

2016

La musique dionysienne d'Emir Kusturica

Avertissement

Le contenu de ce site relève de la législation belge sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive de l'éditeur.

Les œuvres figurant sur ce site peuvent être consultées et reproduites sur un support papier ou numérique sous réserve qu'elles soient strictement réservées à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'éditeur, le nom de la revue, l'auteur et la référence du document.

Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en Belgique.

Référence électronique

Citation : Peggy Saule, « La musique dionysienne d'Emir Kusturica », *Émulations*, en ligne. Mise en ligne le 9 mars 2016. URL : <http://www.revue-émulations.net/enligne/musique-cinema-kusturica>

Éditeur : Émulations – Revue des jeunes chercheuses et chercheurs en sciences sociales
<http://www.revue-émulations.net>

La musique dionysienne d'Emir Kusturica

Peggy Saule
Docteure en esthétique cinématographique
Chargée d'enseignement à l'Université Toulouse Jean Jaurès

Résumé/Abstract

[Fr] Au cinéma, la musique est traditionnellement utilisée pour créer de l'émotion chez le spectateur. Son statut dans les films d'Emir Kusturica va au-delà de l'utilisation illustrative de l'image : joyeuse, festive et entêtante, la musique devient quasiment un personnage principal. Le cinéaste serbe confère à la musique une véritable finalité éthique et sociale : non seulement elle participe d'une volonté dionysienne de libération de l'âme mais elle a, par ailleurs, un impact sur la compréhension de l'homme social. De fait, la musique dionysienne permet de rompre les clivages culturels et sociaux et entrevoit l'individu comme un être multi-social. À partir de l'analyse du long-métrage *Super 8 Stories*, datant de 2001, nous examinerons comment Kusturica réhabilite la musique en tant que principe créateur au cinéma.

Mots clés : musique, cinéma, Emir Kusturica, dionysisme, identité, médiation sociale.

[En] Film music is usually used to elicit emotional responses from viewers. Emir Kusturica lifts up the status of music in his films, and uses it beyond a mere illustration of what images are showing: happy, festive, dizzy, music almost becomes the main character in the film. The Serb filmmaker has given music a real ethical and social purpose: not only with the role that music plays in the Dionysian drive towards spiritual release, but also in how music impacts the understanding of what social man really is. Thus, Dionysian music breaks any social and cultural division that may be, and starts to show the individual as a pluri-social being. From this analysis of *Super 8 Stories* feature-length film (2001), we will look at how Kusturica rehabilitates music as a creative principle in cinema.

Keywords: music, cinema, Emir Kusturica, dionysism, identity, social mediation.

Introduction

Au cinéma, la musique est traditionnellement utilisée comme une « valeur ajoutée » (Chion, 2005), c'est-à-dire qu'elle crée de l'émotion, soit de manière empathique, soit de manière cosmique¹. La musique constitue alors un relais entre le cinéaste et le spectateur, qui s'établit sur fond de sentiments et qui a pour but non seulement d'accrocher le spectateur et de l'impliquer dans la narration, mais aussi d'orienter son interprétation de la représentation visuelle. Or le statut de la musique dans les films d'Emir Kusturica va au-delà de la définition donnée par Michel Chion. En effet, pour le cinéaste serbe, elle donne un souffle, une vie, un rythme, une

¹ Comme l'explique Chion (2005), « La musique exprime directement sa participation à l'émotion de la scène, en revêtant le rythme, le ton, le phrasé adaptés, cela évidemment en fonction de codes culturels de la tristesse, de la gaieté, de l'émotion et du mouvement. Nous pouvons parler alors de musique empathique (du mot empathie : faculté de ressentir les sentiments des autres). [D'un autre côté, la musique] affiche au contraire une indifférence ostensible à la situation, en se déroulant de manière égale, impavide et inéluctable. [...] C'est sur le fond même de cette indifférence que se déroule la scène, ce qui a pour effet non de geler l'émotion mais au contraire de la redoubler, en l'inscrivant sur un fond cosmique » (p. 11).

tendresse et une tristesse aux personnages qui en suivent inéluctablement l'élan. Elle est le fil conducteur du film et des personnages ; bien plus, elle permet de créer des liens entre les personnages et de révéler leur essence ainsi que leur présence au monde (Saule, 2007).

Emir Kusturica définit sa musique comme étant au confluent d'influences rock 'n' roll, punk, folk, jazz et tziganes : « *The group's music [is] an explosive mixture of jazz and gypsy, the energy of the trumpets of southern Serbia and the melancholy of the inevitable Asian influences²* ». La musique, dans les films de Kusturica, est à la fois tonitruante et jubilatoire, folklorique et profondément multi-ethnique. On pourrait croire que la musique volubile de Kusturica agit comme une *catharsis*, comme un support libérateur, une sorte de défouloir, lui permettant de crier sa rage, sa douleur et ses affres face au démantèlement de son pays³. Mais la musique du cinéaste, et surtout son interaction avec la mise en scène, est résolument plus complexe. Joyeuse, festive et entêtante, elle devient quasiment un personnage principal dans les films de Kusturica. Entre composition musicale très élaborée et spontanéité, elle donne plus à « voir » que les images elles-mêmes ou, plutôt, elle permet de voir au-delà des images, de déborder le cadre de l'image visuelle.

Ainsi, dans cet article, il s'agit de démontrer en quoi l'utilisation de la musique dans les films d'Emir Kusturica participe d'une volonté dionysienne de libération de l'âme. Nous verrons comment la musique est mise en scène, comment elle interroge le rôle de l'artiste et comment elle est, pour Kusturica, la forme du Sublime dans l'art. Bien plus, cette analyse nous permettra de mettre en évidence le fait que la musique de Kusturica a un impact sur la compréhension de l'homme social : la musique dionysienne permet de rompre les clivages culturels et sociaux, et entrevoit l'individu comme un être multi-social. Nous questionnerons, de surcroît, le rôle et la nécessité de la musique dans la société : pourquoi les peuples construisent-ils leur identité autour de la musique ?



**Figure 1 : le groupe *No Smoking Orchestra*
Super 8 Stories, 2001, 1'20"26**

Pour cela, nous nous appuyerons sur l'analyse d'un long-métrage en particulier : *Super 8 Stories*. Datant de 2001 et d'une durée de 90 minutes, récompensé par la Plaque d'Argent du meilleur documentaire au festival de Chicago, ce film est tout à fait singulier dans la filmographie du

² Les traductions ont été réalisées par l'auteure de cet article. « C'est un mélange explosif de jazz et de la musique tzigane, avec l'énergie des trompettes du sud de la Serbie et l'inévitable mélancolie des influences asiatiques ». Emir Kusturica, jaquette du CD *Unza Unza Time*, 2000. Barclay, France.

³ Emir Kusturica a vu son pays, la Yougoslavie, ravagé par la guerre de 1991 à 1999 et être désagrégé en territoires souvent ennemis. La réconciliation des peuples est un thème qui parcourt toute sa filmographie.

cinéaste. Il est un hommage à ses musiciens, membres du *No Smoking Orchestra* : non seulement le groupe compose les musiques de tous ses films depuis 1998, mais, en plus, Emir Kusturica en est le bassiste. Difficile de définir le genre de *Super 8 Stories* autrement qu'en disant qu'il se situe entre le documentaire, le film amateur saisissant des instants de vie et le film musical. Il est singulier en ce sens qu'il ne consiste pas en un récit fictionnel traditionnel : la structure narrative ne se décline pas en un début, un milieu et une fin. Il se compose d'extraits de concerts, d'images de la préparation en coulisses avant ceux-ci et des moments de relâchement du groupe, mais aussi d'une séance où chaque musicien se fait photographier, de brefs moments de la vie quotidienne du groupe, de petits films familiaux relatant quelques souvenirs d'enfance, du clip de la chanson *Unza Unza Time* et de l'interview des musiciens dans le bus, pendant leurs déplacements. Cet ensemble, à première vue disparate au niveau thématique, suit néanmoins une certaine continuité formelle : celle de la présentation des musiciens les uns après les autres, celle de l'hommage personnel à ses compagnons de tournées, mais aussi et surtout, celle de la réhabilitation de la musique en tant que principe créateur au cinéma.

