



**Transposition**  
Musique et Sciences Sociales  
5 | 2015  
Figures du chef d'orchestre

---

## « Ma chi è il Direttore? »

Chef(s) d'orchestre dans Prova d'orchestra de Federico Fellini

**Malika Combes**

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/transposition/1190>  
DOI : 10.4000/transposition.1190  
ISSN : 2110-6134

### Éditeur

CRAL - Centre de recherche sur les arts et le langage

### Référence électronique

Malika Combes, « « Ma chi è il Direttore? » », *Transposition* [En ligne], 5 | 2015, mis en ligne le 01 septembre 2015, consulté le 30 juillet 2019. URL : <http://journals.openedition.org/transposition/1190> ; DOI : 10.4000/transposition.1190

---

Ce document a été généré automatiquement le 30 juillet 2019.



La revue *Transposition* est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Partage dans les Mêmes Conditions 4.0 International.

---

## « Ma chi è il Direttore<sup>1</sup>? »

Chef(s) d'orchestre dans *Prova d'orchestra* de Federico Fellini

Malika Combes

---

- L'année 1979 voit la production de deux films européens qui accordent, du fait de leur sujet, un rôle de premier plan à la figure du chef d'orchestre. Le premier est *Prova d'orchestra* (*Répétition d'orchestre*)<sup>2</sup> de Federico Fellini, le second *Dyrygent* (*Le Chef d'orchestre*) d'Andrzej Wajda. Une telle coïncidence ne manqua pas d'interroger la critique. Celle-ci mit largement l'accent sur les dimensions morale et politique des deux films, en lien avec les contextes italien (les « années de plomb »<sup>3</sup>) pour le premier et polonais (la montée de la révolte contre le gouvernement) pour le second. Elle les engloba ainsi dans la catégorie de l'apologue politique. Le chef d'orchestre, en tant qu'individu dépositaire de l'autorité face à un collectif, apparaît dès lors propice à une utilisation métaphorique pour évoquer la question du pouvoir. Le contexte musical ne serait-il donc qu'un simple prétexte ou arrière-plan pour parler d'autre chose ? C'est à cet avis que se rangea une majorité de commentateurs : « Pour Wajda, la musique est, comme pour Fellini, le prétexte à parler d'autre chose » ; « Après Fellini, Wajda utilise aussi l'orchestre pour traiter des problèmes d'une société face à ses contradictions nationales » ; « De l'un à l'autre de ces films on observe, relativement à l'orchestre et aux problèmes réels de la société, qu'un traitement symbolique de l'orchestre, qui en néglige dans sa lettre la réalité, correspond chaque fois à une limitation incontrôlée du propos général tenu à travers lui<sup>4</sup>. » D'autres ont entériné cette idée en ne traitant que des aspects métaphoriques des films, laissant de côté la musique, ce que relève en le réprouvant une interview de Nino Rota, le compositeur de la bande originale du film de Fellini<sup>5</sup>. Il est vrai que les deux réalisateurs connaissaient mal le monde de la musique, et ils ne s'en sont pas cachés. Mais, si Wajda a confirmé que son film ne s'intéressait guère à la musique – « Pour moi, la musique constituait avant tout un prétexte »<sup>6</sup> –, la position de Fellini est plus complexe.
- L'époque du « tout-politique » a de fait clairement influencé l'interprétation de *Prova d'orchestra*, sans jamais, ou presque, prendre au sérieux l'affirmation répétée de Fellini : « j'ai voulu filmer une répétition d'orchestre<sup>7</sup>. » Une lettre du réalisateur à Georges Simenon rend compte à la fois du projet du film et de son étonnement devant les lectures « symboliques » qu'il a suscitées :

J'ai fait un film court ; il s'appelle *Prova d'orchestra* et je voulais raconter l'atmosphère, la confusion, les tentatives, les efforts d'un groupe de musiciens pour arriver à reproduire ce moment de prodigieuse harmonie qu'est l'expression musicale.

Naturellement, avec les exécutants il y a aussi un chef d'orchestre qui s'aperçoit, dans la dialectique difficile de ce rapport, que l'objectif commun qui serait de faire de la musique est mortifié, méconnu, mis à l'écart, ignoré.

Dans ce petit film, naturellement, il y a et il se passe aussi d'autres choses ; mais ce qu'il me semblait ne pas y avoir mis et n'avoir jamais eu l'intention d'y mettre, ce sont les significations, les idées, la « symbologie » qui déchaînent ces jours-ci des polémiques enflammées [...] !

- 3 Sur le papier, le scénario ne présupait pas un tel délire interprétatif de la part « d'hommes politiques, de ministres, de journalistes, de sociologues, de syndicalistes », comme l'indique Fellini dans la même lettre.
- 4 Nous voudrions démontrer ici que la « répétition d'orchestre » n'est pas simple prétexte, métaphore ou allégorie du politique. Ce que voit Fellini dans cet espace-temps singulier, ce qui le conduit à « vouloir filmer », c'est qu'en lui quelque chose d'exemplaire se fait jour qui touche à la liberté du créateur ainsi qu'à ses limites. Le chef d'orchestre demande à être vu, selon nous, moins comme le double du tyran politique que comme l'un des visages possibles du cinéaste lui-même<sup>9</sup>.

## « Une répétition d'orchestre » : genèse, contexte de réalisation et scénario

- 5 Pour pouvoir nous lancer dans cette lecture qui prend en compte la dimension musicale du film, il faut en premier lieu amender l'image d'un Fellini peu intéressé par la musique. Le réalisateur a en effet toujours montré un attachement pour les petites musiques de son enfance et une curiosité pour l'opéra. Nino Rota (1911-1979) le dota même d'un grand sens de la musique<sup>10</sup>. En ce qui concerne la musique symphonique, c'est la collaboration avec ce dernier, débutée dès son second long-métrage, en 1952, et dont *Prova d'orchestra* est le dernier *opus*, qui l'y initia. Fellini s'est ensuite toujours impliqué dans le choix et la réalisation des musiques pour ses films – et dans la composante sonore en général –, assistant parfois au travail de répétition avant l'enregistrement de la bande originale<sup>11</sup>. Fasciné par cette expérience, il dit y avoir trouvé l'inspiration de *Prova d'orchestra*<sup>12</sup>.
- 6 Le réalisateur avait d'abord envisagé de consacrer un documentaire à une véritable répétition. Conscient des limites que lui imposait ce choix, il l'abandonna vite : « [...] je suis contraint d'écarter l'idée de tourner sur une répétition d'orchestre un simple documentaire de type réaliste, car, mise à part mon incompetence totale sur le plan technico-musical, ce projet me semble irréalisable ou du moins très difficile sur le plan de son organisation pratique<sup>13</sup>. » On trouve néanmoins la trace de ce projet initial dans la destination originelle du film, la télévision, et dans la structure de la fiction sous la forme d'un film dans le film : une équipe de télévision capte en effet la répétition et l'interrompt par des interviews filmés face caméra et menés par la voix de Fellini lui-même.
- 7 La genèse du film montre un travail préparatoire minutieux qui prit la forme d'entretiens de musiciens d'orchestre, rencontrés sur une période de deux semaines dans un restaurant de Rome. Cette démarche répondait à la conception de Fellini du cinéma, « un

œil qui enregistre tout ce qu'il trouve devant lui » : « le plus abstrait des symboles a besoin sur l'écran de se matérialiser dans des gestes concrets, des mots, des objets. C'est pourquoi le réalisateur s'efforce de comprendre de l'intérieur son échantillon d'humanité », commente son biographe Tullio Kezich<sup>14</sup>. Les entretiens tournaient essentiellement autour des rapports entre les musiciens et leur instrument d'une part et le chef d'autre part. Fellini n'a pas rencontré de chef d'orchestre, mais a tiré des discours des musiciens un double portrait de ce dernier : le premier « vu par les musiciens », le second « vu par lui-même », comme cela apparaît dans la version publiée des notes<sup>15</sup> qui ont servi de base à l'élaboration du scénario. Les dialogues ou les situations du film retranscrivent pour partie les discours recueillis.

- 8 Pour combler ses lacunes dans le domaine de la musique symphonique, Fellini s'était aussi entouré d'une équipe de consultants. Nous n'avons malheureusement pas pu avoir accès à d'éventuelles sources permettant d'en savoir plus sur « l'équipe musicale » du film et la nature précise de son travail<sup>16</sup>. Ce que nous savons, c'est que le chef d'orchestre de musiques de film Carlo Savina (1919-2002), en plus d'avoir dirigé les trois morceaux de Rota qui constituent la bande originale<sup>17</sup>, a guidé cette équipe et a participé au tournage. « Placé à côté de la caméra pendant le tournage, [il] tenait véritablement la baguette », rapporte Kezich<sup>18</sup>. Rota, évidemment, eut aussi un rôle de conseiller. Outre la composition de la musique en amont du tournage, il semblerait qu'il ait indiqué la manière dont une répétition se déroule et aidé les comédiens à adopter les attitudes adéquates face aux instruments qui leur avaient été assignés en étant lui aussi présent sur le plateau, ce qui n'était pas habituel<sup>19</sup>. Notons que le réalisateur, en s'adressant à ces deux sommités de la musique de film, est resté proche du milieu qui est le sien. Une orientation qui lui fut parfois reprochée mais qui lui a probablement procuré plus d'aisance dans son travail et permis de créer une œuvre plus sincère<sup>20</sup>. L'écriture du scénario s'est faite quant à elle en collaboration avec Brunello Rondi (1924-1989), crédité comme co-scénariste, et qui fut élève des compositeurs Goffredo Petrassi et Roman Vlad et auteur d'ouvrages sur la musique savante du XX<sup>e</sup> siècle<sup>21</sup>.
- 9 Conséquence de ce travail collaboratif, il est à remarquer que les conditions d'une répétition d'orchestre sont respectées : on en retrouve le déroulement (accord des musiciens, arrivée du chef, pause effectuée au bar ou dans la salle de répétition, etc.), la présence du copiste, du responsable de l'orchestre et du représentant syndical. Nous pouvons de plus observer, si l'on compare le film aux ethnographies de répétitions, que les circonstances des hostilités entre le chef et l'orchestre sont plutôt bien exposées<sup>22</sup>. Contrairement à ce qu'une majorité de commentateurs ont écrit, le conflit n'éclate pas dès l'apparition du chef ; il est plus progressif et, de ce fait, plus réaliste (la révolte étant quant à elle un tant soit peu exagérée ; quoique<sup>23</sup>...). Les études sociologiques ont montré que la répétition dégénérait lorsque le chef arrive sans saluer l'orchestre et attaque directement le morceau à interpréter, lorsqu'il se montre austère et particulièrement méticuleux, coupant dès le début puis sans arrêt le déroulement de l'œuvre sans le justifier par des consignes précises. Les réactions des musiciens sont de se lancer dans des bavardages, de se montrer inattentifs, voire d'aller jusqu'à la moquerie et la franche rigolade, notamment chez les vents<sup>24</sup>. Il faut y ajouter l'absentéisme. Tout cela se retrouve dans *Prova d'orchestra*. Le chef d'orchestre arrive sans qu'on ne le voie entrer. On ne s'aperçoit de sa présence, au pupitre placé sur une estrade entourée de balustrades – une sur-sur-élévation qui en dit long sur la distance hiérarchique qu'il souhaite instaurer –, que lorsque le représentant syndical demande aux musiciens le silence. Tête baissée, il ne

salue pas les musiciens et commence par leur dire qu'il n'a pas de temps à perdre. Après l'accord de l'orchestre, il lance l'attaque du morceau qu'il interrompt très rapidement. Plus tard, il réclame à la flûtiste un *mi b* qui n'est pas inscrit sur la partition. Le chef perd ainsi tout crédit et sa légitimité est fortement compromise. Le lieu de répétition – il est dit dès le début que les chefs d'orchestre les plus prestigieux sont montés sur le podium de l'antique auditorium et les portraits de musiciens affichés aux murs témoignent de ce passé – participait pourtant à construire un horizon d'attente, pour les musiciens comme pour les spectateurs, dans lequel le pouvoir charismatique était appelé à se déployer. Enfin, la tension monte lorsqu'un clarinettiste refuse de reprendre seul un passage sur ordre du chef et s'en remet à un accord syndical pour se justifier. Le représentant syndical de l'orchestre exige ensuite une pause sous prétexte que les musiciens sont trop perturbés par ce qui vient d'arriver.

