

Une affinité conflictuelle : L'opéra et le cinéma selon Stanley Cavell¹

João Pedro Cachopo

(Universidade Nova de Lisboa, Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical)

La fascination pour l'opéra accompagne le cinéma depuis son plus jeune âge. Les objets filmiques qui en témoignent sont nombreux : de la myriade de films muets basés sur des opéras – soit en miniature, comme *La Damnation du Docteur Faust* (1904) de George Méliès, soit en version abrégée, comme *Der Rosenkavalier* (1926) de Robert Wiene – aux maintes long-métrages où l'art lyrique, incarné dans la passion de ses « amateurs » ou « pratiquants », est le vrai protagoniste – rappelons les biographies filmées de Caruso et Callas, *The Great Caruso* de Richard Thorpe (1951) et *Callas Forever* de Franco Zeffirelli (2002), ou alors des films comme *Fitzcarraldo* de Herzog (1982) et *E la nave va* de Fellini (1983) –, en passant par centaines de films-opéras d'ambition plus au moins expérimentale – de *The Tales of Hoffmann* de Powell et Pressburger (1951) ou *Parsifal* de Syberberg (1982) à *Otello* de Zeffirelli (1986) ou *Juan* de Kasper Holten (2010). Ceci dit, rien ne serait plus erroné que de reconnaître dans ce cortège d'exemples l'idylle d'un rapport harmonieux et univoque. Sinon, évoquons pour commencer deux pierres-de-touche.

Recoulons d'abord un siècle et considérons *Carmen* (1915) de DeMille. Voici une des premières tentatives de transformer un opéra dans un film. Comme on le sait, à la suite de DeMille, plusieurs ont été les cinéastes qui se sont confrontés avec Carmen. Et pourtant, la chaîne qui mène de DeMille à Rosi ou Godard (pour ne donner que deux exemples célèbres) connaît des ramifications, courbes et sauts dont le dessin d'ensemble défie tout regard unifiant. De ce point de vue, même si DeMille et Rosi ont en commun le but de recréer *Carmen* de Bizet tandis que Godard n'en retient que l'écho, le film de DeMille est sans doute aussi distant de la « transfiguration » opérée par Godard dans *Prénom Carmen* en 1983 que de la « transposition » proposée par Rosi dans sa *Carmen* l'année suivante. En fait, ce fut la notion même de ce que veut dire traduire un opéra dans un film qui se métamorphosa au fur et à mesure que le langage cinématographique évoluait.

Recoulons ensuite très peu de temps – à l'encontre de notre deuxième pierre-de-touche – et considérons *To the Wonder* (2012) de Terrence Malick, *Melancholia* (2011) de Lars

¹ Ce travail a été réalisé avec le soutien de la Fundação para a Ciência e a Tecnologia/Ministério da Educação e Ciência (Portugal). Malgré avoir été écrits en 2016, la recherche dont cet article est une partie a été financé par le European Union's Horizon 2020 research and innovation programme sous un Maria Sklodowska-Curie grant agreement No. 708601.

von Trier et *Django Unchained* (2012) de Quentin Tarantino. Voici trois films, sensiblement contemporains les uns des autres, où l'écho de Wagner se rend tout à fait perceptible, mais dont on ne peut pas dire qu'ils ont beaucoup en commun... Partant de la référence au mythe de Siegfried et Brünnhilde raconté par Dr. Schulz à Django, qui y reconnaît le reflet de son propre aventure avec Bloomhilda, jusqu'à l'usage de citations musicales de *Parsifal* et de *Tristan und Isolde*, suggérant un péché individuel (la trahison de Marina dans *To the Wonder*) ou une catastrophe universelle (la fin du monde dans *Melancholia*), Wagner n'est pour ces trois cinéastes que le nom ambigu d'une attraction multiforme.

