

## I. Que montrer ?

**Maria Callas et Pier Paolo Pasolini. Elisabeth Schwarzkopf. Arthur Rubinstein. Julia Várady. Lang Lang. Piotr Anderszewski. Le concert filmé. Le chef d'orchestre : Richard Strauss, Wilhelm Furtwaengler, Herbert von Karajan, Carlos Kleiber.**

Subjuguant les médias, lesquels n'avaient encore jamais accordé le statut de star à ses semblables, qui pouvait imaginer un instant celle qui révolutionna le jeu d'une chanteuse d'opéra par sa présence, doutant un jour de ses dons de tragédienne ? Lorsque Pier Paolo Pasolini projetait de tourner son film *Médée*, on lui parla de celle qui avait ressuscité l'opéra de Cherubini et marqué à jamais le personnage, mais l'idée ne sembla pas d'abord l'enthousiasmer<sup>[1]</sup>. Or la rencontre avec Maria Callas fut un coup de foudre réciproque. Et pourtant, elle fut vite prise de doute quant à ce qu'il attendait d'elle : son art, affirmait-elle, gestes et expressions, composait tout entier avec la nécessaire distance du public par rapport à la scène d'opéra. La proximité de la caméra, les gros plans, tout cela allait la trahir. Avait-elle tort ou raison, le film est là pour répondre. Il importe qu'elle ait ainsi posé, dès la fin des années 60, la question de ce que l'image fait à la musique.

Le phénomène est trop bien entré dans nos habitudes, un demi-siècle plus tard, au cinéma ou à la télévision, pour qu'on ne se souvienne pas des réticences prophétiques d'une musicienne de génie, face à un cinéaste de même stature, maintenant que le procédé est devenu monnaie courante, et non plus seulement garantie par l'or. Et qu'on y concède quelque réflexion. Celle-ci pourrait d'abord passer par la simple transmission des nouvelles du jour : d'abord lues dans la presse écrite, avant d'être écoutées à la radio, puis regardées à la télévision. Bon an mal an, la musique a connu une mutation comparable : liée à l'origine au spectacle vivant du concert ou de l'opéra, puis enregistrée, enfin répercutée par l'image animée. Dans les deux occurrences, quelque médiateur (preneur de son, présentateur, réalisateur...) s'est attribué une place entre un fait et sa réception. L'affaire, en dépit des apparences, est sans doute plus complexe qu'il n'y paraît.

Revenons donc à Maria Callas. Avant le seul film où elle apparaît désormais sans chanter, il nous reste quelques trop rares témoignages visuels d'opéra ou de concerts dont elle était l'héroïne[2]. Il est peu vraisemblable qu'elle n'ait pas alors songé que la caméra ne se contentait pas de se tenir à la place assignée au spectateur ou à l'auditeur. Et, de fait, aussi bien à l'Opéra de Paris, qu'à *Covent Garden* ou dans les concerts de Hambourg, on la voit souvent en plans rapprochés, lesquels ne portent en rien préjudice (bien que cette objectivation soit parfaitement artificielle) à sa prestance de musicienne et d'actrice. Au contraire, aurait-on envie de dire, non seulement pour tous ceux qui n'auraient pas vécu en direct ces événements, mais sans doute encore davantage pour qui peut s'émerveiller d'un art si complet, scruté de si près. D'où venait alors son anxiété avant de devenir une Médée cinématographique ? Bien sûr du fait qu'elle était là privée des atouts de son chant. Mais, à revoir les documents chantés, la question me semble se poser différemment et de façon plus subtile : quelle que soit la proximité de vision, l'expression du visage n'est jamais altérée par la contingence vocale, elle est par surcroît d'une singulière sobriété (et il en va de même de la gestique) ; loin de surexprimer le sentiment elle ne cesse de le *styliser* et par là de lui donner cette noblesse si impressionnante. Cette forme de distanciation, liée à l'évident protocole d'un texte chanté, a fait de Callas l'exceptionnelle tragédienne lyrique, jusque dans le cadre d'un concert où elle suggère la représentation absente. Pareille convention, propre à la musique, est probablement ce qu'elle craignait de ne pouvoir transformer, sans le soutien du chant.

Tous ces témoignages filmés (scènes d'opéra en décors ou concerts avec orchestre) ont été pris sur le vif et en public, c'est donc à ce dernier que s'adresse le jeu de Callas, et la caméra ne peut en rien altérer, quels que soient ses mouvements, le postulat scénique pensé en fonction de la distance de représentation.

