

Mixtape cinématographique

Numéro 174, octobre–novembre 2015

Son + Vision

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/79650ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

(2015). Mixtape cinématographique. *24 images*, (174), 40–45.

Mixtape cinématographique

LUCIFER RISING Kenneth Anger, 1981



La musique occupe une place fondamentale dans l'œuvre du cinéaste d'avant-garde Kenneth Anger. Déjà, dans *Scorpio Rising* (1963), des succès pop et rock de l'époque se mêlent aux visions occultes et érotiques mises en scène – notamment *My Boyfriend's Back* des Angels, *He's A Rebel* des Crystals, *Wipe Out* des Surfariis et *Blue Velvet* de Bobby Vinton. C'est Mick Jagger des Rolling Stones qui composera sur le synthétiseur Moog la trame sonore d'*Invocation of My Demon Brother* (1969), hallucination fiévreuse inspirée par la guerre du Vietnam et les rites magiques d'Alister Crowley. L'utilisation incantatoire de la musique rappelle ici celle de la couleur, ainsi que l'intensité du montage. Anger ne se contente pas de filmer un rituel. Chez lui, c'est le film lui-même qui fait office de cérémonie. Le saint patron du cinéma, selon l'auteur d'*Hollywood Babylon*, est Lucifer, puisqu'il est le dieu de la lumière et prêche la désobéissance. Bobby Beausoleil, qui tient le rôle de l'archange déchu dans *Invocation*, signera quelques années plus tard la trame sonore du superbe *Lucifer Rising*. Cette ambitieuse symphonie psychédélique, portée par des envolées lysergiques de synthétiseurs et de guitares électriques, confère aux images ésotériques d'Anger une ténébreuse majesté. La chanteuse Marianne Faithfull y incarne quant à elle Lilith, symbole interdit de la femme égale de l'homme, confirmant ce lien qui unit rock et satanisme dans l'univers du cinéaste américain. – Alexandre Fontaine Rousseau

THIS IS SPINAL TAP Rob Reiner, 1984

Tout est faux dans le « mockumentary » de Rob Reiner. Et pourtant nous sommes sans doute devant le plus authentique portrait qui n'a jamais été fait du rock and roll ! Reproduisant à l'envi la forme du documentaire musical, jusque dans son formatage le plus éculé (entrevues des musiciens, extraits d'anciennes émissions de

télévision, interviews des fans, etc.), Reiner s'amuse à filmer la désastreuse tournée américaine du célèbre groupe Spinal Tap, « England's loudest band ». Son direct, caméra portée qui se faufile dans les coulisses et s'introduit dans les chambres d'hôtels, voyages en bus et foules en délire, tout y est et on y croit totalement. À l'évidence Reiner a vu tous les films du genre, même *Lonely Boy* de Wolf Koenig et Roman Kroitor, et il prend un malin plaisir à les caricaturer tout en leur rendant hommage, n'hésitant pas à se mettre lui-même en scène dans le rôle du cinéaste, à convier ses amis Billy Crystal et Angelica Huston à traverser l'écran pendant quelques secondes, voire à donner le rôle du président de la compagnie de disques à Patrick Macnee, célèbre héros de *The Avengers*. Et, si besoin il y avait, la musique est là pour nous convaincre que tout cela est bien vrai : du « heavy metal » jusqu'à un « barber shop raga », en passant par l'album noir que nous aimerions tous avoir dans notre discothèque. – Robert Daudelin

LENINGRAD COWBOYS GO AMERICA Aki Kaurismäki, 1989



Les Leningrad Cowboys, le « meilleur orchestre de Sibérie », débarquent à New York dans l'espoir de devenir riches et célèbres – leur impresario ayant entendu dire de source sûre qu'aux États-Unis, les gens aiment tout et n'importe quoi. Tant pis si le mythique CBGB ne veut pas d'eux, nos vaillants musiciens aux toupets disproportionnés décrochent un improbable contrat pour aller jouer dans un mariage au Mexique. C'est Jim Jarmusch en personne qui vend au groupe la vieille Cadillac Fleetwood dans laquelle celui-ci compte traverser le continent du nord au sud et d'est en ouest : « *A car like this, you don't drive it, you fly it. You could take this car to the Moon and back.* » Mais si *Leningrad Cowboys Go America* est bel et bien un *road movie*, c'est grâce à la musique que ses protagonistes découvrent véritablement l'Amérique, et l'âme d'une classe ouvrière qui s'exprime à travers le blues, le country et le rock 'n' roll que le groupe sibérien intègre progressivement à leur répertoire. – Alexandre Fontaine Rousseau

