

« Écouter » le film : *Un uomo da bruciare* des frères Taviani et Valentino Orsini

Le premier long métrage de fiction des frères Taviani et Valentino Orsini demeure peu connu du grand public. Bien que primé à la *mostra* de Venise en 1962¹, *Un uomo da bruciare* n'a rencontré qu'un succès d'estime et n'a été distribué en France qu'en juin 1967. Le film a été entrepris en 1958 sous la forme d'un documentaire à réaliser pour le compte des organisations ouvrières et paysannes²; il évoque les mois précédant l'assassinat, en mai 1955, du syndicaliste Salvatore Carnevale, dans le cadre des affrontements qui opposèrent les paysans siciliens et les hommes de la mafia après la promulgation de la loi de Réforme Agraire. *Un uomo da bruciare* a, cependant, été accusé par le Parti Communiste d'être un film « en dehors de la ligne » : il affirmait en effet la nécessité de la violence dans la lutte, à l'époque où la gauche italienne avait choisi la voie de la coexistence pacifique. En outre, la mère de Salvatore Carnevale a intenté un procès aux réalisateurs, parce qu'ils s'étaient rapidement tournés vers la fiction et avaient brossé le portrait d'un personnage provocateur, expert en manipulation, qui voit ses positions contestées par le syndicat et accepte un poste de contremaître au service de la mafia avant de reprendre la lutte aux côtés de ses camarades : portrait bien éloigné du mythe véhiculé par la

1. Pier Marco DE SANTI, *I film di Paolo e Vittorio Taviani*, Roma, Gremese editore, 1988, p. 43. Présenté dans la « Sezione informativa », *Un uomo da bruciare* a remporté les prix « Cinema nuovo » et « Cinema 60 », et a reçu la mention du jury comme « Première Œuvre ».

2. Jean A. Gili, *Paolo & Vittorio Taviani, Entretien au pluriel*, Arles, Actes Sud / Institut Lumière, 1993, p. 17; cf. aussi P. M. DE SANTI, *cit.*, p. 40.

complainte *Lu lamentu pi la morti di Turridu Carnevale*, publiée en 1956 par le poète populaire sicilien et « cantastorie » Ignazio Buttitta³.

La polémique suscitée par *Un uomo da bruciare* a ainsi contribué à surestimer la matière politique du récit au détriment de ses aspects esthétiques : montage alternant les épisodes de la lutte syndicale et les séquences subjectives qui plongent le spectateur dans les souvenirs ou l'imaginaire du héros ; insistance sur la notion de représentation appuyée sur de nombreuses marques de théâtralité ; structuration musicale du film et mise en œuvre d'une métaphore globale reposant sur l'analogie entre la création artistique et le combat politique. *Un uomo da bruciare* n'est donc pas un de ces films de propagande destinés à délivrer un message univoque ; il n'est pas non plus, en dépit de l'attachement de ses auteurs à Rossellini et au premier Visconti, un des derniers témoignages du néoréalisme. À cet égard, la structuration musicale du film est un des principaux moyens utilisés par les frères Taviani pour échapper, tout en continuant à traiter de la chronique, à la « mortifiante quotidienneté »⁴ du cinéma italien et au « schématisme naturaliste »⁵ dans lequel s'enlisait selon eux le néoréalisme.

Devenue consciente à partir de *Sotto il segno dello scorpione*, cette scansion musicale était néanmoins présente dès leurs premiers films :

Paolo — [...] La vocation à une construction musicale est déjà latente dans nos autres films. Dans le *Scorpione* la structure de type musical se pose comme choix conscient. D'où, je crois, une des raisons de heurt avec le spectateur, habitué aux modèles paralysants de narration vulgaire. Un spectateur normal aujourd'hui est incapable d'entrer en contact avec le monde des sentiments – idées – mémoires – hypothèses d'un film sinon à travers l'épisodique naturaliste. Jamais à travers un rythme⁶.

3. Ignazio BUTTITTA, *Lu lamentu pi la morti di Turiddu Carnivali*, Palermo, Arti Grafiche Raccuglia, 1956, repris in *La mia vita vorrei scriverla cantando*, Palermo, Sellerio, 1999.

4. Dans un entretien accordé à la revue *Cinema e film*, Anno III, n° 7-8, primavera 1969, p. 108, Paolo Taviani a déclaré : « [...] ci siamo staccati dal neorealismo quando il suo limite provinciale, naturalistico [...] ha preso il sopravvento. Ecco perché quando Visconti ha realizzato *Senso* l'abbiamo accolto come una indicazione per liberarci della mortificante quotidianità piccolo borghese del cinema italiano ».

5. Guido ARISTARCO, *Sotto il segno dello scorpione: il cinema dei fratelli Taviani*, Messina / Firenze, G. D'Anna, 1977, p. 46 note 10 : « Il neorealismo andava perdendosi nei rivoli di un bozzettismo naturalista. Noi rifiutammo tutto questo ».

6. Pascal BONITZER, Bernard EISENSCHITZ, Jean NARBONI, *Sotto il segno dello scorpione*, entretien avec Paolo et Vittorio Taviani, in « Cahiers du cinéma », n° 228, mars-avril 1971, traduit par Tina Michelino, p. 35.

