

#### IV. Documentaires

La commercialisation culturelle de la musique atteint aujourd'hui un sommet, ce qui est très vraisemblablement lié au processus de libéralisation et de globalisation dans la vie sociale. Tous les buts nobles que visaient auparavant les personnalités de la culture musicienne sont aujourd'hui jaugés dans la mesure où elles deviennent un objet de promotion médiatique[1].

***The hidden heart : Benjamin Britten et Peter Pears. Carnegie Hall. François Reichenbach.***  
**Bruno Monsaingeon : Piotr Anderszewski, Julia Várady.**

Portrait de compositeur ou d'interprète, le genre obéit depuis un demi-siècle aux normes d'une croissance optimiste. Sans éviter le plus souvent celles de la publicité. Commémoration anniversaire ou médiatisation complaisante font feu de tout bois. Si le sujet a quitté ce monde on le remplacera par un figurant plus ou moins crédible, presque toujours moins (abominable *docu-fiction*, le nom et la chose) ; le réalisateur, obsédé par la proverbiale horreur de la nature pour le vide, s'efforcera de meubler le son par toutes sortes d'expédients visuels sans rapport avec lui ; en désespoir de cause il ne prendra que l'extrême fin d'un morceau ; mieux il fera de l'extrait le moins long possible le fond sonore du discours[2] ou l'agrémentera de bruitages divers. Comme si la musique avait en vrai horreur de l'image, on la voit, littéralement et le plus souvent, traitée comme une vignette, concession obligée à la culture, étant bien entendu qu'elle ne doit pas mobiliser trop longtemps – angoisse télévisuelle majeure – la réflexion (?) du spectateur.

On voit paraître en janvier 2009 *The Hidden heart : a life of Benjamin Britten and Peter Pears*[3], illustration modérée de ce constat pessimiste. En dépit de l'indispensable titre accrocheur, l'affaire ne s'attarde pas sur un coeur caché que les deux artistes n'ont guère exposé, pudeur d'époque ou, à tout prendre, encore raisonnable au nouveau siècle de la *pipelisation*. Au fil du documentaire, on va

s'apercevoir qu'il existe un nombre considérable de témoignages filmés de Britten et de Pears, dilués ici en petits fragments qu'il ne faudra surtout pas prolonger, crainte de lasser le spectateur-zappeur. Ainsi n'avons-nous droit qu'à quelques instants de la création du *War Requiem*, événement majeur. Pour les opéras, où existent plusieurs captations du compositeur et de son interprète, la même appréhension de fatiguer s'ingénie à enchaîner furtivement le document d'origine avec une représentation récente, promue bien sûr par la couleur et un son « moderne ». De tels hybrides prouvent surtout l'astuce du montage, quitte à provoquer les crampes du musicien.

Les interviews d'amis survivants forment à peu près le deuxième tiers de l'opération. Pour intéressants qu'ils soient quelquefois par accident, cela ne pèse pas très lourd dans un vrai hommage. Le troisième tiers, généreux celui-là, est tout à la gloire de la réalisatrice qui se complaît en paysages variés et autres images hors sujet, vitrine de son talent abusant sur ce qu'on trouve en magasin. Le projet disposait donc d'un matériau authentique extrêmement riche, il s'en sert comme de miettes jetées çà et là dans un fourre-tout prétentieux.

\*

Une des premières curiosités de l'histoire du genre devait être, à ma connaissance, le film *Carnegie Hall* réalisé en 1947 par Edgar G. Ulmer ; formé auprès de Max Reinhardt, Friedrich Murnau et Fritz Lang avant de venir aux États-Unis, il n'y a pas vraiment réussi, confiné en des tâches mineures ou des films de peu de prestige au regard hollywoodien. Ce qui devait être le cas de ce *Carnegie Hall*, lequel a pris beaucoup de valeur avec le temps pour les musiciens<sup>[4]</sup> par la présence de grands chefs d'orchestre, Bruno Walter, Leopold Stokowski, Artur Rodzinski, dirigeant des extraits plus ou moins longs avec le New York Philharmonic Orchestra ; Jascha Heifetz et Fritz Reiner, aussi impassibles l'un que l'autre dans une fin sidérante du premier mouvement du *Concerto* de Tchaïkovski.

Certaines œuvres sont souvent respectées dans leur (presque) intégralité : pour Lily Pons (*Vocalise* de Rachmaninoff) et Rise Stevens (*Séguédille* de *Carmen*) ; Arthur Rubinstein, royal dans sa période flamboyante et démonstrative (*Polonaise* op. 53 de Chopin et *Danse rituelle du feu* de Manuel de Falla) ; Gregor Piatigorski dans une transcription du *Cygne* de Saint-Saëns où il est entouré d'un demi-cercle de ravissantes harpistes ; Ezio Pinza en Don Giovanni, accompagné au piano et faisant du charme à de jolies Américaines en chapeau, assises convenablement sur un canapé. Le film est structuré par une intrigue attendrissante : le fils d'une femme de ménage de la célèbre salle ayant l'ambition de devenir pianiste et menant de front une romance sentimentale. Le chapitrage du DVD permet heureusement d'y échapper presque tout le temps et d'apprécier les documents[5].

