



HAL
open science

L'accordeur arrosé : le bouleversement des clichés dans L'Accordeur d'Olivier Treiner (2010)

Grégoire Tosser

► **To cite this version:**

Grégoire Tosser. L'accordeur arrosé : le bouleversement des clichés dans L'Accordeur d'Olivier Treiner (2010). Nathalie Vincent-Arnaud; Frédéric Sounac. L'Accordeur de piano dans la littérature et au cinéma, Éditions Universitaires de Dijon, p. 81-100, 2019, Sociétés, 978-2-36441-321-4. hal-03670504

HAL Id: hal-03670504

<https://hal.science/hal-03670504>

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.

L'accordeur arrosé : le bouleversement des clichés dans *L'Accordeur* d'Olivier Treiner (2010)¹

Grégoire Tosser²

Le court-métrage *L'Accordeur* réalisé par Olivier Treiner³, sorti en 2010, s'est vu récompensé dans de nombreux festivals⁴, puis Césarisé en 2012. Dans ce film d'une durée de treize minutes, la figure de l'accordeur est attachée à un grand nombre de stéréotypes, que l'intrigue agrège lentement avant de les renverser lors de la scène finale. C'est bien entendu le sens du titre de cet article, « l'accordeur arrosé », qui reprend l'idée, en la paraphrasant⁵, que celui qui initie une farce ou un mensonge se retrouve pris à son propre piège, ou que son jeu de dupe se retourne finalement contre lui. Mon objet est de démontrer que le bouleversement des clichés, qui servent de fondement à l'intrigue, jusqu'au coup de théâtre, est construit également par la bande sonore et musicale, de façon diffuse et subtile.

La forme palindromique du film

Le dossier artistique résume l'intrigue de cette manière :

Adrien est un jeune pianiste prodige. Il s'est effondré psychologiquement après avoir échoué à un concours de renom, et travaille désormais comme accordeur de piano. Comme remède à cette vie maintenant sans but et sans émotion, il s'invente un masque d'aveugle pour pénétrer l'intimité de ses clients. Cet artifice permet à Adrien de reprendre goût à la musique. Mais à force de voir des choses qu'il ne devrait pas voir, Adrien se trouve pris à son propre piège, quand ce mensonge le conduit à être le témoin d'un meurtre. Sa propre vie est alors menacée⁶.

Le film se divise en deux grandes parties presque rigoureusement identiques en durée, puisque la scène finale débute à 06:32⁷. En outre, il adopte une forme en arche, et même en palindrome, car la scène finale répond à la scène d'ouverture en apportant une réponse (ou un éclairage) au questionnement (ou au suspense) initial, qui présente une situation incongrue dont les tenants et aboutissants ne seront explicités qu'en fin de film, après le *flashback* central⁸. Olivier Treiner nous montre que tout est affaire de point de vue, puisque la scène d'ouverture nous prive de la perception des éléments cruciaux : le sang sur la tête de l'homme, et le pistolet à clous dans les mains de la femme placée derrière Adrien. C'est la révélation de ces éléments qui permet de comprendre les premières images du film et de leur accorder un sens : de boucler la boucle, en somme.

¹ Publié dans *L'Accordeur de piano dans la littérature et au cinéma* (Nathalie VINCENT-ARNAUD et Frédéric SOUNAC, dir.). Dijon : Éditions Universitaires de Dijon, coll. Sociétés, 2019, p. 81-100.

² Maître de conférences en musicologie, Université d'Évry Paris-Saclay, laboratoire SLAM axe RASM, gregoire.tosser@univ-evry.fr. Je remercie chaleureusement Inès Taillandier-Guittard et Martin Guerpin pour leur relecture attentive et leurs suggestions analytiques.

³ Production 2425 Films, 2010.

⁴ Dix prix, annonce la page <http://www.allocine.fr/film/fichefilm-190279/palmars/> (consultation le 23 juin 2018).

⁵ La référence initiale est le célèbre *Arroseur arrosé* réalisé par les frères Lumière en 1895.

⁶ http://www.clermont-filmfest.com/03_pole_regional/11_medias/1493_ACCORDEUR_dossierartistique_.pdf (« Synopsis », p. 3 ; consultation le 23 juin 2018).

⁷ C'est le baiser sur la joue de la danseuse qui marque le point de bascule, comme un contrepoint tendre et affectueux aux situations violentes vécues par Adrien en début et en fin de film.

⁸ « L'intrigue de *L'Accordeur* est constituée de séquences emboîtées en forme de palindrome », nous dit le réalisateur (« Intention de réalisation », *ibid.*, p. 19). Effectivement, l'utilisation de la voix *off* dans la partie II (00:57 à 01:47) ressemble à celle de la partie IV (05:27 à 06:32), dont la durée est semblable – ce qui renforce l'impression d'une forme en arche à cinq parties (ABCBA), dont on peut exclure le générique de fin.