« Écouter » le film: *Un uomo da bruciare*
des frères Taviani et Valentino Orsini

209

Les Taviani considèrent en effet que « la musique, aujourd'hui, comme langage historique est agonisante » et que c'est le langage cinématographique qui a pris sa suite et la fait revivre :

Il nous semble tout simplement que le patrimoine musical, aujourd'hui, s'est transmis au cinéma: nous pensons un film, nous faisons un film, nous le montons, etc., suivant des rythmes musicaux⁷.

Paolo Taviani a aussi déclaré en 1971 à Jean A. Gili :

Si Pasolini essaie de faire revivre, à travers le cinéma, le monde de la peinture figurative, nous, nous pensons que le vrai langage musical de notre temps, c'est le cinéma, ou pour le moins qu'il en est l'héritier le plus important⁸.

Le recours à des rythmes musicaux, qui repose sur cette notion de l'évolution historique des langages artistiques, est en outre étayé par des références à Eisenstein et à sa conception du montage :

Paolo — Eisenstein dit que le rythme du montage a la même scansion que les battements du cœur, qui augmentent à mesure que le danger s'approche⁹.

Les frères Taviani se réclament ainsi d'un cinéma pour lequel le montage est un élément dynamique essentiel et qui contribue à produire une signification, par opposition au cinéma de la « transparence » qu'a théorisé André Bazin, pour lequel l'impression de continuité du réel doit être respectée par la succession des unités filmiques¹⁰. Au mouvement de « berceuse collective »¹¹ qui caractérise le cinéma de grande consommation, les auteurs de *Un uomo da bruciare* souhaitent de fait opposer une autre mesure :

Vittorio — [...] le langage ne peut être, aujourd'hui, que dur, impitoyable, sévère; il doit briser les paradigmes régressifs qui paralysent la capacité et les

7. Fulvio ACCIALINI, Lucia COLUCCELLI, Adelio FERRERO, « Su Allonsanfàn e altre cose », in Numéro Spécial de *Cinema e cinema. I Taviani e il cinema politico*, Anno I, n° 1, octobre-décembre 1974, Venezia, Marsilio, 1974, p. 36-46, citation p. 40-41, interview enregistrée à Rome le 3 juin 1974.

8. J. A. GILI, *cit.*, p. 44.

9. P. BONITZER, B. EISENSCHITZ, J. NARBONI, *cit.*, p. 36.

10. Jacques AUMONT, Alain BERGALA, Michel MARIE, Marc VERNET, *Esthétique du film*, Paris, Nathan (« Nathan Université », coll. « Fac. Cinéma »), 2^e éd. 1994 (1^e éd. 1983), p. 50-62, Idéologies du montage.

11. P. BONITZER, B. EISENSCHITZ, J. NARBONI, *cit.*, p. 31.

possibilités du regard; il doit créer des yeux nouveaux pour traverser l'épaisseur des choses; de nouveaux rythmes, des rythmes cardiaques, ouverts à tout, même à l'erreur, mais pour cela même vitaux, chargés d'impatience¹².

Nous nous proposons donc d'examiner cette conception d'une structure musicale du film en la confrontant aux théories élaborées par Dominique Château et François Jost en matière de narratologie cinématographique, avant d'étendre ce mode d'analyse à la bande-son de *Un uomo da bruciare*.

Dans un article intitulé *Où en est la narratologie cinématographique*, François Jost constate en effet que l'un des écueils de la narratologie cinématographique consiste en ce qu'elle se forge à l'image de la narratologie littéraire, faute de prendre en compte les réflexions sémiologiques sur les composants audiovisuels du récit, et il soutient que « le film doit être saisi dans un double mouvement: l'un, narratif, qui rend compte de l'anecdote, l'autre, musical, qui structure celle-ci en un texte, une texture filmique. Ainsi, au lieu de considérer images, sons, musique comme de simples niveaux codiques aptes à délivrer l'information narrative, on peut les « écouter » comme les *parties* que joueraient les différents instruments d'un orchestre »¹³.

Et dans *Nouveau cinéma, nouvelle sémiologie, Essai d'analyse des films d'Alain Robbe-Grillet*, Dominique Château et François Jost ont tenté d'appliquer cette notion de structure musicale du film au « nouveau cinéma ». Sans remettre en cause la fonction du plan comme unité minimale pertinente dans la combinatoire filmo-narrative, ils soulignent que la « grande syntagmatique » de Christian Metz, dont l'objectif est de déterminer les conditions d'assujettissement du film au récit, en caractérisant la relation que chaque segment de film établit entre une proposition narrative et sa représentation visuelle, « ne transmet strictement aucune information spécifique aux matières de l'expression cinématographique, pas même à la bande visuelle », et que, par option méthodologique, elle met le son entre parenthèses¹⁴. Les auteurs déplacent donc le champ opératoire « du strict niveau de la bande-images à celui de l'entrelacs audiovisuel »¹⁵, posent l'axiome de l'autonomie relative du son par rapport à l'image, déjà

12. *Ibid.*

13. François JOST, « Où en est la narratologie cinématographique », in *CinemAction* n° 20, Paris, L'Harmattan, 1982, p. 117.

