

Ciné-Bulles

Le cinéma d'auteur avant tout

Festival international du film sur l'art : Images pour la musique

Réal La Rochelle

Volume 8, numéro 4, juin-août 1989

URI : id.erudit.org/iderudit/34267ac

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

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

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

La Rochelle, R. (1989). Festival international du film sur l'art : Images pour la musique. *Ciné-Bulles*, 8(4), 20-23.

Tous droits réservés © Association des cinémas parallèles du Québec, 1989

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/>]

érudit

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. www.erudit.org



Le Voyageur italien : Bertolucci

Réal La Rochelle

Images pour la musique

■ « Il y a de la musique de Verdi dans tous mes films » (Bernardo Bertolucci)¹. Avec cette affirmation souriante, Bertolucci donne une clé significative pour aider à capter le lyrisme de son écriture cinématique. Des films qui sont des images sur une musique profonde, obsessive : « Verdi, notre père à tous », déclare la protagoniste de **Luna**. Mais, objectera-t-on, il n'y a pas de Verdi dans **le Dernier Empereur** ! Qu'à cela ne tienne. Fernand Moszkowicz, dans le document monté avec la complicité de Bertolucci, nous fait voir et entendre, pendant le tournage à Pékin, un vieux Chinois chantant **Rigoletto** !

Quelques films ou séquences sont en effet scénarisés à partir de musique. Pour en percevoir la problématique et la richesse, c'est à la limite tout le cinéma, ou tout un festival, qu'il faudrait interroger et scruter. Toutefois par convention culturelle, par habitude sociale, ou tout simplement par pragmatisme, examiner les *images pour la musique* se fait dans le créneau des films dits musicaux. La dernière édition du Festival international du film sur l'art (FIFA) en offrait six exemples, sous forme de portraits de compositeurs et d'interprètes. Sur le plateau: Berlioz, Ravel, Gershwin, Karajan, Horowitz et Louis Lortie. Cet échantillon permet quelques réflexions sur ce genre singulier du *film sur la musique*².

Il est d'abord significatif que tous ces films soient produits pour la télévision, sauf **Un amour de Berlioz** de Georges Combe, pour lequel il est possible d'envisager une carrière en salle. Ce qui dessine pour ce type de films certains paramètres incontournables, par exemple *l'Obligato* du document biographique, du témoignage direct ou indirect, de *l'artiste en performance* triomphante, etc. Ensuite, le portrait de musicien, dans ce

cadre, surdétermine la visualisation même de la musique, en privilégiant la citation brève pour soi-disant se démarquer du film musical, ou encore de la captation du concert ou de la scène.

Il n'est donc pas étonnant que la septième édition du FIFA ait dû choisir un cru dominé par les conformismes structurels du genre, même quand l'Américain Peter Adam, par exemple, joue brillamment avec ces lois pour produire un captivant **George Gershwin Remembered**. En effet, sur six films, deux seulement se détachent du peloton, brisent le carcan et s'engagent dans des pratiques capables d'offrir des voies de rechange au discours filmique sur la musique : **Un amour de Berlioz**, par-dessous tout, mais aussi le **Ravel** de Larry Weinstein.

« Le cinéma est un art de l'espace certes mais surtout, comme la musique, un art du temps ».³

Le film de Georges Combe, s'il n'est pas novateur concernant l'image comme telle ou certains procédés audiovisuels, l'est amplement par son approche de la biographie de Berlioz, de même

que par l'utilisation habile de la musique et de la figure du contrepoint anachronique.

Le réalisateur français a tracé son portrait de Berlioz sur une seule donnée, **les Mémoires** du compositeur, et sur le seul dernier chapitre de l'ouvrage, *Voyage en Dauphiné*, qui offre une synthèse captivante du bouillant et anarchique musicien. Combe privilégie ainsi l'approche subjective, évocatrice, à toute tentative du portrait amplement documenté. Cela permet d'ouvrir le film, par exemple, en *fictionnalisant* la voix de Berlioz par le comédien Claude Rich, sur une note en mineur : « J'ai rarement souffert de l'ennui autant que pendant les premiers jours de septembre 1864. » Accents qui plus tard s'éteindront dans le souffle decrescendo de l'invocation des dieux du compositeur : «... Virgile, Gluck, Beethoven... Shakespeare (qui m'eût aimé peut-être). Mais tâchons de ne plus songer à l'art... je pourrai mourir maintenant sans amertume et sans colère. »

Ce lyrisme verbal, Georges Combe le laisse toujours en voix *off*, jamais Berlioz n'est joué à

« Berlioz n'est pas un artiste maudit. Avec lui c'est le début de la musique du XX^e siècle. Pas romantique fou furieux non plus, il fait une musique assez scientifique, rationnelle. Ce n'est pas du tout la passion débordante, métaphysique. Berlioz est un concret de la matière sonore. En ce sens, il est contemporain. »
(Georges Combe)