Cette division bipartite peut être affinée de la manière suivante, avec la première partie découpée en quatre scènes distinctes :

Partie	Scène	Minutage	Musique
1	I. Générique et scène d'ouverture	00:00 à 00:57	Schumann 1 (« Hör' ich... »)
	II. Voix <i>off</i> , déroulement rapide de la situation précédente (<i>flashback</i>)	00:57 à 01:47	R. Treiner
	III. Scène dans le restaurant et déroulement rapide de la situation actuelle	01:47 à 05:27	Rachmaninov, <i>Sonate pour violoncelle et piano</i> , 3 ^e mouvement, <i>Andante</i>
	IV. Transition dans la rue (voix <i>off</i> de la fin de la scène précédente)	05:27 à 06:32	Schumann 2 (« Ich will meine Seele... ») monté avec Schumann 3 (« Und wüssten's... »)
2	V. Scène finale dans l'appartement	06:32 à 11:45	R. Treiner puis Schumann 1 (« Hör' ich... »)
	Générique de fin	11:45 à 13:35	Fin de Schumann 1 (enchaîné) puis R. Treiner

Fig. 1 – Structure de *L'Accordeur*

Il apparaît clairement que le déroulement temporel du film, inauguré par une scène au présent, expose ensuite une situation passée (échec au concours, dépression) puis, à partir du récit en dialogue dans la scène du restaurant (scènes de la vie d'un accordeur), accélère le passage au temps du présent (scène finale dans l'appartement). En outre, chaque articulation est associée à une musique différente, hormis les scènes jumelles d'ouverture et de fermeture. Trois extraits sont puisés dans les *Dichterliebe* [*Les Amours du poète*] op. 48 de Schumann : « Hör' ich das Liedchen klingen » (10^e *Lied*, indiqué Schumann 1 dans le tableau), « Ich will meine Seele tauchen » (5^e *Lied*, indiqué Schumann 2) et « Und wüssten's die Blumen » (8^e *Lied*, indiqué Schumann 3). Le dernier extrait de musique préexistante provient de la *Sonate pour violoncelle et piano* de Rachmaninov op. 19 (début du 3^e mouvement, *andante*), car le reste de la bande musicale est composé par Raphaël Treiner. Un élément original est à noter d'emblée : l'ensemble des musiques du film sont instrumentales, quand bien même les œuvres de Schumann et de Rachmaninov sélectionnées devraient faire entendre, aux côtés du piano, la voix (chez Schumann) ou le violoncelle (chez Rachmaninov). Ainsi, le piano se retrouve seul à jouer sa partie dans une œuvre où il devrait assurer un rôle d'accompagnateur, que ce soit dans un cycle de *Lieder* ou dans une sonate. Il s'agit donc bien d'une lecture pessimiste du personnage d'Adrien : il est un musicien raté, donc ne peut accéder à la littérature pour piano seul – pourtant pléthorique dans le répertoire romantique, auquel appartiennent les pièces choisies. Il est condamné à ne jouer que le rôle d'un accompagnateur, alors même que, comble de l'ironie, il n'accompagne littéralement personne et se retrouve seul.

Les clichés, les normes, les conventions

L'image du musicien raté est un des clichés qui s'accumulent autour du personnage d'Adrien et qui le définissent. « Ironiquement, le piano n'est plus qu'un oreiller », note Arnaud Peuch⁹, qui analyse de façon lucide que la scène d'ouverture, racontée en voix *off*, laisse immédiatement place au récit de l'échec d'Adrien en tant qu'instrumentiste, et invite à imaginer d'emblée une relation de cause à effet entre la situation critique d'un pianiste qui joue du piano à moitié nu (en caleçon et chaussettes) et la déchéance d'un « prodige¹⁰ » qui échoue à s'imposer comme soliste. Privé de sa carrière, Adrien plonge dans la dépression, et l'instrument de musique qui devait l'aider à réaliser son rêve devient simple oreiller¹¹, pur accessoire dénué de toute relation avec la musique.

⁹ Dans le livret de *Lycéens et apprentis au cinéma 2012-2013 : Courts-métrages*, <http://ww2.ac-poitiers.fr/daac/IMG/pdf/livretenseignant-201213-rpc-web91.pdf> (p. 21 ; consultation le 23 juin 2018).

¹⁰ « L'an dernier, j'étais considéré comme un prodige, et je me croyais promis à un brillant avenir. Tous mes efforts tendaient vers l'accomplissement auquel je me préparais depuis quinze ans : le concours Bernstein. J'ai échoué » (01:06). Je note simplement que le choix du nom est peut-être révélateur, puisque le concours Bernstein, loin d'être un concours de piano, est un concours de direction d'orchestre qui a lieu à Jérusalem depuis 1995 : Adrien ne participe pas à un *vrai* concours de piano, à un concours qui existe dans la vraie vie.

¹¹ Il rêve *de* piano au lieu de rêver (assis) *au* piano.



