

Cadence et décomposition

Le contrat du compositeur dans le cinéma de Peter Greenaway

Olivier Asselin

Number 67, Summer 1993

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/22845ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Asselin, O. (1993). Cadence et décomposition : le contrat du compositeur dans le cinéma de Peter Greenaway. *24 images*, (67), 32–35.

CADENCE ET DÉCOMPOSITION

Le contrat du compositeur dans le cinéma de Peter Greenaway

PAR OLIVIER ASSELIN

Le cinéma de Peter Greenaway est «post-brechtien»: il n'est pas réaliste, ni sentimental. Bien sûr, ce cinéma reste généralement «figuratif» et «narratif»: il est porté par un récit, il raconte une histoire, avec un début, un milieu, une fin, des personnages. Cependant, il n'est pas vraiment une «fenêtre sur le monde», comme on le disait souvent (à tort sans doute) de la peinture à la Renaissance, ni même un miroir ou un reflet, plus ou moins idéalisé et romancé, de la réalité. Un film de Greenaway est avant tout, et très explicitement, une construction. De plus, il ne cherche pas à produire une identification sentimentale du spectateur aux personnages mais plutôt à établir et à maintenir une certaine distance critique.

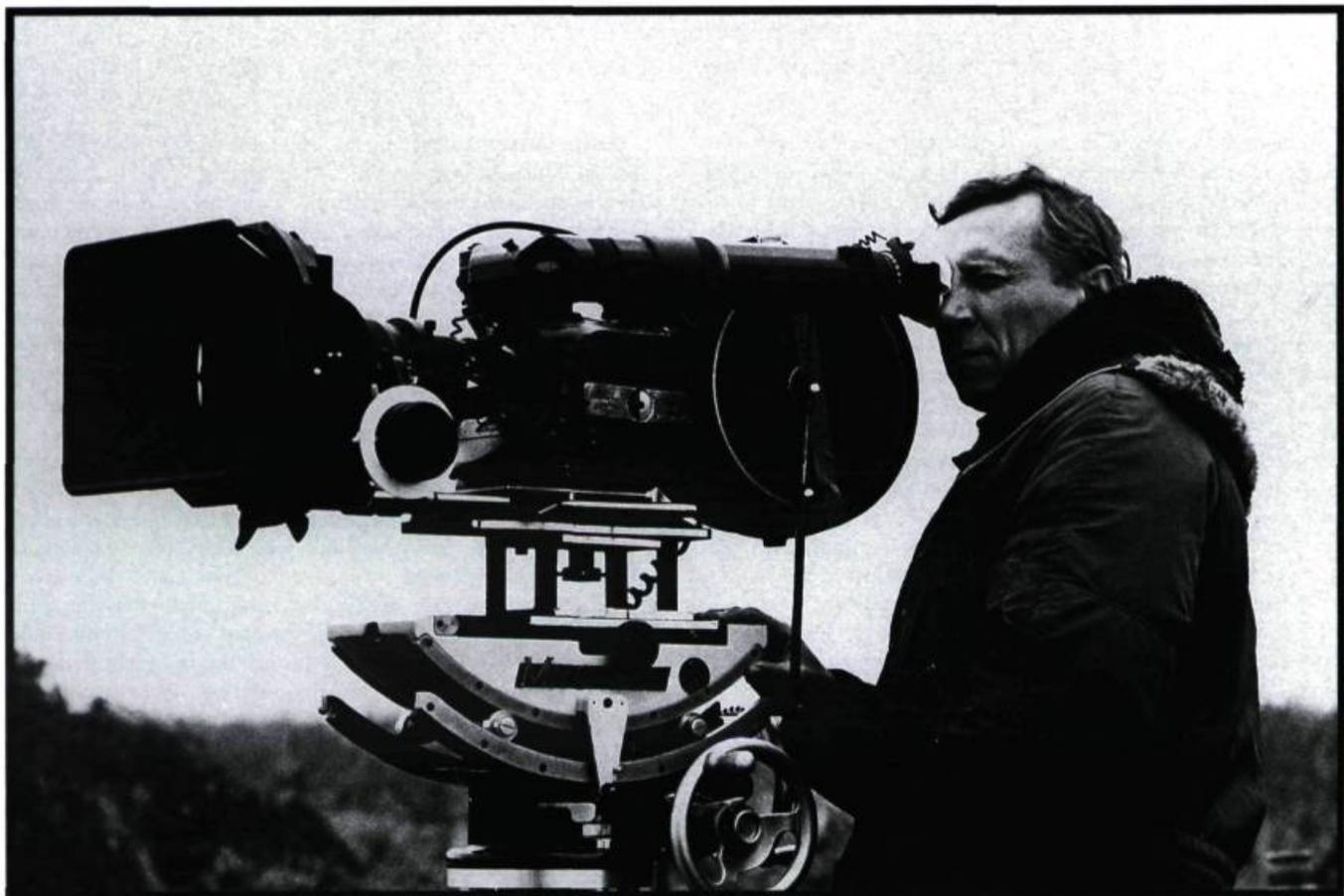
La musique de Michael Nyman, qui accompagne la plupart des films de Greenaway et contribue tant à donner à ce cinéma le ton incomparable — péremptoire et ironique — qui le caractérise, est aussi post-brechtienne: elle n'est pas une musique d'«ameublement», réaliste et sentimentale, dont la fonction, complémentaire, supplémentaire même, simplement descriptive, figurative et narrative, serait de compléter ou de répéter l'image, le récit, d'exprimer les sentiments des personnages et d'assurer, sinon l'effet de réel, du moins l'absorption du spectateur, son identification. Ici, la relation traditionnelle de dépendance de la musique envers le film est troublée, transformée, inversée même.