Que dire donc de l'« opératicité » *au* – sinon *du* – cinéma sans faire abstraction de ses contrastes ? Voici la question et le défi dont part cet article. À fin d'y répondre d'une façon adéquate, il est crucial de déjouer deux sortes de clichés aux antipodes l'un de l'autre. D'un côté, en mettant l'accent sur l'« opératicité » *au* cinéma, il faudra aller au-delà du simple repérage de citations de musique opératique ou de références thématiques au genre. À cet égard, on soulignera que la simple évocation de l'univers opératique ne suffit point pour éclairer en profondeur l'affinité entre l'art lyrique et l'art de l'image en mouvement. De l'autre côté, en mettant l'accent sur l'« opératicité » *du* cinéma, il faudra ne pas se limiter à déduire la continuité *historique* de l'affinité *esthétique* entre les deux genres. Le raisonnement à l'origine de ce dernier lieu commun peut être résumé de la façon suivante : le caractère hybride du cinéma – c'est-à-dire, le fait que plusieurs langages artistiques y sont réunis – aurait rendu réalisable dans toute son ambition le rêve de l'union des arts dont le *Gesamtkunstwerk* wagnérien fut l'emblème. Or, si l'insuffisance de la première perspective consiste à réduire l'affinité entre l'opéra et le cinéma aux contenus opératiques de certains films, l'insuffisance de la seconde consiste à dissoudre cette affinité dans l'idée vague – et fort problématique en raison de sa résonance téléologique – d'un passage de témoin entre les deux genres.

Il n'est pas le moindre mérite de Stanley Cavell que de s'attaquer à la question du rapport entre opéra et cinéma tout en évitant l'étroitesse de la première perspective sans se perdre dans la généralité de la seconde. En effet, en suivant les pistes de réflexion présents dans les essais « Opera and the Lease of Voice » (1994)² et « Opera in (and as) Film » (2005)³, on dirait que si les caractéristiques opératiques de certains films ne sont que les marques visibles d'une affinité plus profonde et complexe qu'on ne suppose d'habitude, l'éclaircissement de celle-ci ne peut ni se passer de l'analyse d'exemples concrets où elle se rend manifeste ni ignorer le trait agonique qui est le sien. Bref, si le cinéma tient de l'opéra – voici la thèse de Cavell dont il sera question

² Cavell, « Opera and the Lease of Voice », *A Pitch of Philosophy: Autobiographical Exercises*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1994, p. 129-169.

³ Cavell, « Opera in (and as) Film », dans *Cavell on Film*, ed. William Rothman, New York, State University of New York Press, 2005, p. 305-318. Pour une vision synoptique de la pensée de Cavell, voir R. Eldridge (ed.), *Stanley Cavell*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003; plus spécifiquement sur le rapport entre l'opéra et le cinéma, voir, dans ce même volume, W. Rothman, « Cavell on Film, Television, and Opera », p. 206-238.

dans ce qui suit –, c'est qu'il n'est pas simplement un héritier mais aussi un rival du genre lyrique. Il s'agit bien d'une affinité – d'une affinité, pourtant, qu'il faudra reconnaître dans sa nature conflictuelle.

Plantons d'abord le décor. Commençons par identifier un des motifs les plus importants de la pensée de Cavell : le scepticisme⁴. Et explicitons, au plus vite, que pour ce philosophe nord-américain ce concept indique un phénomène dont la portée est tout sauf strictement théorique. Au contraire, en reculant jusqu'au début du XVII^{ème} siècle, le scepticisme désignerait « un trauma culturel ayant trait à une crise d'expression, au sentiment selon lequel le langage en tant que tel, la raison en tant que telle, ne peuvent plus être assurées de leur rapport au monde au-delà du moi ou de la réalité des ses passions⁵ » [« a cultural trauma having to do with a crisis of expression, with a sense that language as such, reason as such, can no longer be assured of its relation to a world apart from me or to the reality of the passions within me »]. Cette « crise d'expression » laisse des traces partout. Le théâtre tragique de Shakespeare et la philosophie solipsiste de Descartes, dans la mesure où ils constitueraient des tentatives d'apaiser l'anxiété croissante à l'égard des vrais pouvoirs du langage et de la raison d'exprimer la subtilité de l'expérience subjective et la complexité du monde objectif, en sont des symptômes. Il en est de même pour l'opéra.

Tout dont il s'agit dans l'opéra peut être regardé comme une réponse, et donc comme une illumination permanente, des divisions du soi, de l'étouffement du discours, et du recul du monde qui ont préoccupés la philosophie depuis l'avènement du scepticisme chez Descartes, c'est-à-dire, explicitement, depuis la génération après l'invention de l'opéra et la construction des œuvres de Shakespeare⁶.

