

# Le pianiste (2002) de Roman Polanski

## Survivre et exister par la musique

Chloé Huvet

Volume 3, Number 2, 2016

Mémoire musicale et résistance. Autour du Verfügbar aux Enfers de Germaine Tillion

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1060111ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1060111ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

OICRM

ISSN

2368-7061 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Huvet, C. (2016). Le pianiste (2002) de Roman Polanski : survivre et exister par la musique. *Revue musicale OICRM*, 3(2), 135–156.  
<https://doi.org/10.7202/1060111ar>

Article abstract

Polanski's *The Pianist* (2002) displays a particular approach of music. The artistic commitment, which is the main subject of the movie, allows the director to question how an individual can face Evil. The way the music is used in this movie is not an unexplored topic of research. However, no study has so far sought to thoroughly show how an analysis of *The Pianist* can shed new light on Polanski's reflection about the status and function of music, which plays an essential role in the director's filmography. Thus, the main aim of our article will be to question in which way and to what extent music appears to the lead character as a means of survival and resistance against the Nazi's dehumanization process. We will also show that Polanski's vision of music, far from being naive or excessively idealistic, proves to be fundamentally ambivalent.

# *Le pianiste* (2002) de Roman Polanski. Survivre et exister par la musique

Chloé Huvet

## Résumé

Dans *Le pianiste* (2002), Polanski présente une vision singulière de la musique et fait de l'engagement artistique le thème principal de son film, qui lui permet en filigrane d'interroger la manière dont l'individu peut faire face au Mal. Si l'utilisation de la musique au sein de ce film n'est pas un champ de recherche inexploré, aucune étude n'a cherché à montrer de façon approfondie comment l'analyse du *Pianiste* permet d'apporter un nouvel éclairage à la réflexion polanskiennne sur le statut et le rôle de la musique, pourtant essentielle dans la filmographie du réalisateur. L'enjeu de notre article sera ainsi d'interroger de quelle manière et dans quelle mesure la musique apparaît pour le personnage principal comme un moyen de survivre et de résister face au processus de déshumanisation nazi. Nous montrerons aussi que la vision de la musique qu'offre Polanski, éloignée de tout angélisme naïf et candide, s'avère fondamentalement ambivalente.

Mots clés : Chopin ; *Le pianiste* ; musique de film ; Roman Polanski ; Shoah.

## Abstract

Polanski's *The Pianist* (2002) displays a particular approach of music. The artistic commitment, which is the main subject of the movie, allows the director to question how an individual can face Evil. The way the music is used in this movie is not an unexplored topic of research. However, no study has so far sought to thoroughly show how an analysis of *The Pianist* can shed new light on Polanski's reflection about the status and function of music, which plays an essential role in the director's filmography. Thus, the main aim of our article will be to question in which way and to what extent music appears to the lead character as a means of survival and resistance against the Nazi's dehumanization process. We will also show that Polanski's vision of music, far from being naive or excessively idealistic, proves to be fundamentally ambivalent.

Keywords: Chopin; film music; *The Pianist*; Roman Polanski; Shoah.

Couronné de la Palme d'or au Festival de Cannes, *Le pianiste* (*The Pianist*, 2002) est probablement le film le plus personnel du metteur en scène polonais Roman Polanski. Après avoir décliné la proposition de Steven Spielberg de réaliser *La liste de Schindler* (*Schindler's List*, Spielberg, 1993) (voir Morrison 2007, p. 105), le cinéaste choisit finalement d'aborder le sujet de l'Holocauste en adaptant les mémoires de Władysław (« Władek ») Szpilman, un célèbre pianiste juif polonais qui a échappé à la déportation

au moment de la liquidation du ghetto de Varsovie. L'ouvrage, écrit en 1945 et publié en 1946, s'intitule *Śmierć miasta*, ce qui signifie littéralement « la mort d'une ville ». Il est censuré par le régime communiste polonais, qui juge inacceptable la présentation objective et non partisane que Szpilman y fait des Polonais, des Juifs et des Allemands (Portuges 2003, p. 622). Polanski découvre le volume en 1998 lorsqu'il est republié par Andrzej Szpilman, le fils de Wladek, sous le titre *The Pianist* (Stein 2004, p. 755), et y trouve un écho personnel profond qui l'incite à l'adapter au cinéma :

*I had searched for decades for a model parallel to my life [...]. Szpilman's book was the text I was waiting for—a testimony of human endurance in the face of death, a tribute to the power of music and the will to live, and a story told without the desire for revenge* (Portuges 2003, p. 622).

Au-delà des résonances manifestes entre la vie de Szpilman et le parcours personnel du cinéaste, le choix même du sujet n'est pas anodin. Dans *Le pianiste*, Polanski présente une conception singulière de la musique qui lui permet en filigrane d'interroger la manière dont l'individu peut faire face au Mal.

L'utilisation de la musique dans *Le pianiste* n'est pas un champ de recherche inexploré. Ainsi, dans un article paru en 2007, Lawrence Kramer se livre à une analyse systématique de chaque intervention de musique préexistante dans le film, en accordant une attention particulière à la séquence de la rencontre entre Szpilman et le capitaine nazi (Kramer 2007, p. 66-85). Le manque de direction de son analyse, dû à l'absence de problématique claire<sup>1</sup>, affaiblit cependant la portée de sa démonstration par ailleurs très riche. L'opposition récurrente que trace Kramer entre *Le pianiste* et *La liste de Schindler* paraît également peu pertinente dans la mesure où les projets des deux cinéastes et leur esthétique s'avèrent très différents. Michel Chion interroge quant à lui les liens entre la musique et la parole sous un angle original et resserré, en adoptant une optique essentiellement comparative. Il propose ainsi d'étudier plusieurs scènes du *Pianiste* et de *La leçon de piano* (*The Piano*, Jane Campion, 1993) à l'aune de son concept de « musique muette », qui désigne des mélodies dont les paroles sont latentes mais restent imprononcées (Chion 2007). Enfin, il convient de citer l'article d'Alexander Stein, qui emprunte à la psychanalyse et propose « d'explorer certaines fonctions intrapsychiques de la musique dans un contexte de traumatisme incommensurable<sup>2</sup> » (Stein 2004, p. 756).

Aucune étude n'a donc encore réellement cherché à montrer de façon complète et détaillée comment l'analyse du *Pianiste* permet d'apporter un nouvel éclairage à la réflexion polanskienne sur le statut et le rôle de la musique, pourtant si essentielle dans la filmographie du metteur en scène. Après la berceuse faussement naïve fredonnée par Rosemary au début de *Rosemary's Baby* (1968), dont l'accompagnement par un

1 La problématique de Kramer est rendue encore plus difficile à percevoir par l'absence d'introduction (et d'une conclusion) séparée du corps de l'article.

2 « [T]o explore certain intrapsychic functions of music in the context of massive traumatization » (notre traduction).

clavecin dissonant constituait déjà, selon Jean-Baptiste Thoret, le « signe musical d'une inquiétude sourde » (Thoret 2006, p. 310), puis l'association effrayante de Schubert à la torture dans *La jeune fille et la Mort* (*Death and the Maiden*, 1994), Polanski poursuit dans *Le pianiste* son questionnement sur l'ambivalence de la musique. L'enjeu de cette étude sera ainsi d'approfondir cette thématique encore peu abordée en interrogeant de quelle manière et dans quelle mesure la musique apparaît pour le personnage principal comme un moyen de survivre et de résister face au processus de déshumanisation nazi.

Après avoir brièvement contextualisé le film et souligné les résonances autobiographiques qu'il revêt pour Polanski, nous établirons que la musique fantasmée par Szpilman constitue une ressource psychologique importante qui lui permet de ne pas céder au désespoir. Nous montrerons ensuite comment la scène de rencontre avec le capitaine Wilm Hosenfeld peut être interprétée comme une relecture singulière du « Chant d'Orphée aux portes des Enfers », où se jouent non seulement la vie de Szpilman mais aussi son affirmation en tant qu'être humain. En conclusion, nous proposerons quelques prolongements possibles aux pistes de réflexion engagées sur *Le pianiste*.

## UN PROJET AUX RÉSONANCES AUTOBIOGRAPHIQUES

### *Les réminiscences du traumatisme de la Shoah*

Nous employons ici volontairement le terme de « résonances autobiographiques » dans la mesure où, si des éléments de la vie de Polanski trouvent un écho singulier dans celle de Szpilman, le film ne constitue en aucun cas une autobiographie. Le cinéaste lui-même récuse cette interprétation trop littérale de son œuvre (voir Tylski 2006, p. 208-209).

