



Vicissitudes cinématographiques du “ Cold Song ” de Purcell

Grégoire Tosser

► To cite this version:

Grégoire Tosser. Vicissitudes cinématographiques du “ Cold Song ” de Purcell. Stéphan Etcharry; Jérôme Rossi. Du concert à l'écran : la musique classique au cinéma, Presses Universitaires de Rennes, p. 100-123, 2019, PUR-cinéma, 9782753577398. hal-03670471

HAL Id: hal-03670471

<https://hal.science/hal-03670471>

Submitted on 17 May 2022

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.

Vicissitudes cinématographiques du « Cold Song » de Purcell¹

Grégoire Tosser²

De l'air (du Génie) du froid au « Cold Song »

Issu de l'acte III, scène 2 du semi-opéra *King Arthur, or The British Worthy* de Henry Purcell (1691), l'air du Génie du froid « What Power Art Thou », ou air du froid, fait littéralement partie des tubes de la musique baroque anglaise. Cette célébrité explique sans doute son utilisation importante au cinéma – pratique qui ne faiblit pas depuis une quarantaine d'années : entre 1978 et aujourd'hui, une dizaine de longs métrages de fiction, mais aussi des séries³ et des courts-métrages⁴, en proposent un usage aussi riche que varié. Pour tenter de comprendre les enjeux de cet emploi, il faut dans un premier temps repartir aux origines de l'air, chez Purcell.

L'acte III du *King Arthur* correspond au masque⁵ du froid (« Frost Scene ») qui se situe en marge de l'intrigue historique principale consistant à célébrer, *via* les victoires d'Arthur sur les Saxons, la naissance du Royaume-Uni. Dans ce masque, le vil enchanteur Osmond fait apparaître devant la charmante Emmeline (qu'il veut séduire et qu'Arthur doit dans le même temps libérer) un paysage glacé habité par le Génie du froid et tout un peuple frigorifié. Sous l'action de Cupidon qui fait fondre la glace, signifiant ainsi le pouvoir de l'amour⁶, le génie se réveille contre son gré et chante (« What Power Art Thou ») avant que le peuple ne sorte lui aussi de sa léthargie (« See, See, We Assemble »). L'air du Génie du froid met en avant trois caractéristiques musicales principales : tout d'abord, un signe d'ornementation particulier (une sorte de *tremolo vibrato*, clairement indiqué par Purcell sur la partition du chant – et des cordes dans un manuscrit non autographe –, sous la forme de petites vagues au-dessus des notes), qui produit un effet inouï⁷ ; ensuite, le langage ouvertement chromatique qui semble dépasser ici le *topos* baroque de la lamentation (lorsqu'il est descendant), en généralisant le chromatisme à l'ensemble de l'air, et à des fins différentes ;

¹ Publié dans *Du concert à l'écran : la musique classique occidentale et les images* (Stéphan ETCHARRY & Jérôme ROSSI, dir.). Rennes : Presses Universitaires de Rennes, coll. PUR-Cinéma, 2019, p. 100-123.

² Maître de conférences en musicologie, Université d'Évry Paris-Saclay, laboratoire SLAM axe RASM ; gregoire.tosser@univ-evry.fr

³ Le récent épisode (n° 1030) de la série allemande *Tatort*, intitulé « Hardcore » (réal. Philip Koch, octobre 2017) s'ouvre sur l'air du Génie du froid, accompagnant la marche d'une jeune fille dans la rue que l'on suit jusque dans une soirée louche où elle se retrouve en petite tenue en train de défiler au ralenti devant des hommes masqués ou déguisés (version Peter Harvey (basse) et Le concert spirituel dirigé par Hervé Niquet, Glossa, 2004).

⁴ *L'Île jaune* de Paul Guillaume et Léa Mysius (2016) utilise la version de Klaus Nomi de 1981 (*single* en 1982).

⁵ Proche du ballet de cour français, le masque est « une action scénique masquée et dansée sur un argument poétique, allégorique ou mythologique. » (Eugène de Montalembert et Claude Abromont, *Guide des genres de la musique occidentale*, Paris : Henry Lemoine et Fayard, coll. « Les Indispensables de la musique », 2010, p. 79).

⁶ L'acte III se conclut d'ailleurs par un duo de réconciliation entre Cupidon et le Génie du froid (« Sound a Parley »), qui traite des plaisirs de l'amour.

⁷ On considère néanmoins habituellement que le « chœur des trembleurs » (ou « des peuples des climats glacés ») à l'acte IV d'*Isis* de Lully (1677) est un précédent notoire de cet effet de frisson et de tremblement : même si le mode d'ornementation est différent, les notes répétées y sont présentes également. Je renvoie ici vers un article éclairant de Stewart Carter, « The String Tremolo in the 17th Century », *Early Music*, vol. 19, n° 1 (Feb. 1991), p. 42-59 [en ligne : <http://www.jstor.org/stable/3127952>, consulté le 17 octobre 2017].

enfin, le mouvement perpétuel de l'accompagnement qui semble scander les frissons et les spasmes du personnage, eux-mêmes figurés par les notes répétées⁸ de la mélodie.

Sur trente-six mesures, après l'introduction instrumentale (mes. 1-8), Purcell fait chanter au génie trois phrases⁹ :

- Mes. 9-18 (avec une première cadence imparfaite mes. 15-16, répétée et affirmée de façon instrumentale par une cadence parfaite avec tierce picarde, mes. 16-18) : une première mélodie ascendante presque intégralement chromatique (*do* mineur),
- Mes. 18-25 (avec répétition/affirmation de la cadence avec tierce picarde, mes. 23-25) : une seconde phrase (conclue en *fa* mineur), moins marquée par le chromatisme, et globalement descendante,
- Mes. 25-36 (avec répétition/affirmation de la cadence sans tierce, mes. 35-36) : une troisième mélodie qui combine une phase ascendante (mes. 25-29) puis descendante (mes. 29-35), conclue en *do* mineur.

⁸ La figure en notes répétées connaît ensuite un succès certain pour exprimer le froid et le gel, comme dans le célèbre début du premier mouvement de « L'Hiver » dans les *Quatre saisons* de Vivaldi (1725) qui illustre le texte : « Trembler de froid, cernés de neige scintillante, / De rafales glacées qui vont tourbillonnantes / Courir, taper des pieds sur ce tapis tout blanc, / Malgré tout, frissonner, transir, claquer des dents » – pour ne citer que cet exemple.

⁹ L'enveloppe formelle musicale aménage donc le texte selon le découpage suivant : « [phrase musicale 1 :] Qui es-tu, pouvoir qui d'en bas m'as fait lentement lever contre mon gré de mon lit de neige éternelle ? / [2] Ne vois-tu pas combien, raidi et incroyablement vieux, incapable de supporter la morsure du froid, / [3] je peux à peine bouger ou prendre mon souffle ? Laisse-moi geler à nouveau et puis mourir » (texte original de John Dryden : « What Power art thou who from below hast made me rise, unwillingly and slow, from beds of everlasting snow! / See'st thou not how stiff and wond'rous old, far unfit to bear the bitter cold. / I can scarcely move, or draw my breath, Let me, let me freeze again to death! »).

1

p

p

p

slow.

p

6

p

p

COLD GENIUS.

