

Mais d'où vient cette musique?

François Bilodeau

Volume 36, numéro 3 (213), juin 1994

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/32184ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (imprimé)

1923-0915 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Bilodeau, F. (1994). Mais d'où vient cette musique? *Liberté*, 36(3), 162-167.

CINÉMA

FRANÇOIS BILODEAU

MAIS D'OÙ VIENT CETTE MUSIQUE ?

Andy Summers jouait de la guitare à l'ombre de Sting au sein du trio The Police. Le groupe connaissait du succès, électrisait les foules. De temps à autre, Summers rêvait qu'il se faisait couper un doigt. J'ignore ce qu'il lui est arrivé après la séparation du groupe ; il ne lui manque sûrement aucun doigt et sans doute joue-t-il toujours de la guitare. Quoi qu'il en soit, j'ai pensé à lui après avoir vu *La Leçon de piano* de la Néo-Zélandaise Jane Campion. Le mari fruste tranche à la hache l'index de sa femme Ada après avoir appris qu'elle le trompait. Vision d'horreur. Ada est pianiste ; bien plus, presque jusqu'à la fin elle fait littéralement corps avec son instrument. Cependant, quoique Jane Campion ait construit son film autour du rapport entre Ada et son piano, que l'héroïne, muette, joue à maintes reprises et que l'actrice Holly Hunter interprète elle-même les compositions de Michael Nyman, la musique n'est ici que prétexte. La mutilation du doigt — bientôt remplacé par une prothèse métallique — a peu de chose à voir avec la hantise d'Andy Summers.

Le piano représente la beauté et l'amour que les codes ont obligé Ada à refouler et à cultiver dans le jardin secret de son cœur. Seul Baines, qui contrairement au mari fraie avec les « sauvages » de la région, voit ce jardin. Il amène peu à peu Ada à pratiquer une ouver-

ture, à partager ce qu'elle nourrissait en elle... et à renaître : dans la scène maritime de la fin, Ada, nouée au piano, se jette à l'eau, mais décide ultimement de couper le câble et de remonter à la surface. Ainsi, la trame musicale de Michael Nyman n'a d'autre fonction que d'illustrer l'éclosion d'une âme romantique. Agréable à l'oreille mais lisse et répétitive, elle n'ouvre sur rien, sinon sur une idée entendue de la beauté. Comme le film qu'elle appuie, elle prétend procurer un assouvissement et n'exige de moi que l'abandon. Écoutez le piano d'Ada : il ne ménage aucun silence, aucun espace où je puisse m'installer pour l'accompagner. Déjà dressées, tendues et alignées, les notes se pressent sans m'attendre. J'aurais aimé que le film s'arrête, se retourne vers moi, prête l'oreille, me fasse confiance, et même s'abandonne, ne serait-ce qu'un instant.

Dans *La Leçon de piano*, la musique émane d'Ada, de son moi. Dans *Bleu*, Krzysztof Kieslowski en a multiplié les sources. Au moins cinq personnages s'échangent les notes d'un concerto pour l'Europe. Après la mort du compositeur dans un accident de la route, son assistant projette d'achever l'œuvre. Rescapée, la veuve de trente-trois ans détruit les partitions mais, sous l'effet d'une force qu'elle essaie vainement de réprimer, elle finit par les reprendre auprès d'une copiste qui veillait au grain. Auparavant, fuyant la maison des souvenirs et le passé tissé de musique, Julie aura entendu d'un café un flûtiste jouer dans la rue un air du concerto qui n'a pas encore été créé. Et à ses personnages il faut ajouter le nom d'un obscur — et fictif ? — compositeur de la fin du dix-huitième siècle, un certain Van den Budenmayer, auquel le mari de Julie comptait faire quelques emprunts et dont la Weronica de *La Double Vie de Véronique* chantait une partition vocale — et en mourait.

D'où vient la musique ? Dans *Bleu*, comme un parfum, elle est dans l'air que les personnages respirent ; invisible, elle plane sur eux ou s'infiltré en eux à leur insu. Julie ne peut y échapper, comme elle ne peut échapper à sa nature généreuse. La musique est sa demeure, dans laquelle tous sont conviés — les vivants et les morts, la voisine Marie-Madeleine et le jeune désœuvré témoin de l'accident, le mari infidèle et la maîtresse. Il importe peu de savoir si Julie écrivait ou non les compositions de son mari. La musique de *Bleu* ouvre à chacun la porte de la chambre où il se réfugiait et se condamnait ; elle élargit son horizon.

Nous n'entendrons finalement que de courts extraits du concerto dont on nous promet la réalisation. Qu'à cela ne tienne : la totalité de la bande sonore est conçue comme une partition. La séquence d'ouverture — l'accident — sollicite autant l'oreille que l'œil, à tel point qu'elle défie l'analyse. Alors que la voiture file sur l'autoroute, la caméra filme le plus souvent de l'extérieur de l'habitacle, d'angles inusités, évitant des plans du pare-brise mais s'attardant sur une roue en rotation ou sur la lunette arrière contre laquelle la fillette se colle le visage et que colorent par à-coups les reflets des lampes d'un tunnel. Nous n'apercevons pas le couple à l'avant, sinon lors d'un arrêt ; encore que les angles de prises de vues nous masquent leurs visages. Tandis que la caméra nous interdit de pénétrer vraiment dans la voiture qui roule et de nous retrouver avec ses passagers, les sons ambiants sont ceux que nous entendrions si nous étions à leur place, à l'intérieur ; les bruits de l'autoroute nous parviennent feutrés, étouffés. La légère distorsion des sons et des images crée une tension entre la course de l'engin et l'insouciance qu'engendre le confort. Enfin, l'impact se produit hors champ, juste au moment où un jeune homme, ayant entrevu la voiture fendre le brouil-

lard, réussit son coup de bilboquet ; nous voyons et entendons la boule entrer dans le bâton, puis sur cette image se greffe le fracas de la catastrophe annoncée.