Roman Polanski est un cinéaste polonais naturalisé français. Il naît le 18 août 1933 à Paris, d'un père Juif polonais et d'une mère d'origine russe. En juin 1936, la famille s'installe à Cracovie, où Polanski fréquente très tôt les cinémas de quartier, fasciné par le médium cinématographique (Tylski 2003). Le 3 mars 1941, les nazis enferment tous les Juifs au sein du ghetto. Femme de ménage dans le quartier général des Allemands, la mère de Polanski possède un laissez-passer et noue des relations avec la famille catholique Wilk, qu'elle paie en échange de leur protection envers son fils. Le 14 février 1943, elle est arrêtée puis gazée à Auschwitz<sup>3</sup>, tandis que le père de Polanski est déporté à Mauthausen le 14 mars 1943 (d'où il est libéré en octobre 1945).

Des réminiscences de son expérience personnelle de la Shoah transparaissent dans plusieurs scènes importantes du film. Au début du mois de mars 1943, Polanski négocie sa fuite auprès d'un garde polonais, qui lui conseille : « Ne cours pas ! » (Colombani 2010, p. 10). Cet épisode est repris presque textuellement dans le film : lors de la liquidation du ghetto de Varsovie, alors que toute la famille Szpilman est embarquée dans le train pour

---

3 La demi-sœur, la grand-mère et l'oncle de Polanski sont également déportés.

Treblinka, Heller, un Juif travaillant dans la police, sauve la vie de Władek (interprété par Adrian Brody) en le sortant de la file et lui crie très exactement le même conseil (Polanski 2003, 47:16-48:40).

Le relevé de toutes les références autobiographiques au sein du *Pianiste* nécessiterait une étude approfondie qui dépasse largement le cadre du présent article. Pour une analyse exhaustive de ces réminiscences mêlant vécu et fiction, renvoyons tout particulièrement aux ouvrages de Florence Colombani (2010), de Stéphane Bonnotte et Frédéric Zamochnikoff (2004).

### *Une réflexion personnelle sur le Mal*

Cependant, cette lecture autobiographique connaît aussi certaines limites. Au-delà des résonances personnelles entre la vie de Polanski et celle de Szpilman, il est important de souligner que le film représente pour le metteur en scène un moyen d'explorer ce qui constitue son thème de prédilection : le Mal. Comme l'écrit Colombani : « Cinéma du Mal, de l'humanité qui s'efface et des spectres qui rongent les âmes de l'intérieur, le cinéma de Polanski est [...] un cinéma de la souffrance » (Colombani 2010, p. 156). En filmant la claustration, l'isolement total et la régression progressive de Szpilman vers l'animalité (le personnage devient essentiellement préoccupé de satisfaire ses besoins primaires), Polanski figure la mise à l'écart des Juifs et le processus de déshumanisation, et s'intéresse à la manière dont l'individu peut dès lors survivre.

La perte des noms, corollaire du projet nazi, constitue une thématique essentielle du cinéma polanskien. Elle trouve des échos singuliers dès son premier long-métrage, *Le couteau dans l'eau* (*Nóż w wodzie*, 1962), puis dans *Le locataire* (*The Tenant*, 1976), telles des réminiscences de son expérience traumatique de la Shoah : « [*Le pianiste*] est typiquement un film réalisé par quelqu'un qui a traversé la Shoah. L'expérience centrale de la Shoah, ce sont des noms qui se sont perdus, qui ont été enfouis, qui sont devenus des cendres » (Blumenfeld cité dans *ibid.*, p. 45). La disparition des patronymes s'avère quasi systématique dans les films de Polanski, construits autour de l'obsession de l'identité. Dans cette perspective, Alexandre Tylski insiste sur l'absence révélatrice de générique au début du *Pianiste* et de *The Ghost Writer* (2010) :

Je trouve intéressant qu'il n'y ait pas de générique d'ouverture dans *Le pianiste*, ni dans *The Ghostwriter* [*sic*]. Tout d'un coup, il y a une disparition des noms, des êtres humains. Ce n'est arrivé que deux fois dans toute la filmographie de Polanski, lui qui aime bien ce rite de présentation qu'est le générique [...], eh bien, dans *Le pianiste*, il n'y a déjà plus personne (Tylski cité dans *ibid.*, p. 45).

À cet égard, il est intéressant de rappeler l'évolution du patronyme de Szpilman au cours du film. Le pianiste voit son nom décliné en « Mr Szpilman » au sein de la radio polonaise au début du film, puis sous l'affectueux diminutif « Władek » par sa famille et ses amis. Toutes ces dénominations disparaissent peu à peu jusqu'à la toute fin (Tylski 2008, p. 84), où le qualificatif « Juif », employé par Hosenfeld pour s'adresser au pianiste, détruit toute individualité. La scène glaçante qui se déroule sur le palier de l'appartement où se cache Władek, au cours de laquelle une voisine exige de voir

ses papiers avant de crier à tout l'immeuble d'« arrêter le Juif<sup>4</sup> », constitue un autre exemple frappant de l'importance de l'identité chez Polanski. Elle rappelle d'ailleurs fortement la séquence du *Locataire* où Trelkovsky (interprété par Roman Polanski) doit faire face à la suspicion étouffante de son propriétaire raciste, éveillée par les sonorités polonaises de son patronyme. Comme la voisine du *Pianiste*, l'homme demande à voir sa carte d'identité, ne croyant pas qu'un homme avec un nom étranger puisse être français. Cette atmosphère paranoïaque conduit peu à peu le personnage à la folie, au travestissement et au suicide.

Après *La neuvième porte* (*The Ninth Gate*, 1999), qui s'attachait à la fascination pour le diable à travers un livre d'invocation satanique et la corruption progressive du héros Dean Corso (interprété par Johnny Depp), Polanski s'intéresse dans *Le pianiste* à l'impact du processus de déshumanisation sur l'existence humaine : que reste-t-il d'humain lorsque l'individu a été poussé dans ses derniers retranchements ? Qu'advient-il du moi, de l'identité profonde de ce pianiste ? Plusieurs scènes où Władek joue du piano, de manière réelle ou fantasmée, permettent d'apporter des éléments d'éclairage à ces questionnements.

## UNE MUSIQUE FANTASMÉE POUR NE PAS CÉDER AU DÉSESPOIR

### *La musique, dernier rempart face à l'horreur environnante*

Tout d'abord, si la musique permet au personnage principal de faire face à l'horreur environnante, il convient néanmoins de préciser que Władek n'est pas un résistant au sens de révolté « offensif » (John 2004, p. 220) : terré dans un appartement en face de la *Schutzpolizei*, il n'est que le spectateur silencieux de l'insurrection du ghetto de Varsovie, auquel il ne participe pas. Selon David Ehrenstein, il s'apparente même à un anti-héros, contrastant avec l'« héroïsme positif » (Ehrenstein 2012, p. 77) de *La liste de Schindler*. D'ailleurs, même lorsque Władek tente de s'impliquer dans les réseaux clandestins au moment de l'édification du ghetto, l'un de ses amis lui rétorque : « *You're an artist, Władek. You keep people's spirits up, you do enough. [...] You musicians don't make good conspirators.* » Cependant, comme le met en valeur l'ouvrage de Lisa Peschel sur les pratiques théâtrales à Terezín/Theresienstadt (Peschel 2013, p. 5)<sup>5</sup>, il serait réducteur de définir le terme de « résistance » comme la seule défiance active et politique : dans le cas de Władek, le fait même de chercher à survivre par tous les moyens, d'être un Juif et d'exister, constitue en soi un acte de résistance.

La musique s'affirme tout au long du film comme le dernier rempart de l'humanité face à la barbarie. Aussi, comme le souligne Marc-Jean Filaire, lorsque le père de Władek se voit brutalement confisquer son violon en montant dans le train pour Treblinka, « Polanski donne à voir la séparation ultime d'avec la culture comme une scène d'arrachement » (Filaire 2006, p. 222). La séquence est filmée comme un

4 « *Stop the Jew!* » dans la version originale.

