

Trois soirées pour un ménage à trois

Cinéma ET Opéra ? Une histoire de famille ? Comment faut-il entendre ce ET ? Distribuants, comme dans Caïn Abel, deux frères ennemis ? C'est ce que disent les mélomanes. Ou bien comme dans Castor ET Pollux, unissant des jumeaux parés de toutes les grâces ? C'est le parti des réalisateurs de ces productions dénommées par leurs auteurs avec des nuances et des hésitations de vocabulaire, films d'opéra, opéra filmé, film-opéra, nuances généralement accompagnées de textes d'auto-justification, au nom de la création ou de la diffusion de la culture.

Opéra, cinéma : je voudrais provisoirement m'évader de ce ET, en posant les problèmes à travers trois soirées : La Traviata à l'Opéra, La Traviata au cinéma, (l'une et l'autre mises en scène par Zeffirelli), Don Giovanni, au cinéma, par Losey.

Une place à l'Opéra : l'espace lyrique à l'italienne

Paris possède une somptueuse scène à l'italienne : le spectateur est assis dans une grotte énorme, et dans la majorité des cas, frontalement, face à une grotte plus énorme encore et séparée de lui par la fosse d'orchestre. C'est pour la convention de ce lieu, pour ce face à face d'immobilité et de relative mobilité déployée sur la scène, pour cet enfermement immense d'une masse sonore non moins immense que les auteurs d'opéras ont travaillé au XIX^e siècle et pendant une partie du XX^e. C'est là que se risquent, dans les loges, les cameramen de la télévision pour les transmissions directes ou différées, là aussi que travaillent certains réalisateurs (par exemple Bergman pour *La flûte enchantée* tournée dans un théâtre de même conception).

Le plaisir à l'Opéra vient sans doute d'une réception, à la fois globale et analytique, d'éléments visibles et invisibles. Immédiatement devant moi, se crée, non visible dans la fosse, une sorte d'épaisse tranche sonore ; avec un peu d'exercice, je distingue le lieu des cordes, massées en cercle autour du pupitre, bois et percussions vers la droite, cuivres à gauche, harpes au fond et au milieu ; selon l'auteur, selon la partition, cet ordre peut changer, tel groupe amplifié, etc. Tout ce dispositif sonore est dé-construit et re-construit par moi, aidée par le chef, que j'aperçois de dos, en plan américain et dans un obscur contre-jour, faisant « monter » ou « reculer » tel soliste, tel groupe d'instruments. Dans le volume sonore issu de la fosse, et en partie parce qu'il n'est pas donné à voir faire, il y a un jeu de spatialisation pure, abstraite, une sorte de géométrie sonore dans l'espace et dans le temps.

Derrière cette première tranche de sons, qui, sitôt fabriquée, se répand dans le double volume de la grotte-salle et de la grotte-scène, on perçoit le solide des voix, les timbres, les aspérités, les crêtes, les veloutés, la rigidité, les inflexions, qui tour à tour, solistes et chœurs, transpercent et accompagnent en s'y mêlant ou en les dominant, le premier ensemble sonore que constitue l'orchestre.

Des yeux on suit ces corps visibles, déguisés, mobiles ou statiques, qui sont autant de lignes sonores presque tangibles ; dans le décor bleuâtre de la chambre de Violetta, dans le rouge et or du salon, dans le salon fleuri de la campagne, leurs emplacements et leurs déplacements créent et transforment à chaque instant la qualité de l'espace sonore ; leurs mouvements — heurts, rapprochements, reculs — provoquent des figures, comme au théâtre, une géométrie fragile et mouvante sur la surface et dans l'espace de la scène.

Zeffirelli lie le visuel et le musical, utilisant la concordance — à la limite de la redondance —, par exemple les bleus et l'espace de la maladie, les rouges et l'amour, les noirs et la rupture, comme il utiliserait un gros feutre pour cerner une atmosphère, une tension : mais le livret (de Piave pour la musique de Verdi), en disposant des renversements de situations dans un même lieu, fait basculer ces concordances en discordances, délivrant ainsi Zeffirelli d'une possible « facilité ».

Par la conception architecturale de la salle, où la fosse d'orchestre empiète sur la partie réservée au spectateur, celui-ci, aidé par les phénomènes acoustiques de la double grotte, n'est jamais isolé face à un spectacle, mais bien baigné dans la représentation, où la masse immobile qu'il compose avec les autres specta-

teurs, muets et assis tout comme lui, joue également un rôle.