What Power art thou who from be.

p

The musical score is written for piano and consists of two systems. The first system has five staves: a grand staff (treble and bass) for the piano, a middle staff for the right hand, and a bottom staff for the left hand. The second system has four staves: a grand staff for the piano, a middle staff for the right hand, and a bottom staff for the left hand. The score is in 6/8 time and features various musical notations including notes, rests, and dynamic markings. The first system is marked with a '1' in a box and a 'p' (piano) dynamic. The second system is marked with a '6' in a box and a 'p' (piano) dynamic. The second system also includes the text 'COLD GENIUS.' and 'What Power art thou who from be.' with wavy lines above the notes. The score ends with a 'p' (piano) dynamic.

11

low hast made me rise unwillingly and slow From Beds of e...ver.

$\frac{4}{2}$ 6 $\frac{5}{5}$ — 4 3 $\frac{4}{4}$ 7 $\frac{b}{b}$ *cres:* $\frac{4}{2}$

15

last... ing Snow? See'st thou not how stiff, how

7 7 6 $\frac{4}{4}$ $\frac{f}{f}$ 6 $\frac{\#}{\#}$ 7 $\frac{5}{4}$ 7 — $\frac{4}{4}$ $\frac{p}{p}$ $\frac{6}{b}$ 6 $\frac{6}{5}$

20

stiff and wond'rous old, far far un...fit to bear the bit-ter cold.

— 9 — 8 7 $\frac{4}{4}$ $\frac{6}{4}$ — 7 7 $\frac{5}{4}$ — $\frac{4}{4}$ $\frac{b}{b}$

24

f *p* *f* *p*

I can scarce-ly move or draw my breath, can scarcely

28

move or draw my breath: Let me let me let me freeze a-ain, let me

32

rallent:

let me freeze again to Death, let me let me freeze a-ain to Death.

Fig. 1. Partition de l'air du Génie du froid (Purcell, *King Arthur*, acte III¹⁰)

¹⁰ Source de cette partition : Londres, Musical Antiquarian Society Publications, 1843. Disponible en ligne sur IMSLP : https://imslp.nl/imglnks/usimg/6/6b/IMSLP30725-PMLP69503-Purcell_King_Arthur_Act_3--5.pdf (consulté le 17 octobre 2017).

Dans cet article sera évoqué l'ensemble du corpus disponible, en omettant néanmoins certaines utilisations jugées anecdotiques ou plus anodines¹¹. Par ordre chronologique, en voici la liste :

- *Molière* (Ariane Mnouchkine, 1978)
- *À nos amours* (Maurice Pialat, 1983)
- *Akoibon* (Edouard Baer, 2005)
- *Victoria – les jeunes années d'une reine* (Jean-Marc Vallée, 2009)
- *House of Boys* (Jean-Claude Schlim, 2009)
- *San Francisco 1985* (Chris Mason Johnson, 2013)
- *Le Loup de Wall Street* (Martin Scorsese, 2013)
- *Saint Laurent* (Bertrand Bonello, 2014)
- *Baccalauréat* (Cristian Mungiu, 2016)

L'utilisation circonstancielle de l'air du Génie du froid peut se décliner selon trois modalités principales¹² : certains films lui confèrent une valeur historique et contextuelle (notamment à partir de la reprise de Klaus Nomi, en ce qu'elle est précisément située dans le temps et l'espace), d'autres l'inscrivent dans une perspective physique ou émotionnelle : suggestion d'un lien avec la drogue et ses effets, sous-entendu par le tempo et l'atmosphère de l'air ; enfin, les derniers conservant principalement l'évocation de la mort, incluse également dans la musique originale de Purcell, et dans ses paroles.

L'empreinte de Klaus Nomi

La vie cinématographique de l'air du Génie du froid de *King Arthur* n'aurait sans doute jamais été aussi riche sans la reprise chantée par Klaus Nomi sur son premier album éponyme, en 1981, qui rebaptise l'air « Cold Song » et lui accorde une place de choix dans la culture populaire dès le *single* paru en 1982. La fulgurance de la carrière discographique de Nomi n'est pas pour rien dans la notoriété du « Cold Song » qui, à lui seul, représente le chanteur : le clip et les nombreuses performances scéniques nous présentent Nomi dans un costume extraterrestre en plastique, ou dans un style très *new wave* et gothique, affublé d'une fraise et maquillé en noir et blanc¹³.

¹¹ C'est par exemple le cas de *Mr. Nobody* de Jaco van Dormael (2009), dans lequel l'apparition du « Cold Song » intervient entre 108:30 et 109:52, au moment où le personnage principal du film, Nemo (Jared Leto), usurpe l'identité d'un certain Daniel Jones. La ponctuation des accords répétés (accentuée par l'arrangement musical et l'interprétation instrumentale d'Eugénie de Mey) se contente d'accompagner rythmiquement le parcours de Nemo, depuis l'aérogare, via le taxi jusqu'à son hôtel. De même, dans le *biopic* de Tony Palmer consacré à Purcell (*England, My England*, 1995), l'air illustre sans surprise l'évocation de la grande peste de Londres de 1665.

¹² Dans son ouvrage *Meaning and Interpretation of Music in Cinema* (Bloomington : Indiana University Press, 2015), David Neumeyer consacre un chapitre à la comparaison entre quatre utilisations différentes du *Prélude en do majeur* de Bach (livre I du *Clavier bien tempéré*) : « Underscore: Four Studies of the C Major Prelude », p. 235-265. Cette idée de lecture comparative est à l'origine du présent article.

¹³ Comme pour David Bowie, qu'il rencontre et avec lequel il chante dans les années 1970, le kabuki japonais est une influence théâtrale et vestimentaire majeure pour Nomi. Ken McLeod présente cet aspect vestimentaire dans son article « Space Oddities: Aliens, Futurism and Meaning in Popular Music », *Popular Music*, vol. 22, n° 3 (Oct. 2003), p. 337-355 [en ligne : <http://www.jstor.org/stable/3877579>, consulté le 17 octobre 2017].



Fig. 2. Klaus Nomi chantant le « Cold Song » en 1982¹⁴.



Fig. 3. Le même, chantant le même air sur un plateau de la télévision française, en 1982¹⁵.

Une partie des films du corpus utiliseront volontairement cette version synthétique de Klaus Nomi, à la fois pour ses qualités musicales (vocales, notamment), mais aussi pour sa capacité à planter le contexte culturel d'un courant musical (la *new wave/cold wave*). Icône gay, excentrique, première personnalité (pour les médias de masse) à mourir du sida, Nomi est une figure emblématique d'une époque, le début des années 1980. Cette dimension générationnelle est l'approche choisie par Maurice Pialat, qui en fait en effet la bande son d'une génération, celle de son héroïne Suzanne (Sandrine Bonnaire), dans *À nos amours* (1983). Comment expliquer sa présence dans ce film autrement que par le regain de popularité que la reprise de Nomi lui a conféré¹⁶ ? Cette utilisation est à la fois étrange et absolument fascinante. En effet, le « Cold Song » apparaît trois fois dans le film : lors des génériques de

¹⁴ Source : <https://www.youtube.com/watch?v=3hGpjsqquqw> (consulté le 17 octobre 2017).

¹⁵ Source : <https://www.youtube.com/watch?v=wQrqgSK8-XU> (consulté le 17 octobre 2017).