« Le récit de Berlioz est l'histoire d'un pèlerinage, un retour aux sources, à son enfance. Pour moi, c'est aussi un retour, 120 ans en arrière. Mais on ne revient jamais en arrière, le temps est passé par là. Ce que j'ai voulu, c'est créer une sorte d'espace temporel, si je puis dire, qui rassemble aussi bien des éléments du passé que des éléments contemporains. Je n'ai pas essayé de faire une reconstitution historique, mais une évocation, un jeu sur l'histoire. C'est un peu évoquer le mental d'un auditeur contemporain qui va entendre du Berlioz au concert: il a pris sa voiture, il va au parking, il est habillé en jeans, il écoute une musique qui a 100 ans ou plus. Il fait le même anachronisme. Par contre, ce qui est curieux au cinéma (contrairement au théâtre qui le fait depuis longtemps), le même anachronisme est plus rare, plus douloureux en quelque sorte. Il ne devrait pas l'être, puisqu'il est dans notre mémoire, nos habitudes. »
(Georges Combe)



Margarita Zimmerman et Robert Dume dans *les Troyens (Un amour de Berlioz)*

George Gershwin

LE PALMARÈS 1989

GRAND PRIX PRATT
& WHITNEY CANADA :

la Frise de Naples

de Gaudenz Meili
(Suisse)

PRIX SPÉCIAL DU JURY :

l'Arche qui coule

de Bernhard Lehner
et Konrad Wittmer

(Suisse)

PRIX DU

MEILLEUR FILM

POUR LA TÉLÉVISION :

Vita Futurista

de Lutz Becker

(Grande-Bretagne)

PRIX DU MEILLEUR

FILM ÉDUCATIF :

le Repas chez Lévi

d'Alain Jaubert

(France)

PRIX DU MEILLEUR

FILM SUR LA TECH-

NIQUE DES ARTS :

Impressions

d'Andras Bojti

(Hongrie)

PRIX DU MEILLEUR

PORTRAIT D'ARTISTE :

Scarfe By Scarfe

de Gerald Scarfe

(Grande-Bretagne)

PRIX DE LA MEILLEURE

MONOGRAPHIE :

Jan Cox : a Painter's

Odyssey

de Bert Beyens

et Pierre De Clercq

(Belgique)

PRIX DE LA GALERIE

JOHN SCHWEITZER

DU MEILLEUR ESSAI :

Surface sensible

de Jean-François Guiton,

Ursula Wevers et

Karin Stempel

(R.F.A.)

PRIX DE L'OFFICE

NATIONAL DU FILM

D'AIDE À LA CRÉATION :

Lamento pour

un homme de lettres

de Pierre Jutras

(Canada)



l'image par un comédien. Choix judicieux, qui laisse intact l'envoûtement particulier de l'écriture autobiographique, pour se concentrer sur la visualisation des évocations : quelques personnages féminins joués par des comédiennes, des lieux aujourd'hui encore intacts (à Meylan près de Grenoble, à Lyon, à Paris), le tout dessiné par ces contrepoints anachroniques où les crinolines côtoient les taxis, où Berlioz voyage de Lyon à Paris en T.G.V...

Le parti pris de la non-reconstitution historique permet surtout d'éclairer toute l'actualité de la musique de Berlioz qui, à bien y songer, appartient au XX^e siècle, puisqu'elle fut peu connue du vivant de son auteur. La découverte du corpus berliozien est un phénomène très récent, maté-

rialisé et pour une large part magnifié par l'industrie phonographique. Pour éclairer ce caractère *contemporain*, Georges Combe donne à voir et à entendre de larges extraits de l'opéra **les Troyens** (filmé en studio), ainsi que **Des nuits d'été** et du **Requiem**, captations provenant du Festival Berlioz à Lyon et à la Côte Saint-André. Passé et présent — mais surtout présent d'une *musique vivante* comme on dit — sont donc ici tissés avec beaucoup de doigté, et ces nombreux va-et-vient donnent à **Un amour de Berlioz** une écriture filmique originale.

C'est le même raisonnement qu'on peut tenir devant le **Ravel** du Torontois Larry Weinstein, dans lequel documents et témoignages sont surtout mis en lumière par un parti pris tenace du réa-

lisateur de laisser place à la musique⁴. Ce en quoi le réalisateur brise avec le registre de la biographie musicale coutumière, où la citation musicale est en général très brève, et au surplus mixée souvent en arrière-plan de témoignages ou de voix *off*. Weinstein innove en risquant un film métissé, ni concert ni portrait traditionnel, où la musique est en premier plan d'une documentation historique riche et toujours vibrante⁵.

Le **Gershwin**⁶, s'il ne risque rien sur le plan de l'approche et du langage, présente de si nombreux documents audiovisuels d'intérêt, des inédits stupéfiants (comme ces *stockshots* de répétitions au premier **Porgy and Bess** à Broadway en 1935), il développe une si forte empathie avec son sujet, que Peter Adam réussit à captiver du premier plan jusqu'au dernier. Ce que n'arrivent pas à faire les trois portraits d'interprètes. **Karajan in Salzburg** (si l'on excepte la finale avec Jessye Norman)⁷ a l'inconvénient de manquer de cette objectivité minimale qui fait le bon journalisme d'enquête, et n'apparaît, comme l'a révélé par ailleurs l'article retentissant du **Der Spiegel**⁸, qu'un autre album de famille de l'empire Karajan. Le **Horowitz Plays Mozart**, s'il donne l'occasion d'ouvrir une petite fenêtre sur le studio d'enregistrement de disque en musique classique, s'entend à la convention lassante; quant à **Louis Lortie, pianiste virtuose**, c'est un modeste reportage du **Point** de Radio-Canada, sympathique certes dans un bloc d'information télévisée, mais qui justifie mal sa place dans un festival cinématographique.

