres et des articles, je regardai des films et des photos, j'écoutai des enregistrements, etc. ”. Puis, il remplit des fiches, chacune correspondant à des “ idées individuelles et des images ”<sup>11</sup>. Les indications que contiennent ces fiches peuvent se résumer à une simple instruction sonore, comme un bruitage, qui demande par exemple à un musicien de “ sonner comme un accident de train ”<sup>12</sup>. Ailleurs, la précision sonore est plus importante : “ Cri d'ouverture. Intro Route 66 commençant avec une cymbale aiguë, puis piano, cordes, harpe ”<sup>13</sup>, pour le début de *Spillane*. Ensuite, ces fiches sont “ passées au crible [*sifted through*], ordonnées et étayées à l'aide de passages écrits en détail, des mélodies, des fragments et des idées orchestrales ”<sup>14</sup>. Dans certaines pièces (*For Your Eyes Only*), Zorn écrit alors à une partition. Ailleurs (*Godard, Spillane*), il invite des musiciens à improviser à partir des fiches. Dans ce dernier cas, le travail en studio constitue une ultime étape importante, qui procède au montage final<sup>15</sup>.

Les compositions avec des fiches constituent, à proprement parler, du cinéma auditif. Tout le processus de composition, depuis le remplissage d'une fiche jusqu'au montage final, ressemble aux techniques cinématographiques. En outre, pour l'auditeur, le résultat sonore évoque également la logique filmique : il ne doit rien aux techniques musicales traditionnelles et notamment à la forme conçue par développement. C'est grâce à la pluralité stylistique et au travail de collage qui, en principe, détruisent l'unité de l'œuvre, qu'est obtenue cette dernière. L'unité elle-même étant conçue comme un montage cinématographique, la pluralité et le collage en constituent la base. Imaginons un film composé d'un plan unique, étiré à l'infini : il serait l'équivalent de l'œuvre musicale traditionnelle, notamment des grandes œuvres tonales basées sur le principe du développement, qui se donnent l'apparence de l'organique. Le cinéma auditif de Zorn, de même que le cinéma tout court et de même encore que la musique concrète, a renoncé à la vision organiciste. Il ne constitue pas le résultat de la croissance de cellules, la formation progressive d'un corps, etc., mais le produit d'un assemblage d'éléments hétérogènes qui se veut comme tel, car il apporte une autre vision de la musique. Celle-ci n'est pas pensée comme *melos*, comme mélodie, comme corps, mais comme succession d'images sonores. En ce sens, la musique de Zorn s'inscrit dans cette extraordinaire lignée d'œuvres qui commence avec Stravinsky et qui passe par Varèse, la musique concrète, Xenakis, etc.

Plusieurs pièces de Zorn sont des compositions avec des fiches. Pour l'une, la plus brève (moins de six minutes), Zorn donne les noms des scènes qui s'emboîtent. Intitulée *Blues*

---

<sup>9</sup> John Zorn, notice du CD *Godard, Spillane, op. cit.* : “ The influence of Richard Foreman ”.

<sup>10</sup> *Ibid.* : “ Unity ”.

<sup>11</sup> John Zorn, notice du CD *Spillane, op. cit.* : “ On *Spillane* ”.

<sup>12</sup> John Zorn, notice du CD *Godard, Spillane, op. cit.* : “ Communication ”.

<sup>13</sup> John Zorn, notice du CD *Spillane, op. cit.* : “ On *Spillane* ”.

<sup>14</sup> John Zorn, notice du CD *Godard, Spillane, op. cit.* : “ Unity ”.

<sup>15</sup> Cf. les textes d'Anthony Coleman et de Bill Frisell in notice du CD *Godard, Spillane, op. cit.*

*Noël*, la pièce assemble “ une variété de scènes et d’humeurs de Noël ” : “ (intro) – le spectre parle – soirée de Noël à l’extérieur [*Christmas rent party*] – vent solitaire – cadeau de Noël de Chicago – cimetière d’hiver – mambo de Noël – promenade en traîneau – *blade runner* – une femme bonne est difficile à trouver – raid clandestin –mardi-gras – (épilogue) ”<sup>16</sup>. La voix parlée du musicien Anthony Coleman, qui conclut la pièce avec quelques mots en français, nous oblige à réviser le jugement effectué durant son audition –un Noël de solitude !

[Audition de *Blues Noël*]

Remarquable par son économie de moyens, *Blues Noël* montre à merveille comment, grâce à une musique conçue comme cinéma auditif, la pluralité stylistique et la technique de collage, au lieu de détruire l’œuvre, la construisent d’une manière très solide. Par là, on comprend que Zorn n’a jamais visé la destruction de l’œuvre. Sa conception de l’œuvre reste même très classique : si pluralité et collage il y a, c’est au sein d’un monde unique, sauf que celui-ci n’est plus élaboré sur un modèle organique.

---

<sup>16</sup> John Zorn, notice du CD *Godard, Spillane, op. cit.* : “ *Blues Noël* ”.