5 Voir le compte rendu de cet ouvrage par Jean-Philippe Michaud dans le présent numéro.

démembrement métaphorique : le père s'accroche de toutes ses forces à son violon, l'homme et son instrument semblant former une seule et même entité. À la fin du film, alors qu'il passe devant un camp de prisonniers de guerre allemands, un violoniste ami de Władek insulte les nazis et leur crie son profond ressentiment. Il est révélateur que le personnage choisisse de leur signifier l'ignominie de leurs actions en évoquant non pas le traitement réservé aux Juifs pendant la guerre, mais en faisant référence à son métier de musicien. La perte de son instrument, vécue comme un véritable déchirement, semble constituer pour lui le degré le plus extrême d'avilissement et d'anéantissement de l'être humain : « *Assassins! Look at you now! You took everything I had. Me, a musician! You took my violin, you took my soul!* »

Cette métaphore du démembrement par l'arrachement brutal à la musique fait écho à la scène d'ouverture, où Władek refuse d'interrompre son exécution du *Nocturne n° 20 en do dièse mineur* de Chopin malgré les bombardements et le départ des techniciens de la radio polonaise. Un choix méticuleux est fait quant à l'accompagnement sonore de la scène : l'échange animé entre les techniciens et leur manipulation des outils radiophoniques sont totalement silencieux, tandis que les sons des bombardements s'entendent de plus en plus distinctement, annonçant le rapprochement de la menace. Les premières déflagrations troublent l'exécution de la musique : le pianiste s'interrompt un bref instant puis surveille d'un œil inquiet les gestes des techniciens, son interprétation se fait plus pressée. Le hors-champ sonore ainsi que les vibrations et la chute d'une partie du plafond viennent « parasiter » l'écoute de la pièce de Chopin, qui conserve quant à elle les sonorités caractéristiques des standards de l'enregistrement pianistique en studio. L'explosion de la pièce est perçue par Stein comme la profanation violente d'un sanctuaire (Stein 2004, p. 760) : « *Szpilman is catapulted from the keyboard by the imploding debris, and the music is abruptly silenced* », prélude au chaos qui suit, dominé par une poussière grise étouffante et des cris affolés (extrait vidéo 1).



Extrait vidéo 1 : Roman Polanski, *Le pianiste* (2002), 01:12-01:47.

Dans cette perspective, il convient de remarquer que le métier de Władek lui sauve la vie à plusieurs reprises. Lors de l'enfermement à Varsovie, il parvient à trouver un travail de pianiste dans un café du ghetto – son frère lui reproche alors agressivement de « jouer pour les parasites du ghetto », c'est-à-dire les riches Juifs, associés

à des traîtres<sup>6</sup>. Sa renommée permet à sa famille d'accéder à un statut relativement « privilégié » par rapport aux autres Juifs du ghetto (Mazierska 2007, p. 110) : ils trouvent de la nourriture plus facilement, et Władek parvient à obtenir un faux certificat de travail pour son père. En outre, c'est parce qu'il est un pianiste talentueux que le policier juif Heller lui sauve la vie lors de la liquidation du ghetto de Varsovie. Enfin, la scène avec le capitaine Hosenfeld, à laquelle nous reviendrons en dernière partie, constitue l'exemple le plus éclatant du film de la survie du protagoniste grâce à la musique.

### *La musique intériorisée comme résistance psychologique*

La musique constitue une ressource inestimable de résistance psychologique pour Władek, lui permettant de ne pas céder au désespoir. L'engagement du personnage dans la musique s'incarne dès la scène d'ouverture à la radio polonaise, lorsqu'il continue à jouer imperturbablement en dépit des bombes qui pleuvent sur la ville. La musique semble ainsi revêtir un caractère sacré pour le personnage, qui traite la partition qu'il exécute avec une grande révérence. Les plans rapprochés sur ses mains magnifient la tactilité et l'intimité de la relation de Szpilman à son instrument (Stein 2004, p. 761-762). Cette scène trouve un écho particulièrement symbolique dans la dernière séquence, qu'analyse ainsi Filaire :

À la sortie de la guerre, le fait de reprendre la diffusion du morceau interrompu par les bombardements au commencement du conflit dit assez la volonté d'achever le travail entrepris et [la position] de l'interprète par rapport à l'œuvre musicale, que l'on ne peut laisser inachevée sans anéantir sa signification (Filaire 2006, p. 220-221).

Plus profondément, la musique intériorisée par Władek lui fournit un réconfort, un moyen de « tenir », de faire face mentalement à l'horreur environnante et à la « mort psychologique » (« *psychological death* » ; Stein 2004, p. 761), corollaire inévitable selon Stein de l'isolement le plus total et de la destruction de toute relation à l'autre. En raison du cadre restreint de cette étude, nous avons choisi de nous concentrer uniquement sur deux scènes particulièrement emblématiques.

Dans la première séquence de mime (extrait vidéo 2), Władek est parvenu à s'évader du ghetto avec la complicité de plusieurs amis non juifs. Caché dans un appartement en face de la *Schutzpolizei*, il sait qu'il ne doit faire aucun bruit pour ne pas être repéré par les autres locataires. Mais un piano se trouve dans la pièce et Władek ne résiste pas au désir de jouer. Plaçant ses doigts juste au dessus des touches, il mime l'exécution du morceau, qui constitue pour lui une évasion inespérée de l'horreur de son quotidien.

---

6 Cette idée de « trahison des Juifs » par d'autres Juifs au sein du ghetto est soulignée par Andréa Lauterwein (2009, p. 97). À propos de l'ouvrage dirigé par Lauterwein, voir le compte rendu réalisé par Gabriel Paquin-Buki dans le présent numéro.





Extrait vidéo 2 : Roman Polanski, *Le pianiste* (2002), 01:31:25-01:32:44.

Cette scène s'avère particulièrement intéressante sur le plan du traitement du son. À partir du moment où il règle la hauteur du tabouret, une musique extra-diégétique se fait entendre, mais elle correspond en réalité à l'univers mental de Władek, qui entend dans sa tête l'orchestre jouer l'introduction enlevée de la *Grande polonaise brillante en mi bémol majeur*, op. 22 de Chopin. La musique revêt ici un statut particulier : elle n'est pas un simple accompagnement, mais traduit l'imaginaire du personnage. Il s'agit donc d'une forme de musique diégétique puisqu'elle émane directement de l'intériorité du personnage, si ce n'est qu'elle serait bien sûr inaudible pour tout autre protagoniste présent dans la pièce. Selon la terminologie proposée par Emmanuelle Bobée, Polanski fait ici usage de sons subjectifs imaginaires, dont la source

ne se trouve pas à proprement parler dans l'espace diégétique premier, mais dans la tête du personnage. [...] On trouve dans cette catégorie les sons rêvés, fantasmés ou hallucinés, qui peuvent soit être purement « inventés », soit avoir été réels à un moment donné (son remémoré) ou être susceptibles de le devenir (son anticipé) (Bobée 2011).

Par cette utilisation singulière de la musique, Polanski plonge littéralement le spectateur *dans* l'esprit de Władek. Bonnotte et Zamochnikoff soulignent : « Le récit de Szpilman expose les actions et les pensées d'un homme seul, muet puisque sans interlocuteur. Le travail filmique [...] consistera donc à faire comprendre visuellement toutes les pensées du personnage » (Bonnotte et Zamochnikoff 2004, p. 273). Parallèlement à ce projet, la musique ne cherche pas à expliquer mais à matérialiser, à rendre audible l'intériorité de Władek, et prend en charge l'imagination immédiate du personnage.

L'insistance sur la *Schutzpolizei*, que le pianiste observe depuis la fenêtre au début de la scène, fournit alors un contraste d'autant plus grand, et fait du piano un instrument de transcendance pour le personnage. La mise en scène, cadrant à l'intérieur du même plan la fenêtre ouvrant sur l'horreur du monde extérieur et le piano, accentue leur opposition incommensurable et opère un renversement des valeurs traditionnelles particulièrement intéressant : l'évasion ne vient plus de l'ouverture sur le monde – symbole traditionnellement associé à la fenêtre, qui au contraire donne ici sur l'enfer –, mais du foyer domestique et, surtout, du repli sur soi, par le biais de la musique. Cette idée est renforcée par le gros plan en plongée sur le clavier du piano, éclairé par une

douce lumière qui accentue la blancheur des touches et en fait un objet quasi divin. L'aura du piano s'exprime dans la transformation du visage de Władek dès le début de son récital imaginaire : un sourire s'esquisse, son air absorbé traduit son transport, sa distraction momentanée du contexte tragique qui l'entoure et de sa situation précaire. L'agilité et le caractère gracieux de ses mains qui semblent voler, suspendues délicatement au dessus des touches, confèrent à la scène une dimension magique et irréaliste. La musique s'interrompt en *diminuendo* sur un plan extérieur où de la neige tombe, métaphore de l'évasion éphémère du personnage vers un ailleurs paisible.