\*

Les images qui nous restent de sa contemporaine, elle aussi admirée pour sa présence en scène autant que pour son art du chant, appartiennent de même à la

représentation en public, mais réservent par surcroît au moins deux récitals en studio. Quand on se souvient des exigences d'Élisabeth Schwarzkopf, accrues par le perfectionnisme de son directeur artistique et mari Walter Legge, la comparaison entre les deux modes d'approche devient singulièrement révélatrice, et cela dans un même DVD qui regroupe quatre programmes différents[3].

Une première émission de télévision, récital de lieder dans les studios de la BBC, date de 1961, dans un décor assez passe-partout. En l'absence de public, la caméra est donc reine. Or il n'est pas certain que nous ne soyons pas déjà trop près pour *voir* une certaine sophistication, qui déteint en quelque sorte sur ce qu'on *entend*, accréditant un reproche trop souvent formulé à l'endroit de l'artiste.

Neuf ans plus tard, le studio se transforme en recomposition au détail près d'un intérieur dans la manière de Pieter de Hooch ou de Vermeer. Cadre assez bizarre pour un récital de lieder, où le piano de Gerald Moore détonne assurément, espace dans lequel la chanteuse est cadrée sous différents angles et en divers endroits du tableau, de la manière la plus artificielle qui soit. Et toujours dans une proximité visuelle sans rapport avec la distance de la scène. La sophistication du jeu est véritablement exaspérée par une telle fabrication de l'image, au point de donner envie de fermer les yeux pour écouter en paix. On ne peut s'empêcher de penser que l'exceptionnel directeur artistique que fut Walter Legge, pour tant de disques inoubliables, s'est trouvé dépassé par la technique cinématographique jusqu'à livrer de sa compagne une sorte de caricature, peut-être somptueuse, néanmoins déformante. La caméra devient le verre grossissant de ce qui devrait porter au loin. La voix et « son maître » sont tombés tous deux dans le piège du mieux, ennemi du bien chanter d'Élisabeth Schwarzkopf[4].

La preuve de ce qu'on supposait d'une convention de la scène, que vient trahir l'oeil qui filme en se substituant au public, se trouve dans les deux petits airs de Mozart[5] de ce récital artificiel, retrouvés (dans le même DVD) en concert à Paris. Chantés pour la salle, même vus en plans parfois proches, ils transforment aussitôt l'interprétation en pur rayonnement mozartien. Là est la vraie

Schwarzkopf, magicienne de l'illusion scénique, qui n'a rien à voir avec un quelconque maniérisme.

Et ces deux concerts filmés à Paris ne cessent de confirmer ce qu'on a déjà dit pour Callas : la présence scénique *stylisée* d'une prestation en public est donc bien autre chose qu'une création d'images en studio. Du moins dans ces années-là et pour deux artistes exceptionnelles auxquelles l'image animée ne s'est que trop peu intéressée. La situation valait d'être posée en préliminaire, mais elle a évolué bien différemment depuis lors.

\*

Simplement parce que filmer un concert est devenu pratique commune et que le musicien se sait dorénavant non plus le point de mire du seul public qui vient l'entendre, mais observé par la caméra. Dont il ignore, tandis qu'il joue, de quelle façon elle va évoluer autour de lui. Sous quel angle elle va capter sa silhouette vue de la salle, de quel point de vue de la salle : cela est encore imaginable pour lui dans la réalité du concert. Mais, plus encore, quels détails en plans plus ou moins proches de son visage, de ses mains, de son instrument... Autant d'imprévus auxquels il doit faire face. Au sens propre : comme s'il dialoguait non plus seulement avec un auditoire plongé dans l'obscurité, mais par surcroît avec un regard d'une telle ubiquité qu'il ferait plutôt songer à un miroir. C'est à peine forcer le trait de dire que non content de s'écouter, le voilà contraint de se regarder.

Je me souviens avoir entendu il y a quelques années déjà une claveciniste renommée s'étonner d'enseigner à des élèves qu'elle trouvait « souvent plus préoccupés de leur image que du son attendu ». D'un autre côté, l'actrice Carole Bouquet, interrogée avant la représentation, publique, filmée et diffusée en direct de *L'éloignement*, pièce de Loleh Bellon[6], ne minimisait pas une certaine appréhension dans l'attente d'une telle performance. On ne peut savoir, disait-elle en substance, à quel instant on sera soi-même dans le champ, en gros plan,

pendant l'échange avec ses partenaires et si cela ne risquera pas de vous isoler dans le dialogue avec eux. Ne pas savoir quand ni comment la caméra vous surveille ferait presque penser au contrôle sécuritaire qu'elle exerce de plus en plus dans notre existence quotidienne...