14. Dominique CHÂTEAU, François JOST, *Nouveau cinéma, nouvelle sémiologie, Essai d'analyse des films d'Alain Robbe-Grillet*, Paris, Union Générale d'Éditions, (coll. 10/18), 1979, p. 18, 26, 33.

15. *Ibid.*, p. 26.

théorisée dans le *Manifeste du contrepoint audiovisuel* cosigné en 1928 par Eisenstein, Poudovkine et Alexandrov¹⁶, et remettent en cause les critères généralement retenus pour définir les trois sous-ensembles de la bande sonore: le symbolique peut ainsi être rapporté aux bruits, l'indiciel à la musique et l'iconique au verbal.

Il arrive ainsi que les traits prosodiques (timbre, hauteur, intensité, durée), dont la fonction est mineure dans la communication ordinaire, prennent, dans un discours « filmé », le pas sur la grammaire [...]. De même, les bruits, dont la référence est fragile et l'emploi métonymique difficile, viennent [...] s'intégrer aux séquences verbales et en varier le sens [...]. Quant à la musique, habituellement abstraite de tout contexte, par larges tranches structurées (morceau ou pièce) qui se suffisent à elles-mêmes [...] elle se trouve désormais pulvérisée en « éclats multiples », indissolublement unis aux autres éléments, sonores ou visuels, par assimilation à la performance filmique et à ses objectifs discursifs.

À chaque occurrence d'un son, quelle qu'en soit l'apparente valeur communicative (discours signifiant, bruit évocateur, musique), il est donc possible d'adopter toute analyse qu'autorise à imaginer l'ensemble complet des paramètres sonores [...]. Mais, de même que l'organisation des sons conteste la traditionnelle hiérarchie de la parole, des bruits et de la musique, de même la disposition relative des deux bandes réfute le postulat du primat structural de l'image sur le son [...]. La valeur communicative d'un son n'est donc pas un critère suffisant pour décider si son rapport à l'image sera réaliste, musical, rythmique ou bien thématique¹⁷.

Aussi le bruit n'a-t-il pas nécessairement une vocation réaliste immédiate de bruitage et peut-il être porteur d'un récit: dans *Elisa, vida mia* de Carlos Saura, une ambiance de chantier se fait entendre dans des lieux différents mais dans des circonstances similaires (lorsque l'héroïne découvre une amie morte et lorsque son père est en train de mourir); le son « raconte » donc l'évolution thématique de la fiction vers la mort¹⁸. Se référant à la possibilité évoquée par Eisenstein, à propos du film muet, d'écrire un film comme une partition grâce à un montage polyphonique, André

16. Ce manifeste « posait la non-coïncidence du son et de l'image comme exigence minimale pour un cinéma sonore qui ne fût pas soumis au théâtre. » (cf. J. AUMONT, A. BERGALA, M. MARIE, M. VERNET, *cit.*, p. 33).

17. *Ibid.*, p. 30-31.

18. André GAUDREAU, François JOST, *Le récit cinématographique*, Paris, Nathan, (« Nathan cinéma »), 2^e éd. 2000 (1^{re} éd. 1990), ch. I, V – Le cinéma sonore: un double récit, p. 30.

Gaudreault et François Jost soulignent ainsi, dans *Le récit cinématographique*, la structure musicale du film :

Si l'on étend cette conception au complexe audiovisuel, on peut considérer que les cinq matières de l'expression (images, bruits, dialogues, mentions écrites, musique) jouent comme les parties d'un orchestre, tantôt à l'unisson, tantôt en contrepoint, tantôt dans un système fugué, etc.¹⁹.

Cette théorie a été élaborée pour rendre compte des films d'Alain Robbe-Grillet, qui se prêtaient mal à une analyse classique. Mais elle peut aussi bien s'adapter à l'étude de films construits selon les lois traditionnelles du récit, comme le montrent les exemples tirés de Carlos Saura, ou de *Souvenirs d'en France* d'André Téchiné²⁰. Ce niveau de lecture qui se surajoute au déchiffrement anecdotique de l'intrigue permet d'en mieux comprendre l'agencement et de s'apercevoir, selon François Jost, que « le champ du romanesque est envahi par un autre modèle, la musique »²¹.

Les auteurs de *Nouveau cinéma, nouvelle sémiologie* et les frères Taviani s'appuient sur une commune référence à Eisenstein : ils se réfèrent, en cela, à une école cinématographique qui attribue un rôle structurant au montage et affirme l'autonomie relative du son et de l'image, à l'opposé des positions d'André Bazin sur le cinéma de la « transparence ». Dans ce débat, nouvel avatar de la vieille querelle sur l'art comme imitation, Paolo et Vittorio Taviani ont choisi d'« interroger et de provoquer le réel »²², au lieu de se borner à le refléter, pour faire progresser leur réflexion de la même façon que Salvatore fait progresser l'action syndicale par la provocation. Au-delà de ses racines théoriques, cette position novatrice qui les conduit à donner à leurs films une scansion musicale repose sur une conception diachronique des relations entre la musique et le cinéma et sur la perception de l'évolution du spectacle en tant que rite social : le public italien fidèle aux opéras verdiens s'est déplacé du théâtre à l'italienne vers le grand écran. Le cinéma aurait remplacé l'opéra comme spectacle populaire, d'où peut-être l'idée d'une continuité entre les deux *media* et d'une transposition au cinéma des rythmes musicaux. Ainsi, c'est dans un théâtre à l'italienne, qui a sans doute abrité en d'autres temps des

19. *Ibid.*

20. F. JOST, *Où en est la narratologie cinématographique*, cit., p. 117.

21. *Ibid.*, p. 116.

