

Musique et cinéma

Quelques résonances d'un festival

Guy Ménard

Volume 13, numéro 2, printemps 1994

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/33900ac>

[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

Ménard, G. (1994). Musique et cinéma : quelques résonances d'un festival. *Ciné-Bulles*, 13(2), 9-12.

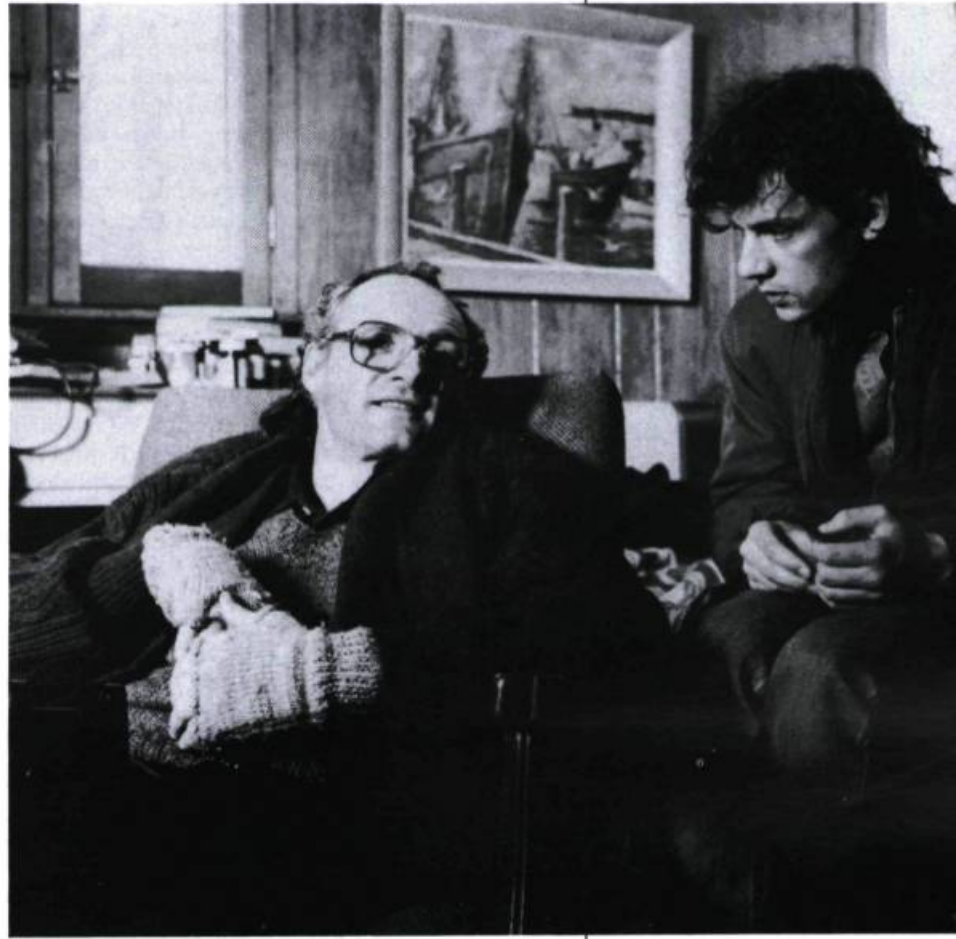
Quelques résonances d'un festival

par Guy Ménard

La convivialité propre au Festival du nouveau cinéma et de la vidéo avait laissé place cette année à une atmosphère plutôt morne, triste effet des restrictions budgétaires, réduisant ainsi les invitations, les conférences de presse et abandonnant les joyeuses fêtes nocturnes. Terminées les belles rencontres surprises et un certain chaos, véritable marque de commerce de l'événement; les choses se passent de plus en plus comme ailleurs... Ce qui n'explique pas toutefois les nombreuses projections de films annulées et remplacées à la dernière minute par un visionnement vidéo que les organisateurs avaient eu le culot, en plus, de nous faire présenter par la distributrice... Espérons que les aléas économiques de cette 22^e édition vont inciter les organisateurs à se rapprocher du désir premier d'explorer les formes cinématographiques les plus nouvelles autour d'un point commun. Car si le hiatus entre les premières œuvres indépendantes et les projections célébrées dans d'autres festivals est toujours évident, les co-directeurs du Festival ont atténué cette dichotomie nuisible en sélectionnant des films selon des thématiques bien précises.