Fig. 2 – *L'Accordeur*, 01:32

L'autre stéréotype, et sans doute le plus commun, est celui de l'accordeur aveugle, qui constitue l'un des nœuds de l'intrigue, et le subterfuge choisi par Adrien pour subvenir à ses besoins¹². L'image populaire de l'accordeur non-voyant s'est façonnée au XIX^e siècle, notamment avec Claude Montal, accordeur et facteur de pianos lui-même frappé de cécité.

L'origine de la formation en accordage pour les aveugles remonte aux années 1830, en France. Diplômé en musique de l'Institution des jeunes aveugles de Paris, Claude Montal trouvait que les pianos de l'école étaient mal accordés et il se mit à ajuster leur tonalité lui-même. Il substituait ainsi des aveugles musiciens aux simples ouvriers accordeurs, inventant ce qu'il nomma « la méthode de l'accordeur aveugle ». L'Institution de Paris commença alors à former des accordeurs selon la méthode mise au point par Claude Montal¹³.

Cette réalité historique, qui perdure aujourd'hui, est présentée de façon explicite dans le court-métrage, grâce aux attributs habituels des aveugles, les lunettes noires et la canne :

¹² « J'ai survécu de justesse, je suis devenu accordeur de piano » (voix *off* d'Adrien, 01:48) ; « Les gens s'imaginent que la perte de quelque chose nous rend plus sensibles » (Adrien à Simon, son employeur, 03:33), puis « J'ai décidé de devenir aveugle » (au même, 03:40).

¹³ Susanne Commend, *Les Instituts Nazareth et Louis-Braille, 1861-2001 : une histoire de cœur et de vision*. Sillery (Québec) : Septentrion, 2001, p. 104.



Fig. 3 – *L'Accordeur*, 03:35



Fig. 4 – *L'Accordeur*, 04:26

L'accordeur aveugle connaît par la suite un certain succès, dans la littérature comme au cinéma : on le trouve par exemple chez Marcel Prévost¹⁴, Marcel Proust¹⁵, James Joyce¹⁶,

¹⁴ Nouvelle ou court roman *L'Accordeur aveugle*, 1902.

¹⁵ « Laisant ces pensées, maintenant qu'Albertine était sortie, j'allai me mettre un instant à la fenêtre. Il y eut d'abord un silence où le sifflet du marchand de tripes et la corne du tramway firent résonner l'air à des octaves différentes, comme un accordeur de piano aveugle. » (*La Prisonnière*, 1922).

¹⁶ Chapitre « Les Sirènes » de *Ulysses*, 1922.

Angela Carter¹⁷, William Trevor¹⁸ ou Jean Louvet¹⁹ ; au cinéma, chez Louis Leterrier²⁰ ou chez Alan Mak et Felix Chong²¹ – liste qui ne saurait prétendre à l'exhaustivité²².

Enfin, le dernier cliché ou lieu commun qui est développé dans *L'Accordeur* est exposé au moment du récit par Adrien à Simon de l'histoire de l'empereur Shâh Jahân :

Quand la femme de l'empereur moghol Shâh Jahân mourut, sa douleur fut immense. Il convoqua alors le plus grand architecte de son temps. L'architecte se présenta devant lui, et l'empereur lui demanda : « Es-tu marié ? » « Oui, Votre Majesté. » « Aimes-tu ta femme ? » « Oui, Votre Majesté, elle est ma vie, je l'aime plus que tout. » « C'est bien. Je vais la faire mettre à mort. Ainsi tu connaîtras la même douleur que moi, et tu pourras bâtir à mon épouse le plus somptueux et le plus magnifique des tombeaux. » L'empereur fit mettre à mort la femme de l'architecte. Et l'architecte construisit le Taj Mahal.

Conclusion d'Adrien, sous forme de devise, ou de moralité : « Les gens s'imaginent que la perte de quelque chose nous rend plus sensibles » – parabole évidente de sa situation personnelle, même si l'ombre de la mise à mort et du meurtre surplombe une histoire censée valider et légitimer la qualité et l'invulnérabilité de son subterfuge. C'est d'ailleurs le moment choisi par Olivier Treiner pour nous montrer une sorte d'âge d'or, de paradis pour Adrien dans sa nouvelle activité. Quatre scènes se succèdent rapidement sur la voix *off* et la musique de Rachmaninov, évoquant une insouciance naïve teintée d'humour et d'érotisme (à partir de 03:56) : le vieil homme attentionné lui donnant précautionneusement un verre d'eau ; la femme en bigoudis et masque au concombre, pleurant silencieusement à l'arrière-plan ; le jeune homme décontracté en caleçon, enfilant son pantalon²³ ; enfin, la jeune danseuse retirant sa robe pour répéter plus à l'aise, en culotte et soutien-gorge. La certitude affichée d'Adrien se manifeste également au présent, d'abord lorsqu'il relate en voix *off* son altercation avec le serveur désagréable du restaurant et qu'il retourne la situation à son avantage²⁴, ensuite lorsqu'il demande à la vieille dame si elle souhaite qu'il l'aide à traverser la rue (05:53). Ce renversement humoristique ultime correspond au paroxysme de sa confiance en lui, ponctué par le baiser sur la joue de la danseuse (06:27) qui suscite un sourire béat (06:31). La fable et le conte ne sont pas loin : Adrien, par le processus de tromperie simple et efficace qu'il a mis en place, semble au-dessus des lois, promis au bonheur et à la réussite financière et affective.