1. Éloge de la musique

1.1. L'homme-orchestre



Figure 2 : Stribor Kusturica, l'homme-batterie
Super 8 Stories, 2001, 0'13''07

Le film *Super 8 Stories*, dans sa globalité et, en particulier, au travers de la série de clichés de chaque musicien, émet l'idée que les corps des musiciens – dont la vocation est bien celle de jouer de la musique – appartiennent à la musique, au point de ne faire qu'un avec leurs instruments.



Figure 3 : Dr. Nelle Karajic, chanteur
Super 8 Stories, 2001,
0'39''58

Dénudés, les musiciens restent néanmoins vêtus de leurs instruments de musique. Dr. Nelle Karajic laisse découvrir son corps tandis qu'il ne conserve que son chapeau et que seul son microphone dissimule habilement les parties intimes de son anatomie. Bien qu'il garde ses accessoires scéniques, Nelle Karajic n'hésite pas à mettre son âme à nu. C'est comme si son être tout entier se résumait en cette seule photographie, comme si son désir et sa nécessité de chanter se manifestaient sur papier glacé. Il semble bien ici que la seule chose qui puisse définir les musiciens en tant qu'humains, c'est le fait d'être unis à jamais à l'instrument qui leur colle à la peau. Le corps de l'artiste est entièrement dévoué à son instrument : il devient instrument, il devient le corps de l'instrument.

Mais, petit à petit, c'est l'instrument qui prend le dessus. Le musicien n'est plus seulement habité par la musique, il devient son prisonnier. Her Dralle Draugentaller ne joue pas de l'harmonica : il est bâillonné par cet instrument, qui a perdu sa fonction première d'expression musicale. Il ne permet plus de laisser sortir des sons, mais les contient. De même, retenu par de larges bras autour de son ventre, il semble prisonnier de son image. Quant à Zoki Miloshevic,

il devient l'homme-accordéon. L'instrument a été séparé en trois morceaux afin qu'il puisse enfiler un bras dans le soufflet, tandis que l'autre bras est caché par le clavier main droite et que le clavier main gauche est suspendu en bandoulière.



Figures 4 et 5 : Her Dralle Draugentaller, l'homme-clavier et Zoki Miloshevic, l'homme-accordéon
Super 8 Stories, 2001, 0'41''17 et 1'04''48

Même si ce montage est un clin d'œil amusé au personnage de l'homme-orchestre que l'on rencontre dans les cirques et les foires populaires, le musicien est ici ficelé, emmêlé à son propre instrument, parfaitement incapable de résister à l'assaut des mains intrusives et autonomes qui l'entourent et qui semblent envahir son espace.

Un renversement a eu lieu. L'artiste était compositeur, créateur, acteur de la frénésie que transmet la musique dans le cœur et le corps des hommes. Peu à peu, la musique devient dominante et l'homme instrumentalisé. Totalement dévoué, le musicien ne lutte pas et se laisse guider par elle. Il n'est plus qu'une marionnette qui exécute les accords, comme si l'harmonie⁴ était une manifestation divine et non pas le résultat du travail de composition du musicien. Il ne s'agit pas de retirer aux musiciens leur mérite, mais bien de rendre hommage à leur aptitude à laisser la musique habiter leur corps et leur âme. Chaque musicien est comme le médium entre les hommes et la toute-puissance de l'harmonie. À partir de la volonté de faire l'éloge de ses compagnons de route, Kusturica fait du film *Super 8 Stories* une véritable apologie de la composition musicale.

1.2. *Unza Unza Time*, une chanson-œuvre

À l'intérieur du film, se trouve le clip de la chanson *Unza Unza Time*. Mais plutôt qu'un « simple » clip, il s'agit plutôt d'un véritable court métrage. L'originalité du morceau relève de sa méthode de création. Habituellement, le *No Smoking Orchestra* compose les musiques et les chansons pour les films du cinéaste. Ici, la démarche est inversée : c'est Kusturica qui fait un film pour cette chanson. Le clip est en lui-même un film dans le film. On pourrait même dire qu'il constitue un *hapax* : si, dans la littérature grecque, un *hapax* est un mot que l'on ne retrouve qu'une seule fois dans un seul texte, alors ce court métrage adopte le même fonctionnement, c'est-à-dire qu'il existe de manière autonome et est indépendant des autres créations du cinéaste.

Le court métrage est au cœur de la problématique de la musique chez Kusturica : il interroge les barrières qui existent entre l'art musical et l'art cinématographique, tout en préservant la force et le sens de chacun d'eux. Ici, Kusturica mélange les techniques propres au clip vidéo et au cinéma afin de donner une forme audiovisuelle hybride. En effet, il crée un générique de début et un « *the end* » annonçant une composition narrative classique ; puis, il utilise les outils

⁴ Au sens moderne, l'harmonie est comprise comme l'accord des sons entre eux. Au sens mythologique, d'après les pythagoriciens, les corps célestes émettaient en se mouvant des sons harmonieux, c'est-à-dire reposant sur l'organisation de nombres harmoniques. Ainsi, l'harmonie constitue un véritable langage musical qui consiste à théoriser le rapport au calcul des intervalles (intervalles consonants et dissonants ; genre diatonique, chromatique et enharmonique). Mais cette théorie des intervalles est déjà vivement critiquée par Platon (1966) dans le livre VII de *La République*, dans lequel Socrate considère que les micro-intervalles échappent à l'ouïe et, par là même, déshumanisent la composition musicale. Cf. l'analyse de l'harmonie et de la musique dionysiaque réalisée par Christophe Corbier (2011).

cinématographiques tels que le noir et le blanc, les trucages visuels et sonores, les mouvements de caméra (travelling avant et arrière, panoramiques, caméra à l'épaule, etc.), le montage. Enfin, il produit un film à la fois sonore (bruits et chanson) et muet, car les paroles des protagonistes sont sous-titrées. Mais, parallèlement, Kusturica met en avant l'objet même du film : la chanson et la musique. Les paroles de la chanson ne sont pas sous-titrées, c'est-à-dire qu'il y a un contraste entre les personnages que l'on n'entend pas parler mais que l'on entend chanter. Le véritable intérêt narratif est bien celui de la chanson elle-même puisqu'il n'y a ni narration ni logique d'action autre que celle de la musique et des paroles.

Ainsi, Kusturica connecte les deux médias qu'il affectionne (la musique et le cinéma) au sein d'une même mise en scène. Mais, musique et cinéma ne fonctionnent pas dans des rapports d'illustration. Le cinéaste cherche davantage à créer une dynamique entre les deux, à mettre en scène la musique ou, plutôt, à esthétiser la musique. C'est donc dans un rapport de contamination réciproque que la création esthétique et musicale peut avoir lieu. Bien plus, Kusturica semble assigner à la musique et, en particulier, à la musique tzigane une mission à la fois populaire et éthique.