22. J. A. GILLI, cit., p. 15.

représentations lyriques, que se déroule le congrès des ligues paysannes à Palerme qui conclut la première partie de *Un uomo da bruciare*; mais lorsque la réunion syndicale est sur le point de s'achever, la salle doit être préparée pour une séance de cinéma et un machiniste signale qu'il lui faut baisser la grande toile²³ pour le cinéma (« Io devo calare il telone. Per il cinematografo. »): le passage de la scène lyrique au cinéma est ainsi figuré métaphoriquement.

Forts d'une éducation musicale poussée, les deux réalisateurs toscans ont donc structuré musicalement leurs films, dans une démarche consciente — au moins depuis *Sotto il segno dello scorpione* —, allant même jusqu'à s'inspirer d'une forme musicale préexistante: développement musical de nature symphonique²⁴ ou quartette²⁵ pour *San Michele aveva un gallo*, opéra dans le cas de *Allonsanfàn*²⁶, ou plus simplement de structures mélodiques fondamentales (respectivement monodie et polyphonie dans *San Michele*²⁷ et *Lo scorpione*²⁸); ils se sont également attachés à ce que les éléments de la bande-son soient porteurs de récit au même titre que les images mouvantes.

Le rôle des éléments sonores a été analysé à propos de plusieurs films des frères Taviani depuis *San Michele aveva un gallo* jusqu'à *Tu ridi*, dont le premier épisode met en scène un ancien baryton réduit à des travaux de plume dans un théâtre²⁹. Mais la bande-son de *Un uomo da bruciare* n'a jamais été étudiée à notre connaissance, si l'on excepte quelques remarques éclairantes de Pier Marco de Santi³⁰. Nous nous autorisons donc à la fois

23. Le terme de « grande toile » a été choisi pour sa polysémie. Il évoque à la fois l'écran sur lequel est projeté le film et le rideau qui sépare la scène de la salle: celui-ci se relève verticalement, à la différence du rideau de velours rouge qui, au théâtre, s'ouvre et se ferme latéralement. Cette plurivocité fonde le passage d'un système de signes à l'autre.

24. J. A. GILI, *cit.*, p. 44.

25. Les frères Taviani ont comparé *San Michele aveva un gallo* à un quartette (cf. Morando MORANDINI, « *Allonsanfàn*, Fratelli Sublimi », in *Sipario*, n° 330, novembre 1973: « *Sotto il segno dello scorpione* pourrait être rapproché de Stravinsky, tandis que *San Michele* est plutôt un quartette »).

26. Cf. J.A. GILI, *cit.*, p. 61 et F. ACCIALINI, L. COLUCELLI, A. FERRERO, *cit.*, p. 40.

27. Adelio FERRERO, *Vitalità del negativo e dialettica dell'utopia*, in « Cinema e cinema », n° 1, octobre-décembre 1974, *I Taviani e il cinema politico*, p. 15-23.

28. *Ibid.*, p. 36.

29. R. LA ROCHELLE, « Il regista e la musica da film: una testimonianza dei fratelli Taviani », in *Enciclopedia della musica. Il novecento*, Turino, Einaudi, 2001, p. 649-663.

30. P. M. DE SANTI, *cit.*

des positions prises par les auteurs du film et des théories développées par François Jost et Dominique Château pour étudier la fonction sémantique de la bande sonore du premier film de fiction des deux réalisateurs toscans.

Dans *Un uomo da bruciare*, les éléments sonores ont très rarement une origine que l'on ne peut référer à l'espace filmique — ou scène filmique —, conçu comme un espace imaginaire homogène qui réunit le champ — « portion d'espace imaginaire contenue à l'intérieur du cadre » — et le hors-champ — « ensemble des éléments (personnages, décors, etc.) qui, n'étant pas inclus dans le champ, lui sont néanmoins rattachés imaginairement, pour le spectateur, par un moyen quelconque »³¹ —. La plupart du temps, le spectateur peut en effet relier le son à la scène filmique, même lorsqu'aucun moyen direct n'est utilisé pour constituer le hors-champ : ainsi, les bruits d'animaux que l'on entend à plusieurs reprises (pépitements d'oiseaux dans la scène introductive, aboiements de chien, etc.), les sons de cloches et autres « bruits d'ambiance » sont spontanément référés au cadre de la vie paysanne et villageoise. Même lorsque, sur la transition entre un repas d'enterrement chez les mafieux — la mort du chef de la mafia locale, Don Gaetano, coïncide avec le retour de Salvatore au village de Mazzara après un séjour de deux ans sur le continent — et la réunion des paysans qui préparent l'occupation des terres, on entend un homme chanter et que cette chanson se poursuit en bruit de fond sur la conversation des syndicalistes, on a l'impression qu'elle provient d'un lieu indéfini dans le village. Quant aux musiques ou chansons, elles sont le plus souvent diégétisées, ancrées dans l'histoire narrée : par exemple, la musique d'accordéon au cours de la veillée qui suit l'occupation des terres est jouée par un des paysans, Carmine, qui s'interrompt un moment pour répondre à une question de Salvatore ; la marche funèbre qui accompagne l'enterrement de Salvatore provient de la fanfare qui suit le cortège. Ce lien étroit entre éléments musicaux et diégèse répond à une exigence constante des frères Taviani, ainsi qu'ils l'ont rappelé en 1987, en commentant *Good morning Babylonia* :