L'AMOUR À MORT Alain Resnais, 1984

Alain Resnais était passionné de musique : tous ses films en font foi. Ses collaborateurs racontent par ailleurs que la musique était étroitement associée à la préparation d'un film, à la définition progressive d'un personnage. *L'amour à mort* n'est évidemment pas un « musical », mais le rôle très particulier et déterminant qu'y joue la musique justifie amplement que l'œuvre figure dans ces pages. Seconde collaboration de Resnais avec le grand compositeur Hans Werner Henze, ayant déjà signé la magnifique partition de *Muriel*, cette composition, aussi belle que tragique, ponctue le film, le disloque même, le découpant en une foule de chapitres de longueurs inégales. À quelques enchaînements près, la musique de Henze est toujours en dehors du film, sur un écran enneigé qui oblige le spectateur à l'écouter – tout le contraire de ce que propose habituellement le cinéma. Elle accompagne le récit, mais surtout commente chaque scène. Resnais en fait une véritable ponctuation : un point-virgule est plus long qu'une virgule et une parenthèse étire le temps. Film singulier dans l'œuvre de Resnais, *L'amour à mort* est une expérience unique de collaboration cinéaste-musicien, chacun semblant être à l'écoute de l'autre, chacun voulant solliciter la sensibilité du spectateur, au besoin le troubler. – **Robert Daudelin**

ONE + ONE Jean-Luc Godard, 1968



Comme le raconte Anne Wiazemsky dans son récent roman *Un an après*, Jean-Luc Godard voulait tourner avec les Beatles un film sur le meurtre de Trotsky, considéré alors par les gauchistes de l'époque comme un révisionniste. John Lennon, tendance anarchiste, admirateur du Russe, refusa. Godard se tourne alors vers les Rolling Stones, qui préparent leur prochain album, *Beggars Banquet*. L'entente est conclue avec un Mick Jagger admirateur du cinéma de Godard. Le titre du film est plus que pertinent : coexistent véritablement sans s'influencer et encore moins s'interpénétrer deux séries de séquences. Il s'agit de six longs travelings (douze minutes chacun), qui ont la forme d'un huit, sur le groupe en pleine répétition ; de

cinq scènes d'une dizaine de minutes, en plans-séquences, illustrant l'idéologie des Black Panthers contre la civilisation occidentale. Les musiciens donnent une image à l'opposé de leur réputation de joyeux lurons s'adonnant au sexe et à la drogue. Ils sont très studieux, travaillent vaillamment à la conception de la chanson *Sympathy for the Devil*, totalement indifférents à la caméra scrupuleuse de Godard. C'est presque à une messe à laquelle nous assistons, par le filmage doux, sensuel même, en total contraste avec la transe musicale de la pièce. Une messe blafarde toutefois, tout le contraire d'une publicité promotionnelle pour un disque – ce qu'espérait peut-être le groupe. D'autant que la fiction « cinémarxiste » qui entrecoupe les répétitions, avec ses discours aux allures de slogans, serait insupportable si ce n'était que, comme toujours, Godard atteint le génie dans sa destruction poétique du cinéma. – **André Roy**