- 10 Dans la réception du film, cette situation musicale réaliste est clairement passée au second plan si ce n'est rejetée au profit d'une interprétation politique<sup>25</sup> centrée autour du personnage du chef d'orchestre.

## Le chef d'orchestre au spectre du politique : la figure du dictateur

- 11 Le film fut d'abord perçu par la critique, selon un premier degré de lecture socio-politique, comme la représentation d'un conflit entre un collectif ou la « société »<sup>26</sup> – les instrumentistes – et un individu incarnant l'autorité – le chef d'orchestre. La répétition d'orchestre, faite d'interactions entre le chef et les musiciens qui expriment des rapports de force et de domination<sup>27</sup>, est un contexte particulièrement bien choisi pour exploiter cette thématique. Elle a d'ailleurs été utilisée par le théoricien politique Antonio Gramsci pour illustrer la question du centralisme organique<sup>28</sup>.
- 12 Ce conflit est en premier lieu matérialisé par un contraste dans les registres linguistiques et les apparences physiques des deux parties. Du côté des langues, quasiment chaque musicien parle un dialecte italien différent. Le chef d'orchestre s'exprime quant à lui dans un italien approximatif au fort accent germanique et, à la toute fin du film, il utilise l'allemand, sa langue maternelle supposée. C'est là un choix délibéré de Fellini, décidé au moment du doublage. Du côté des corps, on observe une grande variété chez les musiciens – des petits, des vieux, des rondouillards, etc. – qui fait face au physique mince et plutôt neutre du chef d'orchestre. Ici aussi, le parti-pris du réalisateur est à relever : Fellini accordait toujours un grand soin au physique de ses acteurs, visionnant, pour les choisir, de nombreuses photographies ou supervisant lui-même le casting. Pour ce film, la plupart des « musiciens » – notons que certains d'entre eux en sont de véritables – a été recruté parmi des Napolitains<sup>29</sup>. Le personnage du chef d'orchestre est un des rares à avoir été attribué à un comédien professionnel, choisi à partir d'une photographie d'agence. La qualité de jeu de cet acteur inconnu du public – ce sera le premier et seul grand rôle international de Balduin Baas (1922-2005) – n'entra pas en ligne de compte : outre son physique, qui sembla correspondre à un idéal de chef d'orchestre forgé par Fellini, c'est surtout la nationalité de l'acteur qui paraît avoir été déterminante dans ce choix. Selon Alberto Moravia, l'attribution de la nationalité allemande à ce personnage a été guidée par les clichés qui accompagnent couramment celle-ci : « Comme dans les fables d'Ésope, le renard désigne la ruse, le loup l'arrogance et ainsi de suite ; de même

l'Allemand de la fable de Fellini désigne l'ordre, la discipline, etc.<sup>30</sup> » Une journaliste affirme quant à elle que le film oppose mauvaise foi italienne et rigidité allemande<sup>31</sup>.

- 13 Mais pour beaucoup, ce choix, associé au comportement et au ton autoritaires du personnage, évoque de manière transparente Hitler ou l'occupant nazi de la Seconde Guerre mondiale. Le critique Paul Warren situe, lui, le personnage dans une lignée plus large, propre au cinéma de Fellini, de « figures dominatrices » influencées par le fascisme<sup>32</sup>. La fin du film, qui fut de nombreuses fois reprochée à Fellini, confirmerait ces interprétations : une fois l'ordre revenu, l'orchestre, discipliné, reprend la répétition sous la baguette du chef d'orchestre. Ce dernier semble se contenter de ce qu'il entend, puis la musique s'arrête. Il se remet alors à crier sur les musiciens. Le noir se fait et avant que ne soit lancé le générique, l'on entend la voix du chef d'orchestre qui reprend de plus belle ses vociférations, en allemand cette fois-ci. « Et dans le noir qui s'installe, on entend la voix du chef passer de l'italien à l'allemand et s'enfler jusqu'à l'hystérie. On entend les bruits de bottes martelant le pavé », commente un journaliste français<sup>33</sup> comme pris d'hallucination sonore. Relevons toutefois que le propos reste musical, ce qui est rarement précisé, et qu'il se termine par un retentissant « Da capo ! ». Il est vrai que l'absence de sous-titres sur la version originale entretient l'ambiguïté, et la tonalité empruntée par le personnage<sup>34</sup> permet l'évocation de la voix d'Hitler déjà familière aux oreilles des spectateurs par la caricature qu'en a présenté le célèbre film de Chaplin, *Le Dictateur*. Il va sans dire que cette conclusion interpelle. Elle cristallisa les polémiques et suffit à orienter la lecture du film : Fellini, sensible à la situation de l'Italie d'alors, annonçait, par le truchement du chef d'orchestre, une issue terrible – le retour à un régime dictatorial – ou voyait en celle-ci une solution souhaitable, suivant le positionnement des commentateurs.
- 14 Pour de nombreux Italiens, avec ce film, Fellini ne s'engageait pas uniquement dans une représentation abstraite d'un collectif face au pouvoir ; à travers cette répétition d'orchestre, il parlait de l'Italie de la fin des années 1970. *Prova d'orchestra*, de l'écriture de son scénario à ses premières projections, s'inscrivait de fait dans un paysage italien troublé, marqué par le terrorisme. Il est même contemporain de la césure qui s'opère dans ces années avec l'enlèvement, la séquestration puis l'assassinat du président de la Démocratie chrétienne Aldo Moro (le 9 mai 1978, après 55 jours de détention) et avec l'assassinat du syndicaliste Guido Rossa (janvier 1979) par les Brigades rouges<sup>35</sup>. C'est aussi à cette période, plus précisément à partir de 1977-1978, qu'un grand nombre d'intellectuels prit publiquement position, d'abord sur le mouvement étudiant de 1977 puis sur le terrorisme<sup>36</sup>. Le cinéma, en particulier, montra une grande capacité à enregistrer les événements en cours<sup>37</sup>. Il n'est donc pas étonnant qu'on pensa voir dans ce film une prise de position de Fellini, d'autant que le genre employé par le réalisateur, celui du reportage-interview<sup>38</sup>, l'ancrait dans le contemporain. L'une des premières idées que Fellini eut pour son film, dans une sorte de démarche « concrète »<sup>39</sup>, a d'ailleurs été celle d'un enregistrement de la « bande-son chaotique » de cette période<sup>40</sup>. Il l'indique très clairement dans les notes préparatoires au film :

Nous pourrions commencer notre petit récit en suivant le chef d'orchestre qui sort de sa maison pour se rendre à la répétition. Pluie, engorgement chaotique de la circulation: on aperçoit, à l'intérieur des voitures immobilisées, des masques emplâtrés de cynisme, de férocité, de peur. Cortèges menaçants de manifestants, heurts, charges de la police, bombes... Au fond, une matinée ordinaire de l'une de nos journées.

Titres. Un montage convulsif, lacéré d'extraits, de passages, d'éclairs, chutes d'épisodes d'une violence extrême, choisis dans le répertoire-ciné-journal de ces dernières années. Un ensemble sonore, chaotique et terrifiant de coups de feu, de cris, de slogans hurlés avec une démentielle itérativité, troués, brisés par les sirènes de police, les hurlements des ambulances, le fracas sonore des haut-parleurs, le bruit et la fureur des cocktails Molotov, des bombes. Sur ce pétrissage de cauchemar, dimension délirante d'un « univers absurde », apparaissent les titres du petit film<sup>41</sup>.

- 15 De cette idée, il reste une trame sonore composée des bruits du trafic urbain, de sirènes et, peut-être, d'une bombe tandis que se déroule le générique d'ouverture.
- 16 À plusieurs reprises, Fellini confirma avoir voulu, choqué par l'assassinat de Moro, parler de la situation italienne avant de se rétracter devant l'ampleur des interprétations. Il a admis avoir représenté l'Italie sous les traits de l'orchestre composé de musiciens aux physiques et dialectes variés : « L'orchestre, c'est l'Italie. C'est nous. La répétition c'est celle que nous faisons tous les jours », dit-il à un journaliste venu l'interroger sur le tournage<sup>42</sup>. Il évoque ainsi un pays malade, « un organisme frappé de cancer »<sup>43</sup> : « [...] je voulais tout simplement qu'en voyant ces images il y ait des gens qui éprouvent un peu de honte, comme d'une maladie<sup>44</sup>. » L'ensemble de ses propos condamne les actes terroristes et la complaisance du milieu intellectuel de gauche pour ceux-ci ; Fellini se dit quant à lui choqué par les assassinats de policiers<sup>45</sup>. Le problème serait bien l'absence de chef : « Nous en avons une confirmation [des « signes de mort »] tous les matins quand les journaux s'échangent des nouvelles de luttes, revendications, d'attentats, de morts, le tout soutenu par une impuissance politique et morale qui fait instinctivement penser à un orchestre privé de son chef, destiné à aller à vau-l'eau du fait de la débandade euphorique et impétueuse de ses musiciens », dit-il en interview<sup>46</sup>. On retrouve cette représentation dans le passage central du film où la révolte – souvent qualifiée de « soixante-huitarde » – fait rage et où les musiciens décident de se passer de chef ; une impasse qui rompt l'harmonie et conduit à la cacophonie, dit en substance Fellini utilisant une métaphore musicale des plus basiques.
- 17 Cette peur et cette condamnation de la violence de la gauche extrême signifiaient-elles que Fellini souhaitait le retour d'un dictateur tel Hitler pour remettre de l'ordre ? Les commentateurs les plus radicaux l'ont affirmé : Fellini, en plaçant le destin de l'orchestre-Italie sous la baguette du chef d'orchestre-dictateur, montre des tendances fascistes<sup>47</sup>. Entre la lutte armée violente – représentée par la révolte des musiciens – et la tentation autoritaire – incarnée par le chef d'orchestre, Fellini semble choisir cette dernière<sup>48</sup>. Dans ses propres commentaires de *Prova d'orchestra* et dans le film lui-même, on retrouve il est vrai deux registres souvent utilisés par le fascisme : celui, cité plus haut, de la maladie, de la contagion, pour décrire une situation nationale à laquelle il faut remédier – et Fellini souhaite que son film soit un « choc » capable de réveiller ses contemporains –, et celui, dont nous reparlerons, de la magie, du magnétisme pour décrire le pouvoir du leader, ici de l'artiste, sur la masse humaine<sup>49</sup>.
- 18 Le cinéaste a répondu à la question, qui lui a été frontalement posée, de l'allusion à Hitler par une anecdote :

Je me souviens du trait démentiel de cet individu rencontré au vestiaire d'un restaurant (eh oui, il me semble qu'on doit être irrémédiablement fou pour comprendre le film de la sorte) et qui, au moment où j'étais en train de passer mon pardessus, m'a chuchoté avec une satisfaction torve : « J'ai vu

votre film. Je suis de cœur avec vous. C'est l'oncle Adolf qu'il nous faut ici<sup>50</sup>  
! »

- 19 Pour la justifier, il argue plutôt de sa volonté de représenter deux types de folie en face à face : « Le film transmet une situation de folie, cette folie fait peur, on invoque alors une folie organisée : celle justement d'un dictateur<sup>51</sup>. » Cette idée se retrouve dans un autre entretien : « Hitler et Staline, les grands tyrans, étaient possédés par les puissances d'un inconscient collectif qu'ils incarnaient, ils devenaient le centre des projections obscures, ils exprimaient une folie organisée<sup>52</sup>. » Le second plus long passage de musique exécuté sans interruption par l'orchestre entre en résonance avec cette évocation : le genre de l'œuvre alors interprétée, un galop, joué à l'unisson, avec son rythme répétitif et effréné et son mouvement ascensionnel, paraît effectivement susciter un sentiment de toute puissance chez celui qui le dirige tendant vers une folie généralisée. Les travellings latéraux, qui balayent rapidement l'orchestre puis le chef, en contrechamp, accentuent cette impression. Les musiciens, sous les encouragements du chef – qui va jusqu'à crier « Victoire ! » –, semblent être pris dans une machine qui s'emballe, une machine dont on craint à tout moment le dérèglement. Le galop affecte également leurs corps – par exemple, atteints d'une chaleur excessive, plusieurs retirent des couches de vêtements – comme il anime celui du chef. À la fin de la séquence, la caméra réagit elle aussi au geste du chef marquant l'arrêt de l'œuvre en opérant un zoom « coup de poing ». On retrouve ce galop, dans une version différente, à la toute fin du film, dans le plus long extrait de musique que l'on peut entendre. Cette fois-ci, il est interprété par les cordes et il alterne avec des passages mélodiques joués par les vents. Deleuze a remarqué que cette dialectique entre galop, d'ordre rythmique, et ritournelle mélodique intervient dans un grand nombre de films de Fellini, le premier marquant une puissance de mort, la seconde une force de vie. « Pour Fellini [...] le galop accompagne le monde qui court à sa fin, le tremblement de terre, la formidable entropie, le corbillard », commente-t-il<sup>53</sup>. Le philosophe termine son analyse en citant le passage du film qui nous intéresse ici :

À la fin de « *Prova d'orchestra* » on entend d'abord le plus pur galop des violons, mais se lève insensiblement une ritournelle qui lui succède, jusqu'à ce que les deux s'insinuent l'un dans l'autre de plus en plus intimement, s'étreignant comme des lutteurs, perdus-sauvés, perdus-sauvés... Les deux mouvements musicaux deviennent l'objet du film, et le temps lui-même devient sonore<sup>54</sup>.