¹⁶ La mort de Nomi survient le 6 août 1983, donc exactement entre la fin du tournage (juin) et la date de sortie (16 novembre) d'*À nos amours*.

début et de fin, et au milieu du film. C'est la seule musique de fosse du film de Pialat, qui est un réalisateur réputé pour faire un usage parcimonieux de la bande musicale¹⁷.

Lors du générique de début (de 01:32 à 02:46¹⁸), le « Cold Song » se déploie sur le célèbre plan de Suzanne en robe blanche, filmée de dos, représentant une sorte de figure de proue vivante. Elle est entourée à la fois par l'immensité de la mer et par celle du ciel. Le montage est fait de telle façon que la cadence finale de l'air survienne à la fin du générique¹⁹, quand Suzanne choisit, rompant sa solitude, de se retourner et de sourire à la caméra (et à son frère et ses amis qui se trouvent derrière elle et que l'on découvre dans le plan suivant). La distance semble infinie entre ce sourire insouciant et juvénile, et la fin de l'air, plombée par l'émotion et la mort : la trajectoire de Suzanne semble déjà esquissée ici ; sa fin d'adolescence lui fera connaître les sentiments les plus violents et les plus contradictoires, en lien avec l'éveil de sa sexualité²⁰.



Fig. 4. *À nos amours*, 01:54

¹⁷ Rémi Fontanel (dans Antoine de Baecque (dir.), *Le Dictionnaire Pialat*, Léo Scheer, 2008, article « Musique ») note : « Ainsi la musique vient souvent de la scène elle-même : chants – ceux de Mémère la Vieille dans *L'Enfance nue* –, tourne-disques, radio des bars dans *Passe ton bac d'abord* – « Où sont les femmes ? » de Patrick Juvet –, boîte de nuit et jukebox dans *Loulou*, bal populaire dans *À nos amours* et *Van Gogh*, autoradio et danse collective de l'hôtel dans *Le Garçu*, seul film d'ailleurs où les chansons – « Is This Love ? » de Bob Marley, et « Human Behaviour » de Björk – sont proposée en *in* et *over* à plusieurs endroits du récit. Il s'agit toujours là d'une musique « d'écran ». Quand la musique de fosse apparaît, son rôle n'en est que plus important. C'est le cas dans *Sous le soleil de Satan*, où l'*Intermezzo* de Dutilleux (...) tire la narration vers une douceur, un mystère, un lyrisme qu'avaient exclus la brutalité de la lumière et l'austérité des décors. Ce type de choix qui place la musique au-dessus des images, comme pour les magnifier, les transcender, se retrouve dans *À nos amours*. À trois reprises (génériques et scène de l'abribus), Suzanne se retrouve happée par un monde trop grand pour elle. (...) Cet « air du froid », rompu par des silences, dont la courbe est plutôt ascendante et tremblante, en est la plus belle démonstration. »

¹⁸ Le générique de début est précédé par la répétition de la pièce de Musset *On ne badine pas avec l'amour*, qui apparaît un peu comme le pendant narratif du « Cold Song » : Pialat convoque symboliquement Musset et l'intrigue de son œuvre pour instiller dès le début du film l'innocence et la naïveté de Suzanne, qui n'ira ensuite que de désillusion en désillusion.

¹⁹ C'est pourquoi la musique ne débute que sur la dernière phrase (« I can scarcely move... », mes. 25 de la partition).

²⁰ C'est ce que semble nous dire également le dernier plan du film – image qui se fige de Suzanne dans l'avion, avant le retour du « Cold Song » sur le générique de fin qui débute juste après.



Fig. 5. *À nos amours*, dernière image du film

Au milieu du film (de 59:04 à 59:42), la déception et la solitude soudaine de Suzanne sont signifiées par la scène qui suit celle du magasin de vêtements. Elle y a en effet découvert Luc²¹ (Cyr Boitard) qui lui a préféré son amie Anne (Anne-Sophie Maillé), qui lui confie ensuite en être amoureuse : « Tu l'aimes vraiment ? » / « Ouais. C'est la première fois. » Le « Cold Song » se charge du raccord vers la scène solitaire suivante, qui consiste en un enchaînement de trois séquences : Suzanne sur un banc, sous la pluie, rangeant dans un sac le pull, sans doute celui qu'elle vient d'acheter ; la même sous un abribus, immobile (un plan rapide plus serré enchaîne sur le plan suivant) ; enfin, la caméra suit sa démarche lente dans la rue, de nuit (la pluie s'est arrêtée). Suzanne semble extérieure, étrangère à son environnement ; comme perdue, elle hésite visiblement à rentrer chez elle, et la suite lui donne raison puisque son frère l'y attend pour la battre. Le raccord son est présent également vers la scène violente de l'appartement.



Fig. 6. *À nos amours*, scène de l'abribus, 59:17

²¹ Les relations entre Luc et Suzanne sont tourmentées : un jeu du chat et de la souris, entre attraction et répulsion, qui fait aussi intervenir la jalousie, lorsque chacun d'entre eux se tourne tour à tour vers d'autres amants et amantes.

La stature d'icône gay de Klaus Nomi justifie immédiatement la place que le « Cold Song » occupe dans deux films qui évoquent le début de la pandémie de sida au début des années 1980 dans le milieu homosexuel, aux Pays-Bas (*House of Boys* de Jean-Claude Schlim, 2009) et aux États-Unis (*San Francisco 1985* – titre original : *Test* – de Chris Mason Johnson, 2013).

House of Boys raconte l'histoire de Frank (Layke Anderson), jeune homme de dix-huit ans, qui quitte le Luxembourg pour Amsterdam où il devient danseur dans un club de strip-tease, la « House of Boys » dirigé par Madame (Udo Kier). Il devient l'amant de Jake (Benn Northover) qui contracte le sida, désigné parfois à l'époque comme le « cancer gay ». Le long combat de Jake contre la maladie sur son lit d'hôpital occupe le dernier tiers du film. Le « Cold Song » intervient au début de l'acte II intitulé « The Power of Love » (de 48:48 à 49:20), lorsque Jake vient rendre visite à Madame, qui écoute Klaus Nomi en dansant lentement et en mimant les gestes d'un chef d'orchestre imaginaire. Il s'agit peut-être d'une préfiguration du destin de Jake, car Madame lui intime d'écouter de la musique, beaucoup de musique (« Music cures the soul », qui pourrait être une devise de la musique baroque) ; en outre, le réalisateur Jean-Claude Schlim a imaginé la bande originale du film²² autour de personnalités mortes du sida, dont Klaus Nomi – ce qui peut expliquer la place à part occupée par le « Cold Song » vis-à-vis du reste de la bande musicale, dans le contexte de l'époque où se déroule le film (entre 1984 et 1986).



Fig. 7. *House of Boys*, 49:16

Dans *San Francisco 1985*, qui raconte l'histoire de Frankie (Scott Marlowe) et son évolution dans le milieu de la danse moderne, l'intervention du « Cold Song » fait l'objet de deux *cuts* brutaux (entre 25:47 et 27:22). En effet, cette séquence est clairement divisée en deux : après avoir consulté son médecin qui lui a prescrit du valium²³, Frankie rentre chez lui

²² Le groupe Dangerous Muse a été choisi pour interpréter les séquences *live*. La musique des années 1980 est représentée par Jimmy Somerville (Bronski Beat), Soft Cell, etc., et les numéros des acteurs de la boîte de nuit utilisent les chansons de Roy Orbison et de Kris Kristofferson, notamment. La chanson finale, en français (« Là-bas »), est la reprise d'une composition de Cyril Collard pour son film à teneur autobiographique *Les Nuits fauves* (1992). À noter que Collard, mort du sida en 1993, joue le personnage de Jean-Pierre dans *À nos amours*.

