



HAL
open science

Monstruosités dramatiques et musicales dans Phantom of the Paradise de Brian De Palma (1974)

Grégoire Tosser

► **To cite this version:**

Grégoire Tosser. Monstruosités dramatiques et musicales dans Phantom of the Paradise de Brian De Palma (1974). Julien Garde. Monstres en musique et autres monstruosités musicales, Delatour, pp.71-87, 2022, 978-2-7521-0456-4. hal-04396575

HAL Id: hal-04396575

<https://hal.science/hal-04396575>

Submitted on 16 Jan 2024

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Monstruosités dramatiques et musicales dans *Phantom of the Paradise* de Brian De Palma (1974)

Grégoire Tossier

Introduction

Dans la filmographie de Brian De Palma, *Phantom of the Paradise*, sorti sur les écrans en 1974 et récompensé l'année suivante par le Grand Prix du Festival international du film fantastique d'Avoriaz, occupe véritablement une place à part. S'il s'agit de son œuvre sans doute la plus commentée, que la postérité a hissée au rang de film culte et qui rivalise avec la célébrité de ses productions plus ambitieuses des années 1980, comme *Scarface* (1983) ou *Les Incorruptibles* (*The Untouchables*, 1987), *Phantom of the Paradise* est aussi le film le plus musical de son auteur, qui s'apparente par de nombreux aspects au genre de la comédie musicale : parties chorégraphiées, chansons majoritairement diégétiques dont les paroles sont intégrées au fil narratif, intrigue tournant autour de l'univers musical, d'un label et d'une salle de spectacles. Cette musicalité affichée, portée au cœur de la forme et du contenu du film, se double d'une hybridation horrifique, fantastique, gothique – métissage des genres qui semble fondamental chez De Palma dans les années 1970, et qui peut également être repéré dans *Carrie au bal du diable* (*Carrie*, 1976) et *Furie* (*The Fury*, 1978)¹. Dominique Legrand avance ainsi que *Phantom of the Paradise* est un

film entre deux cultures, entre deux générations. En effet, l'œuvre appartient pleinement à son époque. On pense bien sûr au *Tommy* (1974) de Ken Russell ou encore au film-culte par excellence, *The Rocky Horror Picture Show* (1975) de Jim Sharman. Et pourtant, ce *Phantom of the Paradise* est tellement outrancier, tellement baroque dans son utilisation de la musique, des décors, des costumes et de la mise en scène elle-même, qu'il parvient aisément à franchir les années, conservant son statut d'œuvre unique et inclassable, un peu à la manière de *Clockwork Orange* de Stanley Kubrick ou *Alien* de Ridley Scott².

Le titre du chapitre de Legrand qualifie le film d'« œuvre-monstre », et Luc Lagier semble corroborer cet avis : « Film quelque peu monstrueux, composé d'histoires préexistantes greffées sur un même corps, reposant sur un personnage prélevant de ses artistes sous contrat ce qu'il désire [...], *Phantom of the Paradise* apparaît donc comme un film de collage, à l'image du monstre inventé par Mary Shelley³. »

¹ Voir notamment Ronald S. Librach, « Sex, Lies, and Audiotape: Politics and Heuristics in *Dressed to Kill* and *Blow Out* », *Literature/Film Quarterly*, vol. 26, n° 3 (1998), p. 171.

² Dominique Legrand, *Brian De Palma, le rebelle manipulateur*, Paris : Éditions du Cerf, 1995, p. 43-44. Cormac Newark ajoute que la « pop cantata » est dans l'air du temps : « *Joseph and the Amazing Technicolor Dreamcoat* by Tim Rice and Andrew Lloyd Webber (1965), and the “rock operas” *Tommy* by The Who (1969) and *Jesus Christ Superstar*, also by Rice and Lloyd Webber (1970). » (« Musical Sources and “Thereness”: The Location of Inspiration in Cinematic Adaptations of *Le Fantôme de l'opéra* », *The Opera Quarterly*, vol. 34, n° 2 (2018), p. 150, n. 14).

³ Luc Lagier, *Les Mille yeux de Brian De Palma*, Paris : Cahiers du cinéma, 2008, p. 36.

Cette adéquation entre le personnage principal et le film dont il est le héros favorise la perception d'une mise en abyme généralisée, dans laquelle les éléments monstrueux dans le récit font signe au *patchwork* virtuose du film même. Fruit de l'unique collaboration avec le chanteur et compositeur Paul Williams⁴, qui joue également le rôle de Swan dans le film, *Phantom of the Paradise* constitue une expérience musicale alors inédite pour De Palma, lui qui aime plutôt s'attirer les faveurs des compositeurs sur un temps de création plus long. Le film suit en effet *Sœurs de sang* (*Sisters*, 1973) et précède immédiatement *Obsession* et *Carrie au bal du diable* (*Carrie*), tous deux sortis en 1976. La musique de ces trois films est signée respectivement par Bernard Herrmann pour les deux premiers, et par Pino Donaggio⁵, qui collabore ainsi pour la première fois avec De Palma, après la mort de Herrmann, fin 1975. Pourtant, les thèmes abordés par De Palma, ainsi que les techniques utilisées, sont bien ceux qui lui sont chers et contribuent à définir son style à partir de la fin des années 1960 : *split screen*, voyeurisme, violence et érotisme, dédoublement de la personnalité. Par ailleurs, le caractère très référencé de son cinéma se développe sous nos yeux : les traits hitchcockiens, souvent soulignés dans un film comme *Sisters*, se retrouvent en partie ici (clin d'œil à *Psychose*⁶, à *L'Homme qui en savait trop*⁷), et le film regorge de références littéraires ou cinématographiques plus ou moins explicites⁸. C'est dans ce contexte qu'apparaît pour la première fois chez De Palma la figure du monstre, qui est annoncé dès le monologue d'ouverture :

Swan. Il n'a pas d'autre nom. Son passé est un mystère, son œuvre est déjà une légende. Il a produit son premier disque d'or à quatorze ans. Depuis, il en a tant remporté qu'il a tenté de les déposer à Fort Knox. Il a introduit le blues en Angleterre et Liverpool en Amérique. Il a réconcilié le folk et le rock. Son groupe, les Juicy Fruits, a créé de toutes pièces la mode rétro [*nostalgia wave of the 70s*]. À présent, il cherche la musique interplanétaire [*new sound of the spheres*] qui inaugurera son Xanadu, son Disneyland, le Paradise, le suprême palais du rock.