Autre est la réception du spectacle si l'on y assiste dans une des loges latérales, où l'on est pris dans une curieuse stéréophonie : au pied du spectateur, se trouve l'orchestre, visible, avec son chef en plan moyen, le visage éclairé par la scène ; on voit sur le plateau, les chanteurs très proches, dans un biais presque expressionniste à la D^r Caligari, composent un ensemble visuel indépendant de la musique ; il y a bien globalité du spectacle, mais au prix d'un strabisme divergent, tant oculaire qu'auditif. Surpris de voir les chanteurs de si près, avec leurs expressions forcées, le mal réel que supposent certaines notes, distrait aussi par la vue des instrumentistes, on passe une soirée où *La Traviata*, par-delà ses malheurs, fait prendre conscience de problèmes d'espaces sonores, visuels et scéniques fluctuants, obligeant ainsi à une autre participation, une « ritualisation » différente : il y a une sorte d'invasion du réel du spectacle aux dépens du récit : Violetta, figure d'une conjonction de la vie et de la mort, victime de la société bien-pensante du siècle dernier, est aussi, peut-être d'abord, une cantatrice au travail.

Mais de l'une ou l'autre place, la perception directe d'une œuvre en train de se faire – qui va disparaître au cinéma – avec le risque que véhicule le « direct », la majesté du lieu, la profusion des artistes, le déploiement d'une architecture sonore toujours renouvelée, tout cela a lieu dans un système tendu de conventions, un choix délibéré de l'artifice ; les personnages mis en musique et en scène, interprétés par des humains aux capacités hors du commun, ont leurs traits psychologiques, leurs actions, réduits à des schémas tragiques ; les nuances sont confiées à la musique, aux notes ; la narration s'efface ou du moins pâlit, au profit de l'archétype et de la performance qui s'unissent pour mettre sur pied, sur piédestal, des personnages mythiques et le mythe de l'opéra.

Il en va tout autrement du cinéma, qui rabat, on va le voir, les personnages vers le spectateur.

*Une soirée au cinéma
La Traviata. Zeffirelli, une fois encore*

Pareillement assise dans une grotte obscure, de dimension plus modeste, à une place que



« Une collection de la vie et de la mort... »
Traviata de Franco Zeffirelli.

j'ai payé vingt fois moins cher pour trois fois plus de confort (je suis à moitié couchée, la tête appuyée, les jambes croisées, au lieu d'être, comme la veille, raide sur un petit fauteuil inconfortable recouvert de velours rose), j'ai devant moi non un volume, mais une surface verticale, qui devient mon horizon.

Plans de gravure du vieux Paris, plan sur la Seine, et de ses menus remous le long des piles d'un pont, annoncent d'emblée la couleur de l'histoire qui va suivre, son époque, le transitoire éternel qu'elle va raconter ; la bande-son, qui n'est pas toute neuve, gratte un peu en diffusant l'ouverture. Je ne saurais dire si ces craquements ont persisté longtemps : je suis emmenée, itinéraire lent, dans l'appartement dévasté de Violetta, par la caméra qui suit un jeune ouvrier dans les couloirs, lèche les tableaux au mur, accompagne le regard jusqu'au seuil de la chambre où Violetta, le visage creusé, les yeux noircis, en plan moyen cadré assez serré, s'enveloppe dans son châle blanc et écoute, off, la musique d'autrefois. Zeffirelli a construit son film, comme sa mise en scène à l'Opéra, en flash-back : les souvenirs paraissent avec la fraîche et cruelle présence de la mémoire : tournoisements de la fête et des personnages amis de Violetta, trajectoire concentrique de la caméra, hésitante ou rapide, dans les couloirs et les salons de cet appartement, dont on sent, à s'y promener, qu'il est étouffant, trop chargé, trop rouge, trop doré, trop chaud, trop peuplé ; les visages des amis s'individualisent (au lieu d'être « le chœur » comme sur scène) ; miroirs, plongées, travellings, tous les plans glissés, filés, spiralés, épousent les notes, les murs, les corps, les voix, suivis ou contournés jusqu'à l'éblouissement. Caméra, personnages, musique dessinent cet espace clos dans un jeu de surenchère, par rapport à l'Opéra, rendant plus fragile Violetta.