Vittorio — Lorsque la musique naît de l'intérieur de la scène, c'est un moment privilégié pour nous. Cependant nous ne voulons pas nous castrer, nous voulons également avoir la possibilité d'intervenir musicalement de l'extérieur de la scène³².

31. J. AUMONT, A. BERGALA, M. MARIE, M. VERNET, *cit.*, p. 12, 15 et 16.

32. J. A. GILL, *cit.*, p. 142.

Les seules exceptions à la diégétisation de la musique dans *Un uomo da bruciare* sont la mélodie qui ouvre le film, et la musique qui intervient dans les scènes imaginées par Salvatore. La musique d'ouverture se superpose au générique qui, sur fond gris, est nettement séparé de la diégèse. Cette musique est donc « prédiégétique » et non pas véritablement d'origine extradiégétique. Pier Marco De Santi caractérise ainsi sa fonction :

Titoli di testa « tinteggiati » da una melopea spiegata e malinconica per flauto e fisarmonica a cui fanno da base ritmica le note ossessive di una chitarra. Questo « pianto sul corpo di Salvatore » è l'*ouverture* che fa da presagio di un destino avverso e introduce, con funzione di narratore popolare, la vicenda del personaggio³³.

En effet, les mêmes notes obsédantes et la même mélodie suivent les pas de Wilma sur la place Navona, lorsque Salvatore, à peine sorti de sa réunion syndicale, se souvient de Rome et évoque en quelque sorte une alternative à son destin — rester à Rome, ou même rentrer au pays avec sa maîtresse —. Dans la chambre de cette dernière, Salvatore chantonne « *Quando risplende il sole* », qu'il avait déjà sur les lèvres en se baignant devant chez lui et qui s'accorde à la joie de son retour au village aussi bien qu'à celle de sa rencontre avec Wilma. Mais Wilma enchaîne, comme en écho aux pensées propres de Salvatore qui — dans la fiction de premier niveau, assis sur les marches de la place de Mazzara où il se laisse aller au souvenir — pressent qu'il se réserve un avenir sombre en reprenant la lutte syndicale :

Wilma — Domani mi capiterà una disgrazia.

Salvatore — Che disgrazia ?

Wilma — Qualcosa di male, perché oggi sto troppo bene, canterino ! [...] Mi fai fare una indigestione di bene. Domani, lo sento, mi aspetta l'olio di ricino.

Cette musique qui laisse présager un sort adverse trouve elle-même un écho musical dans la marche funèbre — d'origine diégétique — qui clôt le film, sanctionnant l'accomplissement du destin de Salvatore, et se poursuit sur le générique de fin : notes et mélodie sont différentes, mais la construction musicale est similaire à celle de la mélodie du début, une mélodie qui se superpose à quelques notes obsédantes et rythmées.

Un autre exemple de musique dont la source n'est pas diégétisée est la reprise, au cours des scènes de la seconde partie du film où Salvatore

33. P. M. DE SANTI, *cit.*, p. 43.

imagine le sort qui l'attend, de la musique qui accompagne la chanson d'un film projeté au village, « *Un domani per noi* ». Salvatore, désormais contre-maître dans la carrière où ses camarades s'épuisent à travailler douze heures d'affilée, semble avoir trahi son engagement syndical ; cependant, il raccourcit à huit heures ses propres journées de travail et un soir, défie publiquement la mafia sur la place du village. La séance de cinéma à laquelle il assiste le bouleverse : l'histoire mélodramatique d'un marin assassiné par un groupe organisé pour avoir osé protéger une chanteuse de cabaret lui suggère le sort que lui réserve la mafia, et il rentre chez lui brusquement. Salvatore chantonne « *Un domani per noi* » en même temps que sa voix *off* nous livre ses pensées, exactement selon le procédé déjà utilisé pour introduire ses souvenirs de Rome dans la première partie (il fredonnait la mélodie de « *Quando risplende il sole* » en pensant « Perché tutto è sempre diverso da come si immagina? »). Ce procédé, répété, de dédoublement vocal du personnage contribue à marquer la superposition des deux niveaux de la fiction : le « réel », c'est-à-dire en fait la fiction de premier niveau, et l'« imaginaire », c'est-à-dire les images mentales de Salvatore. La musique de « *Un domani per noi* » scande ensuite les trois scènes imaginées par Salvatore, en version orchestrale mais toujours selon des rythmes différents en fonction du rythme des images mouvantes et des paroles des personnages, accompagnée d'accords dans le registre des graves et chargée d'une valeur expressive de nature dramatique : avant l'apparition de Ludovico, le neveu du mafieux Don Carmelo qui l'avertit du danger qu'il court, puis en transition entre les scènes, et enfin, après un long silence, sur les paroles d'adieu de Salvatore qui succombe à une embuscade dans la carrière (« Addio, compagni miei. Addio Cola. Addio, Bastiano. Addio mamma. Addio tutti. »). À ce moment, la musique s'interrompt pour laisser place au sifflement de la mèche qui préfigure l'explosion, puis reprend jusqu'à celle-ci. Pier Marco De Santi a noté, à propos de cet accompagnement musical, sa fonction d'indice d'intertextualité et de mise en rapport de genres cinématographiques différents :

