

iDoc

Images documentaires

n° 78/79 - Décembre 2013

Filmer la musique



Filmer la musique Musique et documentaire, quelques affinités malgré tout, par **Guillaume Morel**. Faire entendre le discontinu, entretien avec **Daniel Deshays**. Retrouver l'émotion à l'état pur, entretien avec **Bruno Monsaingeon**. Le facteur est passé : *Ricercar* d'Henry Colomer, par **Charlotte Garson**. Le chant des passages, entretien avec **Henry Colomer**. *La Spira*, ou la musique qui crève les yeux, par **Pierre-Olivier Bardet**. Filmer une musique, filmer une démarche intérieure. Le point de vue du musicien, par **Marie Dumora**. Le cinéma anthropologique et la musique. **Films. A lire.**

iDoc

Images documentaires

n° 78/79 - décembre 2013

Images documentaires

Revue trimestrielle publiée par l'association
Images documentaires,
avec le concours
du Centre national du livre.
Photo de couverture : *Ricercar* (DR)

EDITORIAL

QU'EST-CE QUE l'image peut apporter à la musique ? L'expérience la plus courante est celle du téléspectateur devant les retransmissions de concerts. On ressent le plus souvent de la frustration et de l'agacement devant des mouvements de caméra gratuits et des changements de plans intempestifs qui empêchent toute concentration et nuisent à la perception globale de l'œuvre musicale. En revanche, on peut trouver des affinités certaines entre le cinéma documentaire et la musique, notamment du point de vue du temps. Les quelques exemples réunis dans ce numéro tentent de le montrer.

La filmographie de Bruno Monsaingeon représente sans doute l'exemple le plus convaincant de ce que le cinéma peut apporter à notre perception et notre compréhension de la musique. On peut aussi choisir de filmer l'écoute, comme Henry Colomer avec *Ricercar*, ou, comme Marie Dumora pour son film *Forbach Forever*, de s'immerger dans une communauté gitane où la musique est inextricablement mêlée à la vie. Il y a enfin des expériences musicales, comme celle tout à fait extraordinaire du jeune orchestre Spira Mirabilis, que seul le cinéma peut nous faire partager.

La musique relie les gens entre eux et le cinéma fait percevoir ce lien vivant, sensible dans l'interprétation ou dans l'écoute. Il rend visible une harmonie qui ne dure peut-être que pendant le temps de l'exécution d'une œuvre, mais représente un bel exemple d'utopie.

Catherine Blangonnet-Auer

Sommaire

FILMER LA MUSIQUE

Introduction,
par Catherine Blangonnet-Auer **page 9**

Musique et documentaire,
quelques affinités malgré tout
par Guillaume Morel **page 13**

Faire entendre le discontinu,
entretien avec Daniel Deshays **page 17**

Retrouver l'émotion à l'état pur,
entretien avec Bruno Monsaingeon **page 29**

Le facteur est passé :
Ricercar d'Henry Colomer
par Charlotte Garson **page 49**

Le chant des passages,
entretien avec Henry Colomer **page 53**

La Spira, ou la musique qui crève les yeux,
par Pierre-Olivier Bardet **page 63**

Filmer une musique,
filmer une démarche intérieure.
Le point de vue du musicien,
par Marie Dumora **page 73**

Le cinéma anthropologique et la musique **page 81**

FILMS **page 93**

A LIRE **page 117**

**Filmer
la musique**



**Bruno Monsaingeon en duo avec Yehudi Menuhin
au parc des Buttes-Chaumont, Paris, 1977**

Introduction

IL Y A TANT D'ÉCUEILS à filmer la musique, pourquoi ne pas se contenter d'enregistrer les œuvres sans y ajouter des images qui ne leur apportent le plus souvent rien ?