1.3. Une musique méta-ethnique⁵

Emir Kusturica et le *No Smoking Orchestra* semblent⁶ avoir le projet de réhabiliter la musique au sein d'une société triste et ennuyeuse où, disent-ils, « *all music turned to a fashion show*⁷ ». Les paroles dénoncent les ghettos musicaux dans lesquels s'enferment les communautés : « *White man had british pop, and Black man had soul*⁸ » ; elles proposent que la musique puisse être universelle et permettre aux hommes de se réunir.

Les personnages du film sont très différents les uns des autres et n'ont *a priori* pas grand-chose en commun. On y voit deux religieuses, un militaire, deux jeunes mariés, un mort (qui ressuscite), le groupe de musique qui accompagne le cortège funèbre (selon les coutumes balkaniques), deux missionnaires européens, un paysan et sa chèvre, un chasseur, et le conducteur du train.



Figures 6, 7, 8, 9 et 10 : personnages hétéroclites dont la rencontre est improbable
Super 8 Stories, 2001, 1'20''06 à 1'22''00

Tous ces personnages vont se retrouver au sein du même wagon, alors que rien ne les prédestinait à être réunis. Pourtant, dans ce train, ils vont vivre un moment de communion. Qu'est-ce qui permet à tous ces personnages de communiquer et de vivre ensemble malgré leurs différences culturelles et morales ? La musique. En effet, seule cette dernière réussit l'exploit de faire partager à tous les personnages un moment d'harmonie et de joie.

On peut d'ores et déjà dégager une première finalité à la musique : celle de rassembler les peuples et les cultures. Ici, Kusturica s'approprie les préceptes d'Émile Durkheim (2008), selon lesquels un groupe social tire sa force non pas des objets culturels eux-mêmes mais du collectif

⁵ Nous utilisons le néologisme de *méta-ethnique* (du grec *meta* – au-delà de – et *ethnos* – groupe d'individus de même culture) pour attribuer à la musique du groupe serbe une dimension multi-ethnique (dont les influences artistiques sont diverses) mais aussi et surtout pour dire combien cette musique veut dépasser les frontières culturelles.

⁶ Le verbe « sembler » est ici employé car notre analyse n'a pas pour prétention de restituer strictement les intentions de l'auteur en tant que telles, mais de dégager les effets et les enjeux esthétiques de son art.

⁷ « La musique ne devint plus qu'un défilé de mode ».

⁸ « Les Blancs avaient la pop anglaise, tandis que les Noirs avaient la musique soul ».

dont ils sont le symbole. Ainsi, la musique, considérée comme objet culturel, n'est pas ce qui donne directement élan et force vitale à un peuple, mais c'est parce que les peuples sont capables de se rassembler autour d'elle que la musique rend possible cet élan et cette union. Ainsi, on pourra affirmer avec Antoine Hennion (2008) que :

Les objets culturels (totems, noms, rites, institutions) sont des symboles, les médiateurs d'une force invisible et extérieure à l'individu, qu'il a besoin de se représenter grâce à sa matérialisation dans un emblème (p. 37).

C'est précisément ici le rôle que joue la musique : celui de médiateur culturel. L'individu se connaît et se reconnaît grâce à la célébration collective du groupe dont la musique est la matérialisation invisible. Il s'agit donc de comprendre que, par la musique, le peuple communie et s'identifie comme un groupe culturel.

Mais, Kusturica va encore plus loin dans cette idée de médiation culturelle. En effet, il s'agit pour le cinéaste serbe d'envisager la musique comme vecteur d'une identité collective qui irait au-delà des clivages sociaux et culturels ou, plutôt, qui les engloberait tous. La musique serait ainsi le médiateur des individus entre eux et permettrait à chaque individu de s'intégrer à un groupe, de se forger une identité propre par le truchement d'une identité collective, laquelle s'inscrit dans le dépassement de toutes les catégories sociales et culturelles.

Dans le film *Unza Unza*, la métaphore du train semble être la réponse de Kusturica face au déchirement que lui, les siens et toutes les communautés des pays de l'Est, ont subi pendant l'explosion de la Yougoslavie. Au-delà de la projection audio-visuelle du rêve portant sur une possible cohésion sociale des hommes entre eux, le *No Smoking Orchestra* s'attribue, en plus, une véritable mission planétaire, dont l'enjeu consiste en la sauvegarde de l'art.

*The No smoking Orchestra is also engaged in extricating art from the jaws of the ego-tripping virus which has infected so many artists, and put generosity back into art.*⁹

Il s'agit donc pour le groupe de libérer les artistes des clivages sociaux et d'écarter les risques de sombrer dans la vanité, en redistribuant générosité et spontanéité au sein de la création artistique. À mi-chemin entre prédication et devise, Emir Kusturica nous livre, dès le commencement du clip, en sous-titre, sa méthode de composition esthétique : « *I suggest fusion. Total fusion* »¹⁰. Il s'agit, pour lui, de mélanger les personnes, les cultures, les styles, afin de créer une meilleure unité.



Figure 11 : précepte du groupe : la fusion totale
Super 8 Stories, 2001, 1'20''21

⁹ « Le *No Smoking Orchestra* est chargé d'extraire l'art des griffes du virus *ego-tripping* – que par une traduction libre nous pourrions qualifier de “voyage au cœur de l'ego” – lequel a déjà infecté tant d'artistes, et empêche la générosité dans l'art » Cité par le Dr Nelle Karajlic, jaquette du CD *Unza Unza Time*, 2000, Barclay, France.

¹⁰ « Je suggère la fusion, la fusion totale ».

2. Une mise en scène surréaliste

2.1. Un son surréel

Kusturica associe toutes les techniques sonores et visuelles : il joue avec les sons, la musique, les mots et les images, il fait, défait, associe des éléments qui n'étaient pas faits pour être ensemble et compose un univers imprévisible. La multiplicité du traitement sonore conduit à une écoute complexe et parfois déroutante.

En effet, au début du court métrage, les membres du *No Smoking Orchestra* échangent quelques paroles, mais le spectateur n'entend rien : les paroles apparaissent soit en sous-titres, soit en référence au cinéma muet, grâce à des cartons entre les plans. Mais, en même temps, des bruits environnants (la poule, la claque, la draisienne, le marié qui tombe) sont audibles et même amplifiés de manière non naturelle (il y a un décalage entre les images et les sons associés). Le jeune marié trop petit est, quant à lui, obligé de monter sur sa valise pour embrasser son épouse. Il glisse inévitablement et tombe lourdement par terre, accompagné par un son caverneux de tumbas¹¹, qui ne correspond pas au bruit que sa chute aurait dû faire sur de la terre. Cette amplification du son crée une situation invraisemblable et comique. À cela, s'ajoutent les paroles et la musique de la chanson *Unza Unza Time* interprétées par le groupe *No Smoking Orchestra*.

Nous avons donc trois types de sons : un son intra-diégétique¹² (les échanges par intertitres entre les personnages) mais muet, un son d'ambiance (les bruits) mais qui ne correspond pas au son réel et un son extra-diégétique (la musique) mais qui devient intra-diégétique car il produit l'action et la narration. Ici, le son intra-diégétique est en décalage par rapport à l'action en cours. À l'inverse, le son extra-diégétique devient moteur de l'action elle-même puisque les membres du groupe deviennent des personnages du film. C'est au démarrage du solo de violon que tout le monde s'anime, saute en l'air et manifeste sa joie en chantant et en dansant. Le son n'est pas là pour faire redondance avec l'image ; au contraire, il offre une interprétation de l'image. La rencontre des sons avec ces images offre de nouvelles possibilités de réception, parfois insolites, souvent improbables. Dans tous les cas, c'est une plongée dans le domaine de l'étrange, du fantastique et de l'imaginaire, de telle sorte que l'on se demande s'il ne s'agit pas d'une hallucination ou d'un rêve.