RADIO ON Christopher Petit, 1979



Radio On est réalisé en 1979, l'année du *Unknown Pleasures* de Joy Division. Impossible de ne pas souligner cette coïncidence, tant les deux œuvres tendent à se répondre sur le plan esthétique. Le film de Christopher Petit dresse le portrait sombre d'une Angleterre dépressive, plongée dans un « après-punk » marqué par le futurisme déroutant du paysage contemporain. Un DJ de Londres se rend à Bristol pour tenter d'élucider le mystère entourant la mort de son frère – qui lui a laissé, en guise de testament, trois albums de Kraftwerk, comme pour lui dire qu'il s'agissait là de l'avenir de l'humanité. Sur l'air apocalyptique de *Radio-Activity*, la caméra de Martin Schäfer sillonne des autoroutes anglaises reliant entre elles une série de villes ouvrières, dont l'architecture industrielle désincarnée réduit l'homme à l'état de machine. L'introduction s'attarde un moment sur une note manuscrite, signée par le chanteur de la formation allemande Ralf Hütter : « We are the children of Fritz Lang and Werner von Braun. We are the link between the '20s and the '80s. The change in society passes through a sympathetic collaboration with tape recorders, synthesizers and telephones. Our reality is an electronic reality. » Manifeste sibyllin pour une époque incertaine. – **Alexandre Fontaine Rousseau**

ASCENSEUR POUR L'ÉCHAFAUD Louis Malle, 1957



Jeanne Moreau et Miles Davis pendant la séance d'enregistrement.

Devenu un « film culte » du fait de la bande sonore signée Miles Davis, la première incursion du jeune Louis Malle dans la fiction est un film de genre, inégalement maîtrisé, mais qui se place au panthéon de tous les cinéphiles à cause d'une inoubliable Jeanne Moreau et de la musique du célèbre trompettiste. Improvisée de nuit dans un studio parisien alors que Miles était en tournée européenne – on peut voir quelques secondes de cette séance sur YouTube –, la musique colle au film avec une telle intimité qu'il est désormais impossible de l'imaginer sans la trompette tragique du jazzman. À l'évidence très inspiré par l'image (et la présence à l'enregistrement) de Jeanne Moreau, Miles est lyrique à souhait, superbement soutenu par les meilleurs musiciens parisiens de l'époque – notamment le jeune Barney Wilen au saxophone ténor. Tout fut réglé en quatre heures, Louis Malle ayant déjà décidé des scènes qui devaient comporter de la musique afin de les projeter en boucle aux musiciens. Boris Vian assistait à la séance, et ses impressions font partie du livret d'accompagnement de la plus récente, et plus complète, édition en CD de la musique du film. – **Robert Daudelin**

L'AFFAIRE DES DIVISIONS MORITURI F.J. Ossang, 1984

Auteur, poète, chanteur et cinéaste, F.J. Ossang signe avec *L'affaire des divisions Morituri* son premier long métrage et l'un des artefacts les plus fascinants du mouvement punk français. Cette série B de science-fiction qui rappelle l'*Alphaville* de Godard met en scène des gladiateurs qui s'entre-tuent dans des arènes souterraines, s'affrontent dans les ruines d'une civilisation condamnée à la destruction. Les dialogues y sont scandés comme les paroles d'une chanson : « Sans visage / Haïr / Attendre qu'en nous se lève l'heure des bêtes de la nuit / Haïr haïr haïr / Et sans visage descendre dans l'arène ! » Fulgurant portrait d'une société conditionnée par l'isolement social et la privation sensorielle, le film vibre au rythme d'une trame sonore abrasive réunissant Cabaret Voltaire, Tuxedomoon,

Throbbing Gristle, Lucreate Milk et MKB Fraction Provisoire. Pour reprendre les mots du narrateur, « c'est une histoire de gladiateurs, de mecs qui se vendent cher plutôt que de se laisser crever à ras la petite semaine par cette *middle class* européenne qui ne cesse de se répandre. » – **Alexandre Fontaine Rousseau**

LA CICATRICE INTÉRIEURE Philippe Garrel, 1972



Le premier album solo de Nico, le très beau *Chelsea Girl* (1967), avait été inspiré par le film de Paul Morrissey et Andy Warhol *Chelsea Girls* (1966). On reconnaît, sur la couverture de son troisième disque *Desertshore* (1970), une image tirée de *La cicatrice intérieure*, premier de sept films que la chanteuse allemande tournera avec le cinéaste Philippe Garrel, qu'elle rencontre en 1969. S'accompagnant à l'harmonium, Nico entonne ici des airs mystiques et primitifs dont les origines semblent remonter à celles de l'humanité. La pièce *Janitor of Lunacy*, qui accompagne le fameux travelling circulaire durant lequel Garrel quitte et retrouve de manière cyclique sa compagne de route, paraît émaner de ce paysage désertique qu'il arpente inlassablement. À ce moment précis, on croirait que c'est le déploiement du temps lui-même que le cinéaste veut filmer, l'accumulation successive des couches sédimentaires qui marquent son écoulement. Le dépouillement élégiaque de cette marche funèbre, hommage de la chanteuse à son ami Brian Jones décédé l'année précédente, confère à cette scène une gravité existentielle quasi surnaturelle. – **Alexandre Fontaine Rousseau**