C'est, en un sens, par la musique que le Festival a donné le ton cette année avec **Trente-deux Films brefs sur Glenn Gould** de François Girard, à l'ouverture, puis **la Leçon de piano** de Jane Campion à la clôture. Il y avait certes de quoi faire chanter tout le monde.

Dans **Trente-deux Films brefs sur Glenn Gould**, François Girard poursuit avec la musique ce que **Suspect No 1** accomplissait à travers le théâtre, **le Dortoir** à travers la danse et **Vie et mort de l'architecte** à travers l'architecture en évoquant, d'une manière directe et linéaire, le sens moral de l'artiste et la pertinence de l'art en cette fin de deuxième millénaire. S'inspirant de la construction des **Variations Goldberg** de Bach, Girard illustre d'une manière non-linéaire, cosmique et intérieure,



Colm Feore (Glenn Gould) et François Girard (à droite)

l'univers de Glenn Gould. Les références artistiques permettent au cinéaste de s'inscrire dans une tradition vivante et riche qui interroge l'art lui-même, considéré non comme un piédestal illusoire mais comme le moyen de saisir l'être et l'apparence, ce qui explique d'ailleurs la faillite de son seul film purement narratif, **Cargo**, auquel il n'a pas donné une assise culturelle.

À travers le destin de Gould, homme de communication qui, par une démarche contradictoire en apparence, cessa de donner des concerts publics afin de se rapprocher des auditeurs par les médias électroniques, François Girard tente d'esquisser le visage toujours mobile de la création. Procédant par associations d'images, il parvient, sous une forme elliptique, à composer un portrait qui prend progressivement de la densité et touche à l'essentiel en atteignant par moments à l'universalité et à la poésie.

Comme dans les **Variations**, on ne cache jamais mieux une chose qu'en transformant ce qui est

identique. D'où l'idée d'illustrer une vie en plusieurs tableaux, pour inviter le spectateur à un jeu; solliciter son attention et son sens de la déduction en accumulant de brèves indications pour qu'il n'ait pas le temps de construire une statue mentale figée. Partir de fragments de vie, non pour ajouter une explication aux excentricités et aux manies hygiéniques de Gould, mais pour cerner l'inexplicable. Certes, on nous montre l'enfant capable, à cinq ans, de jouer des morceaux faciles et d'improviser, et l'interprète du dernier concert public à Los Angeles où en pleine gloire il referme le couvercle du Steinway à la fin d'une interprétation de Bach, mais l'histoire de Glenn Gould n'a pas d'importance. Le cinéaste va interroger les principes mêmes de la création en insistant davantage sur la fonction structurelle de la musique. Girard a eu la finesse de pressentir l'espace sonore comme un langage musical. Un peu comme les peintres impressionnistes qui redéfinissent notre regard en altérant les variantes visuelles, Girard crée l'émotion en modifiant notre regard. C'est principalement en associant aux images la mécanique musicale du pianiste que le réalisateur évoque l'univers de Gould, en évitant le piège de la psychologie interprétative. Dès les premières images de cet homme marchant au loin dans les steppes canadiennes où il s'exila, on a tout compris de la froideur des humains. Mais le sens du plan et la beauté des matériaux ne suffisent pas toujours à relever le défi, et on remarque alors qu'il manque la parole au personnage. Les entrevues réalisées sur Gould ne font que confirmer un vide narratif. Le film, maçonné par les partis-pris du réalisateur, perd de son acuité. Tous les films de Girard, à quelque genre qu'ils appartiennent et quel que soit leur parti pris d'écriture, sont plus grands que nature parce qu'ils sont des paris. Des paris tenus jusqu'à la limite. Le spectateur médusé regarde alors les yeux

fermés cet exercice sur le son, emporté par la seule musique. Celle, s'entend, des interprétations de Gould. Je ne doute pas que Girard soit un bon cinéaste mais un cinéaste encore en formation qui, un jour, nous donnera certes un grand film inspiré par toutes ses différentes approches.

