Document généré le 21 sept. 2024 10:50

Ciné-Bulles
Le cinéma d'auteur avant tout

Carte blanche
Du métissage ciné-opératique

Réal La Rochelle

Volume 6, numéro 2, novembre 1986, janvier 1987

URI : https://id.erudit.org/iderudit/34613ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

ISSN

0820-8921 (imprimé)
1923-3221 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

La Rochelle, R. (1986). Carte blanche : du métissage ciné-opératique. *Ciné-Bulles*, *6*(2), 10–13.

Tous droits réservés © Association des cinémas parallèles du Québec, 1986

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

Réal Larochelle

Du métissage ciné-opératique

Réal Larochelle enseigne le cinéma au Collège Montmorency. Il est également critique de cinéma. En 1985, il obtenait le Prix des Rendez-vous pour sa critique du film ***Au pays de Zom*** *parue dans* ***Copie-Zéro****. Il vient de terminer un doctorat sur Maria Callas et l'industrie du disque.*

■ Prologue

En abordant l'opéra à la fin de sa vie, Boris Vian prenait conscience du rapport étroit entre la musique lyrique et le lyrisme visuel filmique. À plus forte raison, quand ces deux dynamiques se rejoignent, quand s'opère le mixage de ce double *pouvoir de transfert*, l'explosion peut devenir retentissante, hautement émouvante.

Ciné-musique. Métissage audiovisuel de plusieurs fusions, celles des musiques entre elles, des images les unes aux autres (photographiques, graphiques, filmiques), enfin celles de ces musiques et de ces images déjà *recyclées*. Drôle de cocktail culturel baroque (y inclus la recette molotov), dont il y a peu d'exemples avant l'implantation industrielle du phonographe et du cinématographe, sauf dans *l'opéra*. Musiques opératiques dans tous les sens du terme d'ailleurs, que ce soit, d'un côté l'*opera seria* (le *grand* !), de l'autre l'*opera buffa* italien ou celui du **Beggars Opera** de John Gay (fin XVIIIe siècle), l'opéra-comique, le singspiel, tous genres lyriques suivis au XXe siècle des formes du musical anglo-américain, enfin du *rock-opera* et puis, peut-être, du vidéo-clip...

« ... Seule la musique peut avoir le même pouvoir de transfert que l'image cinématographique. »
(Cité par Noël Arnaud, dans Boris Vian, ***Opéras****, Paris, Christian Bourgeois éditeur, 1982, p. 10)*

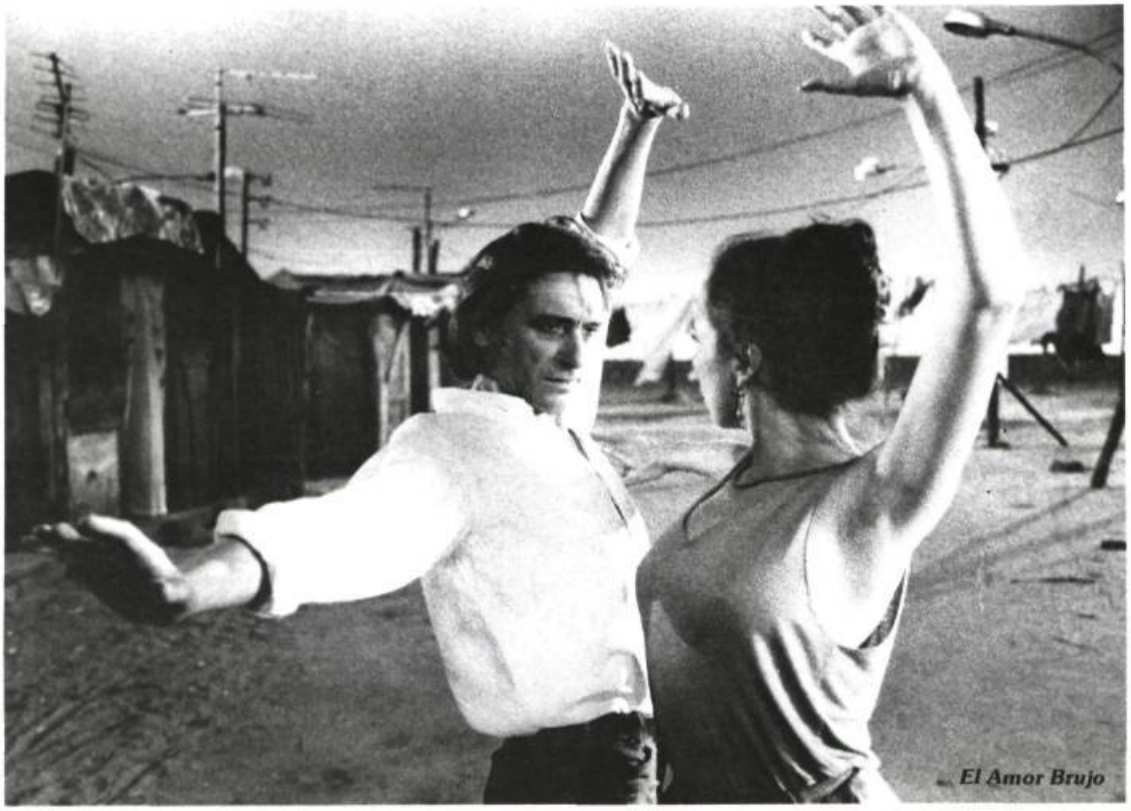
Il n'est pas étonnant que musique et cinéma se cherchent et se désirent dans ces diverses formes opératiques, comme auparavant le drame lyrique préindustrie culturelle s'exaspérait, à sa façon, à lier à la musique, la poésie verbale, le chant, la danse, la peinture scénique et les machineries théâtrales assurant les *effets spéciaux* de l'époque.