⁴ Morgan Fifield Woolsey (*Monstrous Resonance: Sexuality in the Horror Soundtrack [1968-1981]*, Thèse de doctorat non publiée, Los Angeles, University of California, 2018, p. 66) indique que « Paul Williams, qui était à l'époque surtout connu pour ce qu'il appelle ses "hymnes co-dépendants" pour The Carpenters et d'autres activités dans le style "Adult Contemporary", et allait continuer à écrire des paroles pour des thèmes pour des émissions comme *The Love Boat* et *It Takes Two*, et des chansons pour *The Muppets*, a écrit des chansons pour le film qui couvrent un large éventail de styles et d'époques. » (« Paul Williams, who was at the time mostly known for what he calls his "codependent anthems" for The Carpenters and other Adult Contemporary acts, and would go on to write lyrics for themes for shows like *The Love Boat* and *It Takes Two*, and songs for *The Muppets*, wrote songs for the film that cover a wide range of styles and eras. »). L'Adult Contemporary est un courant né à la fin des années 1960 qui se manifeste par un son *soft rock* et des ballades dans un style *easy listening*.

⁵ Particulièrement fructueuse, la collaboration entre de Palma et Donaggio s'étend sur sept autres films, jusqu'au récent *Domino* (2019).

⁶ La scène de la douche, un passage presque obligé chez De Palma (présent dans *Blow Out*, *Pulsions*, *Carrie*, *Body Double*, *Scarface*), est ici parodiée car le Phantom agresse Beef à l'aide d'une ventouse pour toilettes.

⁷ De Palma reprend, lors du mariage de Swan et Phoenix, l'idée et le plan de la tentative de meurtre sur le coup de cymbales.

⁸ Les plus évidentes concernent *Le Fantôme de l'opéra*, *Faust*, *Frankenstein*, *Citizen Kane*, *Le Portrait de Dorian Gray*, *Le Cabinet du Docteur Caligari*, *Les Chaussons rouges*, *La Belle et la bête*, *La Soif du mal*, *Le Testament du Docteur Mabuse*, *La Barrique d'Amontillado* ou encore *Dracula* (liste qui ne saurait être exhaustive).

Ce film est l'histoire de cette quête, de cette musique, de l'homme qui la créa, de la fille qui la chanta et du monstre [*monster*] qui la vola⁹.

Cette introduction en voix *off*¹⁰, sur fond d'une image d'oiseau (symbole du label Death Records) qui change de couleur et tourne lentement tel un disque au ralenti, pose le décor et présente, sans les nommer, les trois personnages principaux du film : Winslow Leach (le compositeur, joué par William Finley), Phoenix (la chanteuse, Jessica Harper) et Swan (le « monstre », Paul Williams). Il est intéressant de noter que le terme de « monstre » n'apparaît que dans cette introduction et n'est présent nulle part ailleurs dans le script. Le « *monster* » est ensuite qualifié, soit de « *phantom* », soit de « *freak*¹¹ » – terme apte à désigner un monstre, ou une personne difforme, présentant des anormalités physiques (comme dans le film *La Monstrueuse parade* [*Freaks*] de Tod Browning, 1932), mais aussi un excentrique, un fanatique (*rock freak*), voire un hippie ; c'est aussi celui qui fait perdre les pédales, celui qui fait flipper (*to freak out*). Or, précisément, la figure du monstre dans *Phantom of the Paradise* s'avère pour le moins ambiguë : s'agit-il, comme le suggère l'introduction, du monstre psychologique, Swan, magnat de l'industrie musicale, personnage tout-puissant et machiavélique ? Ou du monstre scénique, Beef (Gerrit Graham), *rock star* écartelée entre des traits féminins et masculins, apparaissant juste avant sa mort en Frankenstein parodique ? Ou, enfin, du monstre au physique difforme, Winslow, défiguré par accident et meurtrier masqué hantant le Paradise ? Sans doute le facétieux De Palma joue-t-il sur cette ambiguïté pour nous présenter conjointement plusieurs avatars de la monstruosité, comme semble le suggérer la figure tricéphale de l'affiche du film, regroupée autour d'une guitare centrale. En outre, l'introduction annonce également les problématiques musicales qui vont parcourir le film, car l'intrigue inclut en son sein l'idée de modification, de transformation d'un matériau musical : « blues en Angleterre », « Liverpool en Amérique¹² », réconciliation du « folk et [du] rock¹³ ». En somme, il s'agit d'un jeu de transferts stylistiques, procédé de réécriture qui engendre défigurations, travestissements, détournements. Cet article entend analyser ces différentes modalités en montrant combien sont liées, dans *Phantom of the Paradise*, les monstruosité dramatiques et musicales.

⁹ Monologue introductif du film (de 0:14 à 1:19), prononcé en voix *off* par Rod Serling, surtout connu pour être le scénariste et créateur de la série télévision *La Quatrième dimension* (*The Twilight Zone*). Traduction, très légèrement modifiée par nos soins, issue du DVD *Phantom of the Paradise*, Paris : Opening, 2010.

¹⁰ Le procédé de la voix *off* dans le prologue est repris dans *The Shape of Water* de Guillermo del Toro (2017), qui dit : « *If I spoke about it – If I did – what would I tell you, I wonder? Would I tell you about the time...? It happened a long time ago – in the last days of a fair Prince's reign... Or would I tell you about the place? A small city near the coast but far from everything else... Or would I tell you about her? The princess without voice... Or perhaps I would just warn you about the truth of these facts and the tale of love and loss and the monster that tried to destroy it all...* ». Et dans les deux cas, le monstre n'est pas celui qu'on croit au premier abord : il avance masqué.

¹¹ Philbin, 66:46 : « *With that freak on loose, the Paradise is finished* » ; Phoenix, 67:03 : « *The freak that killed Beef is up on the roof* ». Philbin traite déjà Winslow de « *creep* » (08 :01) lors de son interprétation de « *Faust* », et Beef fait référence à une « *creature from beyond* » lorsqu'il tente de s'enfuir du Paradise (52:25).