Il ritornello di quella canzone del cinema lo accompagna ancora una volta, ma orchestrato come un « Deguello » da film western nelle cadenze del suo presagio di morte³⁴.

La chanson *Un domani per noi* entretient en effet un rapport complexe avec le contenu sémantique du film. Son texte peut renvoyer à l'histoire de Barbara, ancienne maîtresse de Salvatore auprès de qui il a cherché le

34. *Ibid.*, p. 47.

réconfort avant de l'oublier à nouveau au profit de son engagement dans la lutte pour la journée de huit heures, et qui tente de communiquer avec lui pendant la séance de cinéma (« per l'ultima volta ti offro l'amor »). Il évoque aussi la lutte des hommes de Mazzara et l'espoir dont elle est chargée (« c'è un domani per noi »), tandis que sa musique est utilisée comme un autre et sinistre présage. Sur ce point, la pertinence d'une référence au *Deguello* nous paraît confirmée par plusieurs indices concordants. Le *Deguello* est un passage musical du film *Rio Bravo*³⁵ de Howard Hawks, sorti en 1958 et donc contemporain de la réalisation de *Un uomo da bruciare*: ce morceau était d'ailleurs au septième rang des disques *single* les plus vendus en Italie en 1959³⁶. Le shérif Chance, incarné par John Wayne, et les quelques hommes qui le soutiennent sont encerclés dans la ville par les acolytes de Nathan, qui a tué un des amis de Chance. Nathan fait jouer à l'intention du shérif le *Deguello*³⁷, que les Mexicains à Alamo ont destiné aux Américains pour leur signifier qu'ils ne feraient pas de quartier. Comme *Un domani per noi* dans *Un uomo da bruciare*, cette musique est d'abord introduite dans la diégèse (la salle de cinéma dans un cas, le *saloon* dans l'autre), pour être ensuite reprise sans avoir sa source dans un élément diégétisé, avec la même signification de présage de mort. En outre, comme dans la scène imaginée par Salvatore, l'affrontement final annoncé par le *Deguello* se conclut par le recours à la dynamite.

Dans ces cas de musique non diégétisée relevés dans *Un uomo da bruciare* — séquence à Rome et embuscade dans la carrière —, dès lors qu'il s'agit de scènes imaginées par le protagoniste, la musique doit toutefois être rapportée à l'imagination de Salvatore, c'est-à-dire au narrateur délégué propre à cette séquence. Ainsi, lorsque la musique n'a pas sa source dans la scène filmique mais sert à souligner et renforcer les effets dramatiques des images, le spectateur peut-il néanmoins attribuer comme référent à cette source sonore l'imaginaire de Salvatore soit, en dernier ressort, un élément diégétique.

Le recours à une musique extradiégétique et l'usage dramatique de la bande-son dans ces séquences imaginaires illustrent le point de vue

34. *Ibid.*, p. 47.

35. Le titre italien de *Rio Bravo* est *Un dollaro d'onore*.

36. Cf. le site internet « hitparadeitalia » qui retrace les meilleures ventes de disques depuis 1947 par année (http://www.hitparadeitalia.it/hp_yend/hpefram.htm) et semaine par semaine (http://www.hitparadeitalia.it/hp_week/hpwfram.htm): le *Deguello* par Nelson Riddle apparaît à la sixième place du « Top 10 » le 3 octobre 1959, et le 28 novembre il atteint la première place.

37. *Deguello* est un mot espagnol qui signifie « égorgement ».

esthétique du personnage principal, nourri de films mélodramatiques de style « roman-feuilleton » (« fumettistico »); ils sont également mêlés à une légère transgression au regard de la musique d'accompagnement traditionnelle. À plusieurs reprises en effet, les divers types d'éléments qui composent la bande sonore — son phonique (élément verbal), son musical et son analogique (les bruits évocateurs) — sont fondus dans un même *continuum* expressif. Au cours de la scène amoureuse entre Salvatore et Wilma, les deux amants entament un jeu érotique pendant lequel Salvatore imagine les réactions de ses camarades s'il rentrait au pays accompagné de sa maîtresse romaine. Tandis que l'un et l'autre, tour à tour, ôtent les vêtements de Wilma, Salvatore ouvre les volets en criant « Luce! Alla luce! »:

Salvatore — Penso alla faccia dei miei compagni se ci vedessero entrare insieme in paese. Non crederebbero ai loro occhi. Ma io gli farei toccare con mano.