Les indices sensoriels : la vue

Mais le renversement se prépare, annoncé par le *cut* un peu trop rapide, qui semble raccourcir volontairement le sourire d'Adrien, vers la scène finale et le bruit désagréable de la sonnette (06:32). En se focalisant sur deux sens, l'ouïe et la vue (et la privation de l'une ou l'autre de ces facultés), le réalisateur semble avoir, lentement et subtilement, préparé le terrain au bouleversement de cette situation apparemment idyllique. Adrien joue un aveugle dont l'oreille serait parfaite (c'est ce qu'il affirme à 03:55, c'est le jeu qu'il doit jouer) ; or la

¹⁷ Nouvelle *The Bloody Chamber*, 1979.

¹⁸ Nouvelle *The Piano Tuner's Wives*, 1995.

¹⁹ Pièce de théâtre *Ma nuit est plus profonde que la tienne*, 2003.

²⁰ *Danny the Dog*, 2005.

²¹ *The Silent War*, 2012.

²² J'ajoute également, pour le plaisir, la référence à *Suspiria* de Dario Argento (1977), dont l'action se déroule dans une école de danse, sur fond de sorcellerie. Pas d'accordeur ici, mais un pianiste-répétiteur, aveugle, qui est assassiné – meurtre d'ailleurs mis en scène de façon remarquable.

²³ Cette image du jeune homme en caleçon est peut-être le pendant humoristique de la scène dramatique où Adrien se retrouve lui-même en sous-vêtement, pour de tout autres raisons.

²⁴ Le fait qu'il soit le seul à parler, et que les répliques du serveur soient muettes (effacées), renforce ce sentiment d'impunité, accentué par le rire silencieux d'autosatisfaction provoqué par le souvenir tout frais de ce tour réussi (de 05:28 à 05:50).

thématique du regard, du voyeurisme et de l'exhibitionnisme se trouve au cœur du film – alors qu'elle fait appel à un sens dont il est censé être privé.

En effet, comme Adrien apparaît dans toutes les scènes du film, le réalisateur prend le temps de déployer un portrait visuel du personnage, filmé très souvent en plan serré, de face. Son regard est d'abord fixe et immobile...



Fig. 5 – *L'Accordeur*, 00:50

...puis naturel, mais affolé, lors du moment douloureux du concours...



Fig. 6 – *L'Accordeur*, 01:24

...et enfin déformé, un œil dans le bocal du poisson rouge²⁵ :



Fig. 7 – L'Accordeur, 01:42

Tous ces plans précèdent la scène du restaurant, durant laquelle le voyeurisme est ouvertement évoqué. C'est d'ailleurs le sujet de la première réplique de Simon, avant même les salutations ou l'amorce du moindre dialogue. Adrien déclare, comme pour lui-même : « C'est un poème, ce serveur » (01:56), ce à quoi Simon répond, après avoir consulté son téléphone qui vient de vibrer :

SIMON (*voyant l'image qui s'affiche*)

On vit vraiment dans une société de voyeurs et d'exhibitionnistes. Regarde ça ! On a chaté deux heures hier, regarde la photo qu'elle m'envoie !

ADRIEN (*jetant un œil*)

J'essaie de déjeuner, là, Simon²⁶.

Le voyeurisme constitue une thématique habituelle et récurrente du cinéma, faisant souvent référence au positionnement du spectateur – cet aspect est bien connu et bien documenté. Mais le jeu consiste ici à replacer le voyeurisme au sein d'une intrigue dont le personnage principal perd volontairement et artificiellement la vue. C'est pourquoi le film aborde frontalement la question de la photo, ou l'exhibition technologique *via* le téléphone portable et l'évocation des réseaux sociaux :

²⁵ À ce visage, découpé en deux horizontalement en position allongée, répond plus tard le visage divisé verticalement en position assise (06:28).

²⁶ Extrait du scénario, légèrement modifié (01:58 à 02:08) ; cf. http://www.clermont-filmfest.com/03_pole_regional/11_medias/1493_ACCORDEUR_dossierartistique_.pdf (p. 7 ; consultation le 23 juin 2018).



Fig. 8 – *L'Accordeur*, 02:06

Ensuite, le réalisateur suscite la frustration lors d'un *cut* brutal (04:39) au moment où Adrien profite (et nous aussi, par la même occasion, même si le corps flou de la danseuse n'est jamais visible que par fragments) de la contemplation de la danseuse répétant en petite tenue.

ADRIEN

Il y a plein d'avantages. Les pourboires sont meilleurs. Les gens sont plus aimables. Et ils se méfient moins. Ils se laissent aller. Je sais des choses sur eux que personne d'autre ne sait.