La force de la séquence réside aussi dans le traitement minutieux de l'ensemble de la bande sonore, en particulier la coprésence, avec la musique de Chopin, de tous les bruits de craquements émis par le plancher, le tabouret et la manipulation du piano, puis du vent et de la rumeur de la ville. Ainsi, la réalité fantasmée et celle vécue dans la cachette où Władek se voit imposer un mutisme total cohabitent et entrent en tension. Cette gestion singulière du tissu sonore rappelle alors le caractère fragile et fugace de cette parenthèse hors de la barbarie environnante.

Le choix même de la pièce de Chopin appelle également à être commenté. Tout d'abord, il convient de rappeler ici la place fondamentale qu'occupe le compositeur dans la musique et plus largement la culture polonaise. Comme le souligne Hélène Pierrakos, les œuvres de Chopin sont considérées dès le début du XIX<sup>e</sup> siècle comme « une quintessence musicale de l'âme polonaise » (Pierrakos 1998, p. 26), non pas tant parce que « le ton et la substance de ses polonaises et de ses mazurkas résumeraient une Pologne ancestrale, mais parce qu'elle érige au contraire les premiers fondements d'une identité nationale non encore élaborée, du moins dans le domaine musical » (*ibid.*). De ce point de vue, la *Grande polonaise brillante* permettrait alors à Władek de réaffirmer son identité en tant que Polonais face à l'occupant nazi. En ce qui concerne la pièce elle-même, le fait qu'elle ait été initialement composée pour piano et orchestre n'est pas anodin : la *Grande polonaise brillante* permet de recréer selon Stein « une interaction dynamique avec les autres [hommes] [...], solution inventive apportée à la réalité du tourment intérieur, de la perte, de l'isolement, et de la solitude silencieuse<sup>7</sup> » (Stein 2004, p. 762).

Surtout, le brouillage du statut de la musique d'accompagnement<sup>8</sup> (entre musique diégétique et extra-diégétique), emblématisant le fantasme du protagoniste, est suffisamment singulier pour être souligné. En effet, si l'univers mental d'un personnage a déjà pu être traduit musicalement au cinéma, les deux cas de figure les plus courants sont les suivants :

- une musique extra-diégétique, accompagnant toute la scène, reflétant les émotions ressenties par le personnage (mais il s'agira alors d'une musique *en phase* avec celui-ci et non de la traduction d'une musique imaginaire créée par son esprit) ;

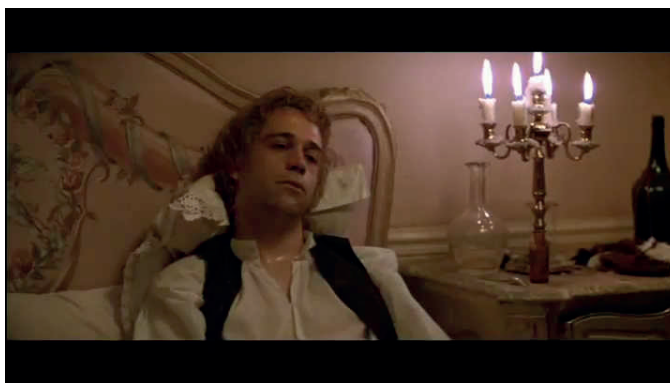
---

7 « [D]ynamic interaction with others [...] as a creative solution to the reality of inner torment, loss, isolation and silent solitude » (notre traduction).

8 Voir à ce sujet Stilwell 2007, p. 184-202.

- une musique diégétique, pouvant être entendue par les autres protagonistes. *M le Maudit* (*M – Eine Stadt sucht einen Mörder*, Fritz Lang, 1931)<sup>9</sup> ou *Scarface* (Howard Hawks, 1932) en proposent des traitements particulièrement intéressants.

Il existe relativement peu de cas comparables à l'utilisation de la musique dans la scène du *Pianiste*<sup>10</sup>. La fin d'*Amadeus* (Milos Forman, 1984), lorsque Mozart dicte le début du « Confutatis » de son *Requiem* à Salieri, constitue néanmoins un exemple intéressant par les effets de montage et le brouillage du statut de la musique (extrait vidéo 3).



Extrait vidéo 3 : Milos Forman, *Amadeus* (1984), 02:38:08-02:42:04.

La musique traduit très exactement la relecture que Mozart effectue mentalement de chacune des parties, puis se mêle à sa voix lorsqu'il se remet à dicter à Salieri, avant que les bassons et trombones imaginaires ne supplantent totalement son chant. À la manière d'un chef d'orchestre, Mozart esquisse des gestes de direction et la partition mentale prend forme par la musique extra-diégétique qui les accompagne. Le flottement entre musique diégétique et extra-diégétique est accentué par le fait que Mozart et Salieri entendent souvent la même musique *tous les deux* ; Salieri anticipant parfois mentalement les notes que Mozart lui dicte. La superposition ultérieure entre

9 Dans le film de Fritz Lang, la mélodie du dernier mouvement de la *Suite n° 1*, op. 46 d'Edvard Grieg, « Dans l'antre du roi de la montagne », constitue à la fois la marque de M et sa malédiction (à l'instar de la lettre inscrite à la craie sur le dos de son manteau), qui l'identifie comme le meurtrier d'enfants. Le réalisateur se sert de cette mélodie sifflotée pour créer une dramatisation du hors-champ, notamment lorsqu'il est entendu en son *off* dans la séquence où le vendeur de ballons aveugle reconnaît l'assassin et où, pour reprendre les termes de Dominique Chateau, « la mort se retourne contre son messenger » (Chateau 1986, p. 174). Voir aussi l'analyse éclairante qu'en fait Gille Mouëlic (2003, p. 19-20).

10 On peut également évoquer une scène du film *Philadelphia* (Jonathan Demme, 1993), où est créé un brouillage des frontières entre musiques diégétique et extra-diégétique. Andrew Beckett (interprété par Tom Hanks) commente à Joe Miller (interprété par Denzel Washington), en temps réel et à voix haute, l'air « La Mamma morta » de l'opéra *Andrea Chénier* (Umberto Giordano, 1896), chanté par Maria Callas. La musique semble alors provenir de l'esprit du personnage. L'éclairage de la scène, les focales utilisées et le contraste entre les réactions des deux personnages renforcent la déstabilisation du spectateur, qui ne parvient pas à déterminer avec certitude si la musique est réellement diffusée dans le cabinet de l'avocat, ou si elle appartient plutôt à l'imagination d'Andrew.

la mélodie diégétique que Mozart chantonne et l'accompagnement joué par un orchestre qui n'est bien évidemment pas dans la pièce possède une grande efficacité dramatique. Dans toute cette séquence, la musique, oscillant entre le statut imaginaire, diégétique et extra-diégétique, est une matérialisation particulièrement puissante du *Requiem* imaginé par Mozart.

Dans *Le pianiste*, les mêmes procédés de mime et de musique fantasmée que dans la séquence analysée plus haut sont repris lorsque Władek trouve refuge dans un hôpital déserté après la destruction de l'appartement où il se cachait (extrait vidéo 4).



Extrait vidéo 4 : Roman Polanski, *Le pianiste* (2002), 01:49:18-01:50:04.

La mise en scène insiste sur le dénuement extrême du personnage, assis sur une chaise au centre du cadre, enroulé dans une couverture. Władek vient d'assister à la mise à feu d'un charnier humain par les Allemands et à la capture de résistants armés après l'insurrection du ghetto de Varsovie. Sur les plans de l'hôpital désaffecté retentissent des notes de piano, issues d'une courte section virtuose de la *Ballade n° 1 en sol mineur*, op. 23 de Chopin. La réverbération importante laisse à nouveau planer un doute sur le statut de la musique : est-ce un disque que l'on passe dans une pièce de l'hôpital et dont les sons résonnent à travers les grandes pièces vides ?

Le choix de la pièce introduit une perspective plus sombre par rapport à la première scène de fantôme musical, accompagnée par la *Grande polonaise brillante*, comme l'affirme Lawrence Kramer :

*More starkly than the first [scene], and more surely, this phantom performance hollows out the cultural ideal it invokes [...]. Even the music seems to concede as much, as it overlaps into a lingering shot of dead leaves drifting through an empty street (Kramer 2007, p. 69).*

L'interprétation fantasmée prend ici la forme d'un geste de désespoir, l'ultime moyen de « tenir » avant la déchéance dans la bestialité, comme le suggère la poursuite de la musique alors même que le personnage a arrêté de mimer ses gestes pianistiques et dort sur un lit de fortune. Il est intéressant de remarquer que, contrairement à la première scène (voir extrait vidéo 2), les bruits provenant de l'environnement immédiat du personnage ne sont pas audibles pendant toute une partie de la séquence. La musique est l'horizon du personnage, le seul imaginaire possible. Aussi, comme le souligne Steve Vineberg, ce mime est « exécuté avec émotion parce qu'il est prescrit par la

nécessité<sup>11</sup> » (Vineberg 2003, p. 33).