- 20 Nous sommes de nouveau dans la représentation d'un moment de folie, une folie schizophrénique, qui obéit aux mouvements secs de la baguette du chef d'orchestre. L'harmonie apparente du passage, rendue par une prise de vue qui, pour la première fois, finit par englober l'ensemble de l'orchestre, chef compris, est d'ailleurs démentie, immédiatement après l'arrêt de la musique, par la reprise des insultes du chef.

## Du chef-démiurge au « dictateur d'orchestre »

- 21 Si l'on suit ce qui dit François-Bernard Mâche<sup>55</sup> sur le galop, point de rencontre, du fait de son origine animale, entre musique et mythe, le genre fut particulièrement bien choisi par le tandem Rota/Fellini. Écho au registre romantique, il permet de mettre en scène de manière efficace une représentation mythique du chef d'orchestre, celle du démiurge qui incarne la musique et domine les corps des instrumentistes qui se trouvent face à lui. Au-

delà du mythe, non étranger à l'origine du film et présent comme nous allons le voir dans les discours des différents personnages, il est aussi question d'évoquer un type historique de chef d'orchestre.

- 22 Aux yeux de Fellini, c'est d'abord Rota, sorte d'incarnation, pour lui, de la musique, qui, observé lorsqu'il dirigeait les enregistrements des bandes originales de ses films, figure le mythe du chef-démiurge : il est celui qui permet à la musique de naître, à une harmonie de se dégager malgré les disparités et la distraction des musiciens. La transformation de l'état d'esprit comme des corps des musiciens dont il rend le chef d'orchestre responsable fascine Fellini. La description qu'il donne de son film se ressent clairement de cette impression :

Le but du « spécial » [...] était de raconter la transformation de musiciens pendant une répétition d'orchestre.

Nous les avons vus indifférents, hostiles au travail, abrutis par la routine, frustrés par un métier qui les confond dans une masse indifférenciée, chamailliers, cancaniers, obstinés à défendre des points de vue irréconciliables, infantilement arrogants, engourdis. Et voilà maintenant que, à travers la fatigue de leur métier, l'acceptation des limites imposées, le travail collectif pointilleux, méticuleux, entêté, sous la direction du chef, axe indispensable et lieu de projections collectives, lié viscéralement à l'orchestre qu'il conduit et par qui il est aussi dirigé, ces mêmes musiciens sont transformés comme par un prodigieux sortilège, et voilà que, le front brillant de sueur, les yeux attentifs à la partition et braqués sur l'estrade, ils semblent finalement bel et bien identifiés à leur propre instrument, unis dans l'expression d'une harmonie retrouvée. Ils semblent transfigurés, illuminés, en proie à une même émotion, comme s'ils étaient devenus une seule et même chose<sup>56</sup>.

- 23 Fellini parle d'un « prodigieux sortilège », ailleurs d'un « miracle »<sup>57</sup>, ce qui introduit dans notre analyse la figure du magnétiseur que prend volontiers le chef-démiurge, selon la tradition ancienne de la magie naturelle, du magnétisme animal, et qui a été brièvement explorée par Peter Szendy dans *Membres fantômes. Des corps musiciens*<sup>58</sup>. Il n'est pas surprenant que Fellini, épris de sciences occultes<sup>59</sup>, ait mis l'accent sur cette idée pour définir le pouvoir du chef d'orchestre. Le bon chef d'orchestre est ainsi celui qui, par son regard, parvient à faire passer un fluide : « [...] je veux que mon chef me regarde, il doit me parler avec les yeux [...]. Il vaut mieux quelqu'un d'incompétent, mais qui aie du charme, du magnétisme, de l'autorité », trouve-t-on dans la bouche d'un musicien. Le mot « magnétisme » (et « hypnose », pour une occurrence) revient à plusieurs reprises à la fois dans les notes préparatoires et dans le film. Le portrait publié du « chef d'orchestre (vu par lui-même) » commence par les mots « Geste, gestuelle, côté magique de la baguette » qui « chapeautent » en quelque sorte le développement qui suit. Dans le film, l'idée est particulièrement étayée dans l'interview-confession que donne le chef pendant la pause. Ce dernier, racontant sa première expérience, après avoir évoqué l'« énorme silence qu'[il] avai[t] devant [lui] », poursuit :

Enfin je donne l'attaque et, à travers un réseau de fils invisibles, je vois, suspendu à ma baguette, l'orchestre, le son de l'orchestre, sa voix que crée ma main, ma main qui la fait naître du silence ou qui l'y renvoie ; la voix montait si je levais la baguette, baissait si je l'abaissais, elle s'élevait, augmentait, se gonflait comme la mer si je levais mon bras qui semblait une aile et moi je volais, soutenu par l'orchestre comme un oiseau dans l'air.

- 24 La baguette apparaît ici comme l'instrument conducteur du fluide électrique qui atteint, par téléstésie comme le suggère Szendy<sup>60</sup>, les corps des musiciens composant la masse orchestrale ; le personnage parle également du « fluide irremplaçable » du chef d'orchestre. L'évocation qu'il fait ensuite de son maître glisse de la magie vers le sacré :

Je me souviens de Koplensky, mon grand maître, [...] quand il arrivait sur l'estrade, tout était en silence. Il faisait seulement tourner le regard, l'expression de ses yeux était absente [...] mais il savait, il avait même déjà découvert chaque ligne de la partition. C'était la musique en personne. Et nous le suivions, heureux, remplis de terreur, pour accomplir ce rite de transsubstantialité...

La musique est toujours sacrée, chaque concert est une messe. Nous étions là, enchantés, les soucis de tous les jours étaient oubliés... nous n'étions, dans l'attente du premier mouvement de la baguette, qu'une seule et même chose, un seul souffle, nous et nos instruments unis dans une seule et même force vitale. Et alors ! Il donnait l'attaque. Rien de plus beau que son autorité [...]. Nous tremblions à l'idée... pour une seule erreur qui pouvait ruiner l'accomplissement du rite.

- 25 Peut-on voir dans le nom à consonance polonaise de ce chef d'orchestre et dans la description de son pouvoir une allusion à Leopold Stokowski, décédé en 1977 et connu dans le monde du cinéma pour sa participation à *Fantasia* de Walt Disney et pour sa relation amoureuse avec Greta Garbo ? C'est possible. Szendy, rappelant la mise en scène élaborée du début du film de Disney, en fait un archétype du chef-démiurge<sup>61</sup>.
- 26 Ce mythe a en effet été porté par un type de chef d'orchestre dont on peut repérer l'évocation dans le film. Il en est ainsi de la star des chefs d'orchestre d'alors, Herbert von Karajan (1908-1989) : la dimension magique de sa direction a été abondamment relayée par la presse<sup>62</sup> et plusieurs passages du discours du chef d'orchestre-dans-le film se réfèrent sûrement à lui. L'allusion la plus transparente est de nature anecdotique et se trouve dans la mention des différentes résidences du personnage<sup>63</sup>. Le physique athlétique de ce dernier, qui semble prendre soin de son corps, ainsi que sa tenue décontractée sont aussi des traits qui, au-delà de la langue allemande, rappellent le chef autrichien. Pour plusieurs contemporains du film, la comparaison est évidente : « C'est peu de dire que Karajan est imité ! », s'exclame le journaliste de *La Croix*. Étonnamment, le rapprochement avec une autre star de la direction d'orchestre, plus ancienne dans le temps mais plus proche de l'Italie, Arturo Toscanini (1867-1957), est peu établi. Ce dernier est pourtant le seul véritable chef d'orchestre à être nommé cité dans le film : son nom apparaît dans la bouche d'un clarinettiste qui se rappelle, ému, avoir été distingué par le chef italien au cours d'une répétition, ce qui lui vaut ensuite, de la part du chef d'orchestre-dans-le film, le surnom de « clarinettiste de Toscanini ». On aperçoit de plus sa photographie à côté de la porte de la loge du chef ainsi que, à l'intérieur de celle-ci, dans le reflet du miroir dans lequel le personnage se regarde, emblème discret de ce jeu d'identification. Les colères de Toscanini en répétitions sont par ailleurs connues pour leur dimension spectaculaire et donnent ainsi du crédit aux insultes proférées dans le film envers les instrumentistes. La biographie consacrée au célèbre chef d'orchestre par Harvey Sachs regorge de tels exemples, issus de souvenirs de musiciens<sup>64</sup>. On dispose d'ailleurs de sources directes pour ces colères magistrales par le biais de quelques enregistrements. Par exemple, celui d'une répétition avec l'orchestre de la NBC fait entendre Toscanini qui, en italien et en anglais, hurle sur les musiciens, les traite d'idiots et de dilettantes, leur niant leur statut d'artiste, et les interrompt à peine ont-ils

recommencé à jouer<sup>65</sup>. On peut dès lors déduire plusieurs traits comportementaux communs à Toscanini et au chef d'orchestre du film : la nervosité – qui conduit à casser de nombreuses baguettes chez Toscanini, à jeter la partition chez les deux chefs –, la stigmatisation de certains musiciens pointés du doigt et à qui il est demandé de jouer seul quelques mesures ou encore le fait d'interrompre fréquemment le déroulement de l'œuvre.

- 27 Ce sont là trois des chefs d'orchestre qui ont, dans l'histoire de cette fonction, atteint une consécration portée par le mythe du chef-démiurge à l'autorité naturelle et relayée par les médias : « du dictateur mais antifasciste Toscanini au “demi-dieu” Karajan, en passant par Stokowski, la star hollywoodienne », énumère Liébert<sup>66</sup>. Cette aura qui les élevait au rang de stars, à laquelle il faut ajouter de grandes exigences sur le plan musical, leur permettait de bénéficier de pouvoirs considérables au sein des orchestres et institutions qu'ils dirigeaient. Claude Samuel les appelle des « dictateurs d'orchestre »<sup>67</sup>. Dans le film, c'est encore ce type de chef que le copiste évoque lorsqu'il décrit les répétitions conduites par l'ancien chef d'orchestre, qui pouvait faire travailler ses musiciens toute la nuit et leur frapper les mains à coups de baguette pour les punir de leurs erreurs ; un récit qui est fait devant la photographie de Toscanini.