On dira que ce sont des cas extrêmes ou bien des conditions nouvelles de prestation en public, qu'un artiste peut travailler, dépasser ou tout bonnement ignorer ; comme un Arthur Rubinstein hiératique, souverain de concentration intérieure dans les quelques captations qui nous restent[7]. Qu'on le filme ou qu'on l'ait entendu en réalité ne change absolument rien à l'intimité de chaque instant avec la musique qui l'habite, royaume ouvert à notre écoute, que rien ne parvient à distraire.

Un autre exemple, plus récent (1992) montre aussi une prise de vues soumise à l'intériorité fascinante de Julia Vârady, dans les *Vier letzte Lieder* de Richard Strauss, avec l'Orchestre du Gewandhaus de Leipzig dirigé par Kurt Masur[8].

En revanche, même s'il n'existe encore que 2 DVD officiels[9] du pianiste Lang Lang, on peut consulter sur son site[10] de nombreuses vidéos caractéristiques de ses prestations spectaculaires, autant voire plus conçues pour l'œil que pour l'oreille, à grand renfort de mimiques extasiées ou furibondes, accompagnées d'une gestique tellement extravertie qu'elle déborde largement le rapport au clavier.

Un pianiste, tout de même pas à ce point médiatisé, Piotr Anderszewski, joue la *Sixième Suite anglaise* de Bach à La Roque d'Anthéron[11]. Il ne s'agit évidemment plus des extravagances chinoises. Pendant le début lent du *Prélude*, un plan rapproché depuis la queue du piano montre un visage relativement impassible, mais un buste oscillant d'un bord du cadre à l'autre, qui fait de l'exécutant une sorte de métronome ; à partir de l'*allegro* jusqu'à la fin du *Prélude*, le corps tressaute rythmiquement au gré des notes répétées. On croirait voir un de ces isolés du monde par un casque... Que cet ostinato rythmique soit

la principale préoccupation de l'instrumentiste est confirmé par les gros plans sur les mains, révélant un implacable *staccato*. Je ne crois pas que la distance réelle changerait grand-chose à une telle interprétation où la battue obsédante prime sur toute idée de phrasé ; mais ce qu'on est contraint de regarder n'arrange rien.

\*

L'imagination du preneur de vues est déjà mise à rude épreuve dans le cas d'un soliste ; avec un orchestre (a fortiori s'il s'y adjoint chœurs et solistes) on pourrait penser qu'il a plus ample matière. Or, sans parler pour l'instant du chef, le spectacle est le plus souvent anecdotique et peu révélateur de ce qu'on entend. Se fixer sur un pupitre lors d'un solo est presque un pléonasme, mais peut encore se défendre. Beaucoup moins des coupes latérales sur un groupe de cuivres ou de basses, seulement pittoresques ; pas davantage l'écran occupé par un seul archet jouant sur la corde ; encore moins lorsque tel membre de l'orchestre au physique plus ou moins séduisant semble obséder un cameraman noyé dans l'opération. Les vues d'ensemble sont les moins fréquentes, alors qu'elles se rapprocheraient de la réalité. La plupart des concerts symphoniques filmés le sont d'une manière invariablement académique qui n'ajoute rien à l'écoute. Encore heureux si les continuels changements de plans ne découragent pas l'attention.

Je ne dis pas pour autant que l'opération est aisée, mais on pourrait mieux tourner la difficulté : par exemple, il ne semble pas souvent venir à l'idée de prendre l'orchestre entier en plongée ; ce serait pourtant une vraie idée cinématographique, puisque que personne n'a le pouvoir d'assister à un concert depuis les cintres. Un portrait du compositeur, une vue de la partition autographe, susciteraient sans doute mieux l'imaginaire auditif que des baguettes de timbales ou les joues d'un trompettiste. Dans certains cas, le décor du lieu, sur lequel se porte bien souvent le regard de l'auditeur, peut être d'un grand secours, à condition de bien l'utiliser. J'en veux pour preuve un récent concert Haendel dans la *Marktkirche* de Halle<sup>[12]</sup>. L'extraordinaire architecture de l'église, constamment remaniée ou restaurée du XIIe au XXe siècle, mêlant gothique tardif, renaissance, baroque et néo-gothique pouvait fournir des images

étonnantes en accord avec un lieu que Haendel a connu. Au lieu de quoi on passait le plus vite possible sur la voute à croisillons, un tableau d'autel de l'école de Cranach, une chaire et un orgue baroque parmi d'autres trésors, sans le temps de les contempler, au profit des sempiternels clichés sur l'orchestre et les chœurs.