THE COOL WORLD Shirley Clarke, 1964



Produite par Frederick Wiseman (sa première incursion dans le cinéma), entièrement tournée en décors naturels à Harlem (une première aussi, semble-t-il), cette histoire tragique d'un gang d'adolescents vivant du vol et de la prostitution se nourrit d'une musique originale du grand pianiste Mal Waldron (sa première partition pour le cinéma, décidément...). Interprétée par le compositeur au piano, entouré de Dizzy Gillespie, Yusef Lateef, Aaron Bell et Art Taylor, la musique colle au film avec une grâce et une justesse qui ne se démentent jamais. Compagnon de route d'Eric Dolphy, Waldron ne fait aucune concession aux goûts du jour, crée des atmosphères, dessine des portraits, faisant toujours un usage judicieux de la liberté que la cinéaste lui donne.

Rien d'étonnant à cette collaboration harmonieuse: dès 1964, dans *Bridges Go Round*, magnifique « film de ballet sans danseurs » (ce sont les mots de la cinéaste), Clarke avait demandé à Teo Macero, saxophoniste et compositeur (et plus tard producteur de Miles Davis chez Columbia), de lui proposer une musique de jazz. En 1961, filmant *The Connection*, la pièce célèbre de Jack Gelber, elle avait fait « jouer » Jackie McLean et Freddie Redd, deux authentiques jazzmen, devenus acteurs pour les besoins du film. Beaucoup plus tard (1985) Shirley Clarke, toujours du bon côté de la musique, tournera *Ornette Made in America* qu'on aimerait bien voir à Montréal un de ces jours, d'autant plus qu'Ornette nous a quittés cette année... – **Robert Daudelin**

SLAM Marc Levin, 1998

En 1998, Marc Levin remportait la Caméra d'or au festival de Cannes avec *Slam*, récit suivant le parcours de Ray Joshua, un slammeur vivant à Dodge City, quartier très difficile de Washington DC. Ce petit dealer à ses heures se retrouve en prison où il rencontre Lauren, une animatrice de classes de littérature, qui l'aidera à perfectionner son don pour les mots. Outre le fait que Ray soit interprété par Saul Williams, poète-rappeur à l'éloquence et à la sensibilité rares, *Slam* surgissait dans le paysage culturel mondial bien avant que le slam n'y devienne un art reconnu et populaire. En redonnant à la poésie une place fondamentale dans l'univers du hip-hop (ce qu'elle avait déjà avant que celui-ci ne soit gangrené par la violence

et le *gangsta rap* dans les années 1990), ce film légitimait une forme d'art marginalisée en en révélant non seulement la beauté, la force et le rythme uniques, mais en faisant d'elle une solution concrète offerte aux jeunes vivant des situations apparemment inextricables. La musique, et plus généralement l'art comme planche de salut, comme instrument de libération, comme outil aidant à briser les chaînes d'une vie apparemment sans avenir? L'idée n'est peut-être pas nouvelle mais elle a, encore et toujours, le mérite d'être inspirante. – **Helen Faradji**

I'M NOT THERE Todd Haynes, 2007



« See them big plantations burning
Hear the cracking of the whips
Smell that sweet magnolia blooming
See the ghosts of slavery ships
I can hear them tribes a-moaning
Hear that undertaker's bell
Nobody can sing the blues
Like Blind Willie McTell »