Thierry Augé le dit très justement : « Quand on filme la musique, est-ce qu'on la respecte toujours, est-ce que finalement la plupart du temps on n'est pas en train de faire un autre objet ? On voit de plus en plus de captations où le propos est souvent de faire une œuvre sans vraiment respecter la musique qui est en jeu. Je ne parle pas de respect par conservatisme, mais quand j'écoute de la musique, j'ai envie d'entendre cette musique et pas d'être perturbé par des effets de caméra multiples. »

Malgré tous les écueils si bien décrits par Michel Chion ^{1/}, Guillaume Morel trouve « quelques affinités presque naturelles » entre cinéma et musique, en particulier lorsque le cinéma documentaire rencontre des musiques éphémères qui n'avaient pas vocation à être enregistrées. « Le cinéma, écrit-il aussi, en filmant la musique saisit quelque chose d'assez unique dans le monde de l'art : il filme une œuvre et le moment toujours recommencé, perpétuel, de son apparition. »

Daniel Deshays souligne que la prise de son en musique est une technique toujours active : « ce n'est pas simplement mettre deux micros et donner à entendre globalement l'orchestre, la prise de son

^{1/} Notamment dans *Le Son au cinéma*, 1985 (Ed. de l'Etoile/Cahiers du cinéma) et *Un art sonore, le cinéma*, 2003 (Cahiers du cinéma).

FILMER LA MUSIQUE

est une construction, un parcours, c'est une désignation, mais dont l'auditeur n'a jamais conscience ». L'image reconstruit et précise l'écoute « même au-delà de ce que la prise de son nous donne à entendre » car dans le mixage parfois on entend à peine un instrument de l'orchestre, mais si on le voit à l'écran on arrive à le percevoir. Daniel Deshays regrette par ailleurs un manque de liberté dans le filmage de la musique et donne l'exemple de la magnifique liberté de Johan van der Keuken filmant Ben Webster ou encore celui de la collaboration entre le compositeur Georges Aperghis et le réalisateur Claude Mouriéras.

S'il y a une chose qu'on ne peut pas reprocher à Bruno Monsaingeon, c'est le manque de liberté. Violoniste lui-même, il possède une immense connaissance du répertoire et a consacré toute sa carrière de cinéaste à la musique. On lui doit des portraits inoubliables des plus grands solistes contemporains ainsi que des enregistrements de concerts qui forment ensemble un patrimoine cinématographique et musical inestimable. Chez lui, le choix des œuvres interprétées dans chaque film ne doit rien au hasard, pas plus que le montage qui est d'une précision diabolique. Chaque œuvre est mise en scène pour la caméra et le montage respecte le rythme interne à la musique. Les changements de plans correspondent à des événements harmoniques ou rythmiques de façon à ne pas déconcentrer le spectateur. Bruno Monsaingeon nous montre que « la musique et le cinéma ont un rapport manifeste du point de vue du temps » ; ce qui compte pour lui c'est l'illusion de continuité qu'on arrive à créer par le montage.

Il y a quelque chose d'unique dans l'expérience de l'orchestre Spira Mirabilis décrite par Pierre-Olivier Bardet, dont le cinéma arrive à rendre compte alors qu'aucun enregistrement sonore ne saurait le faire. Ces jeunes et talentueux musiciens, tous appartenant déjà à de grands orchestres mais où ils ne peuvent pleinement s'exprimer, ont décidé de recréer des œuvres collectivement, sans

chef d'orchestre. Les répétitions où chacun peut faire valoir librement son point de vue sur l'interprétation, sont d'une intensité et d'une exigence musicale exceptionnelles. Lors du concert final, chacun « devient aussi expressif, aussi pénétré que peut l'être un chef inspiré ». « Les voir jouer, nous dit Pierre-Olivier Bardet, est une expérience totalement inédite, qui génère une émotion qu'aucun concert, si enthousiasmant soit-il, n'a pu égaler. » Le film de Pierre-Olivier Bardet et Gérard Caillat rend visible cette harmonie : « la musique se voit littéralement dans ces corps tendus, dansants, tellement vivants... »

Avec *Ricercar*, Henry Colomer a choisi une autre voie pour filmer la musique. Charlotte Garson écrit qu'en filmant pendant huit mois des facteurs de clavecins et leurs amis musiciens, il a réalisé le portrait de « chercheurs de son juste ». C'est leur qualité d'écoute qu'on peut percevoir dans le film.