Le montage des sons et des images dans cette séquence sert à créer une distorsion. Il arrive aussi, l'espace d'un instant, qu'il abolisse miraculeusement tout écart. Milos Forman, dans *Amadeus*, avait déjà exploité les possibilités qu'offre à cet égard une partition, ce papier qui sert de support écrit à des sons, un objet en quelque sorte *audiovisuel*. Lorsque Salieri parcourt du regard une page de Mozart pour la première fois, nous entendons des extraits de la pièce dont nous ne voyons que la notation. Ou encore, lorsqu'il transcrit le *Requiem* à mesure que son rival le lui dicte de son lit de mort, un orchestre et un chœur, auxquels se joint le souffle du moribond, entament en sourdine le passage à peine naissant. D'un bond, la distance est abolie entre l'idée de départ et sa réalisation. La mélodie semble surgir non pas d'un instrument ou d'un orchestre mais, comme par magie, directement du papier — ou de la tête du compositeur, car au divin Mozart appartient le pouvoir de faire jaillir, spontanément et sans effort, une forme achevée que Salieri le tâcheron s'épuise à copier.

Kieslowski utilise à sa façon le procédé de la partition exécutée par des musiciens « invisibles ». Julie et l'assistant regardent ensemble une page du concerto. En gros plan et en épousant le mouvement de la musique sur la bande sonore, la caméra parcourt les notations de gauche à droite. Le mari, la veuve et l'assistant, ceux qui se passent la partition, sont pour le moment à l'écart ; la musique « traverse » l'écran et vient chercher le spectateur. À la fin, elle invite chacun à une communion : les personnages défilent isolément sur le fond sonore d'un chœur dont les paroles, extraites d'une épître de saint Paul, font de l'amour — le don de l'amour — une condi-

tion essentielle de l'existence. Peu à peu, le film aura opéré un renversement : après l'accident, une assemblée funéraire chantait la louange d'un musicien et de son don ; finalement, c'est du don de soi que sourd la musique et que naît le rassemblement des vivants.

Lorsqu'elle prend en charge les partitions, Julie n'acquiert pas tout à fait le même statut que son mari. Bien qu'elle soit compositeur, elle ne semble pas se soucier de porter officiellement le titre ; son rôle consiste moins à créer qu'à servir de relais. On pourrait presque en dire autant du Glenn Gould de François Girard. Plutôt que d'ériger un monument à la mémoire de l'illustre pianiste canadien, les *Trente-deux films brefs sur Glenn Gould* le présentent comme un être de passage : non seulement « il ne fait que passer », ainsi que le suggèrent la première et la dernière séquences, mais il agit à la manière d'un canal, ou encore d'une console de mixage, en étant branchée à plusieurs sources sonores, dont la radio et le tourne-disques.

Il nous apparaît à l'horizon d'un désert nordique, marchant seul sur la glace en notre direction. Il naît de cette matrice blanche, et y retourne à la fin, après son passage parmi les hommes. Comme le Petit Prince, Cyrano ou E.T., il n'est pas de ce monde, à la différence qu'il ne vient pas du ciel. Il fait le tour de la Terre, comme les ondes.

Plutôt que de rendre Glenn Gould plus familier au spectateur, les « films brefs » accentuent son étrangeté. Entre le musicien et l'autre subsiste toujours un écart. La séquence du studio d'enregistrement offre un exemple des décalages et des intervalles dont use le film de François Girard. Deux univers sont mis en parallèle : d'un côté, Gould et son piano ; de l'autre, derrière une vitre, l'équipe technique à la console. Lui ne parle pas et semble ailleurs ; eux travaillent. En écoutant la bande

qu'il vient d'enregistrer, Gould se met à bouger, à gesticuler, à improviser une curieuse chorégraphie; les ingénieurs profitent de cette fantaisie de l'artiste pour prendre une pause café. La séquence ne fait pas apparaître que la distance entre le musicien et les autres personnages. Gould lui-même se dédouble : il est là, sur la bande, en tant que pianiste, et, sur l'image, en train de s'écouter et d'accorder ses mouvements sur les notes qu'il a précédemment jouées. Le même procédé est utilisé dans la séquence à Hambourg, lorsqu'il fait asseoir la femme de chambre pour qu'elle écoute avec lui son dernier disque. Il semble alors que Gould trouve du plaisir à sa duplicité.

Jamais nous ne le verrons jouer du piano. Le film insiste d'ailleurs sur sa décision de ne plus donner de concert, et préfère le montrer occupé à diffuser la musique — et à « se diffuser » — par le canal de la radio et des disques. En fait, le Glenn Gould de ces *Trente-deux films brefs* est moins un musicien qu'un média, semant et essaimant les sons dans l'espace pour qu'ils se reproduisent comme les cellules que Girard a empruntées à Norman McLaren pour un de ses fragments. Un autre génie canadien, Marshall McLuhan, aurait sûrement jubilé devant ce portrait de l'artiste en émetteur-récepteur.