□ Variations

ques mois assez exaltante, exploration plus en profondeur du cinéma musical, de la vidéo musicale, des interactions dynamiques entre l'industrie du disque et celles du film, de la télé, de la vidéocassette.

D'abord, j'ai participé, avec le personnel de la Cinémathèque québécoise, à la programmation d'un mois d'août *en musique*. Et puis, je me suis emballé pour cette forme de *critique radiophonique* à Radio-Canada, surtout à **Présent Musique**, qui permet de parler des films et des vidéos avec musiques à l'appui. Les citations sonores ont un pouvoir d'évocation extraordinaire ; ainsi, pour mentionner une des audaces de popularisation de la musique de Manuel de Falla dans **L'amour sorcier** de Carlos Saura, il suffit de faire entendre la voix de Rocio Jurado, une chanteuse populaire espagnole, qui remplace dans ce film les cantatrices classiques habituellement à l'oeuvre dans les enregistrements de ce ballet avec chant, **El Amor Brujo**. Stupéfiant.

Mais je reviens un moment à la Cinémathèque. Les quelque cinquante séances du mois en musique ouvraient à des explorations et des (re)découvertes historiques étonnantes. À commencer par le premier programme des films *muets* d'extraits du **Carmen** de Chaplin et du **Phantom of the Opera** américain de Rupert Julian (1925), projections accompagnées *live* au piano et au clavier électronique par Jacques Drouin, le temps de nous rappeler qu'il fut toujours éminemment *musical*, ce cinéma des films non sonorisés des 30 premières années du cinématographe. Et puis, que dire de la résurgence de cette **Louise** d'Abel Gance (1938), offerte


El Amor Brujo

ici en primeur nord-américaine s'il vous plaît, film d'opéra ancêtre de Bergman, de Losey et de Rosi, présentée par Micheline Lanctôt qui prépare un nouveau long métrage, **Le grand air de Louise**, justement.

Les digressions d'une carte blanche m'y autorisant, j'ajoute ici qu'on n'a peut-être encore rien vu — ni surtout *entendu* — de la longue histoire de Micheline Lanctôt avec la musique lyrique et le cinéma, qui conduira peut-être un jour au cinéma québécois opératique, dont une porte fut ouverte par **Au pays de Zom** ; comme en rêve par ailleurs Denys Arcand qui, derrière la grande rumeur du succès du **Déclin de l'empire américain** couve toujours un énorme désir de la mise en scène d'opéra, amorcée dans la scène de l'**Orphée** de Gluck dans **Réjeanne Padovani**, ainsi que dans l'ouverture de Haendel du **Déclin de l'empire américain**. À suivre sans faute.