## Le chef d'orchestre-dans-le film : un personnage fantoche

- 28 Comment le chef d'orchestre-dans-le film se situe-t-il par rapport à ce type de chef ? Dirigeant une « petite musique », malmené par les musiciens, aigri, on peine à pouvoir l'inscrire dans cette lignée. À l'évidence, bien qu'il lui en concède parfois les traits, Fellini n'en fait pas cet « être-musique » à l'autorité naturelle.
- 29 Il a d'ailleurs, comme à son habitude, abordé son personnage par un dessin satirique. Le croquis figure sur une page du projet initial de *Prova d'orchestra*<sup>68</sup> et représente un chef d'orchestre derrière son pupitre : les yeux exorbités, le geste démiurgique de la main droite prolongée par la baguette, le bras gauche élevé au-dessus de la tête, les cheveux en bataille, les pieds ne touchant plus le sol forgent l'image d'un chef inspiré, habité par la musique, mais un tant soit peu hystérique. La figure du « chef d'orchestre idéal » se renverse ; elle offre l'occasion d'une caricature de « l'idéalité » en masque narcissique, comme le montre de façon exemplaire le propos d'un instrumentiste : « Le chef d'orchestre idéal devrait être grand, beau, pâle, autoritaire, grand acteur, mystérieux, magnétique, porter au front les marques d'une noble souffrance. Tous les chefs se regardent longuement dans la glace, dans leur loge, espérant se trouver cette allure-là. » L'idéal se trouve ainsi ravalé au rang d'apparence ou d'allure, guettée anxieusement dans le reflet du miroir<sup>69</sup>. Un autre musicien ironise sur les propos d'un « critique subtil » comparant « la mimique et la gestuelle d'un chef d'orchestre à une sorte de danse rituelle et initiatique » :

Le geste libère de l'énergie sonore, entraîne avec lui en ondulations fluctuantes la masse des archets, il fait éclater les sonneries puissantes des trompettes, articule le phrasé délicat des flûtes, il semble parfois qu'il devine tout seul – et soit seul à la faire – les mille manières dont peut vibrer une note sous l'archet ou comment on peut moduler son souffle, d'un doigté expert, dans un cor anglais.

Avec le geste, il donne des recommandations, il menace, il supplie, il promet,

il fait le silence, le doigt sur les lèvres il fait baisser le volume, avec des expressions affligées ou mystérieuses, comme s'il suppliait tout le monde de garder le secret.

- 30 Cela fait de lui un « personnage dansant, et commenté », tel qu'il s'est imposé au cours du XX<sup>e</sup> siècle en venant d'Allemagne<sup>70</sup>, comme l'acteur et personnage du film. L'image de ce dernier s'abîme d'ailleurs encore un peu plus devant les caméras de télévision : il expose son corps comme ses sentiments de manière pathétique pendant l'interview qu'il finit par accorder dans sa loge<sup>71</sup>.
- 31 En général, les instrumentistes insistent sur leur propre rôle, jugé prépondérant dans l'interprétation de l'œuvre et la réussite du concert. Fellini tempère de même le rôle du chef d'orchestre par l'importance de celui des musiciens : le chef est « lié viscéralement à l'orchestre qu'il conduit et par qui il est aussi dirigé »<sup>72</sup>. Le pouvoir, loin d'être une relation unilatérale, est ainsi un rapport dialectique.
- 32 Le mythe du pouvoir absolu du chef d'orchestre est donc en partie déconstruit par Fellini. Après avoir brièvement montré une violoniste, montée sur une chaise, « dirigeant » de son archet le concert d'insultes qui vise le chef, le film permet même d'envisager son remplacement ou son éviction par la reprise de deux *topoi* de la contestation de l'utilité du chef d'orchestre, au moment de la révolte des instrumentistes. Le premier consiste dans son remplacement par un métronome, projet émis par une musicienne à la pause et exécuté au plus fort de la révolte qui répond aux cris de « Orchestre-Terreur, à mort le chef ! ». L'idée en serait venue à Fellini du souvenir d'un ouvrage pédagogique sur l'orchestre où celui-ci, vivant une révolution, destitue provisoirement le chef d'orchestre pour mettre un métronome à sa place<sup>73</sup>. Mais le cinéaste reprend un thème apparu dès l'invention de l'instrument au XIX<sup>e</sup> siècle (le brevet date de 1816) et surtout avec celle du métronome électrique défendue par Berlioz, ce dont témoigne de nombreuses caricatures<sup>74</sup>. Le remplacement du chef par un métronome aurait d'ailleurs été appliqué pour la direction des chœurs dès l'époque baroque par les maîtres de chœur allemands si l'on en croit la description d'un mécanisme approchant, sorte de bras mécanique contrôlé par une pédale, figurant dans un traité de Johann Beer<sup>75</sup>. Le second *topos* est la suppression du chef par idéologie politique (« il est interdit de diriger » est-il lancé comme slogan, probable référence au slogan « il est interdit d'interdire » de Mai 68), ce qui peut être reconduit à l'expérience fameuse de l'orchestre soviétique Persimfans entre 1922 et 1934 ou à la démarche plus récente de l'ensemble américain Orpheus, créé en 1972<sup>76</sup>.
- 33 Pour autant, le pouvoir du chef d'orchestre suscite aussi une certaine nostalgie, de la part même de ceux qui le contestent. Les interviews du copiste, des instrumentistes, mais aussi du chef d'orchestre-dans-le film ne cessent d'évoquer ou d'invoquer d'autres chefs d'orchestre, ceux « d'avant », autoritaires et respectés. La scission générationnelle, curieusement absente de la littérature critique qui trahit le scénario en affirmant que l'ensemble des musiciens fait corps contre le chef d'orchestre, témoigne de la perte d'emprise du mythe sur le présent : la révolte concerne essentiellement les jeunes, et notamment ceux que l'on pourrait appeler les « chevelus », auxquels Pasolini a consacré un article quelques années avant le film<sup>77</sup>. Les musiciens les plus âgés se tiennent au contraire à l'écart et adoptent une attitude plus respectueuse envers le chef, perceptible dès l'arrivée de ce dernier salué par un « mes hommages *direttore* », certains restant même près de lui au cœur du conflit. Le point de rupture semble être celui du « moment 68 », dont on retrouve, dans la bouche du chef un thème classique de la critique : celui-ci souligne la « contradiction de l'époque qui interdit l'autorité et la hiérarchie », et qui

rend par là impossible l'exercice du chef d'orchestre, qui comme le prêtre perd alors ses fidèles.

34 Le film s'inscrit ainsi dans une situation historique précise qui voit les orchestres se professionnaliser et le poids des syndicats s'accroître, mettant en question la toute-puissance des chefs-démiurges. Les critiques spécialisés ont souligné ce contexte. C'est le cas d'Alexandre Myrat et Jacques Pays, chef d'orchestre et philosophe, dans l'article qu'ils consacrent au film où ils renvoient à un autre de leurs articles, paru plus tôt dans le même journal (*La France nouvelle*) et intitulé « La place vide du chef d'orchestre ». Ils y relaient un incident survenu le 1<sup>er</sup> novembre 1978 à l'Opéra-Comique à Paris : le chef d'orchestre Roberto Benzi avait interrompu sa direction, posé sa baguette et quitté la salle à la fin du 3<sup>e</sup> acte de *Werther* de Massenet. Il entendait protester contre « les abus et actes de sabotage indignes » des musiciens de l'orchestre qui « se permettent non seulement d'écourter les répétitions, de se faire remplacer sans même en informer le chef, de ne pas s'accorder sérieusement ou de parler pendant les représentations, mais aussi de prendre volontairement le contre-pied des indications qu'on leur donne ». Dans la conférence de presse qu'il a donnée pour s'expliquer, il poursuit en rappelant sa fonction et ses compétences : « Il [le chef d'orchestre] est celui des musiciens qui a la charge d'organiser la mise en place, avec l'ensemble de chacun des musiciens, de l'interprétation musicale, disposant en particulier pour ce faire, d'un acquis gestuel rationalisable dans le but d'être fonctionnel. » Les deux auteurs précisent que tous ceux qui se sont prononcés sur cet incident ont défendu les instrumentistes. Pour eux, cela indique les limites du mythe historique du chef d'orchestre dans notre société, désormais rejeté par les musiciens qui revendiquent alors un rapport social et personnel à la musique<sup>78</sup>. Claude Samuel, dans l'article déjà cité qui porte le titre explicite « À propos de "Prova d'orchestra" : La race des dictateurs d'orchestre s'est éteinte », attribue aux syndicats cet état de fait et conclut que les chefs jouent désormais plus sur la séduction pour diriger leur orchestre que sur la terreur<sup>79</sup>. Le pouvoir du chef se doit ainsi de composer avec un contre-pouvoir capable de le bloquer ou de le renverser. Il y a peu encore, le correspondant du *Monde* en Italie faisait de même le rapprochement entre la démission de Riccardo Muti de l'Opéra de Rome et le film<sup>80</sup>. Muti protestait contre les grèves à répétition, les relations tendues avec les syndicats, la gestion fragilisée de l'institution.

35 Dans sa partie « révolutionnaire », le film est ainsi le récit d'un renversement ou d'une décapitation. Mais, en un temps où le « grand » chef d'orchestre est déjà une figure du passé, le sacrilège n'atteint que le simulacre du mythe, son double caricatural. D'une certaine façon, avant que le film ne commence, le chef est déjà mort. *Prova d'orchestra* apparaît ainsi essentiellement comme un film de deuil. Les bruits sourds qui se font entendre dès le début, la boule de démolition qui fait s'écrouler une partie de l'auditorium et tue la harpiste participent de cette atmosphère. Le film tourne tout entier autour d'un vide, le rituel de la répétition se montrant incapable de réactiver le mythe du chef charismatique entraînant le collectif. C'est bien cet empêchement qui provoque par contrecoup le déchaînement de la violence. On peut citer en ce sens l'analyse de Warren :

En habillant son chef d'orchestre d'un vieux pantalon et d'une chemise froissée, en le chaussant d'une paire d'espadrilles, en l'amenant à se dévêtir dans la loge autrefois princière et à exhiber son buste décharné, Fellini joue sur l'effet de contraste. Il montre la bêtise moderne qui prétend, dans le délabrement, se substituer au rituel antique. Mais l'attaque va plus loin. En choisissant pour jouer le rôle du chef d'orchestre, du dompteur de ses

personnages clowns, un étranger qui trébuche sur les mots de la langue italienne, au point de ne plus pouvoir les accorder entre eux, Fellini nous dit, entre autres choses, que le leadership, aujourd'hui, ne colle plus guère à la réalité. À moins de s'imposer à elle par la dictature<sup>81</sup>.

- 36 Le présent est ainsi le lieu d'une impossible résurrection du passé, déchiré par une dialectique douloureuse. L'antique oratoire, préservé d'un dehors menaçant, dangereux, anarchique, en constitue le lieu matériel.

## Fellini-direttore, Fellini-dittatore ?

- 37 Plusieurs éléments permettent de voir dans ce chef d'orchestre à l'autorité contrariée un visage possible de Fellini cinéaste<sup>82</sup>. On peut relever des similitudes sur le plan du caractère, Fellini s'étant plusieurs fois montré difficile dans ses relations avec les acteurs ou les producteurs : « Les rapports de Fellini avec les acteurs étaient terribles. Un caporal, un Tartare, un dictateur, un démon. Parfois, il est presque hystérique. Les cinq ou six premières semaines de tournage ont été un enfer », se souvient Donald Sutherland, l'acteur principal de *Casanova* ; « Fellini est pire qu'Attila » dit de lui le producteur Alberto Grimaldi<sup>83</sup>. La déploration d'un monde en mutation est un autre point commun : plusieurs reportages de l'époque montrent un Fellini se plaignant de la transformation de ses conditions de travail : techniciens qui exigent des pauses et se montrent peu intéressés par le film, temps pris par les réglages techniques, manque de considération de sa parole, etc.<sup>84</sup> Les critiques émises par le chef d'orchestre-dans-le film contre les contre-pouvoirs que représentent les syndicats et le responsable de l'orchestre apparaissent ainsi comme une charge personnelle du réalisateur. Pour expliquer le film, Jean A. Gili met en avant les circonstances de la réalisation d'autres films : grèves émaillant le tournage de *Casanova*, retard de financement touchant *La Cité des femmes*, etc. *Prova d'orchestra*, réalisé alors que le cinéaste travaille déjà sur *La Cité des femmes*, serait donc une prise de position délibérée de Fellini contre les syndicats et les ouvriers, accusés d'avoir entravé son travail<sup>85</sup> ; une réponse sur le vif à une situation de crise, une « humeur immédiatement transcrite »<sup>86</sup>, comme peut d'ailleurs le laisser entendre la rapidité de sa réalisation : « *Prova d'orchestra*, je l'ai tourné en seize jours, et j'ai fait le montage en deux semaines, c'est-à-dire en huit jours de travail », précise Fellini<sup>87</sup>. Enfin, la réponse du chef d'orchestre-dans-le film, renvoyé par un musicien à sa médiocrité : « il me manque la paix, la tranquillité, le silence » entre en résonance avec une remarque faite par Fellini sur la question de l'ordre : « Je crois que quiconque a certains penchants artistiques est tout naturellement conservateur et a besoin d'ordre autour de lui : les clameurs, les chants, les cortèges, les coups de feu, les barricades agacent, dérangeant, il faut fermer les fenêtres<sup>88</sup>. » Ce calme, poursuit Fellini, est nécessaire à la réalisation de ses propres transgressions : l'ordre apparaît ici clairement comme un besoin artistique et non une prise de position politique.
- 38 Dans le film, le chef d'orchestre est le garant de la dimension esthétique du travail : il est le seul à réellement s'inquiéter de l'objectif de la répétition, à savoir accomplir une œuvre d'art<sup>89</sup>, comme le montrent plusieurs de ses interventions : « À la place de vous je penserais un peu moins aux syndicats et un peu plus à la musique » ; « Vous savez pourquoi vous êtes ici ? Je parle à des musiciens, non ? » ; « Nous sommes musiciens, vous êtes musiciens... » ; « Les notes nous sauvent ; vous devez vous accrocher aux notes. » Un instrumentiste compare au contraire son travail à celui des ouvriers de la Fiat. Rappelons que la lettre à Simenon annonçait : « [...] avec les exécutants, il y aussi un chef d'orchestre

qui s'aperçoit, dans la dialectique difficile de ce rapport, que l'objectif commun qui serait de faire de la musique est mortifié, méconnu, mis à l'écart, ignoré<sup>90</sup>. »