¹² Référence explicite à la popularité des Beatles, originaires de Liverpool, aux États-Unis à la fin des années 1960, phénomène connu sous le nom de « *British invasion* ».

¹³ Problématique musicale bien connue et sujette à polémique, amorcée au milieu des années 1960, notamment avec l'électrification de la musique folk de Bob Dylan.

Visages du monstre

Voici le synopsis, tel que rédigé dans l'ouvrage d'entretiens que Samuel Blumenfeld et Laurent Vachaud ont menés avec Brian De Palma :

Pour l'inauguration du Paradise, le « Palais du Rock », Swan, directeur de la firme Death Records, est à la recherche de nouvelles sonorités. Avec l'aide de Philbin, il a dérobé à un jeune compositeur inconnu, Winslow Leach, sa cantate qui fait partie d'un opéra inspiré de la légende de Faust. Pour se débarrasser de Winslow, Swan le fait incarcérer pour trafic de drogue. Fou de rage, le malheureux compositeur parvient à s'évader et, en tentant de saboter, par vengeance, une presse à disque dans l'usine de Swan, se fait défigurer. De plus, il n'a plus de voix car en prison il a servi de cobaye pour des expériences médicales. Tombé dans le fleuve, on le croit mort. Dissimulé sous un masque d'oiseau en acier, Winslow revient hanter le Paradise. Il est tombé amoureux de Phoenix, une jeune chanteuse, qu'il s'efforce de mettre en garde contre les agissements de Swan. Celui-ci décide de conclure avec Winslow un pacte, le même qu'il a déjà conclu avec le Diable : Winslow terminera son opéra qui sera interprété par Phoenix. Mais Swan a menti : il donne la vedette du show à Beef, un chanteur efféminé, qui sera électrocuté en scène par Winslow. C'est Phoenix qui le remplace. Pour se défaire de cette dernière, Swan décide de l'épouser, puis de l'assassiner devant les caméras de télévision afin de bénéficier de la publicité du scandale. Winslow parvient à détruire les bandes vidéo contenant le pacte de Swan avec le Diable. Mais son existence étant liée à celle de Swan, Winslow mourra avec son ennemi pour sauver Phoenix¹⁴.

De Palma excelle dans le récit dans le récit, et utilise souvent l'effet-miroir pour souligner telle ou telle péripétie¹⁵. Ici, Winslow Leach compose une cantate reprenant le thème de Faust¹⁶ (titre de la chanson qu'il interprète au piano, entre 06:19 et 09:24), avant que l'on apprenne, bien plus tard, que Swan a lui-même passé un pacte faustien avec le Diable¹⁷ (73:01), séquence dans laquelle il joue lui-même le rôle du Diable aperçu dans le miroir, avec un filtre rouge¹⁸. Les premières paroles de la chanson, qui correspondent aussi à la première intervention de Winslow, sont à ce titre tout à fait significatives : « *I was not myself last night* ». Il est donc déjà étranger à lui-même, annonçant son dédoublement de personnalité. La scène de la défiguration, qui se déroule dans la presse à disques, est un élément scénaristique ajouté par De Palma, car le fantôme qui hante l'opéra chez Gaston Leroux (et dans le film de Rupert Julian) est un être difforme et « non humain », rejeté depuis sa naissance. Il est alors

¹⁴ Samuel Blumenfeld et Laurent Vachaud, *Brian De Palma*, Paris : Carlotta Films, 2019, p. 54.

¹⁵ C'est par exemple, dans *Blow Out*, le prétexte du doublage du cri de la jeune femme dans le film sonorisé par Jack Terry (John Travolta) qui acquiert une importance inattendue, *in extremis*, ou le sentiment de déjà vu exploité dans *Obsession*.

¹⁶ Il est à noter que le *Faust* de Gounod est l'opéra qui est représenté dans le roman de Gaston Leroux *Le Fantôme de l'opéra*.

¹⁷ Cette idée est annoncée par la mini-chanson « *Never Thought I'd Get to Meet the Devil* », présente de façon extradiégétique au moment où Winslow s'apprête à rencontrer Swan (13:00 à 13:32). Cette chanson n'apparaît qu'à cet endroit et possède donc un statut particulier par rapport aux autres chansons qui, elles, sont chantées sur scène dans leur intégralité et ne sont pas, comme c'est le cas de cette mini-chanson, intégrées au tissu de la musique extradiégétique qui lui sert même d'introduction instrumentale. Au final, elle semble donc remplir une simple et fugitive fonction de commentaire de l'action.

¹⁸ Dans le monologue initial, Swan est présenté comme n'ayant pas d'autre nom (« *He has no other name* »), tandis que le Diable en porte plusieurs (« *I go by many names* », 74:40).

contraint de porter un masque, un accessoire de théâtre, qui le désigne comme oiseau et fait qu'il complète naturellement le trio dramatique formé avec le cygne (Swan) et le phénix (Phoenix). Le reste du costume est constitué d'une veste de cuir noire, d'une cape bicolore (noire et argentée), d'un casque assorti au masque et d'une boîte à sons dont Swan l'affuble pour qu'il recouvre la voix, sans oublier la dentition plombée. Avant de dénicher son déguisement, dont Dominique Legrand dit qu'il tient « à la fois d'un imaginaire littéraire (*Le Fantôme de l'opéra*) et bédéphile (*Batman*)¹⁹ », la difformité de Winslow / du Phantom est suggérée à la fois par la terreur qu'inspire son physique aux gens qu'il croise, lors de la scène en caméra subjective (24:40 à 26:20), et par la respiration, très forte, qui est le seul son qu'il peut émettre²⁰. Swan le confirme, quand il le rencontre juste après (29:36), en employant à de multiples reprises dans son monologue les termes « horrible » et « destroy » :

Winslow, good to see you. I've been looking for you everywhere. Killing me won't help you. My God, you're horrible. Don't rush off. Look at yourself. Look at yourself! What's that horrible sound? Can't you talk? Look around you, Winslow. You've destroyed your face, your voice. Now you're trying to destroy the Paradise. Haven't we had enough?