Amateur de musique baroque, Henry Colomer a découvert qu'il y avait autant à apprendre de ceux qui réparent les instruments anciens ou en fabriquent aujourd'hui que des grands virtuoses. Mais « c'est moins, dit-il, un documentaire sur la facture d'instruments baroques que sur la capacité d'écoute, le plaisir qu'ont des gens à travailler et à chercher ensemble. La musique dans le film, c'est comme le furet, quelque chose qui passe de l'un à l'autre. »

En filmant les musiciens gitans qu'elle avait rencontrés en tournant son film précédent, *La Place*, Marie Dumora se place « du côté des musiciens ». Avec *Forbach Forever*, elle aborde la musique dans son contexte de vie sociale, une musique inextricablement mêlée à la vie et qui relie les hommes de cette communauté entre eux tout en créant des passerelles avec l'extérieur. « C'est aussi par la musique, écrit Marie Dumora dans sa note d'intention, que la notion de filiation et de transmission au sens large prend corps. Transmission sans rituel de passage particulier mais vécue au jour le jour. »

FILMER LA MUSIQUE

Pour décentrer la question, nous publions des extraits de la table-ronde organisée par des ethnomusicologues au dernier Festival Jean Rouch, qui planchaient justement sur la question de « filmer la musique ». Selon Bernard Lortat-Jacob, l'ethnomusicologie a beaucoup déconstruit le concept de musique, et en effet qu'y a-t-il de commun entre un film sur le travail d'un chef d'orchestre et un film sur un rituel africain ? Entre la musique de tradition orale et la musique écrite ? Entre la musique vocale et la musique instrumentale ? Entre une musique rituelle, qui a une fonction sociale en Afrique, comme le souligne Idrissa Diabaté, et les sujets filmés par Bruno Monsiegeon ? La notion d'œuvre, nous dit justement Sandrine Loncke, n'est pas valide partout. Bref, on pourrait conclure par une question : finalement, de quelle musique parle-t-on quand on réfléchit sur ce thème : « filmer la musique » ?

Dans les exemples choisis pour ce numéro, filmer la musique, c'est filmer un travail, un travail collectif le plus souvent, mené avec une haute exigence musicale et en rendre compte avec la même exigence ; c'est filmer la recherche passionnée de la « perfection » dans l'exécution d'une œuvre ; c'est saisir des moments de tension d'une intensité rare « où chacun donne le meilleur de lui-même », et des moments de complicité inouïe lorsque les musiciens jouent ensemble ou lorsqu'ils s'écoutent mutuellement. Ce que le cinéma est en mesure d'apporter à la musique, c'est justement cela : faire apercevoir ces liens vivants et sensibles, cette complicité, ce bonheur partagé, à travers « le ricochet des regards » échangés, saisis par la caméra. Les cinéastes le disent tous : en filmant ils tentent de recréer une émotion ressentie un jour et de la faire partager. Certains y réussissent.

Catherine Blangonnet-Auer

Musique et documentaire, quelques affinités malgré tout

par Guillaume Morel

DANS SON OUVRAGE *Un art sonore, le cinéma* (« Filmer le lieu de la musique instrumentale : un défi »), Michel Chion est très clairvoyant sur le caractère irréconciliable de la relation entre cinéma et musique. L'auteur y rappelle le caractère mystérieux de toute production de musique, dont « l'apparition » sonore reste, selon lui, sans lieu véritable, donc une question presque insoluble pour le cinéma. Quand un instrumentiste joue, où cela se joue-t-il justement ? Entre ses doigts qui manipulent l'instrument, dans l'air qu'il sait y insuffler, plutôt dans son cerveau ou encore à l'endroit même où le son sort de l'instrument ? A tous ces endroits vraisemblablement. « La caméra qui filme un pianiste se promène du visage aux mains, en passant par les marteaux sur les cordes, comme si elle hésitait sur le lieu à filmer [...] Il [le cinéma] ne cesse de poser la question : où ça se passe ? Et toujours il semble au spectateur que ça se passe ailleurs que ce qu'on lui montre à cet instant » écrit malicieusement Michel Chion. La mise en scène de cinéma assemble en fait des morceaux discontinus de temps et d'espace, et fait de l'assemblage de fragments le cœur même de son langage, là où la phrase musicale est un bloc de continuité qui contracte « une prodigieuse vie dynamique ». Le cinéma est finalement obligé de fragmenter ce qui en est l'antithèse du fragment, comme si (imaginons un maléfice) le cinéma était contraint pour filmer un tableau de n'en montrer que les détails ou, pour montrer une statue, il était privé de tout mouvement circulaire qui

pourrait englober les formes. Il suffit en effet de voir les *time-lines* d'un logiciel de montage pour se rendre compte de manière schématique qu'à une piste musicale au spectre unifié, déployé, correspond généralement une succession de blocs visuels, comme si la vue était « saucissonnée » là où l'ouïe se déploie dans une sereine continuité.