Au début de l'acte suivant, hélas, Zeffirelli sort : Violetta et Alfredo, comme dans un film muet, sur des images hamiltonniennes dans une campagne trop suave, canotent, s'embrassent, rient, etc. Off, la voix d'Alfredo égrenant le charme de leur vie agreste, en bas de l'écran ; les sous-titres soulignent l'extrême platitude de sa description ; on lit en français ce qu'on ne le voit pas chanter, il est réduit à une *image*, un corps sans voix, comme accompagné au loin par un phonographe. Divorce de l'espace et de la musique, divorce du corps et de la voix, dû sans doute à un cadrage beaucoup trop large, en plans généraux et plans d'ensemble (1).

En retrouvant le lieu clos du salon, la bande sous-titrée perd sa mièvrerie : les mots avec lesquels M. Germont sert à Violetta tout l'arsenal bien-pensant — le ciel, la virginité de sa fille, le repentir et le salut au bout, la famille, le qu'en dira-t-on —, musicalement tragique, gagnent à être détaillés et provoquent l'indignation ; les plans de pendules et d'amours de la décoration du salon, montés dans un rythme

glissé et lent, s'accordent au renoncement de Violetta (« Dite alla giovine », « Dites à la jeune fille si belle et si pure », etc.). Un plan d'extérieur, sans paroles, sur un passage purement orchestral, montre le départ de Violetta dans sa calèche noire pour Paris, plan dont le souvenir en image off, en hors champ, accompagne le retour d'Alfredo dans le salon déserté, fou de rage et de jalousie.

L'acte de la fête espagnole et de la rupture, comme la mort de Violetta, sont filmés par Zeffirelli avec le même soin, la même adéquation du tempo de la musique et de la caméra, vis-à-vis des lieux et du récit.

Surprise : depuis l'acte avec M. Germont, je pleure ; hier à l'Opéra, je n'ai pas pleuré : au cinéma, je suis terriblement, violemment occupée des malheurs de Violetta. C'est que la caméra lui colle au corps, colle à sa voix, elle la met constamment à ma hauteur, à ma taille : les sons qu'elle ou les autres émettent restent localisés, visualisés, incarnés. Par ce type de prises de vue et par les sous-titres, par l'aspiration des personnages vers le spectateur, le cinéma fait gagner au récit une place importante, les gros plans mettent l'émotion très proche de nous (ils peuvent aussi transmettre un réel trop lourd, comme un plan de Bergman, filmant la Reine de la Nuit de *La flûte enchantée*, que la vue de ses dents plombées dépouille immédiatement de sa condition d'immortelle). La narration, minimisée à l'Opéra par une faible compréhension des paroles, et par la forte distance du plateau, reçoit du cinéma une situation importante, à égalité avec la musique et la perception visuelle.

Zeffirelli est un exemple d'équilibre, dans la répartition de ces trois éléments, en utilisant le cinéma, la mobilité de la caméra et les variations de cadrages pour enrichir l'espace du théâtre, et humaniser les personnages.

Don Giovanni, un film d'action ?

Losey démarre en gondole, dans Venise, et pose ses personnages en visiteurs de verrerie. C'était une façon d'animer l'ouverture. Un peu trop distrayante, peut-être, par rapport à la musique. Une légende veut que ce soit à Venise, en gondole, que Promio ait inventé le premier travelling du cinéma et révélé les charmes de la mobilité de la caméra. Leçon retenue par Losey : ses personnages, tout au long du film, ne cessent de courir, de grimper des marches, d'en descendre, de parcourir des pelouses immenses, de se poursuivre dans des couloirs et des villas palladiennes, et de voguer sur des canaux. Passé sans le son, le film pourrait être un somptueux catalogue de la C.I.T. (Tourisme italien). Visuellement, tout est superbe, sensible, des lumières, des couleurs, des costumes, des atmosphères de fêtes du XVIII^e. Mais il y a le son. Pendant que tous courent et bondissent, le son, lui, ne bouge pas ; miraculeusement stables et égales, la

(1) Le même procédé de voix off, utilisé par Preminger dans *Carmen Jones* pour suivre Cindy Lou/Micaela seule dans la rue, cadrée très serré, évite cet effet de divorce, et constitue au contraire la bulle d'espace propre à Cindy Lou. (« My Joe, he was always my Joe »).



musique et les voix, en avant de l'écran, ou au mieux en Dolby Stéréo, c'est-à-dire à gauche, à droite, mais pas dans l'image, forment une sorte de grosse colonne sonore, *superbe*, mais comme indépendante, en deçà de laquelle viennent s'accrocher et tourner les plans d'intérieur et d'extérieur ; les rapports de composition sont partiellement masqués par un absolu refus du statique, une prime à la surmobilité, tant de la caméra que des personnages.