Wilma — Che gli faresti toccare?

Salvatore — Che hai capito? Questo gli farei toccare, a Rocco. E questo a Cola.

Wilma — E questo?

Salvatore — E questo a Barbara.

Wilma — Mi slaccio da sola.

Salvatore — Luce! Alla luce!

Wilma — Chiudi, dai chiudi!

Une musique dont la source est extradiégétique accompagne cette scène et en scande les répliques et les gestes, son intensité et sa force expressive augmentant à mesure que Wilma est dépouillée de ses vêtements; elle culmine, après que Salvatore a ouvert la fenêtre pour exposer en pleine lumière le corps de Wilma qui se couvre alors avec un drap, dans un cri aigu de la jeune femme qui s'achève en « Chiudi, dai, chiudi ». De même qu'ici le son phonique remplace la dernière note du son musical, dans la scène où Salvatore imagine sa mort dans la carrière le son analogique remplace le point culminant de la musique: ainsi que nous l'avons indiqué, la musique de la chanson « Un domani per noi » reprend une dernière fois lorsque Salvatore, pour se préparer à mourir dignement, déroule les manches de sa chemise, qu'il portait retroussées jusqu'aux coudes. L'intensité de la musique approche de son paroxysme sur un gros plan du visage de Salvatore et, sur les images de l'éboulement de la carrière, la dernière note laisse place au fracas de l'explosion.

Ces deux exemples de fusion du verbal, du musical et de l'analogique

illustrent les remarques de Dominique Château et François Jost sur l'indépendance entre l'apparente valeur communicative du son et son rapport à l'image: ici, les trois types de son revêtent une même valeur musicale.

La musique a son origine dans la scène filmique, elle est parfois mêlée aux sons phoniques et analogiques. Elle est aussi intimement liée à la signification du film. D'abord par l'existence des *leitmotive* que nous avons rencontrés en analysant la bande sonore: la mélodie du générique, *Pianto sul corpo di Salvatore*, annonce d'un destin tragique, et la chanson *Quando risplende il sole*, espoir de lendemains heureux, qui finissent par confluer et s'affronter dans la chambre de Wilma, dont la réplique « Domani mi capiterà una disgrazia » proclame l'issue de cette lutte; et dans la deuxième partie la chanson *Un domani per noi*, musique d'une mort annoncée qui puise sa force évocatrice dans le *Deguello* du film d'Howard Hawks. François Jost et André Gaudreault ont souligné — à propos du son analogique plus rarement utilisé comme *leitmotiv* — l'importance de cet usage du son qui permet au cinéma d'assumer pleinement son rôle de double récit, visuel et sonore:

Une telle utilisation du son, relativement rare, est très proche de l'utilisation des *leitmotive*, ces configurations musicales que présentent les opéras de Wagner et de Brecht pour signaler au spectateur une action sous l'action principale: tandis que la ligne mélodique porte par exemple les événements qui se déroulent sur scène, une autre partie de l'orchestre joue un thème qui sera attaché plus tard ou qui a déjà été attaché à une autre action. Le cinéma peut emprunter ce chemin et devenir au sens plein un double récit³⁸.

Ainsi, sous couvert de rencontre amoureuse et de jeu érotique, la rencontre entre Salvatore et Wilma préfigure-t-elle l'issue du combat entre ténèbres et soleil. Mais encore une fois, ce double récit trouve une justification « réaliste » dans le caractère imaginaire de la scène (les sombres pensées de Salvatore se superposent à la joie de son retour et à la vivacité de son souvenir romain).

La dimension musicale ne donne pas seulement lieu à un double récit: elle est intégrée sémantiquement au récit primaire, avec une fonction qui inclut mais dépasse le simple recours à des musiques et chansons culturellement enracinées dans la Sicile et plus généralement dans l'Italie

38. A. GAUDREULT, F. JOST, *cit.*, p. 30.

de l'époque. Ainsi, la chanson *Nella vecchia fattoria* est utilisée à la fin de la première partie pour faire progresser la diégèse. Cette chanson populaire³⁹ est diffusée par la radio dans le car qui emmène les syndicalistes au congrès de Palerme. Elle s'accorde alors à l'allégresse générale et à la mine réjouie de Salvatore, après les « événements » de Mazzara : les paysans ont réussi à ensemercer les terres et ont été libérés de prison ; ils pensent être accueillis en héros par les congressistes. Mais la « ligne » du syndicat impose de rester dans la légalité : il faut donc faire taire Salvatore qui persiste dans la voie de la violence tandis que ses camarades se rangent à la position majoritaire.

Alors même que la motion a été votée, Salvatore se lève de sa place et insiste :

Salvatore — Potessi farvi vedere con i miei occhi. Forse può essere che abbia fatto anch'io i miei errori. Ma la mafia ; la mafia di Mazzara... questa fazzolettata di terra che gli abbiamo strappato ci potrà fare campare tutti? No! Io li vedo. Ci aspettano alle cave. Ci preparano la trappola. Chiamatemi cervello caldo, ma... Là dobbiamo tornare, sotto di loro, a giornata, nella vecchia masseria.

Cola — Ia, ia... o!

Bastiano — Giusto.