SIMON *résumant [cut]*

Tu es un voyeur²⁷.

La sensation de puissance et d'omnipotence éprouvée par l'accordeur se manifeste à ce moment-là par une double révélation du masque. Auprès de Simon, tout d'abord, à qui Adrien révèle s'être entraîné pour ne pas ciller, et le port de lentilles de contact sous les lunettes noires :

²⁷ *Ibid.*, p. 9.



Fig. 9 – *L'Accordeur*, 05:09

Puis auprès de la vieille dame au moment de la traversée du passage piétons – scène évoquée plus haut :



Fig. 9 – *L'Accordeur*, 05:55

Et lorsque l'apothéose se produit (baiser de la danseuse), le cadrage sur Adrien souligne son regard vitreux, mais aussi son visage divisé en deux par l'ombre et la lumière.



Fig. 10 – *L'Accordeur*, 06:28

Le point de bascule est mis en exergue par un retour abrupt à la réalité (le coup de sonnette, l'arrêt de la musique), et débute par une autre (triple) révélation du subterfuge, mais solitaire cette fois – et donc plus inquiétante. Adrien commence par essayer machinalement une tache invisible sur sa manche...



Fig. 11 – *L'Accordeur*, 06:35

...puis va jusqu'à vérifier le lieu et l'horaire du rendez-vous sur son agenda, se sachant seul...



Fig. 12 – *L'Accordeur*, 06:56

...et même jusqu'à relever ses lunettes noires, sur le palier à l'éclairage blafard, pour s'assurer qu'il sonne à la bonne porte en inspectant le nom sur la sonnette :



Fig. 13 – *L'Accordeur*, 07:02

Le dialogue un peu animé, à travers la porte, avec la propriétaire de l'appartement, qui finit par lui ouvrir, entraîne la méfiance de la voisine de palier, dont la vigilance (ou surveillance) confine elle aussi au voyeurisme « bienveillant » et commun des gens qui aiment savoir ce qui se passe d'inopiné à proximité de chez eux :



Fig. 13 – *L'Accordeur*, 08:03

Une fois dans l'appartement, on s'aperçoit que la femme meurtrière est aussi une menteuse, lors du strip-tease forcé d'Adrien. « Soyez tranquille, je me retourne, je ne vous regarde pas », dit-elle en le fixant ouvertement du regard :



Fig. 14 – *L'Accordeur*, 09:00

Dans cet appartement-scène de crime, les miroirs et les reflets circulaires jouent un rôle important. Un plan large nous révèle un lustre reflété sur le couvercle relevé du piano, comme une sorte d'œil surplombant²⁸ ; une première fois, « l'œil » omniscient se situe au

²⁸ Un premier plan identique intervient à 01:11, où le piano de concert est pris depuis le plafond.

centre du cadre et nous révèle l'ensemble des protagonistes ; la deuxième fois, il apparaît sur la gauche, dans sa circularité parfaite.



Fig. 15 – *L'Accordeur*, 08:33



Fig. 16 – *L'Accordeur*, 09:14

En réponse à ces plans, le film s'achève sur un miroir panoptique qui nous permet – tenant lieu de rétroviseur spatial et temporel – de découvrir la victime précédente, la future victime, ainsi que la meurtrière et l'arme du crime²⁹.

²⁹ Martin Guerpin me souffle que cela lui fait penser au tableau de van Eyck, *Les Époux Arnolfini*. C'est un tableau qui a fait couler beaucoup d'encre, justement parce que la présence de ce même type de miroir permet de multiples interprétations, et laisse en suspens ce qui s'est passé, ou ce qui va se passer (les interprétations vont du



Fig. 17 – *L'Accordeur*, 11:44

À partir de ce renversement de plan final, le film invite à reprendre à rebours et à revoir *a posteriori* notre perception de la scène d'ouverture. Comme dans toute forme en arche, les échos sont à la fois évidents et légèrement déformés. J'en veux pour preuve les deux couples de plans suivants : celui du mari assis sur le canapé, dont l'attention et l'immobilité semblent trop parfaites pour être vraies³⁰, pris côté profil gauche puis profil droit³¹...



Fig. 18 et 19 – *L'Accordeur*, 00:34 et 08:42

...et celui d'Adrien vu de face, dont la tête dissimule l'arme du crime braquée sur sa nuque :

mariage en tout bien tout honneur, jusqu'au mariage in extremis parce que la femme est enceinte, ou à l'idée selon laquelle la femme serait morte (en l'occurrence, dans le court-métrage, l'un des époux est mort), ou que des indices montrent la fausseté du mariage car on trouve des symboles d'infidélité dans le tableau.

³⁰ Nous ne sommes pas très loin du célèbre mort debout de *Blue Velvet* de David Lynch : l'idée reste la même, celle d'une position saugrenue, immobile, qui pourrait tout aussi bien être celle d'une personne vivante.