Un musicien aveugle

Déjà, le contrat qui lie le compositeur et le cinéaste, ainsi que les modes de production qu'il impose à l'un comme à l'autre, contribuent à renouveler cette relation. La musique de Nyman est généralement composée et enregistrée avant que le film ne soit monté, souvent avant qu'il ne soit réalisé et parfois même avant que le scénario en ait été complètement écrit. «Je ne sais jamais, dit Nyman, comment la musique va aller précisément avec ses images». Du point de vue du compositeur, la relation entre la musique et le film semble donc passablement indéterminée, aléatoire même. Du point de vue du cinéaste pourtant, elle n'en est pas moins déterminée: le sens de la détermination est sim-

plement inversé. «Je voulais, dit Greenaway, que ce soit la musique qui structure l'image et non pas le contraire». Au moins au montage, Greenaway assure la correspondance, généralement en pliant le film à la musique, mais aussi cependant, à l'occasion, en pliant encore la musique au film, au prix de quelques trahisons: un morceau composé dans un contexte, pour un film, peut finalement être abandonné ou utilisé dans un autre contexte, dans un autre film (comme souvent); le tempo d'une composition peut être accéléré (comme dans *A Zed and Two Noughts*); une composition pour orchestre enregistrée sur 24 pistes peut se résumer à un solo de saxophone sur une piste (comme dans *The Draughtsman's Contract*); etc. Mais il est arrivé que la musique influence non seulement le montage du film mais aussi le tournage et même l'écriture: les compositions de Nyman ont parfois été utilisées pour donner le ton du film aux comédiens et techniciens (comme dans *The Cook, The Thief, His Wife and Her Lover*); à l'occasion, Greenaway a écrit son scénario en écoutant, sinon la musique du film, du moins des compositions du même auteur (comme dans *The Belly of an Architect*, dont la musique fut composée par Glen Branca), «au point que le texte et la musique devinrent inséparables»; etc. Mais le rôle déterminant que joue souvent la musique dans la structuration des films de Greenaway n'est nulle part plus manifeste que dans *Four American Composers*, cette série de quatre émissions documentaires, réalisées en 1983, sur John Cage, Philip Glass, Robert Ashley et Meredith Monk. On découvre là que la musique, et en particulier la musique minimaliste américaine, est peut-être non seulement l'une des sources du cinéma de Greenaway, mais peut-être aussi, et surtout, l'un de ses principaux modèles (nous y reviendrons).

Quoi qu'il en soit, pour sa part, le compositeur doit œuvrer à l'aveugle: sans images, souvent sans scénario, sans histoire même, ni personnages. La commande est des plus minimales: Greenaway ne donne souvent à Nyman qu'une ou deux règles, quelques indices. Il faut dire que le compositeur commence à connaître le cinéaste et le cinéaste, le compositeur. Chacun sait à quoi s'attendre de l'autre.



Peter Greenaway

Échos et répétitions

Les films de Greenaway sont donc avant tout des constructions.

Déjà, qu'ils soient narratifs ou non narratifs, que ce soit au niveau de l'image ou du montage, ils sont toujours structurés, plus ou moins explicitement, selon des logiques abstraites et rigoureuses, répétitives — arithmétiques, géométriques (comme la symétrie, le carreau, la frontalité), alphabétiques, langagières (comme la rime), chromatiques, etc. Par exemple, ces films sont généralement divisés en parties égales: 100 images ou scènes (*One to One Hundred, Drowning by Numbers*), 92 biographies (*The Falls*), 24 livres (*Prospero's Books*), 12 dessins (*The Draughtsman's Contract*), 10 repas (*The Cook, The Thief, His Wife and Her Lover*), 8 stades de l'évolution (*A Zed and Two Noughts*), 5 lieux (*A Walk Through H*), etc. Un film de Greenaway est comme un jardin taillé à la française, une architecture néo-classique, où la nature est soumise à la culture, la matière à la forme, le sensible au concept et à la raison.