2.2. Entre imaginaire et métaphores

Lors de la première séquence, avant la montée dans le train, les images sont accélérées, ce qui donne une impression de rapidité, de mouvement ininterrompu, d'un flot de plans et de sons perpétuels. Les voyageurs d'une draisine disparaissent sous les yeux du personnage principal, interprété par le Dr Nelle Karajlić dans son propre rôle, alors que se fait entendre le son grinçant d'une guimbarde.

¹¹ La tumba est un instrument de musique qui appartient à la famille des congas (tambours cubains ou tams-tams africains). C'est un haut tambour à long fût fait d'un assemblage de lattes de bois ou creusé dans un tronc. Une peau épaisse d'animal est tendue sur le dessus, à la flamme, à l'aide de liens, de cerclages métalliques ou de clés que l'on serre plus ou moins. C'est un assemblage de trois tambours joués alternativement par le même batteur qui donne sa spécificité à la tumba. Chaque tambour produisant un son propre, l'ensemble compose un système de six notes qui permet d'associer à la richesse rythmique un aspect mélodique développé. La tumba est le tambour au diamètre le plus large, ce qui lui confère un son très grave (cf. lexique des instruments afro-cubains sur le site www.ritmacuba.com, consulté 12 décembre 2015).

¹² Le son intra-diégétique correspond à un son dont la source provient de l'action en cours. Un son d'ambiance est un son intra-diégétique car il consiste en une captation des sons réels du contexte de l'action (des bruits de voitures lorsque l'action se passe dans une rue, par exemple). Le son extra-diégétique est un son qui est extérieur à l'action. Il s'agit la plupart du temps de la musique qui accompagne le film et que l'on rajoute au montage (Juillier, 2012).



Figure 12 : disparitions
Super 8 Stories, 2001, 1'19''30

L'utilisation du montage, qui est associé au bruit surréel, permet de voir que l'on entre dans un monde dans lequel la limite entre le réel et l'imaginaire reste floue. De la même manière, la poule qui pond dans son poulailler, en bordure du quai de gare, apparaît comme un animal quasi surnaturel : sur le même bruit de guimbarde, ses œufs remontent en son sein, puis s'écrasent violemment sur la paille comme des obus. Un effet de retour en arrière donne l'impression que l'œuf pondu remonte et réintègre le corps de la poule. Comme si le temps n'existait plus, comme si aucune logique temporelle n'était respectée, comme si Kusturica mettait en images la question à la fois rhétorique, métaphysique, scientifique et humoristique suivante : qui, de la poule ou de l'œuf, est apparu en premier ? Un paradoxe linguistique et existentiel astucieusement évoqué par le cinéaste qui s'amuse à faire pondre et « dépondre » une poule, brouillant ainsi toutes les lois causales et génétiques.

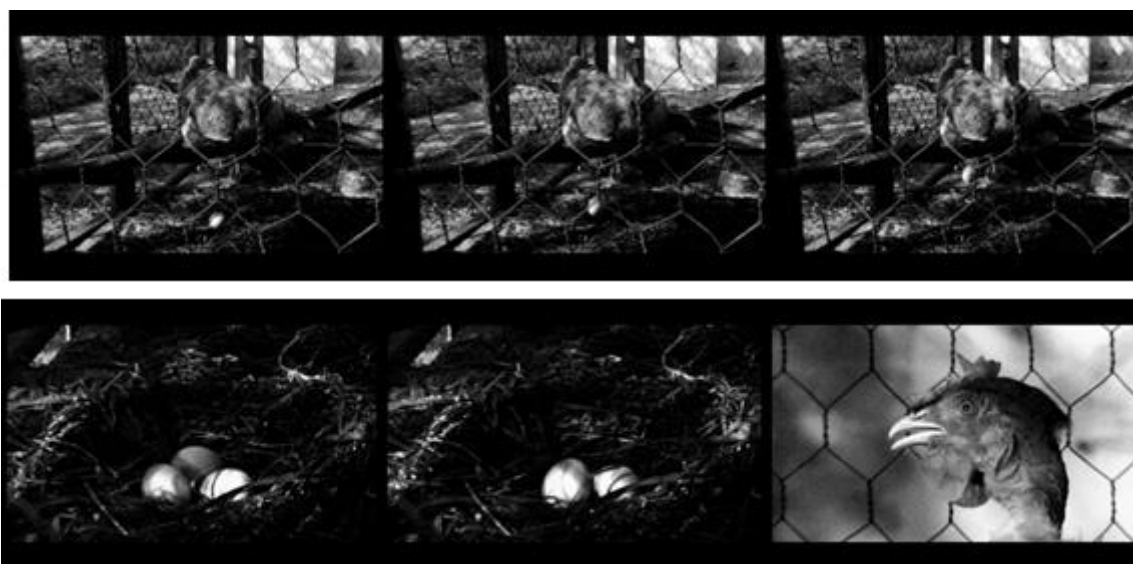


Figure 13 : « la ponte déchronologique »
Super 8 Stories, 2001, 1'19''42

L'imaginaire et le burlesque vont de pair, et les gags, aussi surprenants que grossiers, se mêlent astucieusement (une chèvre qui mange un journal ; un mort qui, se réveillant, sort le bras du cercueil et claque des doigts au rythme de la musique ; le militaire qui enfile un masque à gaz pour se rendre aux toilettes).

2.3. Le jeu du cadavre exquis

Kusturica s'amuse à travestir la réalité ; il transforme les données du réel dans le souci d'abolir les conventions esthétiques et dans celui d'emmener aussi bien ses personnages que ses spectateurs dans un monde à la fois magique, drôle et sarcastique. Lorsque la réalité est difficile ou absurde, il semble nécessaire de rêver une réalité fraîche, pétillante et innocente. Plutôt que de se lamenter et de dénoncer une réalité pénible voire insupportable, Kusturica préfère se moquer

d'elle. Ici, c'est le rapport à autrui ainsi que l'incommunicabilité des êtres entre eux qu'il examine : comment réussir à retrouver une cohésion entre les peuples ? Il y a toujours chez Kusturica un fond plus sombre et une dénonciation tacite du social et du politique. Le cinéaste s'approprie les techniques du comique, de l'absurde et du surréalisme afin de transformer une réalité incompréhensible en une réalité loufoque qui tolère les passions illogiques humaines. Il offre ainsi une nouvelle interprétation de cette même réalité, qui est esthétisante et ludique et qui permet au spectateur de prendre conscience de ses absurdités et incohérences. La musique s'inscrit dans ce dispositif et participe aux solutions que propose Kusturica. Si les hommes sont prisonniers d'une réalité absurde dans laquelle ils ne parviennent pas à communiquer, ce n'est que par la musique qu'ils parviendront à se rencontrer et à échanger.

C'est ainsi que s'organise un véritable dialogue entre les images et les paroles de la chanson. Et c'est dans ce rapport des images et des sons que Kusturica utilise le jeu du cadavre exquis¹³ mis en place par les surréalistes. Pour ces derniers, l'association aléatoire des mots ou des formes donne lieu à de nouveaux sens et, parfois, à des interprétations pertinentes et percutantes. Ici, Kusturica renouvelle ces associations aléatoires en confrontant images et texte.

