Répétitions d'orchestre

D'après Prova d'Orchestra, de Federico Fellini

Philippe Roger

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/entrelacs/185>

DOI : 10.4000/entrelacs.185

ISSN : 2261-5482

Éditeur

Éditions Téraèdre

Édition imprimée

Date de publication : 1 mars 2009

Pagination : 85-93

ISBN : 978-2-912868-69-5

ISSN : 1266-7188

Référence électronique

Philippe Roger, « Répétitions d'orchestre », *Entrelacs* [En ligne], 7 | 2009, mis en ligne le 01 août 2012, consulté le 05 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/entrelacs/185> ; DOI : 10.4000/entrelacs.185

Ce document a été généré automatiquement le 5 mai 2019.

Tous droits réservés

Répétitions d'orchestre

D'après Prova d'Orchestra, de Federico Fellini

Philippe Roger

- 1 Souvent un genre en éclaire un autre ; pour comprendre un domaine, il est bon d'aller voir du côté de ses marges ; on distingue mieux les contours à quelque distance, de l'autre rive, de l'autre côté d'une frontière. Pour rassembler quelques considérations sur le filmage des répétitions d'orchestre, motif semblant relever d'une catégorie esthétique plus large (le film sur l'art), elle-même à l'intérieur du continent documentaire, il peut être instructif d'aborder le sujet par le biais paradoxal de la fiction. Federico Fellini y invite avec son *Prova d'orchestra*. Œuvre singulière, qui n'endosse l'apparence d'un reportage de télévision que pour mieux affirmer son ambition métaphorique, le milieu musical faisant figure de société pour une fable de portée générale.
- 2 Face à l'intrusion vulgaire des caméras dans le sanctuaire où s'apprête à répéter l'orchestre, le chef imaginé par Fellini réagit de la sorte : « Mais quoi intéresse tant vous dans répétition ? Ici est comme atelier, du moins devrait être, où nous essayons faire une chose, oui, essayons. Quoi essayons faire, hein ? Nous essayons construire une chose. Quoi, à quoi ça sert, moi jamais compris. » Si la syntaxe est approximative, justifiée par l'origine étrangère du personnage (un bon chef d'orchestre ne saurait être qu'Allemand, semble suggérer non sans malice l'Italien Fellini), la précision du vocabulaire est à relever ; définir la répétition comme *atelier* est pertinent. *Atelier* est un terme qui manifeste le lien primordial entre art et artisanat ; relisons sa définition, du premier dictionnaire français : « Lieu où travaillent les peintres, les sculpteurs, les maçons & les potiers¹. » Artistes et artisans se trouvent réunis, en un espace qui désigne également la communauté de ceux qui y travaillent ; c'est justement la communauté de l'orchestre qui intéresse le cinéaste, en tant que microcosme de la société. Local où œuvre un groupe, en vue d'un objectif qui n'est pas arrêté, et pour cause : l'objet d'une répétition musicale ne saurait être tangible, le seul accomplissement étant, transitoire, l'interprétation de la partition au concert.
- 3 Il peut être une autre raison à l'inachèvement de la définition hasardée par le chef : le caractère réservé, discret sinon secret, de cette activité. L'artisanat musical ne se pratique

guère, en principe, sous les feux des projecteurs, de cinéma ou de salle de spectacle. La lumière plus tamisée des coulisses est son domaine. Travail de l'ombre que la répétition. Supposer une équipe de télévision s'immisçant dans cet espace intime participe du propos du cinéaste, de broser le portrait d'un monde en train de basculer, d'une civilisation moribonde à une barbarie naissante. Les coups sourds qui ébranlent les murs du lieu de répétition, jusqu'à provoquer l'effondrement (un membre de l'orchestre y perdra la vie), en sont une figuration saisissante, au même titre que la discorde qui se répand parmi les musiciens. Que l'artiste écrasée soit la harpiste, est aussi porteur de sens que le lieu même, aux murs lézardés (un ancien oratoire) : c'est l'art comme religion qui agonise sous nos yeux. Les propos du chef d'orchestre ne laissent guère de doute à ce sujet.