La structure du film est souvent le point de départ de Nyman, le principal élément du programme musical. «La musique que j'ai écrite ne l'a jamais été pour des images, en réponse à des images: mais en réponse à une idée, à une méthodologie, à une structure. Ce sur quoi Peter travaille au départ, est généralement très conceptuel. Nous en discutons et, c'est ce concept formel, structurel, mathématique ou numérique que je prends et traduis

en musique: ce qui n'a nécessairement rien à voir avec le contenu». Greenaway va ainsi demander à Nyman une musique structurellement adaptée au film et Nyman va concevoir un accord, un thème, un morceau, pour chaque partie de la structure. Le musicien est tout à fait à l'aise avec ce type de programme: l'une de ses principales sources d'inspiration est la musique minimaliste américaine, celle de Philip Glass et de Steve Reich en particulier¹. Comme celle-là, la musique de Nyman est répétitive et tonale — le thème y est constamment répété et se transforme, rythmiquement ou mélodiquement, graduellement.

Mosaïque et palimpseste

Mais les films de Greenaway sont aussi des constructions parce qu'ils accumulent tout un savoir, historique, littéraire, scientifique, philosophique, artistique. Ils regorgent de références à d'autres temps, à d'autres œuvres, non vraiment à d'autres films, mais plutôt à des livres, à la peinture (par exemple, en vrac: à Raphaël, de la Tour, Le Caravage, Tiepolo, Véronèse, dans *The Draughtsman's Contract*, à Vermeer dans *A Zed and Two Noughts*, à Boullée, Piero della Francesca, Bronzino, Piranèse dans *The Belly of an Architect*, à Rubens, Bonnard, Vuillard, Velasquez, Bruegel, Mantegna dans *Drowning by Numbers*, à Véronèse, Vinci, Hals, Masaccio dans *The Cook, The Thief, His Wife and Her Lover*, au Titien, à Giorgione, Véronèse, Rubens, Jordaens, Poussin, Rops, David, etc. dans *Prospero's Books*). Ces

citations ne sont pas, comme il est d'usage, des références simplement occasionnelles, dont la fonction serait d'appuyer le propos ou d'illustrer le récit. Elles sont ici généralisées, elles prolifèrent, librement, elles s'accumulent, en longueur, c'est-à-dire plan après plan, mais aussi en largeur, c'est-à-dire au sein d'un même plan, dans l'épaisseur du texte, dans l'épaisseur de l'image (qui est parfois déjà faite de plusieurs images transparentes superposées, comme dans *Prospero's Books*), dans l'épaisseur du décor, dans la profondeur de champ, elles se juxtaposent les unes aux autres, comme les fragments d'un collage, et se superposent, comme le feuilleté d'un livre. Un film de Greenaway est comme une encyclopédie, une bibliothèque, un musée même, qui accumule descriptions et images, fragments et spécimens, d'un temps, de l'histoire entière.

La musique de Nyman est aussi faite de citations. On l'a vu, elle doit beaucoup, déjà, à la musique minimaliste américaine: la répétition, la tonalité, mais aussi l'orchestration (et l'usage du saxophone, par exemple). La musique de Nyman ressemble à celle de Glass. Elle emprunte aussi parfois à la musique populaire: on entend ici quelques allusions au jazz (au dixieland, au swing), au rock (des années cinquante et soixante) et même à une certaine «muzak». Mais son autre grande source d'inspiration est la musique baroque (des XVII^e et XVIII^e siècles), particulièrement celle de Purcell². À cette musique, Nyman emprunte des harmonies, des rythmes, des orchestrations: dans *One to One Hundred*, tous les accords ont un même principe harmonique baroque; dans *The Falls*, les 92 morceaux ont tous pour base la *Symphonie concertante* de Mozart; dans *The Cook, The Thief, His Wife and Her Lover*, un morceau chanté est inspiré du *Miserere* d'Allegri; dans *The Draughtsman's Contract*, les 12 morceaux sont inspirés de Purcell, en particulier «Chasing sheep is best left to shepherds» et «The garden is becoming a robe room»; de même «Time lapse» dans *A Zed and Two Noughts* et «Memorial» dans *The Cook, The Thief, His Wife and Her Lover*, qui sont tous deux calqués sur l'un des plus beaux passages de *King Arthur* (le prélude de la scène deux de l'acte trois); etc. En ce sens, certains morceaux sont moins des compositions que des orchestrations, des variations, des pastiches même.