³¹ « Il faut vraiment un événement ou une audience exceptionnels, comme ce soir. » (voix *off* d'Adrien, 00:25).

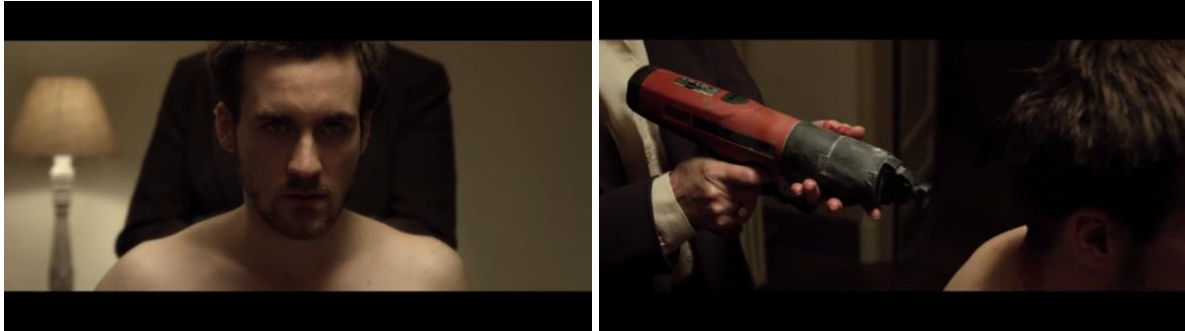


Fig. 20 et 21 – *L'Accordeur*, 00:41 et 11:20

En adoptant un point de vue différent, le réalisateur nous rappelle que la tromperie et la dissimulation sont également des ressorts atours de l'art cinématographique et qu'il a lui aussi choisi de nous cacher des choses.

Les indices sensoriels : l'ouïe

En même temps que la vue, l'ouïe se voit également sollicitée tout au long du court-métrage, notamment lors de l'évocation de la prétendue « oreille parfaite » de l'accordeur (Adrien à Simon, 03:55). Or de nombreux indices, disséminés çà et là, nous disent le contraire – et c'est grâce à la bande sonore et musicale qu'Olivier Treiner déploie un remarquable jeu de pistes auditif.

En premier lieu, on peut être frappé par la présence de la voix *off*, qui intervient notamment au début et à la fin du film (jusqu'à 01:53 et à partir de 09:24). Elle assume un double rôle en permettant, d'une part, de dérouler un récit autobiographique de façon extérieure³², et d'autre part de nous faire connaître les sensations et pensées d'Adrien lorsque celui-ci voit son piège se refermer sur lui et ne peut pas prononcer de paroles à haute voix³³.

En second lieu, la bande son ménage des raccords sonores tout à fait étonnants, qui amènent le spectateur à se poser des questions. Le premier d'entre eux se situe au moment de l'apparition du titre du film, à 00:53 : on ne saurait dire de quel bruit il s'agit, même si on peut le prendre pour le bruit de la porte de la salle de concert dans laquelle Adrien vient de pénétrer³⁴. Cependant, *a posteriori*, on peut aussi l'attribuer au déclic de l'objet meurtrier. Or, si une déflagration de fusil ou de pistolet est un bruit connu au cinéma, et donc aisément identifiable, le bruit d'un pistolet à clous ne l'est définitivement pas : on ne saurait déterminer la réalité sonore de cet objet en le voyant. En d'autres termes, l'utilisation de cette étrange arme du crime brise toute correspondance entre la vue et l'ouïe. Il s'agit donc littéralement d'un bruit acousmatique, puisque le spectateur ne peut en déterminer l'origine ; il en est, comme un aveugle, privé de la cause visible. La confusion s'accroît dans les minutes

³² Le cas se présente également au milieu du film, lorsqu'Adrien expose à Simon les avantages qu'il tire de la situation, et lors du récit de la réclamation adressée au serveur du restaurant. La voix *off* est alors utilisée pour abrégé et résumer l'intrigue, et apporter du rythme au récit.

³³ C'est d'ailleurs lui-même qui nous fait comprendre comment la meurtrière va découvrir que sa cécité est feinte : « Mon agenda ! Putain, mon agenda ! Je l'ai remis dans ma poche. Pourquoi j'aurais un agenda si je vois rien ? Merde... » (10:02).

³⁴ Ou encore au cliché du couvercle du clavier bruyamment refermé, ce qui de fait interrompt la musique...

suivantes, car le film nous présente deux autres bruits de porte³⁵, quant à eux clairement identifiables, mais qui ne ressemblent en rien à ce bruit original³⁶.