Avant la scène finale où les masques tombent et où l'on découvre le visage de Swan, vieilli et sanguinolent, et le corps agonisant de Winslow²¹, rampant vers Phoenix, un autre exemple où l'infirmité physique se trouve très appuyée est la scène dans laquelle Winslow épie par la fenêtre surplombant leur lit les ébats de Swan et Phoenix. La tête penchée, et la pluie figurant ses larmes (plans à 68:04 puis à 68:20), il ressemble alors selon Paul Williams à un « chiot difforme » (« *difformed puppy*²² »). Ce choix de la monstruosité physique n'est cependant pas, par exemple, celui de Dario Argento dans son *Fantôme de l'opéra* (1998) : si le couple formé par Julian Sands et Asia Argento est d'une sombre beauté, il se voit rejeté et contraint de prendre la fuite à la fin du film (« *Death to the monsters !* ») au nom de leur violence et des interdits qu'ils transgressent.

Swan, quant à lui, apparaît sous les traits d'un producteur tout-puissant, autoritaire, sexy, aussi visionnaire qu'opportuniste. Son autre visage ne tarde pourtant pas à se manifester, et plusieurs indices, avant même qu'on découvre sa véritable apparence physique (19:07),

¹⁹ Dominique Legrand, *Brian De Palma...*, *op. cit.*, p. 45.

²⁰ On ne peut s'empêcher de penser au son de Dark Vador dans *Star Wars*, qui arrive sur les écrans quelques années plus tard, en 1977.

²¹ « Le Roi Swan est nu. Mais l'un et l'autre ont beau être démasqués (sous le spectacle, le réel) et révéler au public leur visage monstrueux, l'*entertainment* est souverain et le public, hystérique, célèbre ce qu'il en considère comme le clou du show. » (Jean-Baptiste Thoret, *26 secondes, l'Amérique éclaboussée : l'assassinat de JFK et le cinéma américain*, Pertuis : Rouge profond, 2003, p. 101 ; voir également, du même, *Le Cinéma américain des années 70*, Paris : Cahiers du cinéma, 2006, p. 145-147). En outre, le vertige engendré par cette divergence entre drame et indifférence se fait au son d'une musique disco-funk, sorte de détestable musique de fond qui, précisément, est utilisée comme telle et qui se voit plus tard trouée, interrompu par le piano lorsque l'image de Winslow, rampant le bras tendu vers Phoenix, revient au premier plan (82:37). Enfin, le malaise éprouvé par le spectateur trouve un écho dans l'incompréhension et le bouleversement de Phoenix : « *Your face ! What's happened to your face ? I don't understand !* ». Les visages et les corps s'abîment dans cette mise en abyme.

²² Paul Williams, témoignage dans *Paradise Regained*, documentaire sur le deuxième DVD de l'édition éditée par Opening en 2010.

suggèrent d'emblée sa facette diabolique : ses gants blancs²³ (04:48) ; Philbin positionné en plongée par rapport à lui (jusqu'à 06:35) ; sa voix nasillarde ; son emprise technologique (« *The whole place is bugged. [...] Swan's watching us right now* », 18:25) ; la fumée qui le précède (18:54) ; le fait qu'il se montre la première fois dans le reflet du miroir (comme le fantôme, d'ailleurs, à 29:16) ; sa tendance à se dissimuler dans le noir de sa loge (à la fin de l'audition de Phoenix, 34:34). Plus loin, quand Swan réécoute la bande magnétique de la signature du contrat par le Phantom (39:22), puis lorsque le Phantom visionne les enregistrements vidéo des contrats (76:05), se fait entendre, sur le support vidéo puis *via* la caméra de surveillance, la voix machiavélique de Swan, déformée et réverbérée, telle qu'elle n'a jamais été entendue. Un très beau plan sur la loge de Swan, à la fin de l'audition de Phoenix, loge dont la noirceur est seulement percée par deux points lumineux, comme deux yeux maléfiques, montre à la fois la présence et l'absence de Swan, dont Phoenix ne sait pas s'il est là (mais sans réaction) ou s'il est parti (34:35) ; par ailleurs, nous assistons au même moment au seul instant de complicité entre Swan et le Phantom, et ces deux éclats de lumière fixes pourraient également en être le symbole. Car plus loin, le « duo » que propose Swan au Phantom sur le toit est rejeté par ce dernier (70:59), et sur la couverture de *Rolling Stone*, le visage de Swan est noirci et occupé par un point d'interrogation blanc (71:19). De Palma ne cache pas le modèle qui a été le sien pour dessiner le personnage : « Swan m'a toujours été inspiré par Phil Spector : très petit, napoléonien, obsédé par le pouvoir. Toute son apparence²⁴. »

Mais la seule bête de scène, le vrai monstre scénique, c'est Beef. Il est découvert, dans la fameuse scène d'audition tournante, par Swan qui, assis au milieu d'un immense bureau en forme de disque vinyle estampillé « *Death records* », auditionne les différents groupes (41:23) et rejette des propositions hippie, gospel, folk, *rhythm and blues*, et celle d'un trio vocal féminin type Motown, avant de tomber sur Beef, ses biceps et sa guitare électrique, et de les choisir. La phrase de la chanson qu'il revient à Beef de chanter est à ce titre assez significative : « *Come together in me now* », comme s'il résumait à lui seul et de façon fulgurante et définitive, l'ensemble des styles présentés jusque-là. Beef porte bien son nom : il est avant tout de la « viande », c'est-à-dire un corps, de la chair²⁵, et son interprétation vocale passe nettement au second plan. Ce que Swan, habillé en Dracula, présente comme « l'avenir » (« *the future* », 44:31), est un personnage sortant d'un cercueil, obsédé par son image qui va représenter la fausseté même des *rock stars* que De Palma se délecte à dénoncer. La composition de Gerrit Graham, délibérément outrancière, en expose principalement les traits *glam* : paillettes, talons, maquillage. De plus, ses gestes maniérés, sa coquetterie, son zéaiement accentuent son statut hybride, androgyne, *drag*, à la fois hyper masculinisé et hyper efféminé, entre un chanteur qui joue plus de ses biceps que de sa voix et un faux dur, hystérique et trouillard. Il est l'objet de moqueries sur son caractère et son physique, et est

²³ Il est d'emblée présenté comme le démiurge et le manitou : tout le monde attend sa réaction dans un silence religieux, et ses trois seuls « claps », tels ceux qui ouvrent les pièces de théâtre, déclenchent immédiatement et de façon magique et artificielle un tonnerre d'applaudissements.