Or, selon Cavell, la « maladie » du scepticisme traverse l'histoire de la modernité depuis lors. Le cinéma, de ce point de vu, constitue une tentative relativement tardive d'y faire face. Il s'ensuit que l'affinité entre l'opéra et le cinéma concerne moins le fait qu'ils partagent leur nature inter-artistique – même si cela n'est sûrement pas dépourvu d'importance – que l'hypothèse selon laquelle ils communiquent souterrainement en tant que réponses au même « trauma culturel » : l'avènement du scepticisme, compris comme une « rupture historique dans l'histoire occidentale dans laquelle les conditions d'une catastrophe de la compréhension humaine se sont réunies, dans laquelle, par exemple, le langage en tant que tel s'avère incapable de représenter le monde⁷ ». Néanmoins, en héritier du « problème » et du « défi » à l'origine de l'opéra, le cinéma en est aussi un compétiteur, car il propose une réponse qui n'est pas seulement plus récente mais aussi, comme nous le verrons, foncièrement distincte.

⁴ Voir Cavell, *The Claim of Reason: Wittgenstein, Skepticism, Morality, and Tragedy*, Oxford, Oxford University Press, 1979.

⁵ Cavell, « Opera in (and as) Film », p. 306.

⁶ Cavell, *A Pitch of Philosophy*, p. viii.

⁷ Cavell, « Opera and the Lease of Voice », p. 139.

L'interprétation de la scène de *Mr. Deeds goes to town* (1936) de Frank Capra, dans laquelle le protagoniste se montre indisponible pour soutenir l'opéra financièrement – comme son oncle récemment décédé avait l'habitude – offre une version condensée de l'argument de Cavell sur l'affinité conflictuelle entre les deux genres. Dans cette scène, Frank Capra aurait avoué « le sentiment d'affinité du cinéma pour l'opéra, souvent exprimé dans un impulse de compétition avec l'opéra⁸ » [confesses film's sense of affinity with opera, often expressed in an impulse of competition with opera]. Pour Mr. Deeds, l'opéra n'est guère le spectacle qu'il vaut la peine d'appuyer. Pourtant, selon Cavell, les raisons de cette conviction – ainsi que de la suggestion que le cinéma mérite au contraire d'être soutenu – ne sont point d'ordre financière. En effet, l'enjeu de cette scène n'aurait pas tant à voir avec l'idée « que les films sont de toute évidence plus viable économiquement que les opéras⁹ » [« idea that movies are in some obvious sense economically more viable than operas »], mais plutôt avec la suggestion, exprimé allégoriquement, que le cinéma aurait la « prétention d'hériter de l'opéra la flamme qui préserve le besoin humain, sous peine de la folie de la mélancolie, de se convaincre de sa capacité d'exprimer la passion¹⁰ » [« (an argument of film with opera generally about) its claims to inherit from opera the flame that preserves the human need, on pain of madness of melancholy, for conviction in its expressions of passion »]. Un autre passage du même article, cette fois-ci sur la scène de *A Night at the Opera* (1935), où les frères Marx boycottent une représentation d'*Il Trovatore*, souligne un autre versant de la même allégorie.

[...] ce qu'ils subvertissent et avec quoi ils rivalisent, c'est cette production en particulier : et la raison narrative de leur objection est que les producteurs ont choisi le mauvais ténor pour chanter le rôle de Manrico. Le bon ténor, selon eux, n'est pas simplement le meilleur chanteur mais aussi celui qui dans la vie est vraiment amoureux de la chanteuse jouant le rôle de Leonora ; or, les frères Marx sont toujours du côté de l'amour vrai¹¹. [what they are subverting, or competing with, is this particular production ; and the narrative ground of their objection to it is that it has cast the wrong tenor to sing the role of Manrico. The right tenor, in their view, is not simply the better singer, but in life is the true love of the soprano in the role of Leonora, and the Marx brothers are always on the side of true love]

Mais en quoi consiste la flamme mentionnée ci-dessus ? Quel est donc l'élément dont l'expressivité l'emporte sur l'incapacité communicative dont le scepticisme est le nom ? En ce qui concerne l'opéra, la réponse est simple : elle se déploie dans l'idée que le « langage exige pour ainsi dire un sauvetage par la musique¹² » [the sense of language as requiring as it were a rescue by music]. À l'aube de XVII^{ème} siècle, seule la musique

⁸ Cavell, « Opera in (and as) Film », p. 305.

⁹ *Ibid.*, p. 306.

¹⁰ *Ibid.*, p. 307.