Dans **la Leçon de piano** de Jane Campion, la musique sert d'élément de référence permettant à la cinéaste de construire son récit. On retrouve chez plusieurs réalisateurs contemporains cette tendance à utiliser les moyens artistiques pour exprimer les possibilités de la communication entre les humains. Quoique des plus nobles, cet apport à la fiction suscite des interrogations. La présence musicale sert de prétexte à un parti-pris narratif qui, à force d'être employé, tourne lui aussi à un vide narratif. Car le piano ne représente ici que cet élément symbolique du désir de communiquer. Terrible déception après ses étonnants et magnifiques premiers longs métrages et cette Palme d'or annoncée comme méritée.

Mais situons d'abord les faits de cette histoire d'amour romantique. Ada et sa fillette de neuf ans échouent en Australie au cœur de la brousse maorie au tournant du 19^e siècle. Son futur mari, à qui elle a été vendue, accepte de transporter tous ses bagages à l'exception de son objet de désir: le piano. Dans ce film sur le désir caché de vouloir être perçue en tant que femme, Jane Campion par la façon dont elle compose ses cadres, ses espaces, dont elle fait bouger ses protagonistes impose des ruptures de ton. Le rythme ne faiblit guère. Les personnages, plus «vitrinés» qu'intériorisés, sont à l'unisson. Faute d'être nourries par une cohérence intérieure, les images du film défilent sans vraiment nous atteindre. Les symboles deviennent à la fois élémentaires et caricaturaux parce que les nuances échappent à la réalisatrice.

Holly Hunter et Anna Paquin dans *la Leçon de Piano*



Festival int. du nouveau cinéma et de la vidéo

Dans ses deux premiers longs métrages, Jane Campion avait trouvé la distance nécessaire à rendre ses personnages attachants parce que dotés d'une existence singulière, ici on cherche par moments son regard autrefois tendre. Elle se sert de la musique comme échappatoire. Mais c'est une musique pauvre, sans imagination et sans trouvailles, calquée sur la mode des ruptures violentes de certains clips. Dire que **la Leçon de piano** relève de la logique du rêve pour expliquer certaines incohérences narratives serait une excuse facile. Les grands films de Cocteau n'en avaient pas besoin pour être compris.

En avant la musique

De musique, il en était toujours question dans ce Festival avec la présentation de vidéos consacrés à plusieurs compositeurs dont notamment Glenn Gould. Claude Chamberlan et Dimitri Eipides ont de la suite des idées: si bien que parallèlement à ce thème fécond, s'en dessinait un autre: les films musicaux. Je m'arrêterai à deux films en particulier, **le Tambour** de Sergueï Ovcharov et **Zero Patience** du Canadien John Greyson.

Sur le ton de la dérision, voire du burlesque, c'est probablement Sergueï Ovcharov qui est le plus imaginatif et qui a les images les plus folles. La rareté des moyens et les conditions difficiles qui prévalent actuellement en Russie expliquent sans doute le choix du cinéaste de tourner sans dialogues. Dans une Russie en plein désarroi, un joueur de tambour itinérant, attaché à sa grosse caisse, rencontre dans une sorte d'opus sans fin des personnages monstrueux, corrompus et hilarants. Ils semblent venir tout droit du burlesque américain reconverti en critique anti-communiste. Agents de douanes corrompus, criminels urbains sans morale, prostituées sans fard

visent à concentrer les lignes de forces du **Tambour** vers l'essentiel, dans un sentiment d'urgence où la musique et l'image s'interpellent, se répondent. Dans une suite de sketches, la musique permet au réalisateur de faire de grands sauts dans le temps et dans l'espace sans pour autant perdre le fil du récit, le tambour étant employé à redonner sans cesse un sens aux gestes. En filmant la société russe au rythme d'un tambour, le réalisateur évite toute forme de pathos et de complaisance tout en l'utilisant comme un manège désuet générant d'autres musiques nostalgiques, voire tragiques, où les chansons interviennent pour retranscrire la pensée du personnage. Ce qui est touchant dans ce discours, c'est le décalage, la distance à la fois grave et légère entre la vie russe et le superbe élan vital qui habite ce joueur de tambour: ce qui n'est pas sans rappeler, par moments, Buster Keaton. Ce premier film, farci de sourires, de grimaces et de clins d'œil évite les clichés misérabilistes du désespoir du peuple russe imbibé d'alcool. Un film à retenir.