Les paroles de la chanson évoquent « *The man killed the line between punishment and crime*¹⁴ ». En anglais, le mot « tué » est utilisé. Simultanément, on entend un orgue qui rappelle les musiques funèbres alors qu'à l'image le cercueil du défunt est hissé à l'intérieur du train par une fenêtre. Ce triple effet hyperbolique ne consiste pas à illustrer les paroles de la chanson mais, bien plus, à renforcer l'idée de déchéance et de malheur qui règne sur terre. Plus loin, on apprend que « *Video killed the rock 'n' roll* »¹⁵, et on voit rapidement à l'écran le chanteur secouer, dans sa main, une liasse de billets de banque. Kusturica suggère une explication sur les raisons possibles de l'hégémonie actuelle de la vidéo. L'audio-visuel et, surtout, les multinationales qui y sont associées marquent leur intérêt pour les productions de masse. Les enjeux économiques de l'industrie audio-visuelle sont en train de dévorer les productions artisanales, et la création artistique dépend désormais davantage du profit qu'elle peut générer que de son originalité et de sa qualité propres. Puis, lorsque le chanteur s'interroge sur le sort des hommes, ces « jolies créatures » de Dieu, Kusturica montre à l'image un militaire enfilant un masque à gaz. Cela donne au combattant une allure inhumaine voire monstrueuse. En associant deux images paradoxales (le terme de « jolies créatures » est associé à l'image du militaire avec un masque à gaz, ce qui lui confère une tête de mouche), il s'agit de choquer et d'élaborer une métaphore de la monstruosité de la guerre.

Au-delà de l'exercice technique des figures de style, la résonance que Kusturica crée entre les images et les paroles permet d'exprimer des contestations sociales et politiques. Le message de Kusturica est à peine déguisé et donne une profondeur eidétique¹⁶ à l'ensemble qui contraste avec la légèreté apparente de la musique. On voit, dès lors, les liens qu'entretiennent art et société : l'art s'inscrit dans un monde et en est le révélateur. La seconde finalité que l'on peut dégager de la musique est d'être révélatrice du monde contemporain. Chez Kusturica, elle est un support de création qui permet de montrer et de dénoncer un monde perçu par le cinéaste comme étant profondément absurde et injuste¹⁷. La musique sert de caisse de résonance grâce

¹³ « Cadavre exquis. - Jeu de papier plié qui consiste à faire composer une phrase ou un dessin par plusieurs personnes, sans qu'aucune d'elles ne puisse tenir compte de la collaboration ou des collaborations précédentes. » (Breton, Eluard 1938 : 3) L'exemple, devenu classique, qui a donné son nom au jeu, tient dans la première phrase obtenue de cette manière : le cadavre-exquis-boira-le-vin-nouveau.

¹⁴ « L'homme ayant franchi la ligne entre le crime et le châtimeut », référence non dissimulée au roman *Crime et châtimeut* de Dostoïevski, paru en 1866.

¹⁵ « La vidéo a tué le rock 'n' roll », référence à la chanson « *Video killed the video star* » des Buggles en 1980, chanson qui mettait déjà en concurrence les productions de masse et l'artisanat musical, et qui est devenue paradoxalement une production de masse.

¹⁶ Le terme eidétique est inauguré dès l'Antiquité par Platon (1966) comme étant relatif au monde intelligible, lequel s'oppose au monde sensible. Ici, même s'il s'agit de montrer le contraste entre l'intelligible (profondeur eidétique) et le monde sensible (musique), le terme est utilisé davantage selon l'acception de Husserl (1950) qui questionne l'essence des choses. Derrière l'apparente légèreté et innocence de son travail, le discours de Kusturica porte sur l'essence même des choses et de la réalité contemporaine.

¹⁷ Cf. la filmographie de Kusturica dont les thématiques principales et récurrentes témoignent des atrocités de la guerre, de l'absence de liberté, de la manipulation des individus et de l'autoritarisme.

à laquelle le réel est vu à travers le prisme grossissant du burlesque. Il s'agit donc de ridiculiser une réalité incompréhensible pour mieux en dénoncer les dérives.

3. La musique dionysienne

3.1. Libération et tentation des corps



Figure 14 : l'emprise cadencée
Super 8 Stories, 2001, 1'22''17

Après un démarrage lent, au rythme des chants funèbres balkaniques, les personnages s'installent dans une attitude de lamentation et de désarroi en présence du cercueil du défunt. Mais le solo de violon marque le coup d'envoi de la libération des corps des personnages vers un déferlement d'énergie positive. La musique a un impact sur la mise en action des personnages, elle prend véritablement possession de leur corps. À l'image du chef de gare, endormi dans sa cabine et ne se réveillant pas au sifflet du départ du train mais seulement au son brutal d'un coup de feu tiré par le chasseur (par la fenêtre du train), la musique agit comme un détonateur sur le corps des personnages. Elle semble les pénétrer et les sortir d'un torpeur lancinant. Elle est comme le déclencheur d'un réveil. La chanson demandera d'ailleurs aux foules de se réveiller et de sortir de ce rêve ennuyeux : « *Wake up, wake up crowd. Wake up for your boring dream* »¹⁸. Tout se passe comme si la musique prenait le contrôle des âmes.

Les deux religieuses feront l'expérience de cette domination. Comment la musique aura-t-elle raison ou non du dogme religieux, lequel condamne les plaisirs du corps au profit de ceux de l'esprit ? En tant qu'elles sont les dignes représentantes de l'ordre divin, les nonnes se lèvent, presque instinctivement, aux paroles « *Oh my God!*¹⁹ », et se rassient lorsque le chanteur demande aux foules « *Wake up!*²⁰ » signifiant ainsi leur obéissance au seul commandement divin. Cependant, peu à peu, leur foi va s'étioler. La musique incarne la tentation charnelle, le péché et l'éveil du désir. Les deux sœurs ont un caractère bien distinct : si l'une d'elle est garante du respect de l'autorité divine (elle semble d'ailleurs assez stricte et austère), l'autre, probablement un peu plus jeune, semble plus ouverte aux distractions et aux plaisirs. La jeune sœur, amusée par l'engouement des protagonistes, tape du pied au rythme de la musique, échange un regard complice avec le chanteur et commence à suivre les préceptes de la chanson : « *Lift your shoulders, stamp your feet*²¹ ». La sœur la plus expérimentée n'aura de cesse de vouloir ramener la jeune novice dans le droit chemin, exigeant d'elle de stopper sa frénésie naissante et de retrouver une attitude conventionnelle.

¹⁸ « Debout ! Relevez-vous ! Sortez de ce rêve ennuyeux ! ».

¹⁹ « Oh mon Dieu ! ».

²⁰ « Levez-vous ! ».

²¹ « Levez vos épaules et remuez vos pieds ».



Figure 15 : le baiser blasphématoire
Super 8 Stories, 2001, 1'22'21

Malgré tous leurs efforts pour rester maîtresses de leurs émotions et pour résister au désir, les deux sœurs céderont à la tentation. Elles se mettent à danser et échangent même un baiser blasphématoire. La musique de la chanson a eu raison de la foi des nonnes.



Figure 16 : le mort ressuscité
Super 8 Stories, 2001, 1'22''44

Ainsi, la musique a un pouvoir dynamique sur les individus – c'est-à-dire qu'elle permet la mise en mouvement des personnages indépendamment de leur volonté – au point même de ressusciter les morts. Dans la ferveur générale du wagon, le cercueil, que l'on suit depuis le départ du train, s'ouvre sous les yeux ahuris des passagers. Une main sort de la caisse funéraire et se met à claquer des doigts en rythme. Sans vérifier « l'état du mort », les membres du groupe tentent de reclouer – grâce au talon d'une chaussure – la boîte mortuaire. En vain, la musique est métaphysique²² et permet de rompre toutes les barrières de la raison.