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ibid.*, p. 306.

aurait pu réassurer le sujet moderne de sa capacité d'exprimer la passion ou la douleur les plus intimes. Dans l'opéra, l'être humain aurait pour ainsi dire regagné une voix. Le mythe d'Orphée en offre une belle et opportune illustration.

Que le premier opéra de Monteverdi, ainsi que les deux qui précèdent ce chef d'œuvre, et celui de Gluck un siècle plus tard, qui élève l'air au niveau musical du récitatif (un point que j'accepte de Joseph Kerman), tous prennent leur point de départ du mythe d'Orphée et Eurydice est presque trop beau pour être vrai en établissant le mythe de l'opéra, de son origine – l'histoire du pouvoir de la musique, incarné dans l'acte de chanter¹³.

Cavell lit le mythe comme une parabole du scepticisme. C'est parce que Orphée n'est pas sûr de la présence d'Eurydice qu'il regarde en arrière et la perd pour toujours. C'est alors que la musique acquiert un rôle rédempteur. Rien ne peut ramener Eurydice, et les paroles ne suffisent pas pour exprimer la douleur de cette perte... À moins qu'ils ne se transforment en chant. Bref, alors qu'Eurydice est inévitablement perdue, son esprit survivrait dans les chansons conçues par le génie blessé d'Orphée.

Et en ce qui concerne le cinéma ? Où trouverons-nous l'antidote contre le scepticisme ? En d'autres mots : qu'est-ce que, plus précisément, joue au cinéma le rôle transfigurateur que la musique joue à l'opéra ? En suivant les intuitions de Cavell, il est possible de répondre à cette question de diverses manières. Au moins, trois : en recourant à une analogie, à une métaphore ou littéralement.

La première réponse consiste à souligner que les qualités expressives de l'image en mouvement sont analogues à celles de la musique. Cette réponse met en relief la nature visuelle du cinéma. En effet, explicite Cavell, « la connexion que je veux établir entre le cinéma et l'opéra concerne l'analogie entre les pouvoirs de transfiguration de la caméra avec ceux de la musique, chacun d'eux rassemblant des mots et des personnes tout en les intégrant imprévisiblement dans un nouveau médium avec ses propres lois¹⁴ ». Autrement dit, la « magnification [cinématographique] du geste » remplacerait « l'intensification [opératique] du discours¹⁵ ». Même si, au début du XXI^{ème} siècle, il est difficile de concevoir le cinéma indépendamment de l'élément sonore, il n'est pas moins vrai que cette abstraction a l'avantage de rendre compréhensible la fascination du cinéma pour l'opéra au début de son histoire. C'est ce que Cavell suggère quand il interprète la décision de DeMille de filmer *Carmen* en 1915 comme une façon de « déclarer que les pouvoirs expressives du cinéma muet sont identiques à ceux de la musique¹⁶ » [to declare that the expressive powers of silent film are equal to those of music].

¹³ Cavell, « Opera and the Lease of Voice », p. 139.

¹⁴ *Ibid.*, p. 137.

¹⁵ Cavell, « Opera in (and as) Film », p. 307.

¹⁶ *Ibid.*

La deuxième réponse est bien spécifique de Cavell. En fait, il y est d'abord question d'un ensemble de films des années 1930 et 1940 (l'âge d'or d'Hollywood), que Cavell essaie d'interpréter dans leur spécificité en suggérant qu'ils forment deux genres interdépendantes : la « comédie du remariage¹⁷ » et le mélodrame de la femme inconnue¹⁸ ». Dans ces deux genres (ou sous-genres), le caractère féminin serait le déclencheur de l'action et la clé pour en saisir l'enjeu :

J'essaie de déployer l'idée que le film – en jugeant par les genres de la comédie et du mélodrame, dont j'ai tracés ailleurs les affinités – est, ou a été, sur la création de la femme, sur son exigence d'une formation, d'une voix dans son histoire. Dans les comédies, cela a lieu à travers quelque chose conçue comme la possibilité du mariage ; dans les mélodrames, au contraire, dans la réjection de l'option même du mariage¹⁹.