- 39 Au-delà du personnage du film, c'est ainsi en tant que réalisateur que Fellini s'identifie avec la figure du chef d'orchestre dans le cadre d'une analogie générale entre le monde du cinéma et le monde de l'orchestre. Ces deux mondes, qui partagent des conditions d'exécution communes<sup>91</sup>, sont présentés comme une machine effrayante, faite d'éléments épars, dont le fonctionnement semble tenir du miracle. Cette angoisse devant la machine-cinéma, ce désir de pouvoir la tenir à distance, traverse toute l'œuvre de Fellini et remonte à ses années de scénariste pour Rossellini :

C'est en le voyant au travail que j'ai cru découvrir pour la première fois, avec une clarté soudaine, qu'il était possible de faire du cinéma dans le même rapport personnel, direct, immédiat avec lequel un écrivain écrit ou un peintre peint. La machine que l'on a derrière son dos, cette espèce de Babel de voix, d'appels, de déplacements, de grues, de projecteurs, de trucages, d'aides, de porte-voix qui m'avait paru si tyrannique, si débordante, si abusive [...]; tout ce tohu-bohu laborieux, digne d'un régiment de manœuvres, qui m'avait toujours caché et comme voilé, le contact direct avec l'expression, chez Rossellini était annulé, effacé, poussé vers le fond, réduit à un simple cadre bruyant et nécessaire d'une zone franche où l'artiste de cinéma compose ses images tout comme un dessinateur trace ses dessins sur la feuille blanche<sup>92</sup>.

- 40 C'est le même sentiment qu'il rencontre de nouveau, quelques années plus tard, en voyant Rota diriger les musiques de ses films et parvenir à faire adhérer les musiciens à son interprétation : « Cela m'a alors tellement impressionné de découvrir comment des individus disparates, dépareillés, contrariés, distraits, dissociés, séparés par leurs vies et des intérêts personnels divers pouvaient s'unir dans la tentative de réaliser une utopie, c'est-à-dire l'exécution parfaite d'une idée, d'un projet, d'une intuition venue d'autrui<sup>93</sup>. »
- 41 Le créateur doit ainsi s'emparer de la machine. Sans lui, les éléments ne peuvent s'accorder : aux musiciens « dépareillés » correspondent ainsi tout le personnel d'un film et notamment les acteurs. Ainsi en est-il du début de *Huit et demi* décrit par Jean-Louis Manganaro : « Cette "masse à l'œuvre" est campée dans les images d'apathie de la première séquence ; tous ces gens, ces acteurs, ignares, confus, disposent peut-être de savoirs artistiques et artisanaux individuels, mais ils sont dans l'incapacité de les mettre "en œuvre", d'en faire un film<sup>94</sup>. » Si le tournage comme la répétition sont le lieu du travail en train de se faire, de la fabrication du spectacle<sup>95</sup>, où se jouent les interactions, ou négociations, entre chef et interprètes autour de l'œuvre, pour Fellini, le premier est le seul à en détenir la vérité, c'est pourquoi il doit disposer de la plus grande liberté. Quitte à mener une « lutte à mort » pour faire taire les vellétés artistiques des interprètes<sup>96</sup>. Le génie – dont nous trouvons répétée l'image à outrance sous la forme des portraits de Mozart et de Vivaldi aux murs de la salle de répétition<sup>97</sup> –, autorise, tel que l'affirme le chef d'orchestre-dans-le film, caprices et bizarreries.
- 42 Le chef-dictateur est alors pour Fellini, qui a souvent endossé l'habit du clown, une figure-limite, par laquelle se donne à rêver une liberté sans obstacles<sup>98</sup>. Dans la suspension momentanée des intérêts particuliers, dans la mise en sourdine de la machinerie, au nom de l'art, s'ouvre ainsi une possibilité utopique. Mais celle-ci a toujours chez Fellini quelque chose de précaire ; elle ne saurait être qu'arrachée au réel. Rien ne permet de déduire le désir de Fellini d'étendre ce régime d'exception

essentiellement artistique au politique<sup>99</sup>. Plus encore, le film donne à voir cette utopie, d'une manière profondément ambiguë, à la fois comme rêve et comme cauchemar. Le clown n'est jamais loin du dictateur, à la fois double ridicule et exorcisme de la volonté de puissance.

- 43 *Prova d'orchestra* se présente donc avant tout comme une réflexion autour de la création artistique et non pas comme un film politique prenant partie sur le terrorisme, sans toutefois évacuer cet aspect. Fellini y conteste tout intermédiaire ou interférence bridant la réalisation de son œuvre et son propre pouvoir d'artiste qu'il souhaitait total et pour lequel le « moment 68 » est perçu comme le coup de grâce. Il rejoignait là un thème crucial de son époque qui questionnait, en effet, la légitimité de l'autorité dans chaque domaine<sup>100</sup>. Le film se rattache en définitive à la série de ceux que Fellini a réalisés sur le tournage et les différentes questions posées par celui-ci (*Les Clowns*, *Roma*, *Intervista*, *Huit et demi*, qui en est le plus représentatif) et dont l'« impossible liberté » du réalisateur est la thématique centrale<sup>101</sup>. Dans ce cadre-là, Fellini poursuit, par le biais de ce petit film, un genre des plus classiques de l'histoire de l'art, celui du *paragone* entre les arts, en le propulsant dans la modernité : il ne s'agit plus de hiérarchiser les arts selon leur capacité à imiter le réel mais de mesurer les artistes à l'aune de leur degré de liberté dans la création. Il jalouse ainsi le peintre et l'écrivain qui n'ont pas à composer avec des individus et, dans le monde musical, il perçoit le chef-dictateur comme la plus proche incarnation de son rêve, un rêve, toutefois, dont lui-même se garde et se moque : « c'est lui-même aussi qu'il rappelle à l'ordre ; de ses propres faiblesses qu'il se moque, de tout ce qu'il a en lui de chimères, d'illusions, d'attentes absurdes, de désirs sans contours », écrivait Amengual de Fellini<sup>102</sup>.

## BIBLIOGRAPHIE

### Sources

*Prova d'Orchestra* de Federico Fellini, 1978, couleur, 72 min, RAI-Daimo cinematografica S.P.A (Rome), Albatros Produktion GMBH (Munich).

### Textes de Fellini

COSTANTINI, Costanzo, *Conversations avec... Federico Fellini*, trad. N. Castagné, Paris, Denoël, 1995.

FELLINI, Federico, *Prova d'orchestra*, trad. A. Buresi et al., Paris, Éditions Albatros, 1979.

FELLINI, Federico, *Fellini par Fellini. Entretien avec Giovanni Grazzini*, trad. N. Frank, Paris, Calmann-Lévy, 1984.

FELLINI, Federico, *Faire un film*, trad. J.-P. Manganaro, Paris, Éd. Du Seuil, 1996.

FELLINI, Federico, *Le Livre de mes rêves*, éd. T. Kezich et V. Boarini avec un témoignage de V. Mollica, trad. R. Temperini, Paris, Flammarion, 2010.

FELLINI, Federico, CIRIO, Rita, *Il mestiere di regista. Intervista con Federico Fellini*, Milan, Garzanti, 1994.

FELLINI, Federico et SIMENON, Georges, *Carissimo Simenon, Mon cher Fellini*, éd. C. Gauteur, Paris, Correspondance Cahiers du Cinéma, 1998.

#### Articles de presse

*Archivio Nino Rota. Studi II: Fra cinema e musica del Novecento: il caso Nino Rota. Dai documenti*, éd. F. Lombardi, Florence, Leo S. Olschki, Venise, Fondazione Giorgio Cini/Studi di musica veneta, 2000.

« *Prova d'orchestra* », Revue de presse numérisée de la Bibliothèque de la Cinémathèque française, Paris, 44 articles.

« *Dyrygent* », Revue de presse numérisée de la Bibliothèque de la Cinémathèque française, Paris, 40 articles.

« Federico Fellini », Dossier *Positif-Rivages*, mars 1988.

BOLAND, Bertrand, « *Prova d'orchestra (Federico Fellini)* », *Cahiers du Cinéma*, n° 304, oct. 1979.

COMUZIO, Ermanno, « Fellini/Rota: un matrimonio concertato », *Bianco e nero*, vol. 50, n° 4, 1979, p. 63-94.

FELLINI, Federico, « Comment je fais mes films », Interview avec Aldo Tassone, *Télérama*, n° 1532, 23 mai 1979.

MORAVIA, Alberto, *Cinema italiano. Recensioni e interventi 1933-1990*, éd. A. Pezzotta et A. Gilardelli, Milan, Bompiani, 2010.

MYRAT, Alexandre, PAYS, Jacques, « La place vide du chef d'orchestre », *France nouvelle*, n° 1730, 7 janvier 1979.

RIDET, Philippe, « Riccardo Muti lâche la baguette à l'Opéra de Rome », *Le Monde*, 25 septembre 2014.

#### **Bibliographie générale**

« Carlo Savina », in MUSIKER, Reuben et Naomi (dir.), *Conductors and Composers of Popular Orchestral Music. A biographical and Discographical Sourcebook*, Westport, Greenwood Press, 1988.

AMENGUAL, Barthélémy, « Fin d'itinéraire : du "côté de chez Lumière" au "côté de Méliès" », *Études cinématographiques*, n° 127-130 : « Fellini II : Aux sources de l'imaginaire », 1981, p. 81-111.

ATTAL, Frédéric, « Les intellectuels italiens et le terrorisme, 1977-1978 », in LAZAR, Marc et MATARD-BONUCCI, Marie-Anne (dir.), *L'Italie des années de plomb. Le terrorisme entre histoire et mémoire*, Paris, Autrement, 2010, p. 112-126.

BERNARD, Élisabeth, « Le chef d'orchestre », in FAUQUET, Jean-Marie (dir.), *Dictionnaire de la musique en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Fayard, 2003.

BONDANELLA, Peter, *The Cinema of Federico Fellini*, Princeton (N.J.), Princeton University Press, 1992.

BUCH, Esteban, « Le chef d'orchestre : pratiques de l'autorité et métaphores politiques », *Annales. Histoire, Sciences sociales*, vol. 57, n° 4, 2002, p. 1001-1028.

CHION, Michel, « Fellini et l'orchestre », in *Un art sonore, le cinéma. Histoire, esthétique, poétique*, Paris, Cahiers du cinéma essai, 2003, p. 369-370.

DANEY, Serge, *La Maison cinéma et le monde*, Paris, P.O.L., t. 2 : Les années Libé 1981-1987, 2002 et t. 3 : Les années Libé 1986-1991, 2012.