Un jeune chanteur noir, vagabond sans famille, se porte au chevet de Woody Guthrie, célèbre chanteur folk de la détresse politique et sociale de la Grande Dépression dont il a usurpé l'identité. C'est une des seules fois, dans ce *biopic* atypique, où la voix du véritable Bob Dylan se fait entendre. Alors que résonne *Blind Willie McTell*, son sublime hommage à l'un des pionniers du blues peuplé de visions hantées par l'esclavagisme, le jeune imposteur et le vieux militant se regardent. Ils n'ont pas besoin de parler. La musique et les images d'archives des révoltes noires des années 1960 qui succèdent à cette scène crépusculaire disent tout. Bob Dylan n'est peut-être qu'un chanteur obsédé par l'héritage de ses prédécesseurs, mais le *Bob Dylan* de Todd Haynes est l'incarnation de toutes les révoltes, les espoirs et les désillusions de son peuple. Grâce à la force de suggestion poétique du montage, le chanteur aux multiples identités apparemment contradictoires devient la conscience politique et sociale des États-Unis. – **Bruno Dequen**

KRUSH GROOVE Michael Schultz, 1985

Une légendaire maison de disques ne se construit pas du jour au lendemain. Mais à en croire Michael Schultz, il s'agit malgré tout d'une partie de plaisir. Adaptant la formule de Richard Lester (*A Hard Day's Night, Help!*) au hip-hop enjoué alors dit « new school » du début des années 1980, Schultz (*Car Wash, Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*) s'inspire ici des débuts de l'étiquette Def Jam Records.

De Run D.M.C à Sheila E. en passant par The Fat Boys, Kurtis Blow, New Edition et plusieurs autres, les principaux membres de la scène new-yorkaise de l'époque tiennent à l'écran leur propre rôle, et bien que le film ait été réalisé sous la direction de Russell Simmons et de Rick Rubin, qui occupent respectivement les fonctions de producteur et d'acteur de soutien, Schultz évite l'hagiographie dans la veine du récent *Straight Outta Compton* (2015). À grand renfort de plaisanteries, de séquences mélodramatiques et d'ironie, la réalisation assume pleinement sa double nature à la fois ludique et promotionnelle. *Krush Groove* est une comédie musicale qui sert moins de leçon d'histoire que de vitrine idéale (et idéalisée) visant à exposer les sonorités influentes de son époque. – Ariel Esteban Cayer

LE TEMPS Johan van der Keuken, 1984



Il ne fait aucun doute que la musique a toujours été un élément constitutif essentiel du cinéma de Johan van der Keuken : sa longue collaboration (une douzaine de films) avec le compositeur et multi-instrumentiste Willem Breuker en témoigne éloquemment. Bien différente pourtant fut la collaboration du cinéaste avec le compositeur Louis Andriessen dont l'œuvre *De Tijd* (créée en 1981 par le chef Reinbert de Leeuw et dont l'enregistrement est ici utilisé) est la raison d'être du film éponyme. S'inspirant des Confessions de Saint-Augustin, *De Tijd* est une musique résolument actuelle dont

la forme, qu'on pourrait qualifier d'horizontale, se développe dans un espace créé par des percussions et des voix de femmes. Le défi que se propose de relever le cinéaste, c'est de trouver une forme qui traduise cette horizontalité : la solution consiste en une série de travellings unidirectionnels où se croisent des personnages, des petits événements, des scènes autonomes, qui constituent progressivement une sorte de temps plastique – une musique en images, savamment élaborée, qui, pour certains, peut évoquer le *Wavelength* de Michael Snow. – Robert Daudelin

LES STANCES À SOPHIE

Moshé Mizrahi, 1971



En 1969, les membres du Art Ensemble of Chicago déménagent à Paris. La même année, l'orchestre américain accompagne Brigitte Fontaine sur le sublime *Comme à la radio*. Puis, en 1970, il enregistre la trame sonore des *Stances à Sophie* – brûlot féministe de Moshé Mizrahi, adapté d'un roman de Christiane Rochefort, qui sortira en salles l'année suivante. Ici, le free-jazz est le symbole de l'émancipation, de la liberté retrouvée. Celle de ces femmes qui s'affranchissent d'une certaine bourgeoisie patriarcale, mais aussi celle d'une communauté noire qui revendique désormais ouvertement ses racines africaines. Le groupe de Roscoe Mitchell ne se contente toutefois pas d'enregistrer pour l'occasion certains des plus beaux morceaux de son répertoire, à commencer par l'inoubliable *Thème de Yoyo*. Ses membres occupent aussi l'écran lors d'une courte prestation en concert où la musique incarne le désordre, la passion cherchant à faire éclater la prison des conventions sexuelles et sociales dans laquelle est enfermée l'indomptable Bernadette Lafond. – Alexandre Fontaine Rousseau