Rien ne serait donc moins passionnant d'une manière générale qu'un concert d'orchestre filmé, s'il n'y avait la présence du chef. Bien qu'aucun auditeur ne l'ait jamais vu de face... Mais, là encore, le non réalisme du cinéma peut se déployer avec succès. Laissons évidemment de côté les chefs d'orchestre narcissiques qui jouent dès lors plus pour la caméra qu'ils ne conduisent leur ensemble. D'autres cas de figure sont plus intéressants. Certains parfaitement énigmatiques : lorsque Richard Strauss dirige son *Till Eulenspiegel* en 1944, avec l'Orchestre Philharmonique de Vienne[13], on croit voir une statue... qui déchaîne pourtant une partition frénétique. D'où le commentaire ironique de George Szell : « Il n'y avait aucun signe visuel montrant qu'il dirigeait[14] ». Absolument confirmé par l'image, et pourtant...

Ce n'était certes pas le cas de Wilhelm Furtwaengler. Ses paroles, lors des répétitions, se réduisaient à un minimum sidérant, par rapport à ce qu'il obtenait de l'orchestre[15]. Mais sa stature, ses gestes, son corps, son visage, composaient en concert une attitude très noble, presque distante, faisant néanmoins presque *lire* ce qu'on entendait de si exceptionnel. Yehudi Menuhin, trouve les mots justes pour décrire le mystère : « Dans sa flexibilité il était très précis, et il faut une plus grande précision pour donner forme à ce qui est fluide qu'à ce qui est solide [...] On peut définir une forme solide, lui donner les angles, les plans, les surfaces que l'on veut [...] Mais pour être précis avec une forme vivante, fluide, cela est vraiment, je pense... cela demande une grande habileté[16] ». Les fragments de l'Ouverture des *Maîtres chanteurs* de Wagner et de la *Quatrième symphonie* de Brahms filmés ici sont certes passionnants, mais frustrants dès qu'on quitte cette vision privilégiée du chef pour filmer tout ou partie de l'orchestre[17].

Dans les très nombreux concerts filmés qui immortalisent Herbert von Karajan,

on peut certes admirer un beau visage, quoique les yeux quasi constamment clos et la battue presque ascétique, s'ils témoignent d'une évidente concentration, ne parlent pas mieux qu'une vision de dos en concert. De tout le travail d'interprétation, certes effectué en répétition, le résultat de l'image filmée ne nous révèle rien.

En revanche, voir diriger Carlos Kleiber est l'exception à la mesure d'une véritable incarnation de la musique, qui n'a sans doute d'égale que celle de Furtwaengler dans la seconde moitié du siècle dernier. On sait qu'il mesurait avec une retenue inaccoutumée ses apparitions en public, et ses disques ne sont pas nombreux. Pourtant on a la chance de posséder quelques précieux DVD[18]. Se trouver du côté de l'orchestre pour *voir* Kleiber décuple pour cette fois la grandeur de l'interprétation : la manière de diriger, l'expression d'un visage rayonnant, le corps tout entier animé par le son. L'expérience est si fascinante pour un auditeur-spectateur, qu'on en vient à se demander : est-ce que les musiciens ne cessent jamais de le regarder ? Pourtant ils ont souvent l'oeil sur leur partition. Qui serait donc le destinataire de cette vision quasi mimétique de la partition ?

La réponse se trouve dans les deux répétitions filmées qui nous restent des Ouvertures du *Freischütz* de Weber et de la *Fledermaus* de Johann Strauss[19]. Outre que les extraits choisis par l'image sont complets, menant chaque fois le passage travaillé jusqu'à son terme (ce qui est rare pour toute fixation filmée ou enregistrée d'une répétition d'orchestre), le document comporte chaque fois l'exécution en concert. Sans parler non plus d'un rapport étonnant avec l'orchestre, dosant l'autorité et le charme, ni des images si souvent suggérées aux musiciens, parfois familières, parfois hautement culturelles. Mais ce sont bien quelques phrases, revenant çà et là, qui donnent la clé de l'énigme. « J'accepte tout ce que vous me proposez du moment que nous nous convenons [...] Montrez-le moi et je vous croirai éternellement [...] Je voudrais savourer ce que vous faites [...] Je voudrais savourer, nous sommes là pour ça [...] Si vous savourez, je me détends. » On saisit là d'où vient cette transfiguration de Kleiber pendant tous ses concerts filmés. Il vit et traduit sans cesse avec une joie profonde le parfait résultat de ce qu'il avait rêvé d'entendre. Et nous aussi.