²⁴ Brian De Palma, témoignage dans *Paradise Regained*, *ibid*.

²⁵ De la chair multiple et variée : tel qu'annoncé dans les paroles de « *Somebody Super Like You* » et tel qu'auto-défini dans « *Life At Last* », il est d'une grande « grâce » (« *gracefulness* », « *charming manners* »), objet d'« admiration », mais aussi « *your nightmares comin' true* », « *your crime* », « *the evil that you created* », enfin un « étalon » (« *stallion* »).

turné en ridicule par De Palma dans de nombreuses scènes : sa chute lors de la répétition et son impossibilité à se relever (46:59), sa voix criarde²⁶ que le Phantom étouffe à l'aide d'une ventouse (51:01), ses bigoudis, sa versatilité langagière²⁷, sa terreur surjouée, etc. Après la construction de son corps sur scène, pendant « *Somebody Super Like You* » des Undead, son morceau de bravoure, « *Life At Last* », le présente comme un Frankenstein aux membres recousus. Sa chorégraphie pathétique, où il parcourt la scène à la manière d'une poule, s'achève sur une prouesse involontaire : la déformation de son corps et de son visage²⁸, lorsqu'il reçoit dans le dos le projectile électrique, un éclair du décor, qui provoque sa mort en direct et paradoxalement son énorme succès posthume.

Au-delà du trio qu'elles forment, ces trois figures, monstrueuses chacune à leur manière, sont dotées de capacités proprement musicales (composition, chant, production, performance, etc.) dont elles useront tout au long du film. Puisque nous sommes dans une comédie musicale, il convient d'emblée de distinguer la musique diégétique de la musique qui ne l'est pas.

Déformations, métamorphoses et hybridités musicales

La « musique additionnelle », telle qu'elle est créditée au générique, a été composée par George Aliceson Tipton (1932-2016), surtout connu pour son travail pour Terrence Malick (*La Balade sauvage*, 1973) et pour la télévision. Principalement cantonnée à la première moitié du film, apparaissant par petites touches de vingt à quarante secondes, elle est clairement associée à Winslow, puis au Phantom, notamment dans sa dimension romantique et son amour pour Phoenix. Les premières notes de cette musique de chambre, pour trio ou quatuor à cordes et piano, se font entendre lors de l'ellipse (« *One month later* », 11:21), puis à 15:43, quand Phoenix dit : « *I don't care where I sing this music* », montrant ainsi son attirance pour la chanson « Faust », et indirectement son admiration pour son compositeur. L'apparence physique de Winslow renforce son côté décalé : lunettes, cheveux dans le vent, improbable imperméable, écharpe, petit cartable en cuir, chaussures blanches, démarche hésitante, air un peu ahuri. Or, si l'origine de *Phantom of the Paradise* est le roman *Le Fantôme de l'opéra* de Gaston Leroux (1910), et à sa suite le film de Rupert Julian de 1925, une musique pour piano et cordes dans un style ouvertement tonal, classico-romantique (*alla Beethoven*²⁹, Schubert, Mendelssohn, Brahms) peut être considérée comme une référence à la

²⁶ En cela, il s'oppose clairement à Phoenix, qui rappelle qu'elle est « *a singer* » et non « *a screamer* » (31:28) ; une chanteuse, pas une crieuse, une gueularde. Il faut d'ailleurs noter que le cri est à la fois mis à profit dans le cadre musical (répétition d'« *Old Souls* », fin de « *Life At Last* ») et dramatique (suscité par la peur, l'effroi, la colère, le dégoût ou l'agonie).

²⁷ Il qualifie Swan d'un très étrange « Goliath » (46:26), puis traite Philbin de « *tubbo* » (« rondouillard », 47:43) et juste après de « *bones* » (« gringalet », « avorton », 49:35), suscitant l'incompréhension de tous.

²⁸ Paul Hirsch, dans *Paradise Regained*, explique qu'il a procédé à l'inversion des plans au montage (2-1, 4-3, 6-5, etc.) afin de produire artificiellement une « vibration étrange ».

²⁹ La musique qui accompagne Swan et Phoenix dans la loge de celle-ci, après sa performance acclamée de « *Old Souls* » (de 63:30 à 65:01) est le début du mouvement lent du *Quatuor avec piano n° 3* WoO 36 de Beethoven (repris plus tard pour la *Sonate pour piano n° 1*, op. 2 n° 1). En outre, le deuxième mouvement (*allegro con spirito*) du *Quatuor avec piano n° 1*, du même Beethoven, sert de soutien à des événements qui s'interpellent à distance : l'évasion de Sing Sing et la scène de défiguration (22:09 à 23:39) auxquelles répond l'incendie des vidéos de Swan (77:32 à 77 :48) ; la première page du journal *Variety* annonçant l'ouverture du Paradise et la mort de Winslow (24:13 à 24:40) qui trouve un écho dans la couverture de *Rolling Stone* (71:13 à 71:31). Un repérage exhaustif des possibles transcriptions ou pastiches réalisés par George Tipton pourrait être

syntaxe et à l'univers de la musique des films muets des années 1920. Cette idée d'une musique d'accompagnement est renforcée par le fait que *Frankenstein* (film de James Whale, 1931, d'après Mary Shelley) et *Le Cabinet du Docteur Caligari* (film de Robert Wiene, 1920) appartiennent à cette même période cinématographique ; leur convocation contribuent ainsi à alimenter l'aspect monstrueux de certains éléments scénaristiques : Beef apparaît rapiécé en Frankenstein moderne, tandis que les Undead ressemblent beaucoup à Cesare le somnambule, dans le film expressionniste de Wiene.