20,000 DAYS ON EARTH Iain Forsyth et Jane Pollard



Nick Cave a toujours été un anachronisme. Depuis ses débuts dans les années 1980 dominées par la pop et la *new wave*, ce *crooner* punk théâtral prend d'assaut les scènes du monde entier, interprétant avec une intensité dénuée d'ironie ses contes gothiques obsédés par le sexe et la religion. En somme, le leader des Bad Seeds est l'antithèse de la star actuelle, dont le quotidien ordinaire n'a de cesse d'être exposé par les paparazzis et la télévision. À cet égard, *20,000 Days on Earth* permet au chanteur d'exposer habilement sa singularité dans le paysage contemporain. Sous le prétexte de documenter sa 20 000^e journée sur Terre, cet autoportrait atypique alterne entre de fausses scènes de la vie quotidienne, de véritables sessions d'enregistrement et des confessions intimes trop bien formulées pour être vraies. Au point qu'il devient impossible de faire la distinction entre la candeur et la manipulation, la sincérité et l'auto-mythification. Le film arrive néanmoins à capter l'essence de Nick Cave, personnage insaisissable à la recherche d'une vérité poétique puisée dans de multiples influences totalement assumées. – Bruno Dequen

ROCK 'N 'ROLL HIGH SCHOOL Allan Arkush et Joe Dante, 1979

« Regardez cette souris blanche et observez-la bien ». La musique classique ne la fait pas réagir. Mais à mesure que la principale Togar change le type de musique, passant des Rolling Stones à The Who, la pauvre bête est prise de *delirium tremens* avant d'exploser littéralement lorsqu'un air des Ramones se met à résonner. L'expérience scientifique le prouve: le rock 'n 'roll est dangereux pour la santé! Voilà tout le propos gentiment subversif de *Rock'n Roll High School*, série B issue des écuries Corman, réalisée sous la houlette d'Allan Arkush et Joe Dante qui parodient avec humour

tant les bluettes de *high school* à la mode dans les années 1960 que les films musicaux conçus pour asseoir la popularité de certains chanteurs comme Elvis Presley. Dans la lignée du *Rocky Horror Picture Show* (les acteurs y jouent tous avec la même théâtralité déglinguée), *Rock'n Roll High School* se transforme en un plaidoyer pour la liberté des jeunes générations, pour leur droit inaliénable à vénérer les moins photogéniques des chanteurs, tel Joey Ramone, et surtout pour celui des femmes à prendre le pouvoir et à mener des rébellions – fussent-elles des rébellions de cour d'école. Féministe et politique, ce film léger, délirant et apparemment inoffensif? Mais oui. Comme le *Gabba Gabba Hey* des Ramones! – Helen Faradji

BELLY Hype Williams, 1998



Comment aborder cette tension latente qui est le cœur battant de *Belly* – unique long métrage et seul échec dans la carrière de Hype Williams, réalisateur de vidéoclips dont l'œuvre allait à elle seule définir l'esthétique excessive du hip-hop commercial des années 2000? S'il relate l'éveil spirituel de Bundy (DMX) et Sincere (Nas), deux *gangsters* tout droit sortis d'un clip de l'époque, le film présente surtout un pari formel audacieux. Telle une œuvre précurseur qui annonce sur un mode moins réflexif le *Spring Breakers* (2013) de Harmony Korine, *Belly* prend la forme d'une succession de tableaux étouffants, détournant l'esthétique MTV pour en faire un jeu de surfaces languissant. Truffé de caméos (Method Man, Ghostface Killah, Sean Paul) et de chansons judicieusement choisies, le film de Williams oscille constamment entre le triomphe matérialiste et le cauchemar « pop art » multicolore. Mais au final, l'esthétique impressionniste qu'il met en place résonne comme une prison pour l'homme et l'esprit. *Belly* est un objet étrange, à mi-chemin entre l'autodérision et la consécration d'une certaine mise en marché du hip-hop. – Ariel Esteban Cayer