²³ Frankie a très peur de contracter le sida ; le mot « virus » prononcé par le médecin de façon anodine (pour désigner un rhume ou la grippe) prend immédiatement une dimension effrayante aux oreilles de Frankie.

et écoute de la musique ; la chanson précédente, entraînante²⁴, est brusquement interrompue par un *cut* qui nous montre Frankie, nonchalamment assis au pied de son lit, sur fond de Purcell ; en se relevant, il joue une sorte de scène de séduction muette avec son voisin qui l'observe par la fenêtre ; se sachant épié, le jeune homme se déshabille et repasse nu devant lui. C'est alors que la seconde partie de la scène débute (à partir de 26:57), puisque Frankie découvre une souris (qu'il chasse depuis le début du film) et se rhabille prestement pour s'en débarrasser dans un sac plastique ; il sort (second *cut*). Ce qui est intéressant ici, c'est que le « Cold Song » sert à la fois de support musical à l'oisiveté (position christique avachie initiale, explicable également sans doute par la prise de valium), la séduction (jeu de regards voyeuriste avec le voisin) et la mort (de l'animal).



Fig. 8. *San Francisco 1985*, 25:49

La présence de Klaus Nomi dans la bande musicale de *House of Boys* et de *San Francisco 1985* s'explique donc principalement par une relation historique (le début des années 1980, comme chez Pialat) et/ou communautaire (le milieu homosexuel). D'ailleurs, imitant grossièrement les traits pour lesquels Nomi était devenu célèbre, Edouard Baer (dans son film *Akoibon*, 2005), dans une perspective parodique, place un duo de faux Klaus Nomi grotesques dans une piscine, mimant un *playback* bon marché au cœur de la villa Mektoub, un club de vacances bas de gamme²⁵.

²⁴ « Obedience » de Martha and The Muffins (album *Danseparc*, 1983). C'est déjà la musique qu'il écoutait sur le chemin emprunté pour rentrer chez lui, et dont il transfère la cassette depuis son baladeur jusqu'au lecteur de sa chambre. Ici, la musique est donc diégétique.

²⁵ Le « Cold Song » se voit également falsifié, si l'on peut dire, puisque le chanteur Thierry Fontez prête sa voix à un arrangement pop d'Olivier Renoir, bâti « sur les motifs du Cold Song » (l'expression apparaît dans les crédits). Le même air revient ensuite lors du générique de fin.



Fig. 9. *Akoibon*, 26:11

La dernière utilisation de la voix de Nomi dans le corpus représente un cas limite. Dans *Victoria – les jeunes années d’une reine* de Jean-Marc Vallée (*The Young Victoria*, 2009), le « Cold Song » est diégétique (à partir de 61:46) : la reine assiste à la représentation de *King Arthur*²⁶ – nous sommes en 1839. Quelqu’un dans l’assistance l’interpelle violemment (« Lady Melbourne ! », s’exclame cette voix, pour dénoncer la proximité de Victoria et Lord Melbourne), mais elle choisit de garder le silence.



Fig. 10. *Victoria*, 64:30

Ilan Eshkeri, compositeur de la bande musicale, choisit de fondre le « Cold Song » dans le morceau « Constitutional Crisis » (qui en est une sorte de variation orchestrale), puisque la scène qui suit immédiatement la scène à l’opéra montre précisément la difficulté

²⁶ C’est le contreténor William Purefoy qui interprète l’air sur scène en « *lip synch* », en *playback*. La ressemblance avec Nomi qui, certes, se conforme également au code des costumes de l’opéra baroque, semble ici évidente et délibérée.

pour le premier ministre Robert Peel de composer un gouvernement. L'air du froid manifeste ainsi à sa manière le blocage constitutionnel et les tensions autour de celui-ci. J'en veux pour preuve le fait qu'un peu plus loin (entre 83:20 et 83:55), nous retrouvons justement le même air dans une version au piano qui apparaît à nouveau de façon diégétique, au moment où une issue à ce conflit politique semble trouvée – ce qui renforce l'idée d'un attachement entre cette musique et cet élément du scénario. Il s'agit d'un cas limite car l'exploitation anachronique de la voix de Nomi crée un effet d'étrangeté qui le rapproche, bizarrement, à la fois de la musique baroque (Purcell) et du milieu du XIX^e siècle (temps de l'intrigue).

La relation avec la drogue et ses effets

Les paroles initiales de l'air de Purcell (« What Power Art Thou ») placent d'emblée le Génie du froid dans la position de l'opprimé, de celui qui subit douloureusement une action extérieure. Dans un premier temps, Cupidon le réchauffe, mais ce réveil et ce dégel lui sont insupportables. C'est pourquoi le maniement du chromatisme conjugue un aspect douloureux (l'affliction convoquée par le chromatisme descendant) et un aspect figuratif d'élévation²⁷ (le chromatisme ascendant qui symbolise le réveil physique du Génie). D'une certaine manière, le pouvoir, la puissance de l'amour s'imposent dès les premières mesures : l'introduction instrumentale présente déjà le rythme isochrone des croches sur lequel les phrases du Génie vont venir se caler, dans lequel (sans jeu de mots) elles viennent se fondre. Hormis au moment des indispensables silences et des cadences, jamais la mélodie vocale ne pourra se départir de ce rythme de croches régulières. Deux extraits de films reprennent à leur compte l'idée d'une emprise extérieure, d'une force supérieure qui contraindrait l'âme et le corps²⁸ en les empêchant de se mouvoir ou de fonctionner normalement.

Dans *Saint Laurent* de Bertrand Bonello (2014), l'air du froid est utilisé au milieu du film (de 72:00 à 74:09), à un moment où l'action est censée de dérouler en 1973. Bonello a composé lui-même une bonne partie de la musique de son film, puis s'est attaché à restituer, d'un côté le contexte musical de l'époque²⁹, d'un autre côté les goûts musicaux de Saint Laurent, dominés par l'opéra et par la figure de Maria Callas³⁰. Nous sommes à un moment charnière : en effet, le couple formé par Yves Saint Laurent et Pierre Bergé (Gaspard Ulliel et Jérémie Renier) est en train de se fissurer, au fur et à mesure que le personnage de Jacques de Bascher (Louis Garrel) prend de l'importance dans la vie de Saint Laurent. La scène qui précède immédiatement l'arrivée du « Cold Song » se clôt sur les paroles sans équivoque de Pierre Bergé : « Yves, ne laisse pas nous détruire ». Le raccord se fait ensuite sur la musique de Purcell et nous plonge dans l'obscurité d'une boîte de nuit gay, où Yves et Jacques passent la soirée. Sur scène apparaît un chanteur qui n'est pas sans rappeler Klaus Nomi. Le lecteur de bande magnétique, à la droite du chanteur, laisse peu de place au doute : nous sommes face à un *playback* ; mais il ne s'agit ni de la voix de Klaus Nomi, ni de l'arrangement synthétique de sa version du « Cold Song » – objet musical non identifié (repris et réarrangé par

²⁷ Dans *King Arthur*, le Génie du froid est censé s'élever lentement depuis le dessous de la scène via une trappe.