Autant Zeffirelli a enfermé la musique dans les corps et dans les espaces, autant Losey la joue pratiquement *off*, ses interprètes paraissent de purs acteurs, étant mis trop à l'aise par le play-back. Parfois, il y a coïncidence, parfois non, parfois, des effets de distorsion proprement stupéfiants, créant pour ainsi dire des scènes nouvelles, ou bien des énigmes insolubles. J'en citerai deux exemples, mais il y en aurait des dizaines.

Acte II, scène XI du livret qui indique comme lieu le porche de la maison de Donna Anna. Elvire chante, un récitatif puis un aria, sur l'infidélité de Don Juan. Losey, lui, la place en intérieur dans une pièce assez claire, occupée en son centre par un confessionnal. Ce sera le lieu du récitatif (« O quali excessi »), la caméra la suit marchant dans la pièce, en plan moyen, en plan américain, et elle s'agenouille dans le confessionnal, cadré serré sur son visage. Plan suivant, cadre très large, occupé par une villa rectangulaire, à plusieurs centaines de mètres, et séparée de nous par

un long péristyle ; dans l'axe, par la porte, minuscule, de la villa lointaine, on distingue une autre porte ouvrant sans doute sur l'extérieur, de l'autre côté de la villa. Off, mais devant, près de nous, la voix d'Elvire est passée du récitatif à son aria. S'encadrant, minuscule elle aussi dans la porte du fond de la villa, une silhouette féminine, en noir, traverse la maison, et court sous le péristyle. Comme, audiblement, Elvire est déjà près de la caméra, je suppose que je vois Donna Anna, et je suis surprise de n'avoir jamais pris garde à cette rencontre des deux femmes en ce point précis de l'œuvre. Mais qui pourrait bien monter là, si ce n'est Anna ? Eh bien non, c'est Elvire, *courant vers sa voix* qu'elle rejoint à la fin de l'aria. Du même ordre, un peu plus tôt, Don Ottavio, debout dans une barque au milieu des brumes d'une lagune sublime, monte à lents coups de rame vers sa voix, qui l'attend aussi, dans les joncs, près de nous, pour le voir ensuite repartir vers le fond du plan... chantant toujours hors de sa voix.

Un autre type de bizarrerie musicale et spatiale se place au niveau des airs à plusieurs voix ou des chœurs. Les personnages qui chantent les chœurs ne sont jamais ensemble, mais dispersés à des dizaines de mètres, dans une bande image somptueuse filmée à grands mouvements de grue, pour une bande-son d'une fixité non moins merveilleuse. La scène finale, après que Don Juan ait disparu aux enfers, groupe un sextuor, trois couples chantant



« ... fidélité ou trahison... »
 (Don Giovanni de Joseph Losey).

ensemble et, en contrepoint, leurs projets d'avenir et la joie de voir le méchant puni. Le livret les indique chantant dans la salle à manger de Don Juan. Losey les place sur le seuil de la belle villa, le sextuor à peu près groupé sous les colonnes. Pas longtemps. Ils commencent à descendre l'escalier, seul ou à deux, se hissent dans des barques, le champ s'agrandit, la caméra cadre et recule en découvrant l'ensemble de la lagune, avec ses lacis de canaux gris et ses herbes blondes, les barques s'éloignant inexorablement les unes des autres, cadrées et isolées à tour de rôle par la caméra qui n'a cure de l'unité sonore : l'auditeur-spectateur sent son univers mental et perceptif se diviser et se tordre, ses oreilles impérieusement fixées par l'unité du sextuor sur le perron disparu du champ (la caméra y est), et ses yeux impérieusement attirés par les barques aux quatre coins de l'horizon.

Chez Losey, chacun joue pour soi, le cinéma joue sa mobilité, les voix leur perfection, les « acteurs » leur personnages, les sous-titres leurs informations, l'orchestre sa fidélité aux voix et à la partition, chacun dans son esthétisme ; le ET de Cinéma ET Opéra deviendrait l'anneau de mariage de la carpe ET du lapin (2), insolite, si l'on persistait à poser le problème sous forme d'un volet.