Bien entendu, il y aurait une manière inverse, straubienne dirait Michel Chion, plus statique et radicale, qui consiste à trouver une place unique et à laisser la musique se déployer dans le cadre rigide de l'image. Michel Chion nous dit pourtant que ce filmage nous place, spectateurs, aussi à un lieu de frustration. Nous sommes en effet privés de « la pulsion scopique » du cinéma qui nous permettrait d'aller y voir de plus près ; tout en étant coupés de l'errance promise au spectateur de concert de pouvoir déplacer son attention, sonore ou visuelle, où il veut. Faire correspondre un plan unique à une musique est peut-être le moins mauvais choix mais c'est tout de même un choix par défaut.

Pris entre ces solutions insatisfaisantes, le cinéma documentaire ne pourrait-il alors rien montrer ni dire de l'exécution musicale ? Il y a pourtant, il me semble, quelques affinités presque naturelles entre cinéma et musique. Tout d'abord parce que l'essence de la musique jouée est de ne laisser aucune trace. C'est un art qui n'existe que pendant le temps de son exécution. L'enregistrement sonore n'aura pas vraiment changé la donne. Le cinéma documentaire est parfois le seul témoin de ce moment d'exécution. Il a notamment cette propension à saisir, comme à la dérobee, toutes ces musiques populaires, ancestrales, qui n'ont pas vocation à être enregistrées mais qui rencontrent un jour un filmeur. Il y a une émotion particulière liée par exemple à ces chants de lutte dans *Harlan County, USA* de Barbara Kopple, aux joutes chantées dans *Mafrouza* d'Emmanuelle Demoris et aux musiques de bals dans *Ce cher mois d'août* de Miguel Gomes. Autant de moments créatifs, uniques, arrachés à leur caractère éphémère. Plus encore, en se déployant dans le

MUSIQUE ET DOCUMENTAIRE, QUELQUES AFFINITÉS...

temps, une phrase musicale est un moment d'autant plus impalpable que chaque instant de sa création est fait pour se dissoudre dans le suivant. C'est un art qui se détruit à mesure qu'il se construit. Ainsi le cinéma en filmant la musique saisit quelque chose d'assez unique dans le monde de l'art : il filme une œuvre et le moment toujours recommencé, perpétuel, de son apparition. Pour filmer l'apparition d'un tableau, il faudrait en filmer en plan-séquence les différentes étapes – des esquisses aux différentes applications de peinture. En musique, chaque note qui compose une partition est plus qu'un état transitoire de l'œuvre globale, c'en est une composante indissociable. La filmer c'est capter à la fois l'instant de sa création et la place définitive, mais déjà évanouie, qu'elle occupe dans la partition.

L'exécution musicale a donc cela de passionnant qu'elle peut condenser dans un temps très court une coopération et les effets directs de cette coopération au sein même de la création. Il suffit de voir le film *Couleurs d'orchestre* de Marie-Claude Treilhou pour se rendre compte que ce qui est passionnant dans la rencontre de ce cinéma et de cette musique sont les effets immédiats des prises de décisions artistiques sur la prestation musicale. Alors qu'il faudrait un temps extrêmement dilaté pour montrer comment un sculpteur, un peintre ou un écrivain ajuste en permanence son œuvre, il se produit en musique orchestrale une quasi-concomitance du processus créatif commun et de son résultat. Et cela parce que la phrase musicale, même ratée, est un moment qui existe en soi, sans aucun état transitoire. Dans le film de Marie-Claude Treilhou, une compositrice donne le conseil avisé de jouer les sextoletts comme des septoletts, et immédiatement le xylophoniste s'exécute, modifiant ainsi la partition.