La musique tient aussi lieu de paroles dans **Zero Patience** de John Greyson. Sous prétexte de nous livrer les recherches de Sir Richard Burton, ambitieux chercheur qui désire concevoir un musée sur les origines du sida, Greyson aligne avant tout une série de petits numéros loufoques inspirés de comédies musicales. Partant du mythe que le sida a été importé de l'Afrique en Amérique du Nord par un Québécois, il se livre à un assaut très cru contre toutes les fausses croyances, parfois hystériques, véhiculées sur cette maladie de notre siècle. Rien n'est plus difficile que de peindre la sottise humaine, la soumission aux lieux communs, le conformisme. À moins que de choisir la dérision. Ce pied-de-nez aux films «sérieux» sur le sida ne manque pas d'humour, et la comédie musicale permet de rendre encore plus présents la violence sourde, le romantisme échevelé parfaitement



Zero Patience



Hélas pour moi

synchrones avec le malaise d'une génération pour laquelle l'humour semble être la seule porte de sortie. Les textes des chansons décrivent avec authenticité l'espoir et la résignation des sidéens. Mais au bout de cet exposé sur l'homophobie, les médias et le carriérisme des scientifiques, le spectateur reste frustré de quelque chose d'essentiel. Il y a certes une sorte d'implication sociale dans cette caricature délirante de notre époque, mais le style employé par le réalisateur ne lui permet pas de se dégager d'un discours «branché» à la morale bienfaisante.

De la musique avant toute chose

Certains auteurs arrivent à éviter les dangers de l'omniprésence d'un thème en le pervertissant ou en allant au bout de ses limites intrinsèques, ou encore en en proposant une variante personnelle. Chez Jean-Luc Godard, une constante demeure: la musicalité. Avec **Hélas pour moi**, il se démarque d'un cinéma calquant le réel et ouvre une brèche aux possibilités de contrepoint entre image et musique.

Godard nous a habitués à des récits sans histoire. À travers des images décousues, des citations déchiquetées par des bruits, des voix qui s'entremêlent, le dernier philosophe de l'image compose ses films selon des logiques rigoureusement abstraites, faisant appel à la répétition, à la rime employée comme dans les musiques minimalistes. On peut parler dans son cas d'orchestration entre la bande image et la bande

son. Entre un plan de lac magnifiquement photographié où déambule une dame et une citation sur l'essence du romanesque, tout cela annexé à quelques notes de Bach: **Hélas pour moi** est autant une expérience auditive que visuelle.

Nul doute que c'est du côté de la musique, de ses lois et de sa beauté secrète qu'on peut aller chercher la pulsation de son dernier film. Il est conçu comme une tragédie désarticulant la matière visuelle et sonore à l'insu du spectateur, qui doit à chaque moment recomposer l'histoire selon ce qu'il parvient à en saisir. C'est ici le règne de l'instant. La musicalité ne raconte rien, elle nous plonge dans le flux des idées, des émotions, sans rien proposer. Elle nous obsède, sollicitant plusieurs regards au fil de plusieurs interprétations. Godard réussit à traduire en images les doutes métaphysiques et les vices esthétiques, sans pouvoir toutefois les inscrire en un récit limpide et cohérent. Facile d'ironiser sur ce style si **Hélas pour moi** ne dévoilait pas consciemment son jeu en fournissant au spectateur les clés pour saisir la perversité de l'image en notre siècle, et cela à l'inverse de l'acte créateur dont l'art lui échappe et mais dont il constate la portée. Analyse et vision au scanner de l'acculturation des années 90, le film ne nous accable pas du spectacle de l'horreur de cette acculturation. C'est tout le paradoxe de Godard que de s'auto-critiquer et de critiquer tous ceux qui copient son style. Il évite alors l'éternel pastiche de soi en prenant conscience de son acte artistique et en proposant l'idée du rituel, inspiré de la forme tragique. ■