²⁸ « Unwillingly » (« contre mon gré »), dit l'air de Purcell.

²⁹ Puisque le film se concentre principalement sur les années 1967-1976, la BOF contient naturellement le Velvet Underground, Patti Austin, Frankie Valli & The Four Seasons, etc.

³⁰ Outre des extraits d'œuvres de Bach (*Passion selon Saint-Matthieu*), Pergolèse (*Stabat Mater*), Mozart (*20^e Concerto pour piano*), Schubert (*Ave Maria*) et Wagner (*Tristan et Isolde*), Saint Laurent, dans le film, écoute en effet principalement Maria Callas dans Puccini (*Madame Butterfly*, *Tosca*) ou dans Giordano (air « La Mamma morta » d'*Andrea Chénier*). Cette dernière référence n'est sans doute pas anodine, car l'utilisation la plus célèbre de cet air (également dans la version Maria Callas) se trouve dans *Philadelphia* de Jonathan Demme (1993) : Andrew Beckett (joué par Tom Hanks), atteint du sida, explique à son avocat Joe Miller (Denzel Washington) la signification de l'air, dans une sorte de petit commentaire d'écoute qui le conduit aux larmes. Cette scène est d'ailleurs citée dans le film *Io sono l'Amore* qui va jusqu'à emprunter son titre à l'opéra original ; voir l'article de Jérôme Rossi dans le présent recueil.

Bonello ?), simplement crédité au générique de fin de « *King Arthur*, Aria « What Power Art Thou » (Henri [sic] Purcell) ». Néanmoins, il semble clair que Bonello joue ici sur la chronologie et qu'il fait apparaître avant l'heure, dans sa chanson fétiche et de façon un peu facétieuse, un avatar de Klaus Nomi.



Fig. 11. *Saint Laurent*, 72:46

La scène est presque entièrement silencieuse (les bruitages sont rares), et dépourvue de dialogues. Le jeu de regards entre Yves et Jacques est d'ordre amoureux, même s'il est aussi très imbibé d'alcool et de drogue. Incapable de garder les yeux ouverts, chancelant, dormant littéralement debout, Jacques semble alors une sorte de Génie du froid version années 1970, pétrifié dans son ivresse et les effets contradictoires de la drogue – entre fatigue ahurie et somnolence verticale. Le dernier plan de la scène, dans lequel on distingue le chanteur en arrière-plan, assimile d'ailleurs les deux personnages.



Fig. 12. *Saint Laurent*, 73:08

La musique³¹ se poursuit sans discontinuité avec la scène suivante, où l'on découvre Saint Laurent se réveillant dans son lit et découvrant, après avoir allumé la lumière et chaussé ses lunettes, un serpent glisser sans bruit sur les draps, au niveau de ses jambes – première figuration du *delirium tremens* qui réapparaîtra plus loin dans le film. À nouveau, ici, nous sommes à la croisée des chemins : grâce à ces deux minutes de « Cold Song », Bonello a suggéré à la fois l'écartèlement du couple Saint Laurent-Bergé, mais aussi la fascination de Saint Laurent pour Jacques, qui s'apparente à un sentiment viscéral, mêlé d'érotisme, de goût du risque et de dépassement de l'interdit – bref, le summum même de la relation toxique, nocive et décadente.

Une autre scène liée à la drogue et à ses effets, mais dans une veine humoristique, apparaît dans *Le Loup de Wall Street* de Martin Scorsese (2013). Jordan Belfort (Leonardo DiCaprio) et Donnie Azoff (Jonah Hill), associés dans leur entreprise de courtage, Stratton Oakmont, ont fait fortune très rapidement. Grisés par leur succès, ils déploient les atours caricaturaux des nouveaux escrocs capitalistes tout-puissants de la fin des années 1980 : alcool, drogue, prostituées font partie de leur quotidien. Lors d'une fête organisée dans sa somptueuse villa, Jordan cherche avec son équipe une nouvelle formule d'arnaque pour faire évoluer et prospérer son entreprise ; pour « stimuler [sa] créativité », il « enchaîne les *ludes* comme des M&M's ». C'est en tout cas ce que nous indique la voix de Jordan en voix *off*, qui est un des procédés narratifs récurrents du film. Comme il vient de prononcer un terme inconnu (« *ludes* »), Jordan propose de nous en expliquer la signification. Mais il est interrompu par son ami Donnie (« attendez, attendez !... », dit-il) qui, semblant « ensorcelé », se relève péniblement de sa léthargie et vient l'assaillir par derrière pour lui faire part de l'idée géniale qui lui est venue subitement : enrôler la société de Steve Madden dans leur business boursier. Le « Cold Song » surgit dans cette simple parenthèse de parenthèse (49:14 à 49:46³²), sur le mouvement silencieux de Donnie pour se relever et venir interpeller Jordan – nous retrouvons là l'idée de réveil qui préside et appartient déjà à l'air original de Purcell. Il s'agit d'une véritable distorsion de l'espace-temps, car nous avons affaire à une incise dans le récit, filmée au ralenti, et qui semble curieuse d'un point de vue chronologique : le verre que Donnie fait tomber lors de son premier mouvement pour se relever, au tempo normal (49:02) réapparaît ensuite (50:05), filmé lui aussi au ralenti dans sa chute. Mieux qu'une explication sur les *ludes*, à laquelle d'ailleurs le spectateur aura droit puisqu'elle n'est retardée que de quelques secondes, Scorsese choisit donc plutôt de nous présenter sur un mode grotesque leurs *effets* : ralenti, décalage temporel, voire incongruité de la référence musicale qui tranche volontairement avec la bande musicale associée aux années 1980³³.

³¹ Elle est alors néanmoins dénuée de chant (comme s'il était resté dans la boîte de nuit, associé au chanteur), et réduite à l'accompagnement instrumental, qui s'achève sur la cadence en *fa* (mes. 25) – clôturant la scène, et l'année car la scène suivante mentionne le début de l'évocation de l'année 1975. C'est cette même version qui clôt le générique de fin du film, indication supplémentaire de son importance et de sa marque sur le film.

³² Version Stephen Varcoe (baryton-basse), avec les English Baroque Soloists dirigés par John Eliot Gardiner (Erato, 1985), prise dans un tempo beaucoup plus allant que les autres versions repérées dans les films du corpus.

³³ Parmi les effets recherchés de la méthaqualone figure l'appétit sexuel, ce que démontrera Donnie dans la scène suivante en découvrant Naomi, la future compagne de Jordan... J'ajoute également que, plus loin dans le film, Jordan et Donnie prennent des « Lemmon 714 », réputés être les plus puissants des *ludes* ; les effets secondaires (perte de la motricité, difficulté à parler, etc.) donneront lieu à une longue scène dantesque.