- 4 Sa façon de décrire son métier, tel qu'il se le représente idéalement et tel qu'il ne peut plus l'exercer, s'apparente à un rite sacré. « Je rappelle la première fois monté sur le podium. Alors, ma plus grande impression était silence énorme devant moi. Je fais signe de début et avec ma grande émotion, je vois que à ma baguette du chef est lié son de tout l'orchestre : sa voix naissait de ma main, elle faisait sortir orchestre du silence, et après, au silence retourner. Et cette voix montait comme vague de la mer quand je levais mon bras qui volait dans l'air comme ailes d'oiseau. Et quand j'abaissais, la voix d'harmonie s'éloignait jusqu'à le silence. » Ce miracle d'un musicien sans autre instrument que sa seule présence a toujours fasciné le public, et justifie l'intérêt soutenu porté aux répétitions d'orchestre, comme lieu possible de dévoilement d'une magie ineffable. Seulement, Fellini part du constat que l'essentiel a fui, et que les caméras de télévision n'assisteront pas à la célébration du mystère, mais aux déchirements d'un groupe sans père ni repères.
- 5 Si le chef a la nostalgie d'un idéal, celui de la réactualisation d'un « rite de transsubstantiation » manifestant le dogme que « la musique est toujours sacrée, chaque concert est une messe », il ne peut que déplorer que « fluide si unique de chef d'orchestre est contesté » désormais. « Temps de grandeur est fini. Kaput ! » Avec la société de masse, voici venu le temps de l'« un contre l'autre, le doute qui détruit le croire ». Après la foi en l'art, l'illusion égalitaire. « Maintenant tous égaux, et je dois être ressemblant à premier violon qui a doigts comme un boucher ! » L'idée même de tradition, de transmission, de maîtrise et donc de disciple, semble s'être estompée. « Vous dites : le chef de l'orchestre. Ce mot n'a aucun sens plus. Un chef de l'orchestre est comme un prêtre qui doit avoir église avec croyants, fidèles. Quand église s'écroule et croyants changent en athéistes... »
- 6 Cependant, la fin du film esquisse une possible sortie du désespoir. Debout au milieu des décombres, les musiciens reprennent le travail : la répétition va enfin pouvoir avoir lieu (sans caméras). Grande idée que l'impossibilité de représenter la répétition d'orchestre, déplacée par Fellini après le film, préservant une parcelle de sa sacralité supposée. La répétition relèverait d'un infilmable. Belle idée, surtout, nous dit Jean Collet en humaniste convaincu, que la répétition ait enfin lieu, en dépit de tous les obstacles, preuve d'une foi en l'homme. Le critique analyse ainsi l'épilogue :

« L'art serait-il au-dessus de la vie ? Non, il est tout simplement la vraie vie que nous tentons de rejoindre, le modèle à partir duquel nous essayons de vivre. C'est ce que Fellini découvre dans *Prova d'orchestra*. Contre les forces qui produisent le chaos (la violence), l'œuvre (musique, films, etc.) esquisse une harmonie (un bien-être ensemble), autrement dit un modèle du social. Et ce modèle anticipe le politique (la musique précède la cité, elle la préfigure, elle en dessine le rêve, les liens secrets, tout ce que nous avons aujourd'hui perdu et dont nous sommes inconsolables). C'est ce qui faisait dire à Nietzsche : "Le changement du goût

général a bien plus d'importance que celui des opinions." Quand tout s'effondre, au milieu du chaos, dans la poussière des ruines et des gravats, les musiciens jouent encore. Finir ce qu'on a commencé nous fait survivre². »

- 7 *Même si les vociférations germaniques qui s'en vont clore Prova d'orchestra* dans la nuit inciteraient à tempérer cet optimisme, la fable peut néanmoins être lue comme un acte de foi ; et la répétition d'orchestre comme une mise en acte d'un réel vivre-ensemble. Aux pulsions centrifuges mortifères, l'harmonie musicale apporterait le contrepoinct centripète nécessaire à la vie. Musique et politique se rejoindraient ainsi dans la mise en perspective d'une utopie fondatrice.