\*

Un remarquable cinéaste, François Reichenbach, élève de Frank Martin et de Dinu Lipatti, ami d'Orson Welles avec lequel il dialogue dans *Fake (Vérités et mensonges)* et auquel il a consacré un documentaire, s'est tiré avec beaucoup de talent des pièges habituels dans *Arthur Rubinstein, l'amour de la vie* (1969) et *Yehudi Menuhin, un chemin de lumière* (1971). Les mystères de la distribution nous privent pour l'instant en DVD de ces deux modèles, aussi passionnants portraits psychologiques d'interprètes que généreux de magnifiques instants de musique.

Bruno Monsaingeon, lui aussi musicien, s'est acquis une grande célébrité en filmant à plusieurs reprises l'étrange Glenn Gould, ce qu'il vient de rééditer avec Piotr Anderszewski. Malheureusement ni les idées visuelles du réalisateur, ni les propos et le jeu du pianiste ne prêtent cette fois à discussions passionnantes[6]. « Comment filmer la musique ? Quelles sont vos clés d'approche dans l'écriture filmique ? Qu'est ce que l'œil de la caméra peut apporter à la compréhension de la musique ? », lui demandait-on en 2006.

Vastes questions ! L'on pourrait écrire un traité de réalisation sur tous ces sujets. Si l'on se réfère aux genres identifiables, il y a d'un côté le documentaire, et de l'autre, la fiction. Je mets de côté la captation de concerts, qui se justifie dans l'instant et répond à un besoin de consommation, au demeurant très compréhensible. Mon travail se situe à cheval entre la première et la deuxième catégorie.

Je crois que l'objectif est de susciter une émotion d'ordre musical par le biais de la caméra. Le plus souvent, dans le cadre d'une captation par exemple, il est facile de multiplier les caméras ; or je crois que la difficulté et la nécessité justement, est de transcrire l'émotion à une caméra. Bien sûr, il est possible de doubler la caméra principale, par une seconde. Le travail du réalisateur se concentre sur l'écriture qui naît de ce rapport à une caméra ; ce qui n'empêche pas de varier les plans, bien sûr. Mais cela suppose un travail d'écriture et de conception, une préparation aux œuvres et un long moment de gestation. Soigner la lumière, le cadrage, l'enchaînement et le sens de chaque plan. [...] Ce que je regrette beaucoup, c'est la tendance actuelle à vouloir tout expliquer, à saturer l'image de commentaires parfois insistants et inutiles. Il faudrait laisser l'image s'exprimer seule[7].

Mais sans doute aussi la musique, ce qu'il a fait très sobrement en filmant un récital de Grigory Sokolov au Théâtre des Champs-Élysées[8] ou bien encore l'enregistrement intégral de trois *Concertos* de Bach par David Fray, avec des moments de répétitions passionnants[9]. Ses choix sont généralement heureux (Nadia Boulanger, Sviatoslav Richter, Dietrich Fischer-Dieskau...), mais parfois moins incontestables et l'intérêt de ses documentaires dépend bien souvent des propos de l'interprète...

Lorsqu'il filme une première fois Julia Vârady[10], il mise juste : la dernière grande cantatrice du XXe siècle, très mal représentée par le disque et la vidéo. Le portrait est lumineux, comme le visage et l'expression passionnée : intériorité, ferveur, énergie surgissent du moindre de ses propos. Rien d'anecdotique, le moindre mot parle de la musique, d'un engagement sans concession. Quand elle écoute sa voix et dit simplement l'aimer comme une autre elle-même, on sait qu'elle ne s'adresse pas à la camera autrement qu'au public vivant auquel elle a toujours fait don de son émotion.

Dans ces instants-là l'image du réalisateur se montre à la hauteur, on voudrait dire à l'altitude, de son sujet. La chute est d'autant plus frustrante quant aux

illustrations musicales, car c'est malheureusement le seul terme qui convient. De ce répertoire immense : Mozart, Verdi, Wagner, Strauss, Puccini, Tchaïkovski, que personne en son temps ni depuis lors n'a osé aborder sans jamais faillir, nous n'entendrons que des bribes bouleversantes. Un seul extrait respecte l'intégrité de la musique et de l'interprète : le récitatif accompagné de *Don Giovanni* précédant le dernier air d'Elvire. Si ce véritable démantèlement de l'art en minutes comptées est peut-être ( ? ) rendu inévitable par de basses questions de droits, alors le courage aurait été d'y renoncer, plutôt que d'en faire un prosaïque catalogue.