Cette musique extradiégétique s'inscrit en rupture totale avec le reste de la bande musicale du film, entièrement composée par Paul Williams³⁰. Celui-ci se livre à une traversée fulgurante des différents courants musicaux des années 1960 et 1970³¹. Là encore, le scénario favorise la multiplicité des styles abordés, car la musique de Winslow va être pillée et transposée, selon l'humeur de Swan, pour des groupes très différents, depuis The Beach Bums à The Undead, tous deux émanations des Juicy Fruits qui ouvrent le film, en passant par Beef et, bien entendu, Phoenix et Swan lui-même. Les voici dans l'ordre chronologique du film³² :

Titre	Interprète
« <i>Goodbye, Eddie, Goodbye</i> »	The Juicy Fruits
« Faust »	Winslow
« <i>Upholstery</i> »	The Beach Bums
« <i>Special To Me</i> » (<i>Phoenix Audition Song</i>)	Phoenix
« <i>Phantom's Theme</i> » (<i>Beauty And The Beast</i>)	The Phantom (dont la voix chantée est celle de Swan ³³)
« <i>Somebody Super Like You</i> » (<i>Beef Construction Song</i>)	The Undead
« <i>Life At Last</i> »	Beef ³⁴
« <i>Old Souls</i> »	Phoenix
« <i>The Hell of It</i> »	Swan ³⁵

Ces neuf chansons tissent un intéressant réseau de correspondances, plus ou moins secrètes, qui les réunissent au-delà de leurs flagrantes et volontaires différences stylistiques. Un des

intéressant à mener : par exemple, certains passages lents, notamment de 28:41 à 29:17 et de 47:47 à 48:27, rappellent de façon lointaine le début de l'*allegretto* de la *Symphonie n° 7* op. 92.

³⁰ Paul Williams, *Phantom of the Paradise*. [CD, BO du film de Brian de Palma], Arles : Harmonia Mundi, 2011.

³¹ Diane Langlumé rappelle à juste titre que la bande-annonce évoque une « odyssée à travers l'univers du rock, de la gomina au glitter et au-delà. » (« Quand le cinéma d'horreur rencontre la comédie musicale : *Phantom of the Paradise* et l'histoire du rock horrifique », *CinémAction* n° 136 (2010), p. 61).

³² Ce tableau ne fait pas apparaître la seconde version de « Faust », présente sur l'enregistrement de la bande originale (dans une version voix, chœurs, piano, guitare, basse, batterie), mais de façon incomplète dans le film (dans une version piano-voix, au moment où Swan redonne voix au Phantom de façon électronique). C'est Paul Williams (Swan) qui les interprète toutes les deux, car il prête sa voix au Phantom. D'une certaine manière, l'emprise est totale : quand le Phantom chante, il le fait avec la voix de Swan.

³³ La chanson illustre de façon non-diégétique le processus de composition de *Faust* par le Phantom (calendrier, etc.). C'est la seule chanson de la BO qui n'est pas chantée sur scène.

³⁴ La voix chantée de Beef (Gerrit Graham) est doublée dans le film par le chanteur Ray Kennedy.

³⁵ Musique extradiégétique du générique de fin, où le casting est détaillé (nom des personnages, nom des acteurs).

points de liaison en est le trio formé par les hommes à tout faire, ou à tout chanter, de Swan, les *greasers* des Juicy Fruits devenant The Beach Bums puis The Undead, selon le style qu'ils incarnent. Leur première apparition, le rock'n'roll rétro de la chanson d'ouverture, « *Goodbye, Eddie, Goodbye* », respecte les codes du rockabilly et la progression favorite du style doo-wop³⁶, I-vi-IV-V – ce dernier accord parfois remplacé par le bVI. Leur seconde chanson est une reprise (*cover*) dans le style *surf music*, façon Beach Boys de pacotille, de la chanson « Faust » de Winslow, dont ils conservent la trame harmonique³⁷, la mélodie et l'incipit (« *I was not myself last night* »), mais qu'ils détournent par ailleurs. La reprise s'avère donc particulièrement infidèle, et tient davantage de la réécriture et du détournement. En cela, ce processus de dépossession rejoint l'idée originelle de Brian De Palma qui aurait imaginé le script du *Phantom* en écoutant par hasard, dans un ascenseur, « une chanson des Beatles en version *muzak*³⁸. » « En déformant la musique du *Phantom* en fonction de ce que le public voulait entendre³⁹ », Swan dévoie totalement les compositions originales de Winslow, et fournit à De Palma un puissant ressort dramatique : la déformation d'un élément déjà entendu, un jeu sur la transformation⁴⁰. Cette chanson des Beach Bums s'intitule « *Upholstery* », et pourrait donc s'apparenter à une musique d'ameublement ou à une « tapisserie » (traduction possible du titre) qui recouvrirait (*cover*) littéralement l'original. La métamorphose s'avère encore plus audacieuse dans la troisième chanson du groupe, alors renommé The Undead et dont les membres ressemblent à la fois à Cesare le somnambule et au groupe Kiss. En effet, « *Somebody Super Like You* », interprété tandis que Frankenstein Beef est construit à partir des parties du corps prélevées dans le public à l'aide des tranchantes guitares-faux du groupe⁴¹, est calqué sur la grille harmonique du « *Phantom's Theme* », mais électrifiée en version *glam* et *shock rock* la ballade piano-voix initiale⁴². Ce changement de caractère voire d'identité sied particulièrement bien à la thématique du monstre, et au dédoublement de personnalité qui est au cœur du film. À ce titre, les chansons (paroles et musique) composées par Paul Williams participent pleinement à l'intrigue⁴³. Selon Jérôme Didelot, la « [musique est] l'une des héroïnes [du film], tantôt pure puis déformée, une pâte à modeler désincarnée qui évoque avec ironie le monde de la chanson pop⁴⁴. » Et la consigne que Swan donne à Beef, lorsque celui-ci peine à chanter une chanson exigeant un registre aigu

³⁶ Les Sha Na Na, groupe *doo-wop* de cette époque, avaient été pressentis pour jouer dans le film. Pour la relation entre ce groupe, Alice Cooper et le *glam rock*, je renvoie au chapitre introductif de *Glam rock : la subversion des genres* de Philip Auslander (Paris : La rue musicale, La découverte, 2015), p. 5-40.

³⁷ Et notamment l'utilisation rare et donc remarquable du degré bII, en relation directe avec le degré i (*do mineur*), tout au long de la chanson. Par ailleurs, la grille de fin de couplet de « Faust » (la pédale de tonique) est déplacée en introduction de « Upholstery ».

³⁸ Brian De Palma, témoignage dans *Paradise Regained*.

³⁹ *Ibid.* Il parle ailleurs de « sirop » qui « se vend bien » (Noah Baumbach et Jake Paltrow, *De Palma*, Paris : Carlotta Films, 2018).