L'interprétation de Chopin revêt ainsi une autre dimension par rapport à la scène précédente : en répétant ses gammes, Władek réactualise son métier de pianiste, maintient de manière active son identité profonde. La musique lui permet de ne pas oublier ce qui est constitutif de son être, et prend la forme d'un acte de résistance par rapport au projet d'annihilation nazi. Dans cette perspective, John écrit : « Résister signifie ici s'affirmer soi-même, afin de contrer les stratégies visant à briser l'individu » (John 2004, p. 220). Celles-ci s'incarnent dans les deux plans de destruction encadrant la scène : le charnier humain anonyme des insurgés du ghetto et la désintégration au lance-flammes de tout refuge possible pour les éventuels survivants. La brutalité visuelle est appuyée sur le plan sonore par le contraste soudain de la fin de la pièce de Chopin avec le son brusque de bris de verre et de jets de flammes à un volume élevé sur le plan suivant (lorsque les Allemands incendient les immeubles détruits). La déréalisation et la suspension du temps créées par la musique sont soudainement rompues par le brusque retour à la réalité (les bruits diégétiques). Cet effet de contraste est accentué par l'opposition entre la réverbération marquée de la musique et la prise de son rapprochée (sans aucune réverbération) du lance-flammes. Le traitement du son achève ainsi de mettre en opposition le raffinement de l'art et la barbarie destructrice.

Dans ces deux séquences de musique fantasmée, contrairement à l'analyse de Bonnotte et Zamochnikoff, pour qui Szpilman « pianote dans le vide, à la limite de la folie [...], arraché à l'humanité » (Bonnotte et Zamochnikoff 2004, p. 283), la musique nous paraît au contraire constituer le dernier et unique moyen pour Władek de s'affirmer en tant qu'être humain, comme l'emblématise la scène de la rencontre avec le capitaine Hosenfeld.

## UNE RELECTURE SINGULIÈRE DU CHANT D'ORPHÉE AUX PORTES DES ENFERS

« *Ce piano sur lequel je joue est devenu mon bouclier*<sup>12</sup> »

Alors que Władek a trouvé refuge dans une ruine après la destruction de l'hôpital et qu'il tente d'ouvrir une boîte de cornichons en conserve, il se retrouve face à ce qu'il a toujours fui : un officier nazi (extrait vidéo 5). Or, c'est à ce moment précis que le personnage retrouve ce qu'il est fondamentalement et ce dont il a été privé jusqu'alors. En effet, pendant son existence clandestine, Władek est animé par la seule nécessité de manger, en dehors de toute action, hors de l'Histoire en train de s'écrire. Isolé dans un décor apocalyptique, il n'évolue pas, nonobstant sa dégradation physique qui reflète la déliquescence du monde.

11 « *[E]xecuted with feeling because it's mandated by necessity* » (notre traduction).

12 Nous faisons ici référence au mot fameux de Simon Laks, « ce violon que je tiens est devenu mon bouclier » (Laks 1991, p. 48).



Extrait vidéo 5 : Roman Polanski, *Le pianiste* (2002), 01:56:05-02:04:00.

Au début de la scène, le pianiste apparaît ainsi réduit à manier des outils de cheminée ; l'artiste devient un artisan maladroit. Le déséquilibre de la boîte et ses gestes malhabiles laissent présager du caractère infructueux de sa tentative. L'étiquette du bocal de cornichons filmée en gros plan, dans un humour noir propre à Polanski, « se présente comme l'ultime lien d'un homme, presque totalement déshumanisé, avec une forme rudimentaire de texte imprimé : un nom de légume [...] avec son illustration naïve » (Filaire 2006, p. 223). En outre, cet épisode est « d'autant plus terrible qu'il se construit en opposition avec l'interprétation du piano d'un morceau de musique qui rend à Władek toute sa puissance à transcender l'humain par le sublime de l'art » (*ibid.*, p. 224).

La mise en scène n'est pas dénuée de sadisme : un lent panoramique vertical délaïsse le bocal pour dévoiler progressivement un personnage glacial qui regarde le spectacle sans aucune compassion, accoudé nonchalamment à la rampe d'escalier, les mains dans les poches. Le mouvement de Władek, qui lève les yeux vers son bourreau potentiel, et la contre-plongée, symbolisent la relation de pouvoir, de vie ou de mort entre les deux protagonistes. Le capitaine nazi enchaîne les questions, sans même attendre les réponses (qu'il connaît déjà de toute façon), face à un Władek totalement pétrifié. La nuance qu'il introduit à propos de son métier est particulièrement révélatrice : « Je suis... J'étais pianiste<sup>13</sup>. » Le personnage ne se considère plus comme un artiste. Cependant, sa réponse entraîne une légère modification de l'expression du capitaine, pris par surprise : comment un être dans cet état de déchéance pourrait-il être pianiste ? Le nazi n'arrive pas à concevoir que cet homme connaisse la musique, qui constitue la plus haute expression de la culture et l'« ultime bastion du “caractère allemand” », pour reprendre les termes de Jean-Jacques Van Vlasselaer (2003, p. 197). La mention du métier de pianiste introduit donc un début de trouble chez Hosenfeld : le profond soupir qu'il pousse constitue la première marque de corporéité derrière sa rigidité glaciale et indique une relative déstabilisation du capitaine.

13 « *Ich bin... Ich war ein Pianist* » dans la version originale.

Faisant un signe autoritaire à Władek, il l'amène à prouver ses dires dans une pièce attenante, où un piano est déjà « occupé » par le képi et le manteau du nazi, témoignant de sa culture raffinée et de son intérêt pour la musique. Le contraste est d'autant plus frappant et cruel par rapport à Władek, qui se déplace en claudiquant, sans se départir de ce qui le rattache à la vie à ce moment-là : le dérisoire bocal de cornichons, qu'il pose près de lui sur le piano. La mise en scène insiste sur le froid, à travers la silhouette figée de Władek, le traitement des couleurs et de l'éclairage. Les teintes particulières résultent de l'usage du procédé technique appelé *digital intermediate*, qui permet de manipuler informatiquement l'image et d'obtenir un fini intermédiaire entre le noir et blanc et la couleur. Il s'agit pour Polanski d'effacer le moindre artifice qui aurait généré une image trop léchée, afin de créer un effet d'authenticité et de dépouillement<sup>14</sup>. Les tons glacials gris bleutés matérialisent l'hostilité du monde extérieur, tandis que le contraste entre les deux personnages est appuyé par la pénombre et le faisceau lumineux tombant de manière théâtrale sur le clavier.

Polanski étoffe la scène par rapport au livre, où elle est narrée en une seule page, et en fait le point de convergence de son film tout entier (voir Tylski 2006, p. 213). Dans la mesure où il utilise une musique préexistante, la *Ballade n° 1 en sol mineur*, op. 23 de Chopin, le réalisateur a pu inscrire son projet musical en amont du tournage et du montage<sup>15</sup>. Il est ainsi conduit à effectuer certains choix relatifs au morceau utilisé et aux coupes, nécessaires dans un cadre cinématographique (la ballade entière dure environ neuf minutes). La version de Polanski fait se succéder l'introduction à caractère quasi improvisé, le premier énoncé du thème, suivi d'un passage tronqué de l'épisode développant et de l'intégralité de la coda dans un tempo *presto* (Kramer 2007, p. 78). Polanski force le spectateur, à l'instar du capitaine allemand, à une écoute nouvelle de Chopin (Chion 2007, p. 94), en raison de la singularité du contexte dans lequel elle est jouée et des significations particulières qu'elle revêt ici.

Le changement du morceau par rapport au livre n'est en effet pas anodin. Plus virtuose que le *Nocturne n° 20 en do dièse mineur* joué en réalité par Szpilman, la ballade de Chopin s'affirme comme la traduction visuelle et sonore de la transcendance opérée par la musique sur le corps décharné de Szpilman. Elle s'inscrit dans la vision du réalisateur mettant l'accent sur la révélation progressive d'une virtuosité à caractère irréel<sup>16</sup> et d'une forte dramatisation prenant la forme d'une allégorie : à la « supplication mélancolique » (« *melancholia plea* ») et introspective du *Nocturne*, Polanski préfère le geste « de défi » (« *defiant affirmation* ») de la *Ballade*, pour reprendre les termes de Kramer (2007, p. 79). L'affirmation de l'être humain est à ce titre réalisée visuellement

14 Voir à ce sujet les témoignages du directeur de la photographie, Pawel Edelman, et du monteur Hervé de Luze dans Colombani (2010, p. 75-76).