Autre aspect troublant : l'oreille parfaite d'Adrien se trouve prise en défaut à plusieurs reprises, et la réalité sonore du film présente quelques éléments incongrus. Par exemple, le début de la conversation avec Simon au restaurant (01:55) se passe comme un dialogue de sourds : il n'y a pas de correspondance entre l'entrée en matière d'Adrien (« C'est un poème, ce serveur ») et la réplique de Simon accaparé par son téléphone (« On vit vraiment dans une société de voyeurs et d'exhibitionnistes »). De même, l'accès de colère de Simon à 02:31 (qui vocifère : « Mon cul ! J'ai reçu un coup de fil ce matin, on me demande les services de mon accordeur aveugle ! ») ne suscite de façon presque incompréhensible, aucune réaction des clients du restaurant, ni à côté, ni derrière eux – comme s'ils étaient dans une sorte de bulle³⁷. Plus loin, dans la scène de l'appartement, la découverte du mari mort sur le canapé provoque chez Adrien une perte momentanée de l'audition, rompue par un très sonore « Vous m'entendez ? », presque hurlé par la femme (08:42), et exagéré par le mixage³⁸.

La bande musicale suscite elle aussi des interrogations, tout en véhiculant une charge symbolique plus ou moins dissimulée. Comme indiqué précédemment, les musiques que joue Adrien ne sont pas des musiques de pianiste ; et son échec le dépouille de son statut de virtuose ou de soliste. Au moment du concours de piano, sa prestation se résume à une seule note (01:31), qui opère le raccord son vers le piano-oreiller. Comme déjà dit plus haut, condamné à l'accompagnement, Adrien joue des morceaux qui révèlent le manque, la perte : un pianiste qui joue, seul, des œuvres de musique de chambre ou de musique vocale perd ses partenaires, notifie sa solitude. Or, si l'introduction (d'ailleurs purement pianistique) du mouvement lent de la *Sonate pour violoncelle et piano* de Rachmaninov est utilisée comme musique d'ambiance pour évoquer l'insouciance et les petits plaisirs du quotidien, les *Lieder* de Schumann extraits des *Dichterliebe* révèlent un positionnement plus subtil de la musique.

En effet, les textes de Heinrich Heine qui, donc, ne sont pas dits, ne sont pas chantés, ne sont pas prononcés dans *L'Accordeur*, font la part belle au champ lexical de l'ouïe et de l'audition. Dans « Ich will meine Seele tauchen », le lis « fera doucement tinter un chant de ma très chère », puis « le chant frissonnera et tremblera / comme le baiser de sa bouche /

³⁵ À 01:46, la petite amie claque la porte en emportant ses affaires ; à 08:10, la meurtrière referme derrière Adrien la porte de son appartement.

³⁶ Michel Chion analyse avec habileté un phénomène un peu similaire (la révélation tardive et lointaine d'un bruit difficilement identifiable) au début de *Blow Out* de Brian de Palma (1981) : le personnage joué par John Travolta est un preneur de son qui sort dans un parc enregistrer les bruits de la nuit, et « capte successivement (...) un crapaud (et nous voyons le crapaud), ce qui ressemble à un crissement périodique d'insecte (et nous ne voyons pas l'insecte) et un hululement de chouette (nous voyons la chouette en gros plan). C'est alors qu'il devient témoin d'un « accident » dans lequel une voiture plonge avec ses occupants dans la rivière. Mais Travolta et presque tous les spectateurs ont déjà oublié le crissement de tout à l'heure. Lorsque dans une gare de Philadelphie, plus tard dans le film, nous voyons un tueur de femmes essayer son arme (un fil d'acier dissimulé dans une montre, dont il se sert pour étrangler), peu de spectateurs s'aperçoivent (...) que cela donne le son même entendu au début, le faux crissement d'insecte répétitif, en réalité une manifestation de la présence du tueur. Le tueur était là, tapi dans la nuit du parc, avec la chouette et le crapaud. » (*Un art sonore, le cinéma : histoire, esthétique, poétique*. Paris : Cahiers du cinéma / essais, 2003, p. 259).

³⁷ Cet effet de confinement, d'isolement fonctionne dans les deux sens, car le serveur ne parle pas (sa tête est tronquée, et il ne produit que deux bruits – lorsqu'il dépose un dessert sur la table, à 01:56, puis l'addition à 05:18 –), et les clients attablés dans la salle bougent sans émettre aucun son.

³⁸ Cette réplique, suivie des balbutiements d'Adrien (« Hein ? », « Quoi ? », « Pa-pardon ? »), est précédée de quelques notes chaotiques lorsque l'accordeur s'assied précipitamment devant le piano et le touche accidentellement, maladroitement, et se voit introduite par un effet de « drone », de son long tenu aux cordes (bande musicale de Raphaël Treiner). Ce son de *drone*, accompagné de dissonances aux cordes révélant un évident désarroi et désordre intérieur, renvoie au stress lors du concours Bernstein (à 01:21 : sueur, respiration rapide, regard affolé), où la musique de Raphaël Treiner occupe la même fonction.