Mais de ces trois soirées, l'enseignement est autre.

Ménage à trois

Elles ont permis moins d'opposer, de décrier ou d'applaudir, de crier à la fidélité ou à la trahison, que d'observer le fonctionnement de *spectacles*, relevant de deux arts différents, d'observer comment chacun, avec ses techniques propres, ses traditions, ses possibles, avec ses spectateurs à la fois routiniers et avides de nouveau, comment le cinéma et l'opéra agencent le ménage à trois qui est à leur disposition : la musique, l'espace et le récit. Je prends *espace* dans son sens le plus large : à la fois espace/temps et espace/lieu, et, dans cette deuxième acception, à la fois géométrie plane (le sol de la scène, la surface des écrans) et géométrie dans l'espace (volume réel du lieu de représentation qu'est l'Opéra, volume illusoire donné sur l'écran à partir de prises de vue dans un espace réel, volume sonore, enfin, construit par les rapports et les jeux entre la musique et les voix, et les instruments entre eux).

Si je ne parle pas des problèmes de temps, c'est que cinéma et opéra ont, en ce domaine,

(2) J'emprunte à Alain Garel son excellente image (cf. « La Revue du Cinéma », n° 427, p. 64).

les mêmes données, durées de représentation plus ou moins convenues et imposées, facilités admises pour jouer avec le temps du récit, étiré ou rétréci par des ellipses, elles-mêmes « rattrapées » par des conventions, des indications dans le dialogue, dans la lumière, le décor, etc.

Musique, espace, récit; comme dans tout ménage à trois il n'y a jamais un élément sacrifié, sinon il n'y aurait plus de problème car plus de ménage à trois... Ce qui peut être sacrifié, c'est un rapport entre deux des éléments, un rapport écrasé, gonflé, ou distordu, et ce rapport sacrifié engendre le déséquilibre de l'ensemble.

On a vu Losey distordre le rapport musique/espace, créant des situations ambiguës entre le plan du récit et le traitement de l'espace sonore, avec des voix sans corps et des corps sans voix plausibles. On l'a vu surtout négliger d'établir les rapports, et, la bride de l'« effet » esthétique sur le cou, laisser courir les espaces, les voix/musique, le récit, tous superbes, chacun sur son rail, sur des aiguillages qui conduisent aux invraisemblances sonores, au nom de la vraisemblance de personnages mobiles, non sans le charme de perspectives indécidables.

A l'Opéra, Zeffirelli, contraint pas la schématisation du récit (absence de sous-titres), contraint par l'éloignement du plateau, obligé de se plier à la convention particulière de l'opéra, lieu clos et stable, a laissé au couple musique/espace le soin de porter principalement le récit, et c'est la réduction du rapport récit/espace qui, peut-être, empêche l'émotion d'atteindre le point d'identification pour le spectateur. L'opéra est un champ clos où le sens du récit vient de la partition et du registre des voix, leur rapport avec les mots étant partiellement laminé (on se rappelle que c'est le sujet de l'*Ariane à Naxos* de R. Strauss). Par contre, au cinéma, Zeffirelli — sauf dans la scène de campagne gonflant l'espace aux dépens de la musique et du récit — évite les pièges du joli et du mythique, et, entre la convention d'artifice de l'opéra (son prétexte) et la convention de naturel, de mobile et de réalisme du cinéma, il situe la Violetta de Verdi au point d'équilibre exact de la musique, du récit et de l'espace: c'est sans doute de là que naît l'émotion, autant des malheurs de Violetta que de la perfection de leur expression (3).

H.P.

(3) Un identique équilibre est atteint par Preminger, dans *Carmen Jones*, où les ingrédients musique/espace/récit, traités sur le mode d'un autre type de spectacle, la comédie musicale, sont tout aussi bien balancés entre la réussite et l'émotion.



LA MEDIATHEQUE DES PTT

met à votre disposition films et documents audiovisuels consacrés aux activités et aux techniques des Postes et des Télécommunications

prêts gratuits — catalogue sur demande
formats 35 mm - 16 mm
vidéo 3/4 UMATIC — 1/2 VHS

- Adressez-vous au
**SERVICE DE L'AUDIOVISUEL
ET DES EXPOSITIONS DES PTT**
- Diffusion audiovisuelle
59, avenue Bosquet - 75007 PARIS
Tél. : (1) 45.64.23.45
Télex : ciné PTT 270464 F