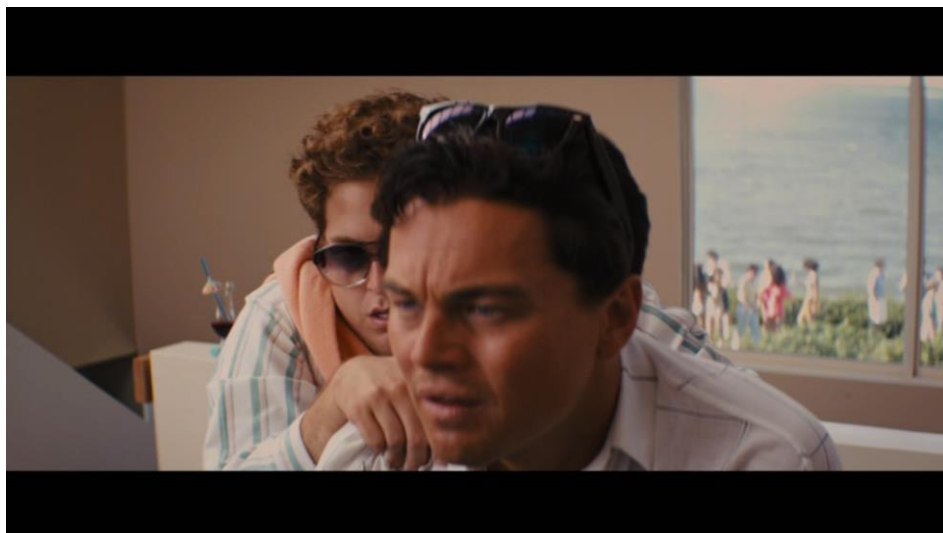


Fig. 13. *Le Loup de Wall Street*, 49:50

L'épreuve de la mort

La fin de l'air du Génie du froid exprime une supplication, renforcée par le chromatisme descendant de la ligne vocale : « Laisse-moi geler à nouveau et puis mourir ». Il est vrai que la mort semble planer sur l'air, à travers l'utilisation de quelques ingrédients musicaux caractéristiques de cette évocation, pour la plupart déjà mentionnés plus haut : la lenteur et la pesanteur de la marche régulière et implacable des croches ; le chromatisme descendant de la peine, de la déploration ; les septièmes diminuées (fréquentes, au regard du nombre total de mesures), qui renforcent le lien avec la douleur ; l'accord final, comme vide (sans tierce). En outre, les paroles dénotent clairement le lien entre le gel et le trépas (« lit de neige éternelle », « raidi et incroyablement vieux », « et puis mourir », etc.) : la position allongée, la raideur, la vieillesse, le froid, l'incapacité à respirer et à se mouvoir – tous présents dans les mots de Dryden – connotent indéfectiblement la mort. Enfin, le contraste, formé à la fois avec le récitatif introductif de Cupidon (« What oh! Thou Genius of this Isle ») et avec le solo qui suit l'air du froid (« Thou dotting fool, forbear », chanté également par Cupidon), tous deux écrits dans la tonalité homonyme de *do* majeur, est très marqué et volontairement brutal. Purcell accentue le caractère vif, joyeux et insouciant des interventions de Cupidon pour mieux souligner l'atmosphère pesante et lugubre du Génie du froid, comme si un mort-vivant arrivait inopinément sur scène. Ceci explique la convocation de l'air du Génie du froid pour illustrer la mort, comme dans *Baccalauréat* et *Molière*³⁴.

³⁴ Je ne retiens pas ici l'œuvre de Michael Nyman, *Memorial*, qui apparaît dans le film de Peter Greenaway *Le Cuisinier, le voleur, sa femme et son amant* (*The Cook, the Thief, His Wife and Her Lover*, 1989). S'il ne s'agit pas de l'air du froid utilisé comme musique préexistante, Nyman revendique officiellement la filiation avec l'air de Purcell, avec lequel il partage d'ailleurs des affinités, repérables dès la musique de *Meurtre dans un jardin anglais* du même Greenaway (*The Draughtsman's Contract*, 1982) – et il ne saurait en être autrement : son œuvre (purement instrumentale) s'appuie sur l'harmonie (presque exactement conservée) des huit premières mesures du « Cold Song » – c'est-à-dire de l'introduction instrumentale. En en usant comme d'un *pattern* obstiné (ou d'une basse de chaconne harmonisée), le compositeur modifie, à chaque nouvelle occurrence, l'orchestration – fidèle au courant répétitif et minimaliste dans lequel s'inscrit habituellement sa musique. Ce qui est intéressant, c'est que *Memorial* est diffusé sans interruption entre le début du dernier chapitre du film (à partir de 107:25) et la fin du générique (118:51), où est mis en scène le meurtre du voleur, contraint de goûter le corps de l'amant qui a été cuisiné à la manière d'un plat (« Cannibale ! », lâche sa femme en guise de conclusion macabre au film). Tout en indiquant que, dans son esprit, son œuvre est liée au drame du stade du Heysel en mai 1985, Nyman écrit, dans les *liner notes* du CD de la BOF (EMI, 2004), que « *Memorial* est entendu tout au long

Baccalauréat de Cristian Mungiu (2016) entrelace trois intrigues : l'effritement d'un couple (et l'histoire d'adultère afférente), l'agression sexuelle d'une jeune fille (et l'enquête qui suit) et une tentative de corruption. C'est ce dernier aspect qui donne le titre au film, car le réalisateur a choisi de placer en surplomb la corruption de la société roumaine, qui expliquerait le reste des péripéties du scénario. Afin de permettre à sa fille Eliza (Maria-Victoria Drăguș) de partir étudier à l'étranger et de quitter cette société qu'il juge en déliquescence, Romeo (Adrian Titieni) se trouve pris dans l'engrenage de la prévarication, en essayant d'« acheter » des notes mirobolantes pour le baccalauréat d'Eliza.

Le personnage principal, Romeo, a visiblement l'habitude d'écouter de la musique classique³⁵ durant ses trajets en voiture. Durant la première heure du film, il emprunte son véhicule à six reprises :

1. Il dépose Eliza avant sa journée de cours (de 03:24 à 05:15) ; c'est sa dernière discussion avec elle avant son viol, car il ne la dépose pas juste devant le lycée, mais un peu avant, car il est « pressé »... de retrouver sa maîtresse Sandra (Malina Manovici).
2. Il rentre en voiture avec Eliza, après sa déposition, au crépuscule ou plus précisément entre chien et loup (de 15:42 à 16:34), et percute un chien errant.
3. Il dépose Eliza à sa première épreuve du bac (de 23:58 à 24:18). On entend bien la musique de l'autoradio, mais elle entre en interférence légère avec la musique du casque d'Eliza – sur laquelle, contrairement aux séquences 1, 2 et 5, est pointée la caméra fixe.
4. Dans sa voiture stationnée, il attend Sandra. Elle entre dans la voiture pour discuter avec lui. Ici, le plan est immobile (de 29:54 à 31:57), en coupe transversale, si bien qu'on aperçoit en fin de séquence l'arrivée du petit garçon de Sandra, qui met fin à la scène.
5. Il est seul, de nuit, et revient à l'endroit où il a percuté le chien à la séquence 2 (de 46:17 à 47:05). Il coupe le contact au moment de la cadence parfaite de la première phrase du « Cold Song » (précisément sur la cadence de l'orchestre, mes. 18). Puis il sort de la voiture muni d'une lampe torche et fouille dans les buissons. Ce qu'il découvre le fait pleurer amèrement – on peut imaginer qu'il s'agit du corps de l'animal renversé précédemment. C'est le moment du dilemme, car la séquence 5 est intercalée entre la conversation qui scelle l'acte de corruption, et les deux scènes où il doit faire face aux remontrances morales de sa femme Magda (Lia Bugnar), puis où il doit expliquer à sa fille Eliza ce qu'elle doit faire pour que sa copie soit repérable par les correcteurs corrompus (rayer les trois derniers mots de la première page). L'engrenage infernal est enclenché.

du film, mais dans sa forme complète seulement dans la scène finale où il chorégraphie la procession qui apporte le corps de l'amant, préparé par le cuisinier et servi par la femme en guise de plat pour son mari, le voleur. » (« *Memorial* is heard throughout the film, but in its complete form only in the final sequence as it choreographs the procession bearing the body of The Lover, prepared by The Cook, served by The Wife as a dish for her husband, The Thief. ») La claire référence au « Cold Song » dans ce contexte ne saurait, donc, être anodine.