- DEL BUONO, Oreste, TORNABUONI, Lietta, « Il prigionero di Cinecittà », in *Erà Cinecittà*, Milan, Bompiani, 1979, p. 218-236.
- DE VINCENTI, Giorgio, « Prova d'orchestra di F. Fellini. Sonorità senza sacralità », in MICCICHÈ, Lino (dir.), *Il cinema del riflusso. Film e cineasti italiani degli anni '70*, Venise, Marsilio, 1997, p. 412-420.
- DELEUZE, Gilles, *Cinéma 2. L'Image-temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1999.
- DYER, Richard, *Nino Rota. Music, Film and Feeling*, British Film Institute, Londres, Palgrave Macmillan, 2010.
- GILLI, Jean A., *Fellini. Le magicien du réel*, Paris, Découvertes Gallimard, 2009.
- KEZICH, Tullio, *Fellini. Sa vie et ses films*, trad. F. Martin, Paris, Gallimard, 2007.
- KEZICH, Tullio, « Somnii explanatio ou Dans ce royaume où tout est possible », texte de présentation de FELLINI, Federico, *Le Livre de mes rêves*, éd. T. Kezich et V. Boarini avec un témoignage de V. Mollica, trad. R. Temperini, Paris, Flammarion, 2010, p. 13-14.
- LAZAR, Marc et MATARD-BONUCCI, Marie-Anne (dir.), *L'Italie des années de plomb. Le terrorisme entre histoire et mémoire*, Paris, Autrement, 2010.
- LEHMANN, Bernard, « L'envers de l'harmonie », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 110, déc. 1995, p. 3-21.
- LEHMANN, Bernard, « 7. La répétition : construction sociale de l'interprétation », in *L'Orchestre dans tous ses éclats. Ethnographie des formations symphoniques*, Paris, La Découverte, 2013, p. 192-221.
- LETTIERI, Carmela, « L'Italie et ses Années de plomb. Usages sociaux et significations politiques d'une dénomination temporelle », *Mots. Les langages du politique*, n° 87, 2008, p. 43-55.
- LIÉBERT, Georges, *L'Art du chef d'orchestre*, éd. revue et mise à jour, Paris, Pluriel, 2013.
- MÂCHE, François-Bernard, *Musique, mythe, nature ou les Dauphins d'Arion*, Paris, Klincksieck, 1991.
- MANGANARO, Jean-Paul, *Federico Fellini. Romance*, Paris, P.O.L., 2009.
- MICHAUD, Éric, « Artiste et dictateur », in *Un art de l'éternité. L'image et le temps du national-socialisme*, Paris, Gallimard, 1996, p. 15-48.
- MINUZ, Andrea, *Viaggio al termine dell'Italia. Fellini politico*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2012.
- PASOLINI, Pier Paolo, « Le "discours" des cheveux », in *Écrits corsaires*, trad. Ph. Guilhon, Paris, Champs-Flammarion, 2009, p. 25-33.
- SACHS, Harvey, *Toscanini*, trad. M. C. Cuvillier et G. Zeisel, Paris, F. Van De Velde, 1980.
- SZENDY, Peter, « Genèse (2) : Fantasia, ou la "plasmaticité" » et « Toucher à distance », in *Membres fantômes. Des corps musiciens*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2002, p. 111-114 et p. 115-125.
- WARREN, Paul, *Fellini ou la satire libératrice*, Montréal, VLB, 2013.

## NOTES

1. (Mais qui est le chef d'orchestre ?) Nous reprenons la question ainsi formulée dans plusieurs articles de presse italiens lors de la sortie du film.
2. Le film est projeté dès octobre 1978 devant le gouvernement et le président de la République au palais du Quirinal, puis, au mois de décembre de la même année, au Festival dei Popoli à Florence, avant sa sortie officielle en Italie, le 22 février 1979. Il est ensuite présenté en

compétition officielle au festival de Berlin en mars 1979 puis au festival de Cannes, le 18 mai 1979 (*Internet Movie Database* ; DE VINCENTI, Giorgio, « *Prova d'orchestra* di F. Fellini. Sonorità senza sacralità », in MICCICHÈ, Lino (dir.), *Il cinema del riflusso. Film e cineasti italiani degli anni '70*, Venise, Marsilio, 1997, p. 413) et est diffusé sur la RAI à la fin de cette année.

3. Cette appellation recouvre diverses temporalités. Ici, nous l'entendons comme la période large qui va de l'attentat de la Piazza Fontana à Milan en 1969 au démantèlement de la plupart des groupes terroristes d'extrême droite et d'extrême gauche au début des années 1980. Sur la notion, voir LETTIERI, Carmela, « L'Italie et ses Années de plomb. Usages sociaux et significations politiques d'une dénomination temporelle », *Mots. Les langages du politique*, n° 87, 2008, p. 43-55, (En ligne), <http://mots.revues.org/12032> [consulté le 12 décembre 2014].

4. La première citation est extraite de *L'Humanité dimanche*, 5 décembre 1980, les deux autres de MYRAT, Alexandre, PAYS, Jacques, « Le chef d'orchestre. L'absent », *Révolution*, 19 décembre 1980.

5. « En parcourant les nombreux articles déjà parus dans les journaux et les revues, l'absence de référence, même minime, à la bande originale composée par Nino Rota nous a surpris. Et cette absence nous paraît singulière pour un film qui traite du monde de la musique » (notre traduction) ; « Scorrendo i numerosi articoli già apparsi su quotidiani e riviste, ci ha sorpreso l'assenza del benché minimo accenno alla colonna sonora del film composta da Nino Rota. E questo assenza ci pare singolare trattandosi di un film sul mondo della musica » (ACQUAFREDDA, Pietro, « Rota ci prova », *Paese sera*, 10 novembre 1978. Publié dans *Archivio Nino Rota. Studi II: Fra cinema e musica del Novecento: il caso Nino Rota. Dai documenti*, éd. F. Lombardi, Florence, Leo S. Olschki, Venise, Fondazione Giorgio Cini/Studi di musica veneta, 2000, p. 194-196).

6. DUMONT, Étienne, Interview d'Andrzej Wajda, « Wajda : le "Chef d'orchestre" ? C'est Arthur Rubinstein », *Tribune de Genève*, 29 mars 1980.

7. Par exemple : « Mon petit film s'intitule *Répétition d'orchestre*, et il raconte précisément une répétition d'orchestre. Pourquoi ne pas se contenter de cette explication ? » (notre traduction) ; « *Prova d'orchestra* s'intitola il mio filmetto, e racconta appunto una prova d'orchestra. Perché non accontarsi di questa spiegazione? » (DEL BUONO, Oreste, TORNABUONI, Lietta, « Il prigionero di Cinecittà », in *Erà Cinecittà*, Milan, Bompiani, 1979, p. 218).

8. FELLINI, Federico et SIMENON, Georges, *Carissimo Simenon, Mon cher Fellini*, éd. C. Gauteur, Paris, Correspondance Cahiers du Cinéma, 1998, Lettre de Fellini, Rome, 20 décembre 1978, p. 58-59.

9. Dans l'idée d'un perspectivisme appliqué à l'étude de soi tel que défini par Montaigne (cf. MONTAIGNE, Michel de, *Les Essais*, Livre I : « De l'inconstance de nos actions »).

10. DYER, Richard, *Nino Rota. Music, Film and Feeling*, Londres, British Film Institute, Palgrave Macmillan, 2010, p. 154.

11. Entretien de Fellini dans *L'Europeo*, cité par COMUZIO, Ermanno, « Fellini/Rota: un matrimonio concertato », *Bianco e nero*, vol. 50, n° 4, 1979, p. 74.

12. Le chef d'orchestre Luca Pfaff raconte que le film s'inspire d'un fait dont il fut partie prenante : en 1975, lors d'une séance d'enregistrement de la musique de *Casanova* qu'il dirigeait et à laquelle Fellini assistait, il fut interrompu par un percussionniste. Avec d'autres musiciens, celui-ci s'insurgeait de la présence d'une équipe de télévision réalisant un documentaire sur le cinéaste. Pour continuer à jouer, ils exigèrent la moitié d'un cachet supplémentaire, ce qui leur fut refusé par le producteur. La séance fut alors suspendue. Cette anecdote est relayée par plusieurs articles de presse au moment de la création ou de la reprise de l'œuvre de théâtre musical de Giorgio Battistelli inspirée par le film (*Prova d'orchestra. Sei scene musicali di fine secolo*, Strasbourg, Opéra du Rhin, 24 novembre 1995, mise en scène : Georges Lavaudant, direction : Luca Pfaff) : par ex., FRANCK, Erikson, « Prova d'orchestra, la suite », *L'Express*, 23 novembre 1995 ou BELTRAME, Paola, « Un aperture di stagione che promette aria nuova », *SWI*, 6 octobre 2007. Nous n'avons retrouvé la mention de cette source supposée du film ni dans les propos de Fellini ni dans la littérature critique.

13. FELLINI, *Prova d'orchestra*, trad. A. Buresi et al., Paris, Éditions Albatros, 1979, p. 41. Ce projet est également confirmé par Rota (cf. ACQUAFREDDA, « Rota ci prova », art. cit., p. 195).
14. KEZICH, Tullio, *Fellini. Sa vie et ses films*, trad. F. Martin, Paris, Gallimard, 2007, p. 332.
15. Elles ont été traduites en français : FELLINI, *Prova d'orchestra*, op. cit.
16. La Fondation Fellini de Rimini est en liquidation. Il existe un fonds d'archives à l'université de Bloomington aux États-Unis que nous n'avons pas eu la possibilité d'aller voir.
17. Rota avait en tout composé cinq morceaux. Les trois à avoir été utilisés sont : *Gemelli allo specchio*, *Galoppo* et *Risatine malinconiche*. Les consignes qu'il avait reçues étaient de mettre en évidence les différents groupes d'instruments de l'orchestre et de suivre le développement du scénario (ACQUAFREDDA, « Rota ci prova », art. cit., p. 195).
18. KEZICH, *Fellini. Sa vie et ses films*, op. cit., p. 233.
19. COMUZIO, « Fellini/Rota: un matrimonio concertato », art. cit., p. 78.
20. Les deux musiciens disposaient par ailleurs d'une bonne connaissance du milieu de la musique classique : réputé pour son travail auprès de Rota, Savina était le fils du premier clarinetiste de l'orchestre symphonique l'EIAR et avait acquis une formation classique au conservatoire Giuseppe Verdi de Turin et à l'Accademia Chigiana à Sienne (« Carlo Savina », in MUSIKER, Reuben et Naomi (dir.), *Conductors and Composers of Popular Orchestral Music. A biographical and Discographical Sourcebook*, Westport, Greenwood Press, 1988). Quant à Rota, issu d'une famille de musiciens, il avait été l'élève d'Ildebrando Pizzetti au conservatoire de Milan puis d'Alfredo Casella à celui de Rome avant de se perfectionner en direction d'orchestre au Curtis Institute de Philadelphie, suivant en cela les conseils de Toscanini, un familier. En parallèle de ses activités pour le cinéma, il a poursuivi une carrière de compositeur de musique de concert.
21. Notamment : *La musica contemporanea*, 1952 ; *Prospettiva della musica moderna*, 1956 ; *Il Cammino della musica d'oggi e l'esperienza elatronica*, 1959.
22. Comme celle de LEHMANN, Bernard : « 7. La répétition : construction sociale de l'interprétation », in *L'Orchestre dans tous ses éclats. Ethnographie des formations symphoniques*, Paris, La Découverte, 2013, p. 192-221. De son côté, Battistelli, en composant *Prova d'orchestra. Sei scene musicali di fine secolo*, reprend le scénario du film en tant que représentation d'une situation conflictuelle typique entre instrumentistes et chef d'orchestre. Il y ajoute le refus des premiers d'interpréter une œuvre contemporaine.
23. En anticipant sur le développement du présent article, nous pouvons renvoyer à un exemple approchant de dérapage cité dans la biographie de Toscanini : « [...] Toscanini sema la terreur lorsque Gui [le chef Vittorio Gui] préparait la création d'*Il diavolo nel campanile* d'Adriano Lualdi. Dans un certain passage, les instrumentistes doivent jouer ce que bon leur semble – improviser en somme. Quelques loustics poussèrent la plaisanterie jusqu'à ajouter des cris d'animaux. Aux premières répétitions, Gui les laissa s'amuser ; mais quand ils récidivèrent à la générale, il se fâcha tout rouge : le nuage de poussière qu'il souleva en tapant rageusement du pied sur le podium déclencha dans l'orchestre une cacophonie – de protestations, cette fois. "Gui, hors de lui, quitta l'estrade et courut se plaindre à Toscanini, raconte Minetti. [...]"/ "[...] Le maestro descendit comme une tornade l'escalier conduisant aux vestiaires... criant comme je ne l'avais jamais entendu crier. Au milieu du local se trouvait une grande table très lourde. Toscanini la saisit d'un côté et se mit à la secouer et à la faire valser tout en continuant à hurler et à nous provoquer à la bagarre. [...] » (SACHS, Harvey, *Toscanini*, trad. M. C. Cuvillier et G. Zeisel, Paris, F. Van De Velde, 1980, p. 167-168).
24. LEHMANN, *L'Orchestre dans tous ses éclats. Ethnographie des formations symphoniques*, op. cit., p. 210 et 220.
25. Pour une analyse complète de cette interprétation, voir les pages consacrées au film dans MINUZ, Andrea, *Viaggio al termine dell'Italia. Fellini politico*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2012, p. 171-193.