---

[1] Tous les faits que je cite sont rapportés par Piero Tosi, le costumier du film, dans « Médée passion, souvenirs d'un tournage », document qui accompagne le DVD du film, Carlotta.

[2] Opéra de Paris en 1958, DVD EMI. Covent Garden en 1962 et 1964 DVD EMI. Hambourg en 1959 et 1962 DVD EMI.

[3] Studios de la BBC en 1961 et 1970, Concerts Salle Pleyel en 1967 et 1968.

DVD Medici arts.

[4] On songe ici, par analogie, à ce qu'Alfred Brendel remarque à propos d'un autre chanteur-acteur : " ... Dietrich Fischer-Dieskau que j'admire beaucoup depuis de nombreuses années, le premier chanteur de lieder qui ait été chez lui dans les grandes salles - et pas seulement dans les pays de langue allemande. Et qui, pour ces grandes salles, a mis au point, lorsqu'il chantait le lied, une technique de transmission qui portait jusqu'à la personne assise au dernier rang le moindre mot, la moindre nuance. Devant le microphone, la même interprétation paraissait souvent moins naturelle". *Le voile de l'ordre*, entretiens avec Martin Meyer, pour son 70<sup>e</sup> anniversaire, traduction Olivier Mannoni, Christian Bourgois, 2002, p. 267-268.

[5] *Warnung K 433 et Ich möchte gern der Kaiser sein K 539*.

[6] France 2, le 2 mai 2009 à 20h 35.

[7] Entre autres : *Récital de Moscou en 1964*, DVD Harmonia mundi ; *Rubinstein in concert* avec l'Orchestre du Concertgebouw dirigé par Bernard Haitink en 1973, DVD Deutsche Grammophon ; *Concertos de Chopin, Grieg et Saint-Saëns* avec le London Symphony Orchestra dirigé par André Previn en 1975, DVD Deutsche Grammophon.

[8] Concert public à Francfort, DVD Digital classics.

[9] *Lang Lang live in concert at Carnegie Hall*, 2004, DVD Deutsche Grammophon.

*Lang Lang : Dragon songs*, 2007, DVD Deutsche Grammophon.

[10] À l'intitulé évocateur : [langlangdev.superstarmedia.com](http://langlangdev.superstarmedia.com).

[11] Diffusion sur Mezzo le 3 octobre 2004 et le 8 février 2009 sur France 3.

[12] Diffusé sur Arte, le 26 avril 2009.

[13] *The Art of conducting*, volume 1, DVD Teldec video.

[14] *Ibid.*

[15] Ce que m'affirmait Fred Goldbeck. On en a un exemple dans la répétition du début de la *Symphonie inachevée* de Schubert (même document, Berlin 1954) : plusieurs fois repris et métamorphosé par à peine une ou deux remarques.

[16] Toujours dans le même DVD *The art of conducting*.

[17] *Ibid.* Berlin 1947 et Londres 1948.

[18] En 1983, avec le Concertgebouw d'Amsterdam : *Quatrième Symphonie* et *Septième Symphonie* de Beethoven, DVD Philips. En 1989 et 1992 avec l'Orchestre Philharmonique de Vienne : deux *Concerts du Nouvel an*, DVD Deutsche Grammophon et Philips. En 1992 avec l'Orchestre Philharmonique de Vienne : *Symphonie Linz* de Mozart et *Deuxième Symphonie* de Brahms, Philips. En 1996 avec l'Orchestre d'État de Bavière : *Ouverture de Coriolan* de Beethoven, *Symphonie K 319* de Mozart, *Quatrième Symphonie* de Brahms, DVD Deutsche Grammophon. Plus deux opéras : *Die Fledermaus* de Johann Strauss (1987) ainsi que *Der Rosenkavalier* de Richard Strauss (1994), DVD Deutsche Grammophon.

[19] En 1970, DVD TDK.