Ce qui importe dans les deux cas, c'est « la création de la femme – la nouvelle création de la femme, la création de la nouvelle femme, la nouvelle création de l'humain²⁰ ». Comme si les femmes étaient, métaphoriquement parlant, les protagonistes privilégiés d'un dépassement universel du scepticisme au (et par le) cinéma, y jouant le même rôle expressif que la musique à l'opéra. Déjà dans le cadre de l'opéra, les femmes occupaient une position à la fois décisive et tragique. En effet, dans le sillage de Catherine Clément²¹, Cavell maintient que les femmes meurent à l'opéra « dans la mesure ou elles chantent²² » , car les hommes écoutent dans leurs voix « ce qu'ils veulent et ne veulent pas écouter » – une situation que Cavell considère parallèle à la « torture de soi-même dont la forme est le scepticisme, dans lequel le philosophe veut et ne veut pas s'évader du refuge de l'intimité, veut et ne veut pas devenir intelligible, expressive, exposé²³ ». La différence entre l'opéra et le cinéma, en ce qui concerne le rôle du féminin, serait que la transfiguration expressive serait sans sortie pour la femme à l'opéra – la diva y est condamnée à mourir de son propre chant – tandis qu'au cinéma cette transfiguration se traduirait dans la réinvention existentielle de la femme. D'où aussi l'idée que le cinéma, par contraste avec l'opéra, formule une réponse « plus heureuse, de toute façon moins fatale²⁴ » au problème du scepticisme.

La troisième réponse à la question de savoir quelle serait l'élément au cinéma dont l'expressivité égale celle de la musique à l'opéra se déploie comme une tautologie. En effet, on pourrait bien supposer que l'équivalent cinématographique de la musique opératique est bel et bien la musique, les sons et les silences qui s'y rendent audibles

¹⁷ Voir Cavell, *The Pursuit of Happiness : The Hollywood Comedy of Remarriage*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1981.

¹⁸ Voir Cavell, *Contesting Tears : The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman*, Chicago/London, University of Chicago Press, 1996.

¹⁹ *Ibid.*, p. 134.

²⁰ *Ibid.*, p. 5.

²¹ Voir C. Clément, *L'Opéra ou la défaite des femmes*, Paris, Éditions Grasset & Fasquelle, 1979.

²² Cavell, « Opera and the Lease of Voice », p. 132.

²³ *Ibid.*

²⁴ *Ibid.*, 135.

(soient-ils le résultat d'un procès de composition, d'adaptation ou de citation). D'ailleurs, il est indéniable que, indépendamment de son importance variable, la dimension sonore/musicale est un des moyens dont les cinéastes disposent afin d'accomplir l'exigence expressive du cinéma.

On réfléchit sur la façon dont la musique est utilisée au cinéma depuis longtemps. Dans ce cadre, il faut souligner le pionniérisme de *Composing for the Films* (1947) d'Adorno et Eisler, ainsi que l'envergure de *La musique au cinéma* (1995) de Michel Chion. Les questions qui s'y trouvent posées et discutées continuent à animer des débats plus récents²⁵. Une de ces questions concerne l'importance de Wagner pour comprendre le rapport entre l'opéra et le cinéma par le biais de l'utilisation de la musique au cinéma. Des bandes sonores comme celles de *Star Wars* et *The Lord of the Rings* sont souvent évoquées comme wagnériennes en raison de la façon dont elles emportent le spectateur dans un tourbillon de sentiments grandioses, épiques, guerriers. Une autre ligne de réflexion concerne le mixte d'italianité et d'opératicité, une certaine lenteur à la fois allusive et pathétique, dont le bande sonore de Nino Rota pour *The Godfather* serait le paradigme (n'oublions d'ailleurs pas que le plus fameux de ses thèmes se initie avec une allusion au Prélude du deuxième acte de *Don Pasquale* de Donizetti). Quoique qu'il en soi, demandons : est-ce suffisant pour rendre compte de la célèbre intuition d'Adorno – qui n'est pas du tout éloignée de la vision de Cavell – selon laquelle saisir le rapport intime entre l'opéra et le cinéma invite à postuler « la naissance du film de l'esprit de la musique²⁶ » ?