Salvatore — Dicevo, nella vecchia masseria...

Bastiano — Nella vecchia masseria, ia, ia, o...

Tutti — Nella vecchia masseria, ia, ia, o...

Grâce à une légère transformation des paroles, qui ne modifie pas leur valeur sémantique — « fattoria » est remplacé par « masseria », qui signifie également « ferme » —, le refrain de la chanson reprend chaque fin de phrase de Salvatore, selon un procédé habituel aux chœurs qui

39. Cette chanson populaire irlandaise a été exportée en Amérique par les émigrés à la fin du XIX^e siècle. Elle a été enregistrée par Nat King Cole dans les années quarante. Tata Giacobetti, membre du *Quartetto Cetra*, a déniché ce disque, intitulé *Ol' MacDonald had a farm*, à un éventaire de *Porta Portese* et en a modifié le texte pour en faire une chanson pour enfants, devenue populaire en Italie et dans le monde entier : Franck Sinatra a repris cette version pour l'intégrer dans son répertoire (<http://www.gol.grosseto.it/avvenimenti/nottedelle voci/cetraimg.htm>). Les paroles énumèrent tous les animaux de la ferme avec leurs cris : « Nella vecchia fattoria ia-ia-o / Quante bestie ha zio Tobia ia-ia-o / C'è la capra-capra-ca-ca-capra / Nella vecchia fattoria ia-ia-o. / Attaccato a un carrettino ia-ia-o / C'è un quadrupede piccino ia-ia-o / L'asinel-nel-nè-nè-nel / C'è la capra-capra-ca-ca-capra », etc. (<http://web.tiscali.it/piccolocoro/testi/nella.htm>).

accompagnent les solistes. Mais compte tenu du caractère enfantin et grotesque de cette chanson qui énumère les animaux de la ferme avec leur cri respectif (braiment de l'âne, bêlement de la chèvre,...), le rôle du chœur se transforme: au lieu de soutenir le protagoniste en renforçant ses propos, il le tourne en dérision. Salvatore perd définitivement toute crédibilité: il est à proprement parler « canzonato » — à la fois raillé et mis en chanson —. L'élément sonore et musical participe ainsi, non seulement à la dimension sémantique du film et à l'évolution de la diégèse, mais aussi à l'élaboration d'une figure de rhétorique: l'ironie.

Dans une des scènes imaginées par Salvatore au cours de la seconde partie, l'embuscade dans la carrière, le son est également utilisé avec une valeur métonymique et en même temps euphémique. Le bruit de l'explosion, qui conclut la phrase musicale de *Un domani per noi*, remplace non seulement la dernière note de la mélodie mais aussi, joint à l'image de l'éboulement, l'image de la mort imaginaire de Salvatore, qui se trouve à la fois masquée et évoquée, juste avant que sa mort réelle ne soit anticipée par une autre image métonymique, celle du corps allongé de Salvatore qui s'endort, entièrement couvert d'un drap blanc comme par un suaire.

La dimension phonique (bruits et musique), loin d'être cantonnée à un rôle de soulignement des effets produits par l'image mouvante et par les dialogues, acquiert donc une valeur sémantique essentielle, grâce à l'existence d'un double récit, par son intégration au récit primaire et par le recours à des figures de style telles que l'ironie et la métonymie. Elle contribue, alors, à constituer pleinement *Un uomo da bruciare* en récit audiovisuel.

La musique lutte ainsi à armes égales avec les images mouvantes, en anticipant les contenus sémantiques liés à ce que la sémiotique nomme la catégorie thymique, en termes d'euphorie et de dysphorie, et en suggérant dès le générique, puis dans la scène d'amour avec Wilma, le destin funeste de Salvatore que le récit primaire n'introduit qu'au cœur de la seconde partie du film. En outre, c'est l'évocation du célèbre *Deguello* du film *Rio Bravo* qui installe l'horizon d'attente du western dans la scène de l'embuscade dans la carrière: la musique se révèle, à ce titre, un vecteur essentiel de l'intertextualité.

L'analyse de la bande-son de *Un uomo da bruciare* contribue donc à réfuter la primauté de l'image sur le son. Elle démontre également que le premier long métrage des frères Taviani ne marque pas seulement le début du « cycle politique » clos par *Allonsanfàn* en 1974 mais qu'il témoigne

déjà d'une recherche esthétique suffisamment aboutie pour embrasser la totalité des composants audiovisuels du récit et s'écarter des règles traditionnelles des films narratifs.

Françoise NIQUET-CASSAGNE

RÉSUMÉ

Sur la base des propositions de Dominique Château et François Jost dans *Nouveau cinéma, nouvelle sémiologie. Essai d'analyse des films d'Alain Robbe-Grillet*, l'article analyse le rôle des éléments sonores dans le premier film de fiction des frères Taviani et Valentino Orsini et leur intégration sémantique au récit. Il souligne l'importance des effets de sens spécifiques, liés aux matières de l'expression filmique, et parfois négligés par la narratologie cinématographique qui s'est forgée sur le modèle de la narratologie littéraire. Il contribue ainsi à réfuter la primauté de l'image sur le son.

MOTS CLÉS

Film – Sicile – narratologie – quête – ironie