À la Cinémathèque encore : les beaux programmes de films d'animation choisis par Louise Beaudet, responsable du secteur animation, d'où je dégage le coriace et sublime **Opera** de Bruno Bozetto, les fascinants mouvements de ballet jazz de Cab Calloway adaptés et reconduits par Dave Fleischer ; ou encore les programmes choisis par Robert Daudelin, directeur de la Cinémathèque québécoise, comme la soirée avec Lena Horne (**Now** et **Cabin in the Sky**), l'**Hallelujah** de King Vidor (en 1929, à l'aube du sonore, deux heures de musical sur de la musique populaire noire !), l'époustouflant **Rock'n'Roll High School**, la musique de Serge Gainsbourg pour **Anna**, etc.

Madame Galli-Marié créatrice du rôle de Carmen en 1875 à l'Opéra-Comique, portrait de Doucet. Bibliothèque de l'Opéra.

*« ... La volonté d'explorer les zones de coexistence et d'affrontement entre les deux cultures (ancienne et moderne), de les faire s'interpénétrer, réagir, de **jouer** leur métissage; d'opérer des connexions, des courts-circuits, des recyclages, des détournements, des anachronismes délibérés (autrement dit : de **traiter** esthétiquement la mutation technique, avec le minimum d'intimidation, le maximum d'aisance et de liberté) : c'est la voie postmoderne, celle de l'impureté. »*
*(Guy Scarpetta, **L'impureté**, Paris, « Figures »/ Grasset, 1985, p. 55)*

Francesco Rosi. En filmant la ***Carmen*** de Bizet, il transpose et recycle un matériau plus que centenaire, mais demeuré éminemment populaire. Néanmoins, il ne suffit pas de capter ce caractère populaire de l'ouvrage (façon *théâtre filmé*), il faut l'adapter intégralement à la modernité du langage cinématographique. En ce sens, Rosi détruit l'opéra de Bizet pour faire de ***Carmen*** un film d'opéra. Par exemple, en choisissant Julia Migenes-Johnson (qui, de son propre aveu, ne peut chanter ce rôle sur scène), en misant sur son expérience dans la comédie musicale, Rosi, grâce aux techniques et aux conditions d'enregistrement d'images et de sons, rend crédible un personnage de Carmen qui sait jouer, danser et chanter. De même, en laissant les choeurs chanter en voix off, le réalisateur dirige des foules d'enfants comme dans les films néo-réalistes, ou encore fait mouvoir les danseurs d'Antonio Gadès.

Art complexe de plusieurs métissages.

Ce mois musical amenait donc à s'entrecroiser, à s'entrechoquer tous les styles de musiques de tous les genres cinématographiques, sans discrimination aucune ou, comme aimait à le répéter Pasolini, de *façon non sectaire*. Je continue à croire que c'est la manière la plus propice de mettre en lumière (en ondes sonores) le fructueux et polymorphe amalgame historique de la musique et du cinéma, de rappeler les audaces et les finesses audiovisuelles du **Million** (1931) de René Clair (pourquoi, à Hollywood, ne lui a-t-on pas fait diriger des musicals ?), celle du musical soviétique **Les joyeux garçons** (1934), ou simplement de redire que le cinéma sonore, avec le **Jazz Singer** de la Warner Brothers, débuta en musique plutôt qu'en paroles...

Il faut insister là-dessus : la Warner et la Vitaphone avaient alors ébauché une stratégie de production de films sonores axés sur le musical pour élargir et populariser les succès de Broadway, sans compter, comme nous l'a montré la chaîne PBS le printemps dernier, que, déjà en 1927, Vitaphone et Warner expérimentaient le film d'opéra, par un essai du célèbre ténor italien, Gigli, dans quelques extraits de **Cavalleria Rusticana** !

Toujours dans cette veine des liens métissés entre diverses époques et divers styles audiovisuels, j'ai découvert avec étonnement au Festival des films du monde d'autres filiations passionnantes. **Opera do Malandro** (Ruy Guerra/Chico Buarque), adapte en brésilien **L'opéra de Quat'Sous**, qui adaptait **The Beggars Opera** ; les Marx Brothers de **A Night at the Opera** ont été recyclés de façon originale (en passant par le **Opera** de Buzetto) dans **Broderna Mozart** (**Les frères Mozart**) de la Suédoise Suzanne Osten, film unique en son genre et qui, en ce qui concerne le film musical en tout cas, a été la révélation du Festival des films du monde. Surtout que ce film, ayant le même argument de base que le **Babel Opéra** d'André Delvaux — une répétition de **Don Giovanni** dans un théâtre — aurait pu s'accrocher à cet écueil. Il n'en est rien, ce qui manifeste que la musique, que Mozart, voire que son seul **Don Giovanni** offrent des matériaux adaptables, transposables indéfiniment, suivant la leçon musicale du *thème et variations*.