- 8 Fellini donne des clefs essentielles de compréhension du phénomène, mais il n'en fournit guère, et pour cause (le travail orchestral se trouvant éludé, pour l'essentiel), sur l'acte précis consistant à filmer une répétition d'orchestre. Si la métaphysique de la répétition musicale est traitée vigoureusement, son esthétique doit être cherchée ailleurs. Et c'est le film d'un cinéaste inattendu dans ce registre qui vient à notre secours, documentaire qui permet de remonter pratiquement aux origines du cinématographe : *Ceux de chez nous* de Sacha Guitry (1914-1915). On sait l'idée de Guitry, au début de la Première Guerre mondiale : témoigner des gloires françaises en allant les filmer. Parmi celles-ci, un vigoureux musicien octogénaire : Camille Saint-Saëns, qu'on découvre d'abord au piano, puis dirigeant un orchestre — donc dans ses deux rôles : celui de virtuose et de compositeur. C'est en effet comme compositeur-interprète que Saint-Saëns intéresse Guitry, dans l'acte de diriger. Il s'en explique dans son commentaire *a posteriori* de 1952 : « Partant de ce principe que si nous possédions l'image de Mozart conduisant l'ouverture de Don Juan, ou de Beethoven dirigeant la Neuvième symphonie, nous aurions un document d'un intérêt exceptionnel, c'est-à-dire la volonté exprimée d'un maître concernant l'exécution de son œuvre, document avec lequel il nous serait possible de diriger un orchestre cent ans, deux cents ans plus tard, oui, partant de ce principe, j'ai demandé à Camille Saint-Saëns de bien vouloir diriger tel passage d'un opéra de lui. » Le choix du compositeur s'est porté sur le ballet de son opéra *Henri VIII*, qu'on le voit diriger avec décision et précision.

- 9 Sommes-nous éloignés du filmage de répétition, dans cette vision patrimoniale et, somme toute, lumiériste d'un cinématographe témoignant du jeu d'un chef d'orchestre pour les générations à venir ? Fellini partait (pour le frustrer, certes) du désir du public d'appréhender artisanalement ce miracle d'art qui fait dépendre le jeu d'un orchestre entier de la présence d'un homme sans autre instrument que lui-même. Le film de répétition d'orchestre a toujours une fonction didactique, même implicite. Guitry a le mérite de poser le problème en termes nets, adaptés à notre époque de l'enregistrement. Filmer, c'est transmettre un présent à un futur. En la circonstance, c'est inventer la possibilité d'un "troisième temps" à l'avant-goût d'éternité, un présent reconquis. C'est penser la rencontre entre des musiciens séparés par le temps : un chef (par ailleurs auteur de l'œuvre à jouer) et un orchestre qui se conformerait aujourd'hui à ses directives, par-delà le gouffre du passé. Idée digne du Jules Verne du *Château des Carpathes*. La répétition (au sens de mise en place) de ce concert de science-fiction se trouve en quelque sorte incluse dans l'enregistrement visuel du chef, d'autant que le point de vue adopté par Guitry n'est pas celui du public mais bien de l'orchestre : de face.

- 10 Le cinéaste ne se prive pas, d'ailleurs, de pointer l'originalité de son point de vue : « Permettez-moi de vous faire observer que vous regardez en ce moment une chose que vous ne voyez jamais, c'est-à-dire un chef d'orchestre de face. Il nous tourne toujours le

dos, et c'est vraiment dommage. Il m'a été donné de voir Toscanini de face conduisant son orchestre au cours d'une répétition, spectacle inoubliable. » La vision de face du chef est ainsi explicitement rattachée à la situation de travail en répétition. Hormis dans quelques salles, voir un chef de face n'est donné qu'aux membres de l'orchestre. Ce déplacement inédit de la vision du public au cœur de la phalange orchestrale n'est donc pas d'abord identifié à une situation de concert, mais de répétition. De là à penser que son adoption ultérieure lors de captations de concerts renverrait au désir de surprendre le travail antérieur, de répétition, il n'y a qu'un pas.