26. Par exemple : « Métaphore évidente : l'orchestre, c'est la société, le chef, c'est le pouvoir, et chaque citoyen-musicien, plutôt que de se rebeller contre lui, doit se résigner à jouer sa partition » (GROUSSET, Jean-Paul, « Prova d'orchestra (À la baguette) », *Le Canard enchaîné*, 13 juin 1979).
27. Cf. LEHMANN, *L'Orchestre dans tous ses éclats. Ethnographie des formations symphoniques*, op. cit., p. 192.
28. Comme le rappelle Toni Negri dans un article consacré au film : NEGRI, Antonio, « L'orchestra di Fellini e quella di Gramsci », *Il Settimale*, n° 18, 2 mai 1979, cité dans MINUZ, *Viaggio al termine dell'Italia. Fellini politico*, op. cit., p. 188.
29. Mastroianni, qui l'accompagnait, raconte l'anecdote suivante : « Pour choisir les "visages" pour les petits rôles, il allait toujours à Naples. Je suis parfois allé avec lui, par exemple pour *Répétition d'orchestre*. Il mettait une annonce dans le journal de Naples : "Fellini cherche des acteurs. Se présenter demain matin à 10 heures à l'hôtel, chambre numéro tant." Pour ce film, il cherchait des musiciens. Le premier Napolitain entre. "De quel instrument joues-tu ?" "Moi, aucun, mais mon frère est un génie !" [...] Fellini l'engagea immédiatement » (cité par GILL, Jean A., *Fellini. Le magicien du réel*, Paris, Découvertes Gallimard, 2009, p. 68). Ce n'est pas uniquement pour le plaisir de l'anecdote que nous la citons ; c'est aussi parce qu'elle va dans le sens d'une représentation de l'Italie sous les traits de l'orchestre.
30. (Notre traduction) ; « [...] come nelle favole di Esopo, la volpe sta a indicare astuzia, il lupo prepotenza e così via, così il tedesco nella favola di Fellini sta a indicare ordine, disciplina eccetera » (MORAVIA, Alberto, « Sul podio c'è Menenio Agrippa », *L'Espresso*, 19 novembre 1978, repris dans *Cinema italiano. Recensioni e interventi 1933-1990*, éd. A. Pezzotta et A. Gilardelli, Milan, Bompiani, 2010, p. 1170).
31. GRAND, Odile, « "Prova d'Orchestra" (Bon pour le son, bon pour l'image) », *L'Aurore*, 8 juin 1979.
32. WARREN, Paul, *Fellini ou la satire libératrice*, Montréal, VLB, 2013, p. 21.
33. SCHULL, Francis, « L'opinion de Francis Schull. "Répétition d'orchestre" : Fellini au-dessus de la mêlée », *L'Aurore*, 19 mai 1979.
34. Le chef d'orchestre a déjà emprunté cette tonalité pour insulter les musiciens mais en gardant l'italien, ce qui rend l'allusion moins évidente.
35. Cf. LAZAR, Marc et MATARD-BONUCCI, Marie-Anne (dir.), *L'Italie des années de plomb. Le terrorisme entre histoire et mémoire*, Paris, Autrement, 2010, *passim*.
36. Cf. ATTAL, Frédéric, « Les intellectuels italiens et le terrorisme, 1977-1978 », in *ibid.*, p. 112.
37. MINUZ, *Viaggio al termine dell'Italia. Fellini politico*, op. cit., p. 172.
38. Selon la formulation de MANGANARO, Jean-Paul, *Federico Fellini. Romance*, Paris, P.O.L., 2009, p. 87. Ce genre fellinien apparaît avec *Agence matrimoniale* (1953), il se développe avec *Les Clowns* pour aboutir à *Prova d'orchestra* puis *Intervista*. Notons une présence similaire des caméras de télévision tout au long du film de Wajda.
39. Dans le sens de la musique concrète.
40. KEZICH, *Fellini. Sa vie et ses films*, op. cit., p. 330.
41. FELLINI, *Prova d'orchestra*, op. cit., p. 31 puis p. 46.
42. « L'orchestra è l'Italia, siamo noi » (TASSONE, Aldo, « L'Italia è stonata », *Euro*, 1<sup>er</sup> juin 1978).
43. FELLINI, Federico, *Fellini par Fellini. Entretien avec Giovanni Grazzini*, trad. N. Frank, Paris, Calmann-Lévy, 1984, p. 165.
44. FELLINI, *Prova d'orchestra*, op. cit., p. 127.
45. FELLINI, *Fellini par Fellini*, op. cit., p. 167. On sait aujourd'hui qu'il avait déjà voulu réaliser un film sur cette période avec l'adaptation télévisuelle de l'autobiographie du policier Nicola Longo, *La valle delle farfalle*. Le film devait s'intituler *Poliziotto* (CASANOVA, Alessandro, *Scritti e immaginati. I film mai realizzati di Federico Fellini*, Rimini, Guaraldi, 2005, cité par MINUZ, *Viaggio al*

*termine dell'Italia. Fellini politico, op. cit.*, p. 173). Longo a récemment écrit un ouvrage sur ce projet : LONGO, Nicola, *Poliziotto*, Rome, Castelvecchi, 2013.

46. FELLINI, *Prova d'orchestra, op. cit.*, p. 112.

47. Cf. un article de *L'Aurore* qui énumère les réactions face au film et évoque ceux pour qui *Prova d'orchestra* est « un film réactionnaire où la voix hitlérienne de la fin est un message d'espoir » (SCHULL, « L'opinion de Francis Schull. "Répétition d'orchestre" : Fellini au-dessus de la mêlée », art. cit.).

48. Les Italiens se lancèrent dans l'identification de ce dictateur. Le personnage du chef d'orchestre fut ainsi assimilé à l'ancien résistant monarchiste et diplomate Edgardo Sogno, accusé en 1974 d'avoir fomenté un coup d'État connu sous le nom de *Golpe bianco*, ou encore au puissant industriel et président de la Fiat, ami du premier, Gianni Agnelli sur la base d'une vague ressemblance physique avec Baas.

49. Cette dernière question est un point de rencontre entre le dictateur et l'artiste : ainsi Mussolini s'assimilait-il à l'artiste en affirmant que son travail portait, lui, sur le matériel humain ; de même Goebbels, dans une lettre ouverte au chef d'orchestre Wilhelm Furtwängler, présentait-il Hitler de la sorte, comme un artiste qui travaille une masse humaine. Cf. MICHAUD, Éric, « Artiste et dictateur », in *Un art de l'éternité. L'image et le temps du national-socialisme*, Paris, Gallimard, 1996, p. 18 et 22 pour Mussolini, p. 20-22 pour Hitler.

50. FELLINI, *Fellini par Fellini, op. cit.*, p. 197.

51. FELLINI, *Prova d'orchestra, op. cit.*, p. 118.

52. FELLINI, *Fellini par Fellini, op. cit.*, p. 164.

53. DELEUZE, Gilles, *Cinéma 2. L'Image-temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1999, p. 122-124.

54. *Ibid.*, p. 124.

55. MÂCHE, François-Bernard, *Musique, mythe, nature ou les Dauphins d'Arion*, Paris, Klincksieck, 1991, p. 45 et p. 53-56.

56. FELLINI, *Prova d'orchestra, op. cit.*, p. 39-40.

57. *Ibid.*, p. 126.

58. SZENDY, Peter, « Genèse (2) : Fantasia, ou la "plasmaticité" » et « Toucher à distance », in *Membres fantômes. Des corps musiciens*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2002, p. 111-114 et p. 115-125.

59. Sur les liens de Fellini et de Rota avec la magie, et en particulier autour de *Prova d'orchestra*, voir DYER, Nino Rota. *Music, Film and Feeling, op. cit.*, p. 176-182. Sur le goût de l'occulte de Fellini, voir aussi KEZICH, Tullio, « Somnii explanatio ou Dans ce royaume où tout est possible », texte de présentation de FELLINI, Federico, *Le Livre de mes rêves*, éd. T. Kezich et V. Boarini, trad. R. Temperini, Paris, Flammarion, 2010, p. 13-14. Ajoutons que Fellini a été l'ami de l'« extralucide » Aldolfo Rol.

60. SZENDY, *Membres fantômes. Des corps musiciens, op. cit.*, p. 120-121.

61. *Ibid.*, p. 112.

62. Cf. LIÉBERT, Georges, *L'Art du chef d'orchestre*, Paris, Pluriel, 2013, p. III-IV.

63. « [...] je m'achète des maisons. [...] j'en ai deux en Amérique, une à Tokyo, une autre à Berlin. »

64. Par exemple, le récit d'une répétition avec l'orchestre de la Scala de *La Mer* et de la *Quatrième Symphonie* de Brahms en 1946 : « Toi là-bas, le cor, je te connais avec ta main comme ça. Joue ouvert, ouvert, OUVERT – et, si tu ne sais pas comment t'y prendre, change de métier ! Il veut jouer comme bon lui semble... Il me rendra fou !/ [...] Essayez toujours de faire mieux ; sinon crevez misérablement./ (4<sup>e</sup> mouvement du Brahms) C'est marqué "Allegro energico et passionato". *Energico* – où est-elle, l'énergie ? *Passionato* – Où est-elle la passion ? C'est écrit en italien, mais on dirait que vous ne savez pas lire votre propre langue ! » (Notes prises par Lily Seppilli, in SACHS, *Toscanini, op. cit.*, p. 296).