Tout compte fait, le programme de films sur l'art musical, à ce septième FIFA, offrait l'éventail assez complet, ainsi que la courbe en maxima et minima, des diverses possibilités de produire des *images pour la musique*⁹. ■

1. Dans le **Voyageur italien**. Bertolucci, de Fernand Moszkowicz. France, 1987. Film présenté durant le septième FIFA.
2. Qui n'est pas non plus le *film musical* au sens strict: opéra, musical, clip, etc.
3. Georges Combe, interviewé par Réal La Rochelle, le 11 mars 1989, pendant le FIFA. Toutes les autres citations de ce réalisateur proviennent ici du même entretien. **Un amour de Berlioz**, France, 1987, 67 min, Production Compagnie Lyonnaise de Cinéma.

4. Au premier plan, Charles Dutoit dirigeant l'Orchestre symphonique de Montréal (**Daphnis et Chloé, la Valse**), ou accompagnant Alicia de Larrocha dans deux mouvements intégraux du **Concerto pour piano et orchestre** mais aussi le pianiste Jean-Philippe Collard, la soprano Victoria de Los Angeles, le violoncelliste Frédéric Lodéon et le violoniste Augustin Dumay, sans compter deux remarquables documents historiques: **la Pavane pour une infante défunte** enregistrée en 1922 sur piano mécanique par le compositeur, et, sur disque en 1930, des extraits du **Boléro**, Ravel y dirigeant l'Orchestre Lamoureux.
5. Weinstein, tout comme Georges Combe, évite aussi cet autre piège-cliché, qui suppose que telle musique est une référence directe et explicite à tel élément biographique d'un musicien. Un exemple typique de ce cliché imbuvable, l'an dernier, à l'ouverture de la sixième édition du FIFA: le très mauvais **Callas** de Tony Palmer.
6. **George Gershwin Remembered**. États-Unis, 1987, 90 min, scénario et réalisation de Peter Adam, coproduction The Program Development Inc., B.B.C., American Masters / W.N.E.T., Unitel.
7. **Karajan in Salzburg**. États-Unis, 1986, 87 min, réalisé par Peter Gelb, Susan Froemke, Deborah Dickson, production de Peter Gelb/CAMI Video. La finale de ce film comprend la répétition et la représentation du **Liebstock de Tristan Und Isolde** de Wagner, avec Jessye Norman, Karajan dirigeant l'Orchestre philharmonique de Vienne.
8. Voir **les Dessous de l'empire Karajan** (traduction de Claire Delamarche de **Der Finanz-Magier**), **le Monde de la musique**, numéro 111, mai 1988.
9. Un dernier mot: tout en présentant des films pour la télévision, parfois en copies vidéo, ce septième FIFA laissait complètement dans l'ombre le produit de la vidéo musicale ou de la vidéo sur la musique. Dommage. Pour s'en faire une idée, le même mois de mars 1989, il suffisait de se tourner du côté du musée d'Art contemporain et de l'exposition **The Arts For Television**, au chapitre **Music For Television**. Un indispensable complément.

*"Je voulais créer un espace intérieur, ne pas être réaliste. Tous les extraits de concerts que j'ai filmés, en studio ou en direct, ont été en quelque sorte mis en scène. J'ai essayé de trouver une sorte d'équivalent entre l'écriture cinématographique et l'écriture musicale, à la fois dans les couleurs, les cadrages, les mouvements de caméra. Chaque mouvement était écrit avant le tournage en fonction de la musique. J'écoutais les disques avec les caméramen, et j'expliquais les mouvements que je voulais en suivant les notes. Par exemple, le long *traveling* des **Troyens** fait quatre minutes, il démarrait sur une note précise, se terminait sur une autre désignée. Il a fallu une journée de répétitions pour le préparer... Sons et images ont été enregistrés en direct, j'ai exclu les *play-backs*."*
(Georges Combe)

*"... Ce petit Autrichien a accédé au panthéon de l'art... C'est là qu'il trône, n'ayant aucun autre dieu à ses côtés, une foule de dévots à ses pieds. Cette ascension, qui a fait de Karajan le phénomène musical du siècle, n'est pas uniquement le fruit de son talent incontesté de chef d'orchestre, ni le fait d'un public grisé par sa musique. C'est en réalité l'oeuvre d'un homme d'affaires avisé, qui a su se forger une réputation étincelante, édifier son empire en faisant fructifier les tranches de ses adorateurs. Karajan a su patiemment tisser une toile dans laquelle il a pris les **managers**, les hommes politiques, les orchestres, les opéras, les festivals et les maisons de disques pour en faire des instruments dociles."*
(Der Spiegel)