D'après Cavell, l'esprit de la musique est sans doute bien plus ambigu. C'est ce qui devient évident dans la réponse tripartite que nous venons de déployer. La flamme expressive que le cinéma hériterait de l'opéra, on pourrait la saisir en accentuant : 1) l'homologie entre les pouvoirs expressives de l'image et ceux de la musique ; 2) l'incarnation de l'exigence expressive dans la volonté de la femme de changer sa vie totalement ; 3) la reconnaissance de la fonction expressive de la musique au cinéma. En dépit de leurs différences, ces trois réponses ne s'opposent pas. Cavell en donne l'illustration quand il caractérise le cheminement existentiel des personnages féminins dans plusieurs comédies et mélodrames en termes à la fois visuels et narratifs, en soulignant qu'un changement d'apparence physique accompagne la révolution dans leurs vies. De telle façon que l'analogie rapprochant le pouvoir expressive de l'image à celui de la musique ne fait que rendre visible la métaphore selon laquelle la femme l'emporte sur le scepticisme dans la mesure où elle réussit à surpasser les circonstances qui la condamne à l'inexpressivité. Ceci dit, il est bien vrai – et dans une certaine mesure surprenant – que les commentaires de Cavell sur l'usage de la musique au cinéma sont assez rare, du moins comparés avec ses considérations sur des films évoquant l'opéra comme genre ou – ce qui est le plus commun chez Cavell – un opéra

²⁵ Voir, par exemple, D. Goldmark, L. Kramer, and R. Leppert (ed.), *Beyond the Soundtrack : Representing Music in Cinema*, Berkeley, University of California Press, 2007.

²⁶ Theodor W. Adorno, *Versuch über Wagner*, dans *Gesammelte Schriften*, vol. 13, Frankfurt am Main, Surhkamp, 2003, p. 102.

en particulier (comme c'est le cas de *La Bohème* dans *Moonstruck* (1987) de Morgan Jewison ou de *Tannhäuser* dans *Meeting Venus* (1991) de István Szabó)²⁷.

Le couple opéra et cinéma est un sujet à la mode. Un peu partout, mais surtout au sein de l'académie anglo-saxonne, les monographies et les articles qui y sont consacrés se succèdent à un rythme surprenant depuis le début du XXI^{ème} siècle²⁸. Cela vaut la peine de s'interroger sur les raisons d'une telle popularité. Explicitons, à ce propos, un présupposé qui y est souvent à l'œuvre : à l'époque de la reproduction technique et digital des œuvres d'art, le medium filmique représenterait une opportunité de survie²⁹ – sinon même de renaissance³⁰ – pour l'opéra. Autrement dit, en revêtant la peau du nouveau medium, l'opéra augmenterait ses chances de traverser sain et sauf les périls de l'âge postmoderne. De ce point de vue, c'est comme si le débat sur la rencontre entre l'opéra et le cinéma était devenu le terrain sur lequel l'anxiété à l'égard de la mort de l'art lyrique est à la fois combattue et apaisée.

Or, un tel présupposé nous semble problématique non pas seulement en raison de l'étrange mélange de nostalgie et pragmatisme dont il semble être la manifestation – comme s'il s'agissait de s'assurer la survie de l'opéra au prix de le sacrifier dans l'autel médiatique de la société du spectacle – mais aussi parce qu'il sous-estime le fait que le rapport entre les deux genres constitue aussi un défi pour le cinéma. Si Cavell nous intéresse dans ce contexte, c'est, en partie, parce que sa vision n'a rien des calculs des apologistes de l'opéra (nonobstant sa passion pour le genre), mais surtout parce qu'il nous invite à apprécier la question de la perspective du cinéma lui-même. À ce dernier égard, son approche – dont il ne faut pas ignorer ce que nous croyons être son point faible : la supposition aprioristique que le combat contre le scepticisme constitue l'essence même du cinéma – nous permet d'ouvrir le débat sur l'« opératicité » au cinéma en deux directions. Concluons en les explicitant.

Premièrement, dans la mesure où il accentue l'exigence expressive qui caractériserait les deux genres, Cavell met en évidence que l'héritage opératique à l'œuvre dans le cinéma se joue au-delà des moments où l'influence de l'art lyrique est immédiatement reconnaissable. On évoque à juste titre les films dont la « musique », le « récit », l'« ambiance » ou le « ton » évoquent le genre lyrique. Cela n'empêche pourtant pas

²⁷ Voir Cavell, *Opera in (and as) Film*, p. 212-216.

²⁸ Voici quelques titres, chronologiquement cités : M. Citron, *Opera on Screen*, New Haven, Yale UP, 2000 ; D. Schroeder, *Cinema's Illusions, Opera's Allure: The Operatic Impulse in Film*, New York, Continuum, 2002 ; J. Joe & R. Theresa (ed.), *Between Opera and Cinema*, New York, Routledge, 2002 ; M. Grover-Friedlander, *Vocal Apparitions: The Attraction of Cinema to Opera*, Princeton & Oxford, Princeton University Press, 2005 ; M. Citron, *When Opera Meets Film*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010 ; J. Joe & S. Gilman (ed.), *Wagner & Opera*, Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press, 2010 ; M. Grover-Friedlander, *Operatic Afterlives*. New York, Zone Books, 2011 ; J. Joe, *Opera as Soundtrack*, Farnham, Ashgate, 2013.