³⁵ Plus précisément, car la bande musicale de ces séquences est clairement caractérisée, de la musique baroque et des airs de contre-ténors, puisque ce sont Andreas Scholl, Philippe Jaroussky et Alfred Deller qui chantent Haendel (« *Ombra mai fu* » (acte I, scène 1 de *Serse*) et « *But who may abide* » du *Messie*), Vivaldi (extraits du *Stabat mater*), Porpora (« *Alto giove* » de l'opéra *Polifemo*) et, donc, Purcell.



Fig. 14. *Baccalauréat*, 46:59

6. Lorsque Romeo emmène Eliza à son épreuve de bac, à nouveau en voiture et pour la sixième et dernière fois du film (de 55:26 à 56:12), le cadrage a changé, et la caméra filme en diagonale, avec Romeo au premier plan et Eliza en accusatrice derrière lui³⁶. À ce moment, c'est la radio que Romeo écoute – une émission, le journal ?... en tout cas, des voix parlées, un dialogue, pas de la musique³⁷. Son univers s'effrite, et le huis clos routinier de la voiture dans lequel il pouvait converser avec sa fille a volé en éclats³⁸.

On peut dès lors analyser le point de bascule du film comme étant la séquence 5, celle, précisément, qui se déroule sur le « Cold Song ». L'atmosphère est sombre – Romeo revient sciemment sur les lieux du crime, si l'on peut dire, et il sait ce qu'il va y trouver. Mungiu choisit d'ailleurs de ne pas nous montrer le corps du chien, mais uniquement la détresse et les pleurs de Romeo, la lampe torche n'éclairant qu'indirectement son visage en bougeant dans les spasmes de ses larmes. La solitude, la nuit, la découverte macabre, la détresse : tout ceci concourt à marquer le moment d'une empreinte indélébile et à le considérer comme absolument décisif dans la construction du film, comme si cette aventure de la vie quotidienne, cet incident anodin, pouvait faire l'objet d'une lecture symbolique ; en effet, cela tend à prouver que le hasard et le non-contrôle des événements menace Romeo et son entreprise, et que le père se montre particulièrement sensible à ces circonstances imprévisibles que, par essence, rien ne peut maîtriser.

Mais l'utilisation la plus justement célèbre (et la plus étendue) de l'air du Génie du froid est celle qu'en fait Ariane Mnouchkine lors de la mort de Molière (Philippe Caubère), dans *Molière* (1978)³⁹. Dans la « première époque » du film, l'air du froid est déjà présent au

³⁶ En accusatrice, puisqu'elle devine que son père klaxonne toujours au même endroit pour annoncer sa présence de façon rituelle. Elle sait d'ailleurs où habite la maîtresse de son père car, peu après, c'est encore elle qui vient jusque chez Sandra prévenir son père que la grand-mère a fait une chute.

³⁷ Et quand la musique baroque revient pour la dernière fois (le « Dolorosa » qui ouvre le *Stabat Mater* de Vivaldi), c'est pour signifier la rupture et habiter le silence qui enveloppe le défunt couple Romeo-Magda (de 75:50 à 77:12).

³⁸ Littéralement, puisque la vitre arrière vient de recevoir un projectile (55:10), en écho à la séquence de la fenêtre brisée du domicile qui ouvre le film. Les déplacements ultérieurs de Romeo seront soit éclipsés, soit effectués en bus.

³⁹ La version utilisée est celle de Trevor Anthony (basse) avec le Philomusica of London dirigé par Anthony Lewis (enregistrement mono de 1958, réédité par Naxos en 2013). Élément troublant : il ne s'agit pas de la version apparaissant sur le CD de la BOF de *Molière* – mentionnant pourtant « Musique originale du film »

moment de la mort de la mère de Molière (montage purement instrumental, de 31:20 à 32:45) : les enfants, en groupe, montent l'escalier, entrouvrent la porte de la chambre ; ils distinguent la main blanche et glacée de la mère qui est déjà morte, mais la porte se referme sur eux ; puis ils sont intrigués par les rires de la pièce mitoyenne, où les médecins mangent bruyamment et de façon indécente ; lorsqu'ils redescendent les marches, ils sont à nouveau chassés de la maison. Nulle part ils ne sont acceptés. Cette première apparition de l'air du Génie du froid préfigure ainsi la musique qui sera utilisée pour la mort de Molière, à la toute fin de la seconde époque.

La musique du « Cold Song » débute à 119:53, lorsque la voiture qui transporte Molière agonisant arrive dans la cour. Il est ensuite transporté par la foule de ses amis qui se lancent dans l'ascension de l'escalier. Le procédé de mise en scène consiste à filmer, sans aucun ralenti ou artifice cinématographique, un mouvement empressé mais immobile, dynamique mais vain : jamais Molière ne parviendra en haut de cet escalier. Il meurt donc dans son ascension, toujours recommencée, tel Sisyphe. La glaciation du mouvement, qui n'est pas ici une pétrification mais une sorte de roulement à vide, correspond également au refroidissement du corps de Molière qui se vide littéralement de son sang⁴⁰. Les visages, marqués par l'effort et par la douleur, sont une expression de l'affliction baroque, une sorte de descente de croix moderne – Molière est en effet entouré par deux amis qui le portent, et chacun de ses bras reposent sur les épaules qui le soutiennent.

(Harmonia Mundi, coll. « Musique d'abord », HMA 190 1020, 1978) – qui est celle de Maurice Bevan (baryton) avec le Deller Consort dirigé par Alfred Deller. Le générique du film confirme que la musique de Purcell provient d'un disque « L'Oiseau lyre » (SOL 60008 9) qui correspond bien à la version de Trevor Anthony.

⁴⁰ Je me dois de citer longuement Michel Deguy, qui consacre une page à cette scène dans son recueil *Donnant, donnant : cartes, airs, brevets* en 1981, sous le titre « Méthode 2 » (mise en page respectée) : « La citation de Dryden [les paroles de l'air du froid citées par Deguy quelques pages auparavant] vient du *Roi Arthur* de Purcell, via le *Molière* de Mnouchkine. Rencontre rare, dont je dis un mot : (...) »

— Mouvement ample de la précipitation vers la mort, dans l'escalier de pierre, qui réinvente la danse macabre, prévenant et accélérant la mort à la fois, tous les corps pris dans le tressaillement simple et fondamental, cardiaque.