⁴⁰ Todd Berliner et Philip Furia (« The Sounds of Silence: Songs in Hollywood Films since the 1960s », *Style*, vol. 36, n° 1, 2002, p. 31) parlent ainsi de « *glitzy, bastardized pop versions of the heart-felt musical compositions of [Winslow]* », des « versions pop clinquantes et abâtardies des compositions musicales sincères de [Winslow] » (ma traduction).

⁴¹ La thématique de la décapitation et de la mutilation est à l'œuvre ici.

⁴² À noter que c'est sur cette chanson que Swan auditionne les différents interprètes.

⁴³ Sur la filiation horrifique de la musique rock des années 1960 et 1970, je renvoie à Diane Langlumé, « Quand le cinéma d'horreur rencontre la comédie musicale... », *art. cit.*

⁴⁴ Jérôme Didelot, « *Phantom of the Paradise* de Brian de Palma, un témoignage », *Volume!*, n° 3 : 0 (2004), p. 46.

qui sera ensuite interprétée par Phoenix (« *Old Souls* ») : « *Make it completely yours* » (47:15), résonne alors comme un contredit à sa promesse lors de la rencontre avec le Phantom (« *Tomorrow, I'll put a whole new group together who'll do your songs your way* », [30:28] – en insistant sur les « *your* »). L'appropriation forcée peut être considérée comme le symbole du viol de la propriété intellectuelle, qui produit un recyclage nauséabond tout au long du film. Ainsi, l'idée de récupération et d'usurpation est portée au premier plan.

Au-delà de ce jeu de correspondances qui est somme toute guidé par le récit et le recyclage des compositions du Phantom, d'autres corrélations musicales peuvent être repérées dans le corpus de chansons de Paul Williams. Ainsi, on peut considérer que le récit mélodramatique conté par les paroles de « *Goodbye, Eddie, Goodbye* » – l'histoire du sacrifice et du suicide d'un chanteur pour l'argent et la célébrité – constitue la parabole caricaturale de *Phantom of the Paradise* dans son ensemble. Or, on pourrait entendre dans le couplet d'« *Old Souls*⁴⁵ » l'enchaînement minorisé de ce « *Goodbye, Eddie, Goodbye* », qui serait donc inversé, renversé : i-VI-iv-V. D'une certaine manière, les paroles d'« *Old Souls* » pourraient souligner elles aussi le dépassement du suicide et de la finitude des mésaventures du pauvre Eddie, par l'éternité d'une d'histoire d'amour qui précède ses protagonistes, et y survit (« *Our paths have crossed and parted, this love affair was started long, long ago* »). De même, les basses chromatiques descendantes, si elles ne constituent pas, bien entendu, l'apanage de la musique de Paul Williams, se retrouvent à de multiples reprises, comme une signature : fin du couplet et refrain de « *Life At Last* », refrain de « *Old Souls* », et pont après le premier refrain de « *The Hell Of It* ». Il est notable que ce motif de basse chromatique n'apparaisse finalement que dans les trois dernières chansons, comme pour relier les personnages principaux (Beef dans « *Life At Last* », le couple Phoenix et Winslow dans « *Old Souls* », le dernier mot appartenant à Swan dans « *The Hell Of It* »). Traditionnellement associé, depuis la période baroque, à la lamentation et au deuil⁴⁶, il peut être doublé ici d'une connotation de l'agonie et de la déchéance. Il est ainsi notable qu'il ait été choisi à nouveau pour accompagner la mort du Phantom et la scène finale (82:32 à 83:39), juste avant le générique de fin.

Un autre procédé d'écriture peut être perçu comme métaphorique ; l'alternance rapide majeur-mineur, utilisée comme telle chez Schubert par exemple, par la proximité des deux modes, produit ambiguïté et instabilité. L'hésitation est ainsi maintenue entre un éclaircissement majeur et un obscurcissement mineur. De façon sans doute significative, cette utilisation est cantonnée aux chansons attribuées à Phoenix. La chanson « *Old Souls* » est entièrement en *do* mineur, sauf dans sa conclusion qui développe, dans un radieux *do#* majeur, une toute nouvelle mélodie. La grille du couplet de « *Special To Me* » propose un enchaînement B-F#m7-E-F#7 ; dans la même chanson, le *chorus* est strictement divisé en deux parties, la première débutant sur E, la seconde sur Em.

⁴⁵ Comme, d'ailleurs, celui de « *Phantom's Theme* » qui conserve d'« *Old Souls* » l'introduction en i-VI et une grille de couplet très proche : i-VI-i-VI-iv-i-V. La « belle » et la « bête » (le sous-titre de la chanson est « *Beauty and the Beast* ») sont donc aussi reliées au niveau musical, notamment harmonique.

⁴⁶ Le chromatisme ascensionnel est, à l'inverse, souvent utilisé à des fins opposées. On peut le repérer dans le figuralisme direct du quadruple « *rises* », sur lequel The Undead achèvent leur chanson « *Somebody Super Like You* » (G, Ab, A, Bb), alors même que Beef se lève pour chanter « *Life At Last* ».

Enfin, un dernier élément peut être souligné : la longue *outro* de « *The Hell Of It* » fait apparaître l'enchaînement répété des deux seuls accords I-bVI⁴⁷, comme le début du refrain de « *Phantom's Theme* ». La relation de tierce majeure qui les unit semble d'ailleurs un autre procédé signature : on peut l'observer dans l'introduction de « *Goodbye, Eddie, Goodbye* », ainsi que dans sa cadence finale ; elle est le moteur de la modulation finale d'« *Old Souls* » (A vers C#), et clôt la chanson du générique de fin, « *The Hell of It* », par la répétition *ad libitum* de E-C.

Il apparaît donc que les compositions de Paul Williams comportent de nombreuses caractéristiques unitaires et unifiantes, comme pour faire pendant à leurs interprétations et reprises – volontairement diverses, variées, hétéroclites. Il est vrai que cette cohérence est souvent sensible et audible dans l'analyse harmonique, alors que les paroles, la mélodie, l'instrumentation représentent les paramètres variables. Or, la mainmise de Paul Williams sur l'ensemble du matériau ressortant de la comédie musicale fait apparaître « une ultime mise en abîme », nous dit François Ribac, « puisque le personnage du producteur est (remarquablement) interprété par Paul Williams, véritable compositeur de la musique du film. Par cet artifice, Palma semble nous suggérer, au moins ironiquement, que c'est bien le concepteur, *in fine*, qui tire les ficelles⁴⁸. » Et cela incline à penser que les correspondances nombreuses au sein des neuf chansons du film sont bien réelles et désirées.