65. <https://www.youtube.com/watch?v=Cxh-o9ENW5o&feature=youtu.be> Ou encore, celui d'une répétition de *La Traviata* : <https://www.youtube.com/watch?v=JY7Lk83O4Pc> [liens consultés le 14 décembre 2014].
66. LIÉBERT, *L'Art du chef d'orchestre*, op. cit., p. CX. Il y ajoute Furtwängler, « le grand chaman de la Ur-germanité ».
67. SAMUEL, Claude, « À propos de "Prova d'orchestra" : La race des dictateurs d'orchestre s'est éteinte », *Le Matin*, 19 mai 1979.
68. C'est-à-dire sur la version du sujet du film contenue dans le script édité par Garzanti et intitulé *Chiacchierata sul filmetto che avrei in animo di fare* (Bavardage sur le petit film que j'envisage de faire). Elle contient également, sur sa couverture, l'image d'une main dirigeant réalisée à l'encre noire (Lilly Library (Indiana University Bloomington) Fellini MS. 5 [Box 1], cité par BONDANELLA, Peter, *The Cinema of Federico Fellini*, Princeton, Princeton University Press, 1992, p. 288 n. 40).
69. Précisons que diriger devant une glace est un exercice pratiqué par les chefs d'orchestre débutants. Cf. « Conducting (direction) », in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, tome 4.
70. BERNARD, Élisabeth, « Le chef d'orchestre », in FAUQUET, Jean-Marie (dir.), *Dictionnaire de la musique en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Fayard, 2003.
71. Est ici abordé un thème que Fellini exploitera plus avant dans ses films ultérieurs, notamment *Ginger e Fred* (1986), *Intervista* (1987) et *La Voce della luna* (1994), celui de la télévision et de ce que la télévision fait au cinéma. Dans *Prova d'orchestra*, cette question est particulièrement traitée dans les interviews des instrumentistes, que ce soit par le texte des dialogues ou la manière de filmer. L'article de Lorenzo Codelli pour *Positif* (« Orchestre et chœur », *Positif*, n° 217, avril 1979, republié dans « Federico Fellini », Dossier *Positif*-Rivages, mars 1988) est un des rares à pleinement la prendre en compte dans son analyse du film. Sur ce thème, nous pouvons citer les critiques postérieures de Serge Daney (en particulier : DANÉY, Serge, « *Intervista* : et vogue le cinéma », *Libération*, 19 mai 1987, publié dans *La Maison cinéma et le monde*, t. 3 : Les années Libé 1986-1991, Paris, P.O.L., 2012, p. 449-451 ; id., « Du défilement au défilé », *La Recherche photographique*, N° 7, 1989, publié dans *ibid.*, p. 307-313).
72. FELLINI, *Prova d'orchestra*, op. cit., p. 40.
73. COMUZIO, « Fellini/Rota: un matrimonio concertato », art. cit., p. 75.
74. Sur Berlioz, cf. FAUQUET, Joël-Marie, « L'imagination scientifique de Berlioz », in FAUQUET, Joël-Marie, MASSIP, Catherine et REYNAUD, Cécile (éd.), *Berlioz : textes et contexte*, Paris, Société française de musicologie, 2011. Voir aussi la caricature « Concert à la vapeur » de Grandville, publiée dans le recueil *Un autre monde. Transformations, visions, incarnations, ascensions [...]*, 1844, n. p. et numérisée sur le site Gallica de la BnF : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k101975j/f30.image> La crainte ressentie par les chefs d'orchestre devant la « concurrence » d'un appareil est ancienne. On la trouve dès le XVIII<sup>e</sup> siècle exprimée par Rousseau au sujet du « chronomètre », elle sera reprise plus tard par Mendelssohn ou Wagner (LIÉBERT, *L'Art du chef d'orchestre*, op. cit., p. XXIX-XXX).
75. Cf. *Grove*, « Conducting (direction) », art. cit.
76. Sur ces formations, voir LIÉBERT, *L'Art du chef d'orchestre*, op. cit., respectivement p. LII-LV et p. CXIII-CXIV.
77. PASOLINI, Pier Paolo, « Le "discours" des cheveux », in *Écrits corsaires*, trad. Ph. Guilhon, Paris, Champs-Flammarion, 2009, p. 25-33. Cet article, à l'origine publié sous le titre « Contre les cheveux longs » dans le *Corriere della sera* en 1973, se fonde sur cette caractéristique physique pour qualifier une jeunesse vue principalement sous l'angle du conflit générationnel.
78. MYRAT, Alexandre, PAYS, Jacques, « Répétition d'orchestre sans musique », *France nouvelle*, n° 1760, 4 août 1979 et « La place vide du chef d'orchestre », *France nouvelle*, n° 1730, 7 janvier 1979.

79. SAMUEL, « À propos de “Prova d’orchestra” : La race des directeurs d’orchestre s’est éteinte », art. cit.
80. RIDET, Philippe, « Riccardo Muti lâche la baguette à l’Opéra de Rome », *Le Monde*, 25 septembre 2014.
81. WARREN, *Fellini ou la satire libératrice*, op. cit., p. 169-170.
82. Rejoignant Pasolini, il s’est au contraire clairement dissocié des jeunes que nous avons identifiés comme les meneurs de la révolte : à la question, liée au film : « Avez-vous le sentiment que vous vous trouvez bien parmi les jeunes ? », il répond : « Je ne sais pas qui ils sont, comment ils sont, je ne les connais pas, je ne sais pas où ils se tiennent, ce qu’ils font » (FELLINI, *Fellini par Fellini*, op. cit., p. 162-163).
83. Les deux citations sont tirées de KEZICH, *Fellini. Sa vie et ses films*, op. cit., respectivement p. 323 et p. 324. Sur l’utilisation des acteurs par Fellini, voir aussi MANGANARO, *Federico Fellini. Romance*, op. cit., p. 46-51 et plus particulièrement p. 49 n. 1.
84. Cf. DEL BUONO, TORNABUONI, « Il prigionero di Cinecittà », art. cit., p. 219 et 234.
85. GILI, *Fellini. Le magicien du réel*, op. cit., p. 86. Il faut préciser que Fellini n’a jamais endossé ce point de vue et l’a même rejeté : « Je n’ai pas voulu brandir une condamnation des syndicats » (COSTANTINI, Costanzo, *Conversations avec... Federico Fellini*, trad. N. Castagné, Paris, Denoël, 1995, p. 161). Mais, dans ce texte, il rejette également le lien avec l’Italie qu’il a ailleurs admis, comme nous l’avons indiqué.
86. MANGANARO, *Federico Fellini. Romance*, op. cit., p. 351. L’expression qualifie *Les Clowns* et *Roma*.
87. « Entretien avec Federico Fellini par Michel Ciment », recueilli à Cinecittà le 21 décembre 1978, *Positif-Rivages*, op. cit., p. 116. En plus de la rapidité du tournage, le retour à la narration fait aussi de *Prova d’orchestra* une exception dans l’œuvre du réalisateur de cette période (cf. AMENGUAL, Barthélémy, « Fin d’itinéraire : du “côté de chez Lumière” au “côté de Méliès” », *Études cinématographiques*, n° 127-130 : « Fellini II : Aux sources de l’imaginaire », 1981, p. 92).
88. FELLINI, *Fellini par Fellini*, op. cit., p. 167.
89. Une réflexion d’un instrumentiste (« Ah, la faute aux syndicats s’il n’écrit rien de bon... ») laisse d’ailleurs à penser qu’il est également compositeur, ce qui fait de lui un créateur en plus d’un interprète.
90. FELLINI et SIMENON, *Carissimo Simenon, Mon cher Fellini*, op. cit., p. 59.
91. Le concert comme le film de cinéma se déroulent devant des spectateurs assis dans un espace clos plongé dans la pénombre. Ils sont progressivement concurrencés par des médias qui modifient leur perception : le disque et la cassette pour le premier, la télévision pour le second. C’est une question, pour le cinéma, qui intéresse Fellini, comme le montre l’entretien avec Michel Ciment : « Entretien avec Federico Fellini par Michel Ciment », art. cit., p. 113. Sur ce sujet, voir aussi DANEY, « Du défilement au défilé », art. cit.
92. Cité par MANGANARO, *Federico Fellini. Romance*, op. cit., p. 26.
93. (Notre traduction) ; « Allora mi ha impressionato tanto scoprire come individui disparati, scompagnati, contrariati, svagati, dissociati, separati da vicende e interessi personali diversi potessero unirsi sotto la guida del direttore d’orchestra nel tentativo di realizzare un’utopia, ovvero la perfetta esecuzione di un’idea, di un progetto, di un’intuizioni altrui » (cité par COMUZIO, « Fellini/Rota: un matrimonio concertato », art. cit., p. 74).
94. MANGANARO, *Federico Fellini. Romance*, op. cit., p. 229.
95. Sur cette question, cf. CODELLI, « Orchestre et chœur », art. cit., p. 107.
96. Cf. sur ce point BOLAND, Bertrand, « *Prova d’orchestra* (Federico Fellini) », *Cahiers du Cinéma*, n° 304, oct. 1979, p. 60.
97. Nous avons identifié trois portraits de Mozart disséminés dans la salle et deux de Vivaldi au-dessus du pupitre. Il s’agit de reproductions grossières des œuvres suivantes : « Le jeune Mozart » peint par Thaddeus Helbling, 1787, Salzbourg, Mozarteum, gravure de Mozart de profil d’après le médaillon de Leonard Posch, 1789, Salzbourg, Mozarteum et « Portrait de W. A. Mozart »,

anonyme autrichien, 1777, Bologne, Museo internazionale e biblioteca della musica ; « Portrait présumé d'Antonio Vivaldi », anonyme du XVIII<sup>e</sup> siècle, Bologne, Museo internazionale e biblioteca della musica et gravure de James Caldwell représentant Vivaldi. Il nous semble que parmi ces portraits figure une représentation de Balduin Baas emperruqué, déguisé en compositeur du XVIII<sup>e</sup> siècle...

**98.** Ces deux pendants de la représentation de l'artiste ont été étudiés par Jean Starobinski pour le premier (*Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Genève, Skira, 1970), par Éric Michaud pour le second (« Artiste et dictateur », art. cit., p. 15-48).

**99.** Il suffit de rappeler l'exemple de Toscanini, dictateur à l'orchestre, et particulièrement à celui de la Scala de Milan où il bénéficia littéralement des pleins-pouvoirs, mais célèbre antifasciste et Républicain convaincu « à la ville ». Cf. BUCH, Esteban, « Le chef d'orchestre : pratiques de l'autorité et métaphores politiques », *Annales. Histoire, Sciences sociales*, vol. 57, n° 4, 2002, p. 1022-1023.

**100.** Comme le rappelle De Vincenti, les questions de l'autorité et de l'institution sont centrales dans le débat culturel de l'époque qui s'interroge aussi sur la répression. Il cite d'un côté le grand colloque de septembre 1977 organisé autour de ces thématiques à Bologne par la gauche extra-parlementaire et, de l'autre, la nouvelle loi sur l'ordre public forgée sur une ligne dure par le ministre de l'intérieur Francesco Cossiga (DE VINCENTI, « *Prova d'orchestra* di F. Fellini. Sonorità senza sacralità », art. cit., p. 415).

**101.** Pour Michel Chion, le sujet du film est l'impossibilité de filmer une répétition d'orchestre (CHION, Michel, « Fellini et l'orchestre », in *Un art sonore, le cinéma. Histoire, esthétique, poétique*, Paris, Cahiers du cinéma essai, 2003, p. 369-370). Si cette interprétation paraît excessive, elle est néanmoins intéressante en ce qui concerne la question de la représentation de la musique : Chion montre comment Fellini s'est montré conscient de la difficulté à filmer un orchestre et de l'atomisation de la musique induite par les plans de détails qui isolent artificiellement le chef ou un musicien.

**102.** AMENGUAL, « Fin d'itinéraire : du "côté de chez Lumière" au "côté de Méliès" », art. cit., p. 95.

## RÉSUMÉS

En 1979 sort sur les écrans de cinéma comme de télévision, à laquelle il était originellement destiné, le film *Prova d'orchestra* de Federico Fellini. Il montre un orchestre symphonique italien en répétition sous la direction d'un chef étranger invité. La répétition, captée par la télévision et interrompue par des interviews, tourne au conflit puis à la révolte, les musiciens s'opposant au chef d'orchestre aux yeux duquel rien ne trouve grâce. Le rapport de force finit par tourner à l'avantage de ce dernier qui parvient à mener à bien la répétition. Le film se conclut par la reprise de ses récriminations qui s'intensifient jusqu'à adopter l'allemand et un ton dictatorial. *Prova d'orchestra* a fait l'objet de nombreuses polémiques de nature politique dans le contexte mouvementé des années de plomb. Il s'agira ici de montrer que la situation musicale, véritable source du film, n'est pas qu'un prétexte à une fable politique : en utilisant la figure historique du « dictateur d'orchestre », Fellini donne aussi à voir son propre travail de créateur dans un monde en mutation.

## INDEX

**Mots-clés** : chef d'orchestre, répétition, création artistique, politique, Fellini, Prova d'orchestra, cinéma, Italie

## AUTEUR

### MALIKA COMBES

Malika Combes est historienne des politiques et des institutions culturelles, en particulier musicales. Poursuivant un doctorat sous la direction d'Esteban Buch à l'Ehess (« Composer à Rome pour la France : étude de la section Musique de la villa Médicis, 1960-1990), elle a codirigé avec Igor Contreras Zubillaga et Perin Emel Yavuz l'ouvrage *À l'avant-garde ! Art et politique dans les années 1960 et 1970* (Peter Lang, 2013) et publié plusieurs articles sur l'Ircam et sur la section Musique de l'Académie de France à Rome. Elle travaille en parallèle dans le secteur de l'édition scientifique.