15 Cela n'aurait pas été possible s'il avait eu recours à un accompagnement original spécifiquement composé pour la scène, à moins de commander le *cue* à Wojciech Kilar bien avant le début du tournage. Ce compositeur polonais, qui avait déjà travaillé avec Polanski sur *La neuvième porte* (1999), n'a d'ailleurs écrit que très peu de musique pour le film (et seul le *cue* "Moving to the Ghetto" est répertorié sur la bande originale). Polanski a majoritairement eu recours à des musiques préexistantes dans *Le pianiste*.

16 Depuis le début de la guerre, Szpilman ne s'est pas exercé au piano. Ses ongles sont longs et sales, ses muscles raidis par le froid. Voir Stein (2004, p. 763).

par les gros plans sur les mains du pianiste, insistant sur la métamorphose opérée entre les griffes sales et recroquevillées du début de la scène (métaphore de l'aliénation de l'être humain) et les doigts agiles volant presque avec violence sur le clavier à la fin de la scène. Comme le suggère Kramer, ces gros plans mettent aussi en valeur l'idée que la vie de Władek repose littéralement entre ses mains (Kramer 2007, p. 77). La mise en scène accentue le caractère presque « surhumain » du pianiste, transporté par son art, et filmé de manière quasi christique. Le déploiement progressif de la virtuosité permet une appréhension immédiate de cette dimension par le spectateur, davantage que le caractère recueilli et désolé du *Nocturne* initial.

À cette transformation physique et à cette dramatisation fait écho le découpage musical de la ballade de Chopin opéré par Polanski. Cette pièce, « marquée par de multiples interruptions et silences<sup>17</sup> » selon Michel Chion (2007, p. 93), commence en effet de manière hésitante et dans une dynamique relativement douce, comme si le pianiste se déliait les doigts au lieu de réellement interpréter une mélodie (*ibid.*, p. 91-92). L'introduction permet ainsi de faire davantage ressortir la raideur des doigts de Władek ankylosés par le froid et la peur. Le contraste n'en est alors que plus frappant lorsque les textures se font de plus en plus complexes et les changements de rythmes de plus en plus brusques, jusqu'à la coda virtuose (Kramer 2007, p. 77). La fin s'apparente à une lutte, notamment lors des grands mouvements contraires puis parallèles en doubles octaves chromatiques parcourant *fff crescendo* toute l'étendue du clavier aux deux mains, comme si le pianiste, transfiguré intérieurement, s'affirmait soudain dans tout son éclat avec une rage désespérée.

La scène apparaît également comme une relecture singulière du chant orphique. De même qu'Orphée, dans l'air « Possente Spirto » du troisième acte de l'*Orfeo* de Monteverdi (1607)<sup>18</sup>, déployait toute l'étendue de sa palette vocale afin d'espérer émouvoir les puissances infernales (Charon mais aussi Proserpine, femme du dieu des Enfers), la virtuosité pianistique de Władek constitue l'ultime moyen d'expression du personnage face au capitaine nazi, qui a droit de vie ou de mort à son égard. Les gros plans magnifient la dextérité de ses mains, soulignant le caractère irréel et quasi divin de son jeu pianistique. Par cette progression dans l'agilité, Władek retrouve une dernière fois sa souplesse, et surtout sa dignité. L'extrême virtuosité agit ici comme un foudroiement flamboyant, scellant l'enchantement orphique.

Le pouvoir merveilleux du chant d'Orphée est également suggéré par la mise en scène. À plusieurs reprises, la lumière forme un halo autour du clavier, comme si les mains de Władek possédaient une aura magique, alors que le reste du décor demeure plongé dans une semi-pénombre. En outre, comme le remarque très justement Kramer : « *The music defies the symbolic authority of the empty hat and coat on the piano* » (*ibid.*, p. 82). Les vêtements « vides » du capitaine nazi donnent en effet l'impression d'avoir été dissous, comme si l'autorité qu'ils symbolisent était vaincue par la musique.

17 « *[M]arked by many interruptions and silences* » (notre traduction).

18 On trouve une réalisation similaire dans le deuxième acte de l'*Orphée et Eurydice* de Gluck (1762).



Enfin, un parallèle peut être tracé entre le capitaine Hosenfeld, qui est un très haut gradé dans la hiérarchie nazie, et Charon, le passeur des âmes : tous deux possèdent un pouvoir de décision essentiel. De la même manière que Charon est ému par le chant d'Orphée, l'interprétation pianistique de Szpilman anime peu à peu les traits rigides de l'officier, trahissant très brièvement son émotion. Clignant des yeux, serrant les poings, il sort de son attitude figée et suspicieuse du début de la scène. Alors que Władek énonce le thème principal, Hosenfeld baisse les yeux vers le sol, l'air pensif : son attitude n'est plus celle de l'arrogance et de la toute-puissance. Un panoramique le suit alors qu'il va s'asseoir : il accepte de se mettre en situation d'écoute, de devenir le simple auditeur d'un morceau interprété par quelqu'un qui semblait ne plus rien avoir d'humain et qu'il aurait pu tuer dès le début. Placé sur le bord cadre, à l'écart (tandis qu'il dominait l'espace dans la première partie de la scène), il adopte la posture passive d'un être médusé. À travers la musique interprétée par ce Juif proche de la mort, il semble aussi prendre conscience de l'horreur et de l'absurdité de la guerre. À la fin de la ballade, il sort de sa transe et décide de sauver le pianiste<sup>19</sup>. Le capitaine est ainsi pris à son propre piège : en mettant Władek à l'épreuve, il devient envoûté, en quelque sorte malgré lui, par le charme d'Orphée.

C'est donc parce qu'il est musicien et qu'il a su séduire le capitaine nazi par son interprétation que Władek a la vie sauve. Cette idée fait écho à l'analyse que fait John du statut des compositeurs et interprètes pendant la Seconde Guerre mondiale : « Des musiciens ont pu survivre à la déportation ou même échapper à l'Holocauste grâce à leurs aptitudes musicales et peut-être parfois uniquement grâce à elles » (John 2004, p. 223). Au moment où Władek repose ses mains sur ses genoux à la fin du morceau, ses doigts, qui ont fait vibrer l'instrument au point d'avoir pu émouvoir l'officier, sont illuminés de manière symbolique. Telle la lyre d'Orphée, la *Ballade* de Chopin permet au pianiste de triompher de la mort, mais aussi de proclamer son identité irréductible d'être humain et d'opposer une résistance éclatante au projet d'annihilation nazi.

### *Un triomphe musical à nuancer*

Pour autant, il serait erroné de lire cette scène comme l'affirmation du triomphe complet de Władek ou d'y voir comme Tylski « une séquence d'utopie totale » (Tylski 2006, p. 214) : si son interprétation de Chopin permet au personnage d'échapper à une exécution immédiate, l'univers glacé et déshumanisant demeure toujours prégnant, et la vie du pianiste reste suspendue à un fil. Aucune logique morale ni rationnelle ne préside à la survie de Władek dans cette séquence. Dans cette perspective, Kramer insiste sur la puissance de la musique face au langage : « *[T]he performance voices everything that must remain unsaid between the two men in order for a fragile, transient reconciliation to form between them*<sup>20</sup> » (Kramer 2007, p. 75). On peut

19 Lorsqu'il s'adresse à nouveau à Władek, il n'est plus dans l'interrogatoire inquisiteur du début de la séquence : non seulement Hosenfeld décide de ne pas l'exécuter, mais il entreprend aussi de l'aider à survivre en lui apportant de la nourriture puis en lui donnant son manteau.

20 Kramer nuance d'ailleurs en note sa propre interprétation en reconnaissant que « *the odd fact*

d'ailleurs mettre en relation cet argument avec la performance d'Orphée dans l'opéra de Monteverdi : la première supplication du poète-musicien envers Charon échoue ; ce n'est que lorsqu'il s'accompagne de sa lyre qu'il parvient à émouvoir le nocher.