Enfin, les dispositifs technologiques appliqués à la musique sont présentés comme des signes de tromperie ou peuvent, à l'inverse, révéler la véritable nature de la personnalité. La célèbre scène où Swan rend sa voix au Phantom se déroule dans une pièce entièrement remplie de synthétiseurs ; il s'agit du TONTO (« *The Original New Timbral Orchestra* »), premier synthétiseur analogique, polyphonique et « multitimbral », créé et développé par Malcolm Cecil et Robert Margouloff⁴⁹ et utilisé notamment par Stevie Wonder. De Palma n'était pas particulièrement intéressé par les possibilités sonores du TONTO, qu'il met en scène surtout pour son aspect visuel et pour sa quantité impressionnante de câbles qui relie un Phantom chantant et jouant à un Swan manipulant⁵⁰. La relation de dépendance est alors clairement et définitivement établie :

Alors que la triste créature s'ébroue devant un microphone, le producteur filtre le son à travers de mystérieux appareils jusqu'à obtenir une réminiscence fugitive de la voix disparue du musicien, encore plus fantomatique que sa personne. Cet acte morbide symbolise l'effacement de la personnalité de l'artiste devant la puissance, à la fois idéologique et technique, de l'industrie. Elle spolie dans un premier temps, puis restitue une parcelle résiduelle, mais surtout factice, de l'identité artistique⁵¹.

⁴⁷ L'*outro* de « *Special To Me* » est, quant à elle, fondée sur la répétition I-vi.

⁴⁸ François Ribac, « *Phantom of the Paradise* de Brian De Palma, ou comment la captation sauve de la mort », *Volume !*, *op. cit.*, p. 41.

⁴⁹ Détails sur <<https://www.swanarchives.org/Production.asp>>, par ailleurs énorme mine d'informations sur *Phantom of the Paradise*.

⁵⁰ François Ribac avance à ce sujet que « le modèle du compositeur semble clairement Brian Wilson, compositeur reclus des Beach Boys et "sorcier" des studios » (« *Phantom of the Paradise* de Brian De Palma... », *art. cit.*, p. 37).

⁵¹ Jérôme Didelot, « *Phantom of the Paradise* de Brian de Palma... », *art. cit.*, p. 47. Je renvoie également à Annette Davison, « Deals with the Devil: Faust, Contracts, and the Dangers of Mechanical Reproduction in Brian De Palma's *Phantom of the Paradise* (1974) », *The Opera Quarterly*, vol. 34, n° 2-3, 2018, p. 201-220.

Déplaçant le caractère monstrueux sur le plan sonore, la toute-puissance technologique de l'industrie musicale va en fait aller jusqu'à affubler au Phantom, non pas sa voix originelle, mais une voix étrangère, celle de Swan, de Paul Williams, qui ne lui appartient pas. L'écartèlement de sa personnalité se fait ainsi ressentir de façon encore plus crue. Inversement, comme le souligne François Ribac, ce sont le support et l'enregistrement qui vieillissent à la place de Swan, alors que l'industrie phonographique permettrait justement de conserver la jeunesse éternelle de l'image et de la voix des artistes : « De Palma inverse le processus : alors que c'est nous qui "normalement" vieillissons quand le *fixateur* arrête le temps, dans *Phantom of the Paradise*, c'est le support qui vieillit à la place du producteur et lui garantit l'éternelle jouvence. Et c'est cette inversion que le *Phantom* va rageusement détruire pour se venger⁵². » La modification de la voix grâce à la technologie – un élément de fausseté et de faux-semblant supplémentaire dans l'univers de De Palma – semble ainsi guidée par la fabrique de monstres musicaux qu'est l'industrie du show business dénoncée par le réalisateur. Cette voix distordue, monstrueuse dans l'aliénation qu'elle implique, met à nouveau l'accent sur la dépossession de l'auteur d'une œuvre authentique, atteint jusque dans son intégrité physique.

Conclusion

Phantom of the Paradise de Brian De Palma propose une figure singulière du monstre au cinéma, à l'aide d'un scénario dans lequel plusieurs personnages assument une partie du rôle du monstre, dans une dimension psychologique, physique, scénique. Dans ce dispositif, l'élément sonore et musical joue un rôle déterminant, plus important que dans toute autre adaptation du *Fantôme de l'opéra*. En rendant floues les frontières entre réalité et fiction, entre authenticité et parodie, entre public et scène, De Palma tente de rendre compte de la propre monstruosité de l'univers de l'industrie musicale, à l'égard à la fois des œuvres et des artistes. L'espace intertextuel ouvert par le film, où affluent les nombreuses références et mises en abyme, souligne le caractère réflexif du personnage monstrueux :

La monstruosité se loge [...] dans la création et le processus créatif même, dans le geste de l'artiste et dans le produit de ce geste, tout en s'inscrivant toujours et encore dans une réflexivité qui force le récepteur à affronter sa propre part d'ineffable, ce monstre devenu notre semblable. Le monstre est alors « à fleur de peau », et le liminal et l'interstitiel favorisent la représentation d'une monstruosité qui révèle la puissance de subversion du monstre, sa capacité à nous faire affronter notre propre part de monstrueux tant d'un point de vue individuel que collectif. Nous voir et nous penser comme des monstres, tel est peut-être le nouvel enjeu des figurations du monstrueux à la période contemporaine⁵³.

Enfin, il apparaît que De Palma développe le caractère monstrueux de *Phantom of the Paradise* tout autant dans l'outrance et la difformité que dans le recyclage et le rapiéçage. La

⁵² François Ribac, « *Phantom of the Paradise* de Brian De Palma... », *art. cit.*, p. 39.

⁵³ Jean-François Chassay, Hélène Machinal et Myriam Marrache-Gouraud, « Conclusion », dans les mêmes (dir.), *Signatures du monstre*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2017, p. 306.

grande force du film réside finalement dans sa capacité à porter la thématique du monstre non seulement dans les enjeux scénaristiques et dramatiques, mais également au niveau sonore et musical.