Quelle est cette musique qui contient un principe supérieur à la raison humaine ? Le *No Smoking Orchestra* invente un concept original : celui de la musique Unza Unza.

Unza Unza Music was created in the most sophisticated laboratories by scientists looking for the formula of the atomic bomb in order to preserve the integrity and sovereignty of each and every one of us. What they discovered instead was that Unza Unza Music is the most effective method of producing extra-proteins, the substance indispensable to the carrying out of the functions of all life forms: love. In essence, Unza Unza is a bouquet composed of different Balkan flowers, condensed into a unique 2/4 rhythm, onomatopoeically given the name of Unza Unza Music. Please note, the word Unza must be pronounced at least twice, hence Unza Unza. Only in these conditions can extra-protein production be substained. Researchers have conducted surveys of blood samples taken from viewers of Emir Kusturica's film Black Cat, White Cat as a first test of Unza Unza. Their study shows that while listening to Unza Unza, subjects registered an increase in extra-protein production that was 7 times higher than the rate recorded under the influence of cocaine or other similar drugs. [...] Further studies have shown that dancing to the music is an indispensable intensifier²³.

²² *Meta* : au-delà ; *physis* : de la physique. La musique métaphysique est à comprendre ici comme ce qui permet d'aller au-delà du réel, d'accéder à un monde surréel dans lequel le personnage est possédé par la musique. Pour Nietzsche, la métaphysique est l'invention d'un monde intelligible, unifié et éternel qui s'oppose strictement au monde sensible qui, lui, est multiple, changeant et décadent. La métaphysique devient alors un instrument de la morale qui permet de condamner la réalité sensible (douleur et plaisir). Or on peut qualifier la musique de Kusturica de métaphysique en ce sens que, non seulement elle convoque le sensible mais, de surcroît, elle a recours à l'intelligible pour dépasser les valeurs morales.

²³ « La musique Unza Unza a été créée dans les laboratoires les plus sophistiqués par des scientifiques qui cherchaient la formule de la bombe atomique. Ils ont découvert, à la place, que la musique Unza Unza était la méthode la plus efficace de production d'extra-protéine, substance indispensable à la mise en exécution des fonctions vitales

Cette explication factice de la découverte scientifique des pouvoirs de la musique Unza Unza est à la fois drôle et déconcertante. En effet, ce serait à l'écoute de la musique Unza Unza que le corps humain sécrèterait une sorte d'hormone du bonheur. Il y aurait donc une nouvelle catégorie musicale qui permettrait le rapprochement et l'amour des hommes entre eux. Au même titre que les alicaments²⁴, que nous avons vu apparaître dans la société de consommation, la musique Unza Unza pourrait être qualifiée de *musicament*, dont le *No Smoking Orchestra* nous a livré les vertus. Mais cette pseudo-démonstration scientifique est, de fait, un subtil prétexte pour donner aux puissances du corps davantage de légitimité. Les individus sont invités à écouter leur propre corps et leurs propres pulsions, de telle sorte qu'ils peuvent, sans culpabilité, se libérer des lois morales et succomber délicieusement à l'appel dionysien.

3.2. L'ivresse de Dionysos

C'est par le terme de « dionysisme » que Nietzsche (1994) caractérise une réalité pleine d'ivresse, rappelant l'allégresse mystique du demi-dieu Dionysos²⁵. C'est, pour le philosophe, l'expression des pulsions les plus spontanées des individus. Cette libération de l'énergie pulsionnelle se fait dans la démesure, dans l'exaltation et dans la jouissance. L'homme perd le contrôle de lui-même, non pas en tant qu'il se livre aux vices mais en tant qu'il s'oublie et s'ouvre à autrui²⁶. L'ivresse dionysienne se manifeste dans la frénésie et la fièvre des fêtes populaires :

Chantant et dansant, l'homme se manifeste comme membre d'une communauté supérieure : il a désappris de marcher et de parler, et est sur le point de s'envoler à travers les airs, en dansant. Ses gestes décèlent une enchanteresse béatitude (Nietzsche, 1994 : 52).

Mais, si le dionysisme convoque les puissances de l'extase et de la libération de soi, il n'est possible que dans la mesure où il est en corrélation avec l'apollinisme²⁷. Le monde apollinien est celui de la sagesse et de la raison, mais aussi celui de la contemplation des images et des rêves. C'est le monde de la belle apparence, de l'allégorie, des représentations artistiques ou psychiques (les rêves, par exemple). La démesure dionysienne est toujours en adéquation avec la mesure apollinienne. L'une et l'autre se manifestent dans des oppositions conceptuelles et esthétiques récurrentes : le désordre et l'ordre, le vice et la justice²⁸, la difformité et la beauté, la violence et la loi, le sublime et la raison. Mais ces deux notions antithétiques et complémentaires ne se résument pas par l'opposition classique entre l'être et l'apparaître. Nietzsche (1994) montre, au contraire, que l'existence humaine est la synthèse paradoxale de l'un avec l'autre. C'est pourquoi, derrière l'image chimérique apollinienne, se glisse toujours l'image dionysienne d'une beauté déguisée. L'apollinisme et le dionysisme ne sont, dès lors, que les deux faces opposées mais indissociables d'une même réalité.

de toute forme de vie : l'Amour. Par essence, Unza Unza est un bouquet composé de différentes fleurs des Balkans, concentré dans un rapport de 2/4 de rythme, ce qui, par onomatopée, donne le nom d'Unza Unza. Notez bien que le mot Unza doit être prononcé au moins deux fois. Ce n'est qu'à cette condition que la production d'extra-protéine peut être assurée. Les chercheurs ont conduit des examens sur des échantillons de sang provenant de spectateurs du film *Chat Noir, Chat Blanc*, d'Emir Kusturica. Leurs études ont montré qu'en entendant la musique Unza Unza, les sujets enregistrés avaient une production d'extra-protéine 7 fois supérieure que pendant une consommation de miel, de citron, de noisette ou d'ail, 8,4 fois supérieure que pendant l'acte sexuel et 11 fois supérieure que la proportion enregistrée sous l'influence de la cocaïne ou autre drogue similaire. [...] Plus tard, les études montreront que danser sur cette musique permet d'intensifier la production ». Dr Nelle Karajlic, jaquette du CD *Unza Unza Time*, 2000, Barclay, France.

²⁴ Néologisme formé des termes *aliment* et *médicament*. Il s'agit donc de reconnaître les vertus thérapeutiques de certains aliments.

²⁵ Dionysos est fils de Zeus et de la mortelle Sémélé. C'est le dieu de la vigne et de l'extase. Il ne vit pas sur le Mont Olympe et erre parmi les hommes : à ce titre, il représente la tentation chez les mortels.

²⁶ C'est ce que Nietzsche (1994) appelle le principe d'individuation : « le joyeux délire de l'art envahit la nature ; pour la première fois [...] la destruction du principe d'individuation devient un phénomène artistique » (p. 54).

²⁷ Apollon, dieu de la justice, de l'ordre, de la beauté et de tous les arts ; il est aussi le maître de la lyre et des oracles.

²⁸ *Hybris* en grec signifie transgression morale et légale.