Le sociologue Howard Becker l'a montré dans *Les Mondes de l'art*, l'action de créer est toujours collective, sollicitant un réseau d'acteurs aux intérêts plus ou moins convergents. La musique en groupe condense ce réseau

FILMER LA MUSIQUE

coopératif en un lieu unique (celui de la répétition, de l'enregistrement ou du concert) et possède cette légèreté d'ajustement dans le temps. Unités de temps et d'action qui font que le cinéma documentaire a toute sa place. Les formes cinématographiques prennent alors une valeur nouvelle de commentaire sur la fabrication de la musique. La fragmentation qu'est obligé d'opérer le cinéma sur la prestation musicale devient un révélateur du réseau coopératif qui en résulte. Quand Pedro Costa filme Jeanne Balibar en ouverture *Ne Change Rien*, il l'isole du reste des musiciens comme si l'ensemble de l'attention et de la réussite de l'enregistrement était suspendu à sa prestation à elle. Dans le magnifique film *Step accross the Border* qu'ont consacré Werner Penzel et Nicolas Humbert à l'expérimentateur musical Fred Frith une même tension s'opère. Les réalisateurs filment le compositeur qui, en chef d'orchestre, commande les autres musiciens par ses gestes qui se muent peu à peu en une sorte de transe. A chaque geste correspond une signification que le spectateur de la séquence apprend peu à peu à déceler. Les musiciens restent hors champ mais Fred Frith (que nous voyons) a une telle manière de vivre le morceau, de faire résonner chacun des ses gestes avec une incidence musicale que ce plan fragmentant devient riche de sens. Le corps de Fred Frith devient par métonymie le corps de l'orchestre tout entier, comme si la frontière entre individualité et collectif était désormais abolie. Ce n'est qu'en isolant, par le cadre, Fred Frith du reste de ses musiciens, donc en laissant la possibilité qu'une frontière existe entre eux, que nous pouvons comprendre au contraire la fluidité du dialogue qui se joue ici.

Le cinéma documentaire en fragmentant l'orchestre est obligé d'inscrire la musique dans sa dimension organisationnelle, institutionnelle. Dans cet aller-retour entre art et organisation se joue sûrement la singulière affinité qui lie le documentaire à la musique.

Guillaume Morel

DIRECTRICE DE LA PUBLICATION : Marie-Claire Amblard

DIRECTION DE LA RÉDACTION

ET ADMINISTRATION : Catherine Blangonnet-Auer

COMITÉ DE RÉDACTION : Gérald Collas, Jean-Louis Comolli,

Charlotte Garson, Cédric Mal, Annick Peigné-Giuly

CONCEPTION GRAPHIQUE : Jérôme Oudin-Libermann

ONT CONTRIBUÉ ÉGALEMENT À CE NUMÉRO :

Pierre-Olivier Bardet, Saad Chakali, Henry Colomer,

Daniel Deshays, Marie Dumora, Arnaud Hée, Bruno Monsaingeon,

Guillaume Morel.

La revue est publiée par l'association Images documentaires

Siège social : 9, rue Monte Cristo, 75020 Paris

Administration et rédaction : 26, rue du Cdt Mouchotte (K110),

75014 Paris. imagesdocumentaires@gmail.com

Ventes en librairie et abonnements : Dif'Pop,

Tél. : 01 40 24 21 31

blandine@difpop.com

www.difpop.com

Imprimeur : Expressions II, 10 bis, rue Bisson, 75020 Paris

Dépôt légal : décembre 2013

Numéro ISSN : 1146-1756

© Association Images documentaires. Tous droits réservés.

Reproduction interdite sans autorisation écrite de l'administration de la revue.

Bulletin d'abonnement/**Images documentaires**

nom

raison sociale

adresse

code postal, ville, pays

téléphone

S'abonne (pour 4 numéros) à partir du n°
en France, 39 €; Etudiants: 30 €; à l'étranger 48 €

Commande numéro(s)

Prix au numéro : 12 € (numéro double : 18 €)

Ci-joint un règlement par chèque bancaire ou postal

(ou bon de commande administratif) à l'ordre

d'Images documentaires à envoyer

à **Dif'Pop', 81, rue Romain Rolland, 93260 Les Lilas.**