Tuer le temps

Les films de Greenaway, ainsi structuraux et citationnels, semblent portés par un désir, totalitaire, d'ordre et d'accumulation, un désir de soumettre le corps à l'esprit, la matière à la forme, le sensible au concept, de faire tenir l'espace et surtout le temps entiers, la géographie et l'histoire entières, en une seule représentation, en une seule image, en un seul lieu, qui se perçoit d'un seul coup d'œil, se conçoit d'une seule appréhension de l'esprit. Ces films semblent portés par un désir de nier le temps, le passage du temps. Déjà en effet, s'ils sont généralement narratifs, ces films ne s'opposent pas moins au récit, au passage du temps que constitue le déroulement du récit: la division du film selon une structure répétitive transforme le temps linéaire en temps cyclique; la construction de l'image en tableau (l'image est généralement frontale, symétrique, autonome et sans hors-champ, la caméra est souvent fixe ou animée par un travelling avant dans

la profondeur de champ) tente d'arrêter le temps. De plus, s'ils sont généralement fort sensibles à l'histoire, ces films ne s'opposent pas moins au temps historique: l'accumulation de références à des temps différents au sein d'un même film, d'une même image, constitue une condensation, un véritable écrasement, du temps historique. En même temps pourtant, dans le cinéma de Greenaway, ce désir fou d'éternité est toujours doublé du constat lucide du passage du temps, de ses ravages, de ses ruines: le corps, la chair, sa décomposition, la mort, sont ici l'objet d'une fascination morbide. «Créer, dit Greenaway, c'est une tentative désespérée pour créer de l'ordre dans le chaos qui nous entoure. Pour cela nous imaginons toutes sortes de stratégies qui, en fin de compte, se révèlent futiles.» «L'immortalité est-elle possible à travers l'art?, se demande-t-il ailleurs. (...) peut-on atteindre à une permanence, à une œuvre qui dure? (...) la réponse est non. La nature reprend le dessus et toutes les théories, toutes les bizarres hypothèses sont réduites à néant.» On retrouve peut-être d'ailleurs cette dialectique temporelle au plan cinématographique: aux caméras fixes et travellings avant qui interrompent le déroulement du récit et nient le passage du temps s'opposent toujours chez Greenaway de longs travellings latéraux qui, au contraire, l'accuse.

La musique de Michael Nyman est ainsi dialectique dans son rapport au temps. Comme la musique minimaliste et baroque, comme la chaconne et la passacaille, elle est souvent rythmée par une basse obstinée, une brève phrase mélodique répétée dans la partie la plus grave de la composition, sur laquelle sont élaborées quelques variations. Cette basse obstinée peut sembler répétitive et participer, donc, d'un temps cyclique, purement conceptuel, qui met l'accent moins sur le timbre, la matérialité de chaque son, la singularité de chaque moment (comme chez Cage), que sur le rythme (comme chez Glass et Reich). Pourtant, cette basse évoque peut-être plutôt, par son battement même, le passage du temps, inéluctable, irréversible et indifférent. Rien ne témoigne mieux de cette temporalité, et de la liaison de la musique de Michael Nyman et du cinéma de Greenaway, que ces passages de *A Zed and Two Noughts*, où l'on voit, en accéléré, la décomposition de corps végétaux, animaux, humains et où l'on entend cette basse obstinée, de même rythme, et descendante, à laquelle les autres voix instrumentales ne semblent rien pouvoir changer. Comme le dit Greenaway lui-même, cette musique évoque «la continuité du temps face aux activités humaines».

Si le cinéma est l'opéra d'aujourd'hui, nul doute que le cinéma de Peter Greenaway, avec sa théâtralité et sa pictorialité à la fois néo-classiques et baroques, en est la plus splendide réalisation. Cet opéra-là rêve encore à l'œuvre d'art totale de Wagner. Mais il est lucidement éveillé par le petit théâtre musical, les opéras-ballets de Purcell, de Rameau — sur la musique de Michael Nyman. ■

1. Dans les années soixante-dix, Nyman jouait de la marimba (une sorte de xylophone) dans l'orchestre de Reich et publiait *Experimental Music: Cage and Beyond*.

2. Michael Nyman est aussi critique et musicologue. Il a publié, entre autres, la première édition complète des œuvres de Purcell.



Drowning by Numbers. «... un désir de faire tenir l'espace et surtout le temps entiers, la géographie et l'histoire entières, en une seule image, en un seul lieu.»



Dans *The Cook, The Thief, His Wife and Her Lover*, la musique a été utilisée pour donner le ton aux comédiens et techniciens.