L'opposition entre dionysisme et apollinisme donnera naissance à la tragédie antique chez les Grecs et à une sorte de tragédie loufoque et cynique chez Kusturica. La récurrence des célébrations festives dans les films de Kusturica manifeste la possibilité pour l'homme de se libérer des dictats moraux et de s'abandonner au plaisir d'un éréthisme naïf et instinctif. Entre illusion et réalité, Kusturica met en scène un art qui mêle images du rêve et libération pulsionnelle. La musique dionysienne de Kusturica est celle qui réveille les morts et qui transforme un joyeux voyage de noces en une insolite crise de jalousie, durant lequel le jeune marié et le prétendant se livrent à un véritable duel de claques. C'est sous l'emprise de la musique dionysienne de Kusturica que le conducteur du train disparaît, laissant les passagers seuls à bord. C'est sous la cadence infernale de la musique Unza Unza que la chèvre, à l'instar d'une rêverie surréaliste de Chagall, sera la figure triomphante du train devenu fou. Kusturica transgresse les codes esthétiques de la représentation naturaliste et les interdits moraux avec une jubilation sans malice. Dans ses fables fantasmagoriques, il ouvre la voie au surgissement immédiat des pulsions telles qu'elles apparaissent dans le monde facétieux de l'enfance : avec fraîcheur et inconscience, ignorance et spontanéité, mais aussi, avec une connaissance intuitive et intime de l'essence des choses et des êtres. C'est donc grâce au dionysien que l'homme peut atteindre la connaissance véritable du monde, c'est-à-dire le dessein horrible de la nature dissimulé sous de belles apparences.

À l'aide de ce mirage de beauté, la « Volonté » hellénique combattit ce talent pour la souffrance, cette philosophie du mal et de la douleur, apanages corrélatifs de tout instinct artistique (Nietzsche, 1994 : 59). Pour Gilbert Rouget²⁹ (1990), c'est par le phénomène de la transe que se manifeste ce type d'« état de conscience transitoire et passager » (p. 55). Pour l'auteur, la transe est une sur-stimulation sensorielle, une vibration du corps, une transfiguration de l'individu dans la zone de l'inconscient. En ce sens, la transe apparaît comme l'étape nécessaire de la libération des corps et de ses tensions, mais aussi, de la raison et de ses contraintes. Or la sur-stimulation est inéluctablement déclenchée par la musique. Cette dernière devient le médium entre l'expression des désirs dionysiens du corps et les projections mentales et métaphysiques de l'individu.

3.3. Sur le chemin du sublime

L'ivresse dionysienne, telle que nous l'avons vue avec Nietzsche, est une régression primitive qui permet d'exprimer et de justifier l'existence du mal à travers ses deux formes archaïques que sont la faute et la purgation³⁰. L'ivresse a le privilège d'abolir toutes les frontières qui existent entre la démesure et la raison, entre le crime et le châtement.

Mais, comment parvient-on à abolir ces frontières ? Nietzsche (1994) somme l'artiste de le faire. En effet, pour le philosophe, si le monde est divisé en deux – la beauté du monde et sa douleur – c'est bien l'artiste qui, seul, peut réduire et dissoudre la ligne de démarcation entre les deux. L'artiste doit créer un monde nouveau d'apparences, constituant un contrepoids au premier et, ce n'est que par l'appel à la jubilation – sorte de charme inversé d'Apollon – que l'on pourra passer d'un monde à l'autre. Ainsi, l'ivresse dionysienne va permettre de réconcilier l'homme avec tout ce qui existe : la nature, le mal ainsi que lui-même.

Ce que l'humanité pouvait acquérir de plus précieux et de plus haut, elle l'obtient par un crime et il lui faut accepter désormais les conséquences, c'est-à-dire tout le torrent de maux et de tourments dont les immortels courroucés doivent affliger la race humaine de sa noble ascension. [...] Et ainsi la double nature de Prométhée eschyléen, son essence à la fois dionysienne et apollinienne, pourrait être condensée dans cette formule sommaire : « Tout ce qui existe est juste et injuste, et dans les deux cas également justifiable. » C'est là ton monde ! Cela s'appelle un monde (Nietzsche, 1994 : 91-93).

Bien plus, l'ivresse dionysienne va permettre à l'homme de se sublimer, c'est-à-dire d'aller au-delà de lui-même et de passer de l'état humain à l'état divin. Passer à l'état divin ne signifie pas

²⁹ Gilbert Rouget est un ethnologue français spécialisé dans l'ethnomusicologie. Il étudie les rites et les peuples au travers de leur rapport à la musique, notamment au travers des phénomènes de danses et de transes.

³⁰ C'est ce que nous annonçait déjà Kusturica au début des paroles de la chanson Unza Unza « *The man killed the line between punishment and crime.* ». Cf. note 14.

être au-delà du réel et de la nature, mais bien de fusionner avec celle-ci. C'est ainsi que les impératifs dionysiens sont compatibles avec l'avènement métaphysique de chaque individu. C'est ce que Rouget (1990) nomme « transe identificatoire » (p. 80) : par le corps, par ses mutations et par ses contractions, l'individu s'identifie à une réalité métaphysique, autrement dit, à Dieu (ou à tout autre croyance divinatoire qui permette de réunir les individus autour d'un système de valeurs communes). Cette identification n'est pas à entendre comme la volonté de suivre un modèle suprême, mais comme le principe unificateur des peuples. En ce sens, l'art dionysien est bien plus qu'une imitation³¹ ; il plonge l'artiste dans l'essence même de la nature et dans celle de sa propre nature. C'est pourquoi l'art dionysien est sublime : il est capable de révéler la vérité de la nature et des êtres, et cette vérité n'est autre que l'existence nécessaire de la démesure et de la volupté³². La combinaison du rêve apollinien et de l'ivresse dionysienne conduit à une métamorphose symbolique de l'individu qui se perd dans le cosmos, c'est-à-dire qui se soustrait au dictat de la raison et à ses illusions, pour mieux accéder à la compréhension primordiale de la nature et de ses paradoxes. L'ivresse est donc sublime car elle ouvre les possibilités infinies du monde ; elle délivre l'homme de son ignorance et de sa souffrance, dans une réconciliation nécessaire de l'homme avec la nature et de l'homme avec autrui. Joie et douleur sont donc les deux principes fondateurs de cette ivresse qui permet à l'homme de se sublimer en dépassant sa condition d'être humain. Il s'agit ici de la troisième fonction de la musique chez Kusturica : la musique est une ivresse identificatoire. Elle est au cœur d'une équation complexe et ambitieuse : celle de faire coïncider simultanément les désirs irrationnels et immédiats du corps avec les nécessités métaphysiques de l'âme. C'est par l'abandon de soi aux puissances dionysiennes que l'homme peut communier avec autrui. Le cinéaste s'engage dans un véritable projet humaniste. Entre transe et incantation, la musique dionysienne (la musique Unza Unza étant l'une de ses manifestations) est une condition nécessaire de l'union des hommes entre eux.

Conclusion

Parti de la volonté de faire l'éloge de ses compagnons de route lors des tournées du groupe *No Smoking Orchestra*, Kusturica fait du film *Super 8 Stories* une véritable apologie de la musique. Acteur de la frénésie que transmet la musique, l'artiste remplit le rôle de médium entre les hommes et l'harmonie. Totalement envoûté par la musique, l'homme – l'artiste – n'oppose aucune résistance et se laisse guider par elle.

L'art s'avance alors comme un dieu sauveur et guérisseur : lui seul a le pouvoir de transmuier ce dégoût de ce qu'il y a d'horrible et d'absurde dans l'existence en représentations à l'aide desquelles la vie est rendue possible. Ce sont le sublime, en tant que maîtrise artistique de l'horrible, et le comique, en tant que soulagement du dégoût de l'absurde (Nietzsche, 1994 : 79).