D'autant que le film a d'autres ressources, à commencer par deux séances de répétitions. D'abord celle des *Wesendonck Lieder* de Wagner (avec la pianiste Viktoria Postnikova), suffisamment longue et assez raisonnablement centrée sur elle pour comprendre l'intensité du travail, sans une seconde d'abandon, même quand elle écoute le piano. Cela va droit vers le plus précieux de ce DVD (en bonus), leur exécution intégrale en récital. Ensuite la répétition du premier air de Fiordiligi dans *Così fan tutte*, Dietrich Fischer-Dieskau au piano. Moment extraordinaire d'intimité musicale avec son mari, conseils de lui à elle, essais repris et menés au terme à pleine voix, dans l'exigence du détail et de la ligne... Pourquoi fallait-il morceler par deux fois cette séquence sans prix, par des enchaînements fugitifs de la répétition générale du même air, un autre jour, avec orchestre ? Il est si rare d'être spectateur d'un vrai travail d'interprète (en répétition ou cours d'interprétation), sans l'ombre d'une conscience de l'observateur, que cela méritait le respect.

Sans parler du plus bizarre en regard de ce qu'on a lu tout à l'heure : « Je crois que l'objectif est de susciter une émotion d'ordre musical par le biais de la caméra ». Soit l'*utilisation* (je ne vois pas d'autre mot) d'un extrait du *Messie* de Haendel en fond sonore pour faire passer paroles et images ; d'un flash sur le *Quintette des adieux* de *Così fan tutte*, parasité aussitôt par le sobre récit que fait Julia Vârady de sa sortie de Roumanie, images et bruits de trains, plus enchaînement brutal avec un échantillon de *La Walkyrie*. Je n'arrive pas à croire à cette manière de susciter une émotion *d'ordre musical*...

Il reste que, de heurts en regrets, on sort de l'expérience profondément ému par une très grande artiste et c'est bien la chance, malgré ses faiblesses, de celui qui la filme. Ses intentions, plus ou moins bonnes, demeurent dans un second documentaire qui vient de paraître<sup>[11]</sup> : *Julia Vârady, le passage du flambeau*, consacré à ses cours d'interprétation depuis qu'elle a décidé de ne plus chanter en public, bien qu'elle ait conservé sa voix intacte. Il serait très imprudent de visionner le film proprement dit (56 minutes), avant les bonus (110 minutes) qui font tout l'intérêt du documentaire parce qu'ils livrent, eux, l'intégralité des cours. Curieuse inversion des priorités.

Le film est certes intéressant mais pour d'étranges raisons. Sans doute soucieux de préserver un dernier témoignage de cette voix, on y entend presque tout le temps Julia Vârady chanter en même temps que l'étudiante. Ce qui me met, auditeur que je suis, dans un état de schizophrénie auditive, me demandant par surcroît si l'on est capable d'écouter quelqu'un en chantant soi même. Je n'ai évidemment pas la réponse, mais je ne me la pose plus dès lors que je regarde les cours filmés en continu : ces instants choisis pour le film ne sont que passagers, pris en quelque sorte dans la passion de transmettre l'émotion. Ils font partie d'un enseignement généreux et intelligent, encore une fois fort peu soucieux de l'observateur et tout entier tourné vers le travail et le bien de l'élève, son écoute attentive et de précieux conseils techniques. Ce qui n'est pas si souvent le cas des *masterclasses*, filmées ou données en public.

Revenant au film j'y vois encore quelques tentations d'auteur. Éparpiller en plusieurs séquences disjointes l'entretien portant sur les raisons et la manière d'enseigner, affaiblissement d'un propos fort. Coupures d'une leçon sur l'air de Fiordiligi, par de nouvelles insertions éclairs de la répétition avec orchestre, voire du concert. Évocations fugitives d'élèves ou de morceaux qu'on ne retrouvera pas dans les cours... Mais Bruno Monsaingeon a décidément l'art de se faire pardonner ses pas de côté : le film se termine par cette magnifique interprétation de Fiordiligi<sup>[12]</sup> dont nous avons guetté jusqu'ici les extraits. Récitatif et air dans leur intégralité, beauté du chant, noblesse de la femme : l'image et le son enfin

réconciliés. Inoubliable.

---

[1] Juraj Lexmann, *Audiovisual media and music culture*, Peter Lang, 2009, p. 61.

[2] Ce qui se produit de façon scandaleuse pour les rares images sonores animées qui nous restent, utilisées dans *Pablo Casals, un musicien dans le monde* d'Alain Jomy (DVD Les films du Paradoxe).

[3] DVD EMI, réalisation Teresa Griffiths.

[4] DVD Bel Canto Society.

[5] Il existe aussi des Anthologies historiques précieuses comme *L'art de la direction d'orchestre*, *L'art du chant* et *L'art du piano* (Warner). On y entend rarement une œuvre en son entier, ce qui est compensé par des commentaires de musiciens actuels.

[6] *Piotr Anderszewski, voyageur intranquille*, DVD Medici arts.

[7] Entretien avec Alexandre Phalm, ClassicNews.com, 26 avril 2006.

[8] DVD Naïve 2002.

[9] *Sing, swing & think*, DVD Virgin classics.

[10] *Song of passion*, DVD EMI 2007.

[11] DVD Medici arts, 2009.

[12] Concert du 3 janvier 1998 avec l'Orchestre du *Deutsche Oper* de Berlin dirigé par Dietrich Fischer-Dieskau.