qu'elle me donna naguère / dans la merveille d'une heure douce³⁹ ». Transposé en *la* mineur pour s'adapter au montage, ce *Lied* s'enchaîne « naturellement » avec la conclusion pianistique d'un autre *Lied*, « Und wüssten's die Blumen⁴⁰ », à l'issue duquel Adrien reçoit effectivement un baiser de la bouche de la danseuse. Le non-dit du texte de Heine reçoit ainsi une concrétisation scénaristique. Mais le *Lied* le plus exploité est « Hör' ich das Liedchen klingen », puisqu'il apparaît de façon plus étendue, et par deux fois (scène d'ouverture et de fermeture). Le texte débute lui aussi par une référence sonore⁴¹ et présente ensuite un ensemble de termes très violents évoquant des sentiments extrêmes et exacerbés : « ma poitrine est près d'éclater », « douleur sauvage », « désir sombre ». Quant à la conclusion du poème, elle est sans équivoque : « Et mon malheur sans limite / se dissout en larmes » ; cette dissolution peut sans nul doute correspondre métaphoriquement à la disparition du personnage⁴².

Conclusion : le pianiste divisé

L'Accordeur se présente, somme toute, comme le récit d'un personnage que sa vie quotidienne, fondée sur un mensonge⁴³, perturbe, divise, fractionne. Adrien se voit écartelé entre sa perception auditive et sa cécité feinte. Il ne peut maintenir cet état de tension entre ses sens. J'en veux pour preuve la division, menée sur le long terme, du plan du pianiste vu de dos :

³⁹ C'est moi qui souligne. Trad. par Fériel et Hédi Kaddour, dans leur article « Les *Dichterliebe* et la fibre secrète », *Po&sie* 2007/2, n° 120, p. 199. Également en ligne : <https://www.cairn.info/revue-poesie-2007-2-page-182.htm> (consultation le 23 juin 2018).

⁴⁰ Dans ce poème, les rossignols « feraient joyeusement *retentir / un chant* revigorant » et « les petites étoiles dorées, / elles descendraient de leurs hauteurs, / pour me reconforter *de leurs paroles.* » (*Id.*, c'est moi qui souligne). De la même manière, la fin de ce même poème indique qu'« une seule connaît mon tourment ; / celle qui a elle-même déchiré, / déchiré mon cœur », alors que le plan qui suit la conclusion est celui du visage divisé, schizophrénique, d'Adrien entre ombre et lumière – comme déchiré par son mensonge, entre le faux et le vrai. Cette dualité du personnage est d'ailleurs soulignée d'emblée par Simon dans la scène du restaurant : « Tu peux pas avoir des vices de ton âge ? Tu te nourris de sucre ? » (02:08), comme si la tromperie d'Adrien affectait tout son être jusqu'à son alimentation.

⁴¹ « J'entends la chansonnette / que me chanta jadis ma bien-aimée » (*Id.*).

⁴² J'ajoute simplement ici un élément qui semble peu exploité par le réalisateur : le choix d'un cycle de *Lieder*, d'un *Liederkreis* romantique, qui renvoie à une unité thématique poétique, aurait pu mettre en avant le caractère cyclique de la musique, avec des liens motiviques ou thématiques qui façonnent l'écriture fragmentaire caractéristique du romantisme allemand. La boucle scénaristique de *L'Accordeur* aurait pu être accentuée par l'aspect cyclique des *Dichterliebe* – mais on peut considérer que cette relation est tout de même présente, mais de manière diffuse ou sous-entendue.

⁴³ Mensonge posé d'emblée, assorti de la contradiction inhérente à la situation (00:30) : « Qui est cet homme ? Je ne le connais pas. Je ne le vois même pas, je suis aveugle. D'ailleurs je ne joue pas pour lui, je joue pour la personne qui est derrière moi. » Comment peut-il savoir qu'il y a un homme assis devant lui s'il est aveugle ? Comment sait-il qu'il y a une personne derrière lui, puisqu'on n'a pas « d'yeux dans le dos » ?



Fig. 22 – *L'Accordeur*, 00:38



Fig. 23 – *L'Accordeur*, 01:14

Ces deux premiers plans se voient complétés tardivement, à la fin du film, par le plan sur les pieds, coupés par le tabouret de piano. Le corps du pianiste de dos se révèle ainsi par fragments, dans sa totalité.



Fig. 24 – *L'Accordeur*, 10:16

Or cette position est celle de la meurtrière, dont on voit juste après, sur le même plan, les pieds entrer dans le champ – nous avons déjà *entendu* ses pas. La dernière apparition de la voix *off* (à partir de 11:11) nous ramène à la fable et au conte, car en ultime recours, Adrien s'en remet aux capacités ensorcelantes et magiques de la musique (même si la répétition de la dernière phrase se termine sur une intonation ascendante, indiquée ici par un point d'interrogation entre crochets, qui dénote un doute ou une hésitation) :

Je suis aveugle. Je ne peux pas savoir ce qui se trame dans mon dos. Et puisque je ne le sais pas, je dois me détendre. Je dois continuer à jouer. Depuis que je joue, elle n'a pas bougé. Elle ne peut pas me tuer pendant que je joue. Elle ne peut pas me tuer pendant que je joue [?]

Et de fait, le noir du générique de fin laisse la question en suspens.