Au regard de ce précepte nietzschéen, on s'aperçoit que la virtuosité des films de Kusturica consiste dans la maîtrise et le délicat dosage du comique et de l'horrible. Comment rendre supportable une réalité qui ne l'est pas ? Comment l'individu peut-il résister et vivre, coûte que coûte, face à la cruauté des hommes ? Comment chaque être peut-il se positionner dans un monde hostile et comment exprime-t-il les puissances de vie qui lui sont propres ? Si Emir Kusturica et le *No Smoking Orchestra* ont amorcé, de manière ludique, un projet universel de réhabilitation de l'art, ce n'est qu'en vue d'ouvrir la voie à une conception éthique et sociologique du cinéma (Saule, 2010).

³¹ Selon le concept antique de *mimesis* de Platon (1966) et d'Aristote (1990).

³² « Chez l'individu dans son état normal, mesure et démesure s'équilibrent tout en se contrastant : là où le premier conduit à l'illusion, le second conduit à la vérité naturelle. L'illusion est aussi ce que Nietzsche appelle la "vérité supérieure", tandis que la vérité naturelle est ce qui se découvre quand on creuse dans les structures profondes du moi. On obtient ainsi des repères dans la verticalité et qui situent la mesure au-dessus de la démesure. Ces repères font aussi de la sublimation une opération intérieure (c'est-à-dire du côté de la mesure) à condition toutefois que l'élan soit pris depuis l'assise la plus profonde. D'où la nécessaire conjugaison du très-haut et du très-bas. » (Kremer-Marietti, 1994).

On peut, dès lors, dégager trois fonctionnalités liées à la musique dionysienne. La première est celle de médiateur culturel : la musique est un outil artistique qui permet aux individus de se reconnaître comme appartenant à un groupe. Elle est symbole de l'héritage culturel des populations, lequel n'existe pas sans la transmission de son pouvoir dynamique. Les danses et les trances, inhérentes à la musique, sont le résultat de l'apprentissage des techniques du corps, comme le dirait Marcel Mauss (1989). Ces trances diffèrent d'un peuple à un autre, tant dans leur forme, dans leur rythme, dans leur processus de déclenchement que dans leur signification³³.

La deuxième finalité consiste en la révélation du monde et, par là même, en la préservation de l'individu lui-même. En effet, cette musique s'intègre au concept de résilience, c'est-à-dire, selon la définition des sciences physiques et mécaniques, de résistance aux chocs. Dans un sens plus large, la résilience (Cyrulnik, Seron, 2009) est l'aptitude d'un individu, d'un groupe ou même d'une société à résister et à surmonter les traumatismes. Ici, la musique dionysienne joue ce rôle. La guerre, provoquée par l'éclatement de la Yougoslavie et, avec elle, la violence, l'injustice, le deuil, la perte d'identité, a conduit les Yougoslaves – devenus Serbes, Croates, Monténégrins, etc. – à utiliser l'art musical comme support libérateur et comme moyen pour les âmes meurtries de transformer les énergies négatives en énergies positives.

La troisième finalité de la musique dionysienne renvoie à la réconciliation de l'âme et du corps : les désirs dionysiens ne sont pas refoulés, mais acceptés et intégrés au processus identificatoire social. Par la musique, le monde sensible devient une voie d'accès au monde intelligible. La musique dionysienne se situe alors au confluent de la nature et de la culture, c'est-à-dire qu'elle permet l'assimilation d'états pulsionnels à des pratiques rituelles traditionnelles.

Ainsi, la musique dionysienne donne lieu à cette réunification et encourage les hommes à dépasser leurs propres conditions sociales, culturelles et individuelles. Elle est un principe de médiation des hommes entre eux. Mais, cette médiation sociale n'est pas à comprendre comme une simple cohésion sociale ou un engouement culturel (nous avons vu à quel point l'intention esthétique de la musique dionysienne était d'aller au-delà des clivages sociaux ou culturels). En réalité, la musique est médiation en tant qu'elle est la transformation d'un moyen (utile à la reconstruction de l'identité collective) en une fin (Le Bot, 2009) : l'avènement de la musique est, à cet égard, le principe fondateur de tout individu. C'est pourquoi l'on pourra dire que la musique dionysienne, par l'entremise d'Emir Kusturica et de son groupe le *No Smoking Orchestra*, devient un fait social : non seulement elle sauve l'individu de sa propre déchéance mais, de surcroît, elle le réhabilite en tant qu'individu social.

Bibliographie

- ARISTOTE (1990), *Poétique*, Paris, Le livre de poche (« Classique »).
- BRETON A., ELUARD P. (1938), *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, Paris, Éditions José Corti (« J. Corti Div. »).
- CHION M. (2005 [1990]), *L'audio-vision : son et image au cinéma*, Paris, Armand Colin (« Armand Colin Cinéma »).
- CORBIER C. (2011), *Poésie, musique et Danse. Maurice Emmanuel et l'Hellénisme*, Paris, Classique Garnier (« Perspectives comparatistes »).
- CYRULNIK B., SERON C. (2009), *La résilience ou comment renaître de sa souffrance*, Paris, Éditions Fabert.

³³ Cf. le travail documentaire et cinématographique de Raymonde Carasco sur la danse du peyotl chez les Indiens Tarahumaras : *Gradiva Esquisse I*, 1978 ; *Tarahumaras 78*, 1979 ; *Tutuguri-Tarahumaras 79*, 1980 ; *Los Pintos – Tarahumaras 82*, 1982 ; *Yumari-Tarahumaras 84*, 1985 ; *Los Pascoleros – Tarahumaras 85*, 1996 ; *Ciguri-Tarahumaras 98*, *La danse du peyotl*, 1998 ; *Ciguri-Tarahumaras 99*, *Le dernier Chaman*, 1999 ; *Tarahumaras 2003. La fêlure du temps*, 2003.

-
- DURKHEIM É. (2008 [1912]), *Les formes élémentaires de la vie religieuse. Le système totémique en Australie*, Paris, Presses universitaires de France (« Quadrige »).
- HENNION A. (2008 [1993]), *La passion musicale*, Paris, Éditions Métailié.
- Husserl E. (1950 [1913]), *Idées directrices pour une phénoménologie et une philosophie phénoménologique pures*, Paris, Gallimard (« Tel »), traduction par Paul Ricœur.
- JUILLIER L. (2012), *Analyser un film, de l'émotion à l'interprétation*, Paris, Flammarion (« Champs arts »).
- KREMER-MARIETTI A. (1994), « La démesure chez Nietzsche : Hybris ou sublime ? », *Revue internationale de philosophie pénale et de criminologie de l'acte*, vol. 5-6, p. 69-84.
- LE BOT J.-M. (2009), « À propos des “techniques” du corps : retour sur l'article de Marcel Mauss », *Archive ouverte en sciences de l'homme et de la société*. En ligne, consulté le 27 février 2016. URL : <https://hal.archives-ouvertes.fr/halshs-00401717/document>.
- MAUSS M. (1989 [1923-1924]), *Essai sur le don, forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques*, Paris, Presses universitaires de France (« Quadrige »).
- NIETZSCHE F. (1994 [1871]), *Naissance de la Tragédie*, Paris, Le livre de poche.
- PLATON (1966), *La République*, Paris, Flammarion.
- ROUGET G. (1990 [1980]), *La musique et la transe*, Paris, Gallimard (« Tel »).
- SAULE P. (2007), « L'arbre de musique d'Emir Kusturica », *Cadrage*. En ligne, consulté le 27 février 2016. URL : <http://www.cadrage.net/dossier/arbre.htm>.
- SAULE P. (2010), *Le Baroque d'Emir Kusturica, un cinéma de la métamorphose*, Berlin, Éditions Universitaires Européennes.