— Accès non réaliste à la réalité : simplicité d'un mouvement réel et invraisemblable, qui est lue symboliquement puisqu'elle ne représente pas (elle ne filme pas) un mouvement réel ordinaire : le simple fait, fictif, que personne, personne ne s'avance, ne monte l'escalier dans le bougement et ressaut général du groupe : effet obtenu par l'immobilité du mur qui *ne défile pas* derrière les visages mouvementés. Ce décalage réel mais non réaliste met dans le *comme* de la réalité, à la façon dont on dit comme dans un rêve. Vie symbolique.

— Le masque de sang de Molière : son visage une première fois masqué de crème blanche se masque peu à peu du sang qui suinte par la bouche. Métamorphose.

— J'allais dire surtout : avoir rencontré le Purcell ! Le formidable Sprechgesang du *Genius* dryden-purcellien qui expire, qui expulse repousse l'insufflation de Cupidon ; guerre des souffles, et s'essouffle à redemander le froid éternel. C'est le récitatif du « dernier souffle », la transposition très exacte de l'agonie expiratoire, la musique dactylique ou plutôt le chant du grand Péon premier (cf. Augustin : *De musica* II C VIII 15) du poème de Dryden... » (Michel Deguy, *Donnant Donnant. Poèmes 1960-1980*, Paris : Gallimard, coll. Poésie, 2006, p. 425-426).



Fig. 15. *Molière*, 120:19

Plusieurs indices tendent à démontrer que la construction de la scène repose entièrement sur l'air de Purcell. Par exemple, juste au moment où la voix entre, à partir de 120:33, le point de focalisation change : filmé jusque-là de face, Molière est pris de côté, ce qui permet à la caméra de descendre et de filmer les amis qui se trouvent derrière lui⁴¹. De même, à 120:50, précisément au terme de cette « descente », la scène recommence (arrivée de Molière porté par le groupe au pied de l'escalier), à l'endroit même où la voix prononce « unwillingly » (« contre mon gré ») : la mort acquiert ici le statut de force supérieure, en lieu et place de l'amour dans l'air original. Elle va emporter Molière contre son gré, elle ne permet pas à ses amis de parvenir en haut de l'escalier et les ramène au point de départ – course vaine d'ailleurs, car il est d'une certaine manière déjà parti, rien ne pourra le sauver.

À partir de 121:44, à la faveur d'un long plan sur le regard fixe de Molière, les réminiscences viennent s'immiscer dans le combat contre la mort : la troupe hilare voyageant dans un paysage enneigé (121:45 à 122:02)⁴², le bonheur des figures féminines d'Armande et Madeleine⁴³ (122:37 à 122:52), et enfin la couronne de lauriers de la brioche des rois, et la figure maternelle (123:04 à 123:49). Cette image, la plus développée, intervient entre la cadence finale de la seconde phrase (par la voix, sur « bitter cold », mes. 23) et le milieu de la troisième phrase. En effet, lorsque la voix prononce « let me... » (mes. 29), la vision est interrompue et nous revenons sur un gros plan de Molière.

Dans l'entretien qui figure sur le DVD (à partir de 31:04, chapitre « Naissance d'une scène miraculée⁴⁴ »), Ariane Mnouchkine explique ses difficultés à mettre en scène cette

⁴¹ Le début de la seconde phrase (à 121:21) produit d'ailleurs le même effet.

⁴² La coïncidence est ici très déstabilisante – et sans doute voulue : au moment où la voix prononce « unfit to bear the bitter cold » (« incapable de supporter la morsure du froid »), Mnouchkine nous présente un paysage enneigé qui ne déparerait pas dans le masque du froid de *King Arthur*, mais le peuple (la troupe) qui l'habite, tout à son bonheur d'être ensemble, paraît au contraire très bien supporter la morsure du froid.

⁴³ Image saisissante que cette Madeleine accoudée à la balustrade (122:48), semblant observer Molière depuis le haut de l'escalier – c'est ce que nous dit le jeu de regards également, lorsque nous revenons sur Molière qui pointe, quant à lui, son regard vers le haut (122:53).

⁴⁴ Entretien mené par François Duplat, filmé par Bernard Zitzermann. Paris : BelAir Classiques, CNDP, Harmonia Mundi, 2004.

séquence fondamentale. Ayant d'abord imaginé la scène de la mort avec Molière dans son lit, la réalisatrice choisit finalement de travailler la scène dans l'escalier du château des Mesnuls. Le procédé théâtral est de prime abord très mal perçu par les techniciens du film. Férée d'opéra baroque⁴⁵, Ariane Mnouchkine décrit également l'impact de la musique de Purcell sur l'écriture de la scène : le jeu des acteurs est guidé par cette musique qui est diffusée sur le tournage⁴⁶, même s'il n'était pas prévu au départ de la conserver au montage. Et le fait que l'air du froid soit conservé dans sa plus pure intégrité⁴⁷ (pas de dialogues, pas de bruit parasite, pas de coupure) renforce l'idée d'une traversée, d'un passage, en même temps que celle d'une coda musicale à l'ensemble du film. Le dernier plan, sur l'escalier redevenu calme après l'empressement, la fièvre et le tumulte, confirme que le passage a été accompli, mais que l'immuabilité et l'immortalité de la pierre survivent à la fragilité de la vie humaine. En ce sens, et encore une fois, les ultimes paroles de l'air (« Laisse-moi geler à nouveau et puis mourir ») ne laissent planer aucun doute sur le sens à accorder au dernier plan du film.



Fig. 16. *Molière*, dernière image du film, 124:40

Conclusion

Le « Cold Song » souffle donc le chaud et le froid lors de ses diverses exploitations cinématographiques. S'il est indéniable qu'il est la plupart du temps fortement rattaché à son contexte d'origine (le froid, le gel, le tremblement, la mort), l'air du Génie du froid fait vibrer une résonance à la fois populaire et tragique que lui a procurée Klaus Nomi au début des années 1980 et qui bouleverse ensuite sa connotation et son emploi, jusqu'à la parodie. Par la suite, vivant sa vie de tube planétaire à la fois populaire et savant, il se voit soumis à des

⁴⁵ On lui pardonne le léger anachronisme qui consiste à accompagner la mort de Molière (survenue le 17 février 1673) par une musique composée en Angleterre presque vingt ans plus tard.

⁴⁶ Le rythme des croches semble ainsi rejaillir sur les soubresauts du corps de Molière porté par sa troupe.

⁴⁷ À vrai dire, Mnouchkine triche un peu : à 122:31, au milieu de la troisième phrase (« or draw my breath », mes. 29), un collage est effectué (presque imperceptible, car l'harmonie passe comme naturellement de l'accord de *do* mineur à son équivalent majorisé) vers la mes. 18, ce qui ramène la musique au début de la phrase 2 (« see'st thou... »). Ceci explique que l'enregistrement original dure 3 minutes et 53 secondes, tandis que l'air tel qu'il apparaît dans *Molière* dure une minute de plus.

arrangements et des reprises – jeux parfois postmodernes qui le confortent dans une position iconique référentielle. En tant que musique puissamment expressive, le « Cold Song » de Purcell pointe finalement vers des directions multiples et possiblement contradictoires – ce qui est sans doute le lot des images supportées par une musique préexistante – mais qui ne sauraient épuiser sa richesse évocatoire.