Toutefois, à l'inverse d'Orphée, Władek ne peut prétendre à un triomphe complet ; la mort est simplement mise à distance mais pas pour autant écartée<sup>21</sup>, le répit n'est qu'éphémère. En outre, la musique sauve certes la vie du pianiste mais ne lui permet d'accéder au statut d'être humain que le court temps de la performance : sitôt finie l'exécution de la *Ballade* de Chopin, il est brusquement réduit par Hosenfeld à son statut de « Juif ». Le retour de la parole, telle une sentence, menace le fragile équilibre atteint. Cette idée nuance l'interprétation de Kramer pour qui Hosenfeld, après avoir entendu Władek jouer du piano, « *acknowledges his humanity, asks his name* » (Kramer 2007, p. 68). Il nous paraît plutôt, à l'instar de Chion, qu'en réduisant le pianiste à sa « race » juste après son interprétation de Chopin, le capitaine nazi « *annihilat[es] through speech what we have just seen and heard* » (Chion 2007, p. 91). Ce n'est qu'au moment où le capitaine nazi prend la fuite (en raison de l'avancée de l'armée russe) qu'il demande enfin son nom à Władek, avant d'ironiser : « Szpilman... Beau nom pour un pianiste<sup>22</sup>. »

La vision de la musique qu'offre Polanski, éloignée de tout angélisme naïf et candide, s'inscrit au sein de sa réflexion cinématographique à une échelle plus large. Loin de peindre un monde profondément manichéen, clivé entre le Bien (les Juifs) et le Mal (les nazis), Polanski introduit en effet dans *Le pianiste* de multiples nuances et un regard ironique qui fait la spécificité de son cinéma. Ce cynisme est affirmé dans la scène de la libération, où Władek, vêtu du manteau du capitaine nazi qui lui a sauvé la vie, manque de se faire fusiller par méprise par les forces soviétiques. Thoret voit dans cette séquence l'emblème du projet cinématographique polanskien : « Polanski pense toujours à faire un pas en arrière quand il risque de sombrer dans le pathos. [...] Polanski a toujours ce petit retrait, cette part d'ironie qui sont omniprésents » (Thoret cité dans Colombani 2010, p. 118). De même, Vineberg trace un parallèle entre Polanski et Beckett dans leur utilisation de l'humour noir et leur refus du pathos : « *[Polanski]'s willing to admit pity and compassion, but not if it's tainted [...] by sentimentality, and not without filtering it through the bitterness of experience* » (Vineberg 2003, p. 33).

La scène où les Juifs sont forcés de jouer et de danser pour le bon plaisir des soldats nazis dans le ghetto de Varsovie constitue une illustration éloquente du tableau nuancé que peint Polanski dans son film. Loin de fournir un quelconque réconfort, cette valse grotesque et infernale témoigne de la jouissance des nazis dans leur toute-puissance et, comme le souligne Filaire avec pertinence, « d'une violence physique et psychologique [...], d'une volonté perverse à insuffler dans un monde ébranlé un non-sens volontaire pour le fragiliser davantage » (Filaire 2006, p. 234).

---

*that the officer waits until after hearing Szpilman play to confirm the unsurprising fact that the pianist is a Jew* » (Kramer 2007, note 2, p. 83).

21 Le capitaine Hosenfeld peut en effet très bien changer d'avis après leur rencontre et revenir l'exécuter plutôt que de l'aider.

22 « Szpilman... Guter Name für einen Pianisten » dans la version originale.

CONCLUSION : L'AMBIGUÏTÉ DE LA MUSIQUE AU-DELÀ DU *PIANISTE*

Ainsi, le statut et le rôle de la musique s'avèrent fondamentalement ambivalents dans le cinéma de Polanski. Expression profonde de l'humanité de Władek et ultime moyen de survie psychologique et physique pour le personnage, elle peut également s'avérer terrifiante, selon l'analyse de la fin du *Pianiste* par Chion : « *After the horror of the Holocaust everything can go on as before, as if the music remained absolutely intact, untouched by events, and [...] were a symbol of the indifference of the universe* » (Chion 2007, p. 91). Cette interprétation nous semble beaucoup plus pertinente que les critiques adressées à Polanski – accusé de tomber dans le piège du pathos et du sentimentalisme larmoyant –, reprises notamment par Kramer qui conçoit le retour final de la *Grande polonaise* comme « un acte de mauvaise foi : fuyant, sentimental et hypocrite<sup>23</sup> » (Kramer 2007, p. 73), dans la mesure où il recouvre les événements d'un « voile séduisant » (« *a seductive veil* » ; *ibid.*). Le tableau musical que dresse Polanski nous paraît beaucoup plus nuancé et non dénué d'amertume.

Il nous semble alors intéressant d'apporter quelques éléments d'éclairage complémentaires à cette réflexion sur le statut ambigu de la musique, qui irrigue tout le cinéma polanskien<sup>24</sup>. *La jeune fille et la Mort* en est une illustration particulièrement saisissante. L'action se déroule dans un pays fictif d'Amérique latine, où une junte militaire vient d'être renversée. Une commission d'enquête sur les crimes de guerre est ouverte. Paulina (interprétée par Sigourney Weaver), l'une des victimes du régime, était torturée et violée les yeux bandés, aux sons du premier mouvement du *Quatuor à cordes n° 14 en ré mineur* de Schubert (dont est issu le titre du film), qui était aussi son morceau de musique préféré. Cette musique rendait d'autant plus insupportables pour Paulina les tortures et sévices qu'elle subissait, au point que son amour pour Schubert en a été profondément altéré. Retrouvant par hasard son tortionnaire, le Docteur Miranda (interprété par Ben Kingsley), qu'elle identifie à sa voix et à l'enregistrement du quatuor trouvé dans sa voiture, elle promet de l'épargner en échange de ses aveux. L'ultime confession de son bourreau constitue alors l'unique condition de possibilité pour elle de trouver enfin une paix intérieure et d'écouter à nouveau le quatuor de Schubert, sans pour autant que le traumatisme soit totalement effacé. La scène finale du concert, modifiée par Polanski par rapport à la pièce de théâtre d'Ariel Dorfman (*La Muerte y la doncella*, 1990), rend sensible le cauchemar de Paulina (extrait vidéo 6).

23 « *[A]n act of bad faith: evasive, sentimental, hypocritical* » (notre traduction).

24 La berceuse qui accompagne le générique de début de *Rosemary's Baby* (1968), que nous avons mentionnée en introduction, en est un autre exemple significatif.



Extrait vidéo 6 : Roman Polanski, *La jeune fille et la Mort* (1994), 01:38:07-01:40:43.

Le pardon qu'elle a accordé à son ancien tortionnaire ne l'a pas pour autant libérée de sa hantise de Schubert, comme l'expriment son attitude figée et l'insistance des pano-travellings<sup>25</sup> répétitifs. Bonnotte et Zamochnikoff soulignent à cet égard :

L'ironie et la douleur sont plus perceptibles dans cette reprise du récital, avec les personnages murés dans leur silence et figés dans leur crispation. Aucun mot n'est désormais plus possible. Tout a été dit avant. *La jeune fille et la Mort* met en scène une jeune fille [...] que la torture a détruite. L'innocence s'est envolée (Bonnotte et Zamochnikoff 2004, p. 264).

Cette étude pourrait être prolongée avec pertinence par une mise en perspective du *Pianiste* avec une autre adaptation cinématographique des mémoires de Władysław Szpilman, intitulée *Varsovie, ville indomptée* (*Miasto nieujarzmione. Robinson warszawski*, Jerzy Zarzycki, 1950). Une scène au premier tiers du film nous paraît particulièrement intéressante du point de vue des relations entre musique et barbarie (extrait vidéo 7).



Extrait vidéo 7 : Jerzy Zarzycki, *Varsovie, ville indomptée* (1950), 32:13-36:10.

Alors que les Juifs sont traqués par les nazis et leurs biens personnels laissés sur le trottoir, un officier nazi aperçoit un piano devant l'entrée d'un immeuble à moitié

---

25 Un pano-travelling combine de manière simultanée un panoramique et un travelling.

démoli et s'y installe pour interpréter le premier mouvement de la *Sonate au clair de lune* de Beethoven. À son détachement total face à la situation tragique fait écho l'évolution du statut de la musique : ce simple accompagnement diégétique revêt progressivement une dimension anempathique sur les plans à l'intérieur de l'immeuble où Piotr Rafalski (interprété par Jan Kurnakowicz) se cache. Selon la terminologie de Michel Chion, une musique anempathique « affiche, par rapport à la situation émotionnelle très intense (violence physique, folie, viol, mort) sur laquelle elle se déroule, une indifférence ostensible, en suivant son cours impavide et mécanique » (Chion 2003, p. 382). Sous les yeux horrifiés du héros, trois soldats exécutent froidement un groupe d'hommes et de femmes, alignés devant un pan de briques les mains en l'air. La mort intervient en hors-champ. Suggérée visuellement par la disparition successive des mains au-dessus du mur, elle est prise en charge par les sons secs de mitrailleuses fortement amplifiés tandis que la mélodie de Beethoven se déroule imperturbablement en arrière-plan, dans une dynamique légèrement atténuée afin de rendre compte de l'éloignement spatial. L'utilisation de la *Sonate au clair de lune* n'est ainsi pas dénuée de cruauté et d'ironie : présente avant le déchaînement de la barbarie nazie, elle se poursuit avec indifférence, comme si rien ne s'était passé.