²⁹ Voir M. Citron, *Opera on Screen*, New Haven, Yale University Press, 2000.

³⁰ Voir M. Grover-Friedlander, Michal, *Vocal Apparitions: The Attraction of Cinema to Opera*, Princeton & Oxford, Princeton University Press, 2005.

que, quelle que soit la pertinence de ces évocations, l'héritage opératique du cinéma se manifeste intacte dès lors que son ambition expressive, et les enjeux inter-artistiques dont elle est indissociable, devient le principe d'orientation de la création cinématographique.

De ce point de vue – pour donner un exemple qui ne surprendra le lecteur conscient de la cinéphilie de Cavell –, on peut revenir à Terrence Malick³¹. Voici un cinéaste dont les films – de *Badlands* (1973) et *Days of Heaven* (1978) à *The Tree of Life* (2011) and *To the Wonder* (2012) – se construisent à partir d'éléments et de procédures que l'on peut caractériser, peut-être de façon un tant soit peu contre-intuitive, comme opératiques. Pourquoi ? Car ils témoignent d'un effort d'expressivité accompli grâce à l'articulation fusionnelle d'éléments sonores, visuels et narratifs. Le cas de *To the Wonder* en est paradigmatique, d'autant plus que l'expressivité audio-visuelle – soulignons la symbiose du mouvement de la caméra avec maintes citations musicales habilement tissées les unes avec les autres – est censée exprimer l'histoire d'amour et de découverte de soi et de l'autre d'un couple (une femme française, Marina, et un homme nord-américain, Neil) : leur rencontre à Paris, leur vie ensemble à Oklahoma, leur éloignement progressif culminant dans une séparation temporaire, leur remariage... Et tout cela en essayant de reproduire leurs voix intérieures, leurs pensées les plus intimes, notamment au travers de l'effet de voix-off... De telle façon que – il faut l'avouer – on se questionne si ce n'est pas trop. Ce questionnement nous amène au deuxième point.

En effet, il nous semble que l'approche de Cavell permet aussi de souligner, peut-être indirectement, que la signification de l'héritage opératique à l'œuvre dans le cinéma change au cours de l'histoire : or, la question n'étant plus celle de la justification d'un genre en quête de son identité – une identité qui se serait constituée dans une compétition avec l'opéra – rien n'empêche qu'elle ne devienne celle de son autoréflexion, voire de son autocritique. En d'autres mots, aujourd'hui, l'aveu de l'affinité avec le genre lyrique, le fait même de se reconnaître un héritier et un rival de l'opéra, peut bien représenter pour le cinéma l'opportunité de se poser un ensemble de questions à l'égard de ses propres motivations et capacités.

Cette autoréflexion peut concerner l'idéal d'expressivité évoqué par Cavell. À cet égard, on posera des questions telles que, par exemple : comment accomplir la vocation à la fois expressive et communicative du cinéma ? Au moyen d'une fusion ou d'une juxtaposition de ses éléments visuels, acoustiques et narratives ? Et toute cette ingénierie artistique, doit-elle être visible ou demeurer invisible pour le spectateur ? Mais une telle autoréflexion peut aussi entraîner le doute sur le bien-fondé de l'idée dont découlent ces questions, à savoir : que la quête d'expressivité est bel et bien

³¹ Sur l'œuvre de Malick, l'influence de la pensée de Cavell sur celle-ci et l'admiration mutuelle entre le cinéaste et le philosophe, voir T. D. Tucker et S. Kendall (ed.), *Terrence Malick : Film and Philosophy*, New York, Continuum, 2011.

l'essence du cinéma. Nulle question n'est plus importante que l'autre, mais la possibilité de poser la seconde ne peut pas être sous-estimée dans son importance. Indépendamment de la réponse, que pour le cinéma la reconnaissance de son affinité conflictuelle avec l'opéra puisse devenir l'occasion d'une problématisation – plutôt que de la fixation – de son identité ne sera qu'une raison en plus pour reconnaître que le débat sur le rapport entre les deux genres demeure d'actualité.