☐ **Coda :** polymorphie audiovisuelle

Un des aspects stimulants du film musical réside dans sa possibilité de se décentrer, de se métamorphoser sur divers supports. Bien sûr, la vidéocassette le multiplie déjà à sa

manière, soit par l'achat comme un livre (mais un achat encore très coûteux), soit plus simplement par location en vidéo-clubs. Les copies en stéréophonie ou haute fidélité existent maintenant, les magnétoscopes *ad hoc* sont disponibles ; ainsi, la vidéocassette musicale a déjà commencé à contourner une des grandes difficultés de la reproduction des films, l'étouffement, l'écrasement de la bande son, qui en faisait jusqu'à récemment une fort mauvaise *photocopie*.

Par ailleurs, l'enregistrement sonore est aussi un multiplicateur du film musical, quand il n'en est pas la source (vidéo — ou film — clip). Les disques et les musicassettes, par l'usage domestique ou la radio, ont ceci de particulier qu'ils prolongent les films et les vidéos sous forme d'*images* auditives et servent ainsi de documents de référence. Mais ils n'en perdent pas pour autant leur caractère spécifique musical, une sorte d'identité propre, inventée historiquement par l'industrie phonographique.

Ce qui n'a pas empêché cette spécificité sonore de rechercher rapidement son contrepoint visuel, iconique, comme en témoignent, après la Seconde Guerre mondiale, les efforts de l'industrie de l'enregistrement musical pour *imager* les jaquettes des disques. De cette façon, après avoir gagné sa propre modernité par la haute fidélité et les techniques de l'enregistrement permettant montage sonore et mixage, l'industrie phonographique jetait les bases de son métissage avec l'image. C'était déjà, durant les années 50, la préhistoire du vidéo-clip et du film musical de même type, si florissant, depuis le début des années 80.

Aujourd'hui, les industries culturelles s'entêtent à nous convaincre que la synthèse la plus complète, dans un futur prochain, de ces métissages audiovisuels, prendra la forme perfectionnée du vidéo-disque au laser, capable d'une reproductibilité haut de gamme des images et des sons. À en croire ces stratèges, peut-être y a-t-il là pour demain l'ébauche d'un *nouvel opéra*, qui aura pu, comme le dirait Guy Scarpetta, assumer le recyclage de l'ancien opéra scénique et celui de toutes les formes d'opéra au cinéma et sur vidéo expérimentées jusqu'ici. Nouvel opéra, mais lequel ? Celui des plates captations de scène ou celui des audaces de transposition de Losey ou de Syberberg ? Ou peut-être celui de films musicaux comme **Prénom Carmen** ou **Médée** devenus, entre les mains de Godard et de Pasolini, du *non-dit* d'opéra, des *non-opéras* ? ■

Par sa ***Médée*** avec Callas, Pier Paolo Pasolini précédait de quelques années le ***Prénom Carmen*** de Godard. Dans les deux cas, il s'agit de traiter, d'interpréter non pas tant l'opéra lui-même que sa mythologie. Mythe de Carmen, mythe de Callas, dégagés d'abord des référents trop directs à l'opéra dont ils sont issus.

En ce sens, le *non-opéra* de Pasolini, c'est d'abord le refus, la subversion de Callas-cantatrice, de Callas interprétant la ***Medea*** de Cherubini. Son film devient ainsi, avant tout, un poème philosophique du *mythe Callas* dont il illustre la puissance, la beauté, le tragique, par les décors *barbares* naturels, les costumes imaginaires surchargés, les accessoires archaïsants et inauthentiques. Pasolini n'oublie pas la musique : les chants populaires stridents des femmes moyen-orientales, les mélopées persanes, le samisen japonais; toutes musiques non-opératiques, mais dont l'étrangeté connote le mythe de l'opéra et de Callas.

De son côté, la musique de la ***Carmen*** de Godard sera *non-opéra* aussi : Beethoven (quatuor à cordes) et Tom Waits.

Ces films créent ainsi de nouveaux opéras sur les ruines et les cendres de l'ancien, dont la substance demeure, au niveau du mythe, plus dense que jamais.