Un autre exemple intéressant intervient dans *Retour à Cold Mountain* (*Cold Mountain*, Anthony Minghella, 2003), un film à l'esthétique fort différente mais proposant une réflexion similaire sur l'ambivalence de la musique dans une séquence cruciale. À la fin du film, deux des protagonistes, Stobrod (interprété par Brendan Gleeson) et Pangle (interprété par Ethan Suplee), se trouvent en effet confrontés à la même situation que Władek, contraints de jouer de la musique face à leurs bourreaux potentiels. Déserteurs réfugiés dans les montagnes de Caroline du Nord lors de la guerre de Sécession, les personnages sont soudain encerclés par la Garde territoriale menée par Teague (interprété par Ray Winstone). Alors que Stobrod tente de les convaincre qu'ils sont des musiciens itinérants, Pangle, simple d'esprit, révèle involontairement leur statut de fuyards, signant leur arrêt de mort. Teague leur ordonne alors de jouer un morceau, comme pour les mettre à l'épreuve. Stobrod semble savoir que la musique ne les sauvera pas ; mais, conscient d'entonner son ultime chanson<sup>26</sup>, il en livre une interprétation poignante. Toute l'ambivalence de la scène s'incarne dans l'attitude de Teague : des gros plans sur son visage soulignent son intense émotion – il va même jusqu'à fredonner discrètement en chœur avec les musiciens –, ce qui ne l'empêche pas de les abattre froidement, avec une grande brutalité, immédiatement après. La parenthèse à valeur de sursis créée par la musique est d'ailleurs totalement rompue dès la fin de la chanson par Bosie, l'adjoint de Teague, qui commente de façon sardonique : « Ça a brisé mon jeune cœur<sup>27</sup> » (extrait vidéo 8).

---

26 Il s'agit du chant traditionnel « I Wish My Baby Was Born », arrangé pour le film par Anthony Minghella et T-Bone Burnett, interprété par Tim Eriksen, Riley Baugus et l'acteur Ray Winstone (qui joue Teague).

27 « *Broke my young heart* » dans la version originale.



Extrait vidéo 8 : Anthony Minghella, *Retour à Cold Mountain*, 2003, 01:54:16- 01:58:58.

Par une mise en contraste approfondie de ces différents exemples, il serait possible de faire ressortir avec une précision et une acuité accrues la singularité de l'approche polanskienne de l'ambivalence de la musique. Présentée comme un ultime échappatoire, un moyen de rester en vie et d'affirmer son humanité dans un monde qui confine au non-sens, la musique est mise en scène dans *Le pianiste* comme une pulsion salvatrice presque irrésistible. Mais elle apparaît comme un rempart bien fragile et éphémère, menacé à tout moment d'être récupéré et détourné, vidé de sa substance par l'engrenage de la barbarie et de la perversité. Au cœur du traitement de la musique dans le film se noue ainsi, de manière sous-jacente, la réflexion de Polanski sur « la place de l'ineffable, de l'indéchiffrable et de l'innommable » (Tylski 2008, p. 79).

## BIBLIOGRAPHIE

- Bobée, Emmanuelle (2011), « Monde "réel" et monde imaginaire. Le rôle de la bande-son dans *Eraserhead*, de David Lynch », *Entrelacs*, n° 8, <http://entrelacs.revues.org/236>, consulté le 5 septembre 2015.
- Bonnotte, Stéphane, et Frédéric Zamochnikoff (2004), *Polanski entre deux mondes*, Neuilly-sur-Seine, Michel Lafon.
- Chateau, Dominique (1986), *Le cinéma comme langage*, Paris, AISS-AIASPA.
- Chion, Michel (2003), *Un art sonore, le cinéma. Histoire, esthétique, poétique*, Paris, Cahiers du cinéma.
- Chion, Michel (2007), « Mute Music. Polanski's *The Pianist* and Campion's *The Piano* », dans Daniel Goldmark, Lawrence Kramer et Richard Leppert (dir.), *Beyond the Soundtrack. Representing Music in Cinema*, Berkeley, University of California Press, p. 86-96.
- Colombani, Florence (2010), *Roman Polanski. Vie et destin de l'artiste*, Paris, Éditions Philippe Rey.
- Ehrenstein, David (2012), *Roman Polanski*, Paris, Cahiers du cinéma.
- Filaire, Marc-Jean (2006), « Pour une lecture distanciée du *Pianiste* », dans Alexandre Tylski (dir.), *Roman Polanski. L'art de l'adaptation*, Paris, L'Harmattan, p. 217-248.
- John, Eckhard (2004), « La musique dans le système concentrationnaire nazi », dans Pascal Huynh (dir.), *Le Troisième Reich et la musique*, catalogue de l'exposition (Musée de la musique, Paris, 8 octobre 2004 au 9 janvier 2005), Paris, Fayard/Musée de la musique, p. 219-227.

- Kramer, Lawrence (2007), « Melodic Trains. Music in Polanski's *The Pianist* », dans Daniel Goldmark, Lawrence Kramer et Richard Leppert (dir.), *Beyond the Soundtrack. Representing Music in Cinema*, Berkeley, University of California Press, p. 66-85.
- Laks, Simon (1991), *Mémoires d'Auschwitz*, traduit du polonais par Laurence Dyèvre, Paris, Éditions du Cerf.
- Lauterwein, Andréa (2009), « Du rire anti-nazi au rire catastrophé. Cabaret, blagues et jargons dans les ghettos et les camps », dans Andréa Lauterwein (dir.), *Rire, mémoire, Shoah*, Paris, Éclats, p. 79-106.
- Mazierska, Ewa (2007), *Roman Polanski. The Cinema of a Cultural Traveller*, New York, I.B. Tauris.
- Morrison, James (2007), *Roman Polanski*, Urbana, University of Illinois Press.
- Mouëllic, Gilles (2003), *La musique de film. Pour écouter le cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma.
- Peschel, Lisa (2013), *Performing Captivity, Performing Escape. Cabarets and Plays from the Terezín/Theresienstadt Ghetto*, Chicago, University of Chicago Press.
- Pierrakos, Hélène (1998), *Chopin (1810-1849)*, Bordeaux, Éditions Jean-Paul Gisserot.
- Polanski, Roman (2003), *The Pianist* [2002], DVD, TVA Films, 00108 TVA Film.
- Portuges, Catherine (2003), « The Pianist », *The American Historical Review*, vol. 108, n° 2, p. 622-623.
- Stein, Alexander (2004), « Music and Trauma in Polanski's *The Pianist* (2002) », *The International Journal of Psychoanalysis*, n° 85, p. 755-765.
- Stilwell, Robynn (2007), « The Fantastical Gap between Diegetic and Non-Diegetic », dans Daniel Goldmark, Lawrence Kramer et Richard Leppert (dir.), *Beyond the Soundtrack. Representing Music in Cinema*, Berkeley, University of California Press, p. 184-202.
- Thoret, Jean-Baptiste (2006), *Le cinéma américain des années 70*, Paris, Cahiers du cinéma.
- Tylski, Alexandre (2003), « Roman Polanski 1933/1962. De la guerre à l'École de Lodz », *Roman-Polanski*, [http://www.roman-polanski.net/bio/bio\\_polanski1933.htm](http://www.roman-polanski.net/bio/bio_polanski1933.htm), consulté le 22 mars 2016.
- Tylski, Alexandre (2006), « *Le Pianiste*. Le trait d'union... d'un témoignage à l'autre », dans Alexandre Tylski (dir.), *Roman Polanski. L'art de l'adaptation*, Paris, L'Harmattan, p. 207-216.
- Tylski, Alexandre (2008), *Roman Polanski. Une signature cinématographique*, Lyon, Aléas.
- Van Vlasselaer, Jean-Jacques (2003), « La musique dans les camps de concentration nazis », dans Jean-Jacques Nattiez (dir.), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI<sup>e</sup> siècle*, « Vol. 1. Musiques du XX<sup>e</sup> siècle », Arles/Paris, Actes Sud/Cité de la musique, p. 195-212.
- Vineberg, Steve (2003), « True Stories », *The Threepenny Review*, n° 93, p. 32-33.