- 11 L'intérêt du film de ne se borne pas à son axe visuel ; Guitry fait déjà preuve de réflexion sur le point de vue sonore. Film muet en 1915, mais non film silencieux. Lors des premières projections publiques, le cinéaste-conférencier prenait soin de disposer des musiciens derrière l'écran, de façon à faire entendre le ballet d'*Henri VIII* au spectateur-auditeur, en une volonté de contrechamp synchrone. Ainsi rendait-il présent l'orchestre rendu hors champ par le cadrage rapproché sur le chef. Une idée artistique naissant en général d'une contrainte à prendre en compte, ce dispositif "chef à l'image / orchestre au son" trouvait son origine dans une nécessité concrète : ne pouvant réunir en pleine guerre, et sur ses propres deniers, les quatre-vingts musiciens exigés par la partition, le cinéaste avait demandé à un pianiste (rien de moins qu'Alfred Cortot) d'exécuter la réduction de la partition, tandis que le compositeur dirigeait un orchestre aussi imaginaire qu'irréfutablement invisible. Cette savoureuse anecdote rapportée par Guitry dépasse le contexte évoqué, donnant surtout au cinéaste l'occasion d'une intuition féconde : marier le plan visuel du chef au plan sonore de l'orchestre est une solution toujours esthétiquement convaincante, pour rendre compte de ce qui se joue dans une répétition, *a fortiori* dans un concert. Le musicien plutôt muet qu'est le chef parle par son corps, il faut donc le voir, quand les membres de l'orchestre existent avant tout dans l'espace sonore, les dévisager pouvant même distraire de la musique. Il y a encore à apprendre du dispositif expérimenté avec bonheur par Sacha Guitry.
- 12 Appréciés à l'aune des œuvres de Guitry et Fellini, les témoignages musicaux filmés au cours du vingtième siècle prouvent la justesse des intuitions des deux cinéastes. Pour peu, on pourrait affirmer qu'il n'y a guère eu de progrès dans la captation des répétitions depuis le dispositif instauré par Guitry, et que la philosophie de ces exercices confirme le pronostic fellinien.
- 13 D'Arthur Nikisch à Claudio Abbado, les films les plus pertinents adoptent ce qu'on pourrait appeler le « plan-chef » ou « plan-directeur », à savoir le cadrage isolant le chef en train de diriger, l'orchestre existant par le son dans le hors champ visuel³. Ce n'est pas au hasard que nous rapprochons deux chefs d'un des plus illustres orchestres, le Philharmonique de Berlin. Nikisch (ci-dessus) créa la mythologie de cet ensemble à la fin du dix-neuvième siècle (et contribua de façon décisive, plus largement, à la création du mythe du chef d'orchestre inspiré), quand Abbado eut la lourde tâche de reprendre cette formation après la trop longue ère Karajan (ci-contre), fossilisante. Or que trouve-t-on, parmi les documents les plus vivants ? Un bref « plan-chef » de Nikisch conduisant — ou plus exactement faisant semblant de diriger, tout comme Saint-Saëns, — en un plan-séquence muet lumiériste (et filmé par un opérateur anonyme à la même époque que Guitry) ; et, à l'autre bout des temps, un judicieux "bonus" DVD proposant — pour un concert de l'Orchestre du festival de Lucerne, en 2004 dans la *Cinquième* de Mahler — de ne suivre tout du long que le chef, pris depuis l'orchestre ; expérience enrichissante,

nettement préférable au filmage conventionnel (inclusion de vues sur les différents pupitres) proposé également pour cette captation.

- 14 Dans les deux cas, l'approche cinématographique se focalise le travail d'orchestre. Comme s'il menait sa phalange, Nikisch est filmé hors concert, à la lumière du jour et en légère contre-plongée devant un pupitre, l'opérateur se trouvant à la place qu'occuperait un des membres de l'orchestre. Quant à Abbado, le fait de pouvoir l'observer de trois-quart face durant tout un concert procure la même impression, d'approcher un tant soit peu sa conception de la direction. D'une bande de moins d'une minute à un document de plus d'une heure, on tend au même résultat, qui tient à un point de vue qui rapproche et oriente autrement le regard du public : plus près, de face. Et que l'on soit hors concert comme chez Nikisch, ou pendant, comme avec Abbado, ces prises suggèrent l'entre-deux du travail de répétition.
- 15 Le fait d'entrer dans l'arène des répétitions, d'abord brièvement, se produit vers la fin des années quarante, phénomène contemporain de l'affermissement de la télévision. Pour demeurer avec les musiciens berlinois, on marquera d'une pierre blanche deux séquences de trois minutes chacune, témoignant du travail de Wilhelm Furtwängler — pour la fin de la *Quatrième* de Brahms, lors d'une tournée à Londres de 1948, et en 1951 à Berlin pour le début de l'*Inachevée* de Schubert. Ces précieux documents prouvent, s'il en était besoin, la prééminence de la fonction testimoniale dans l'exercice ; en ces circonstances, le cinéma n'a qu'une chose à faire : enregistrer le phénomène musical de la façon la plus humble. Ce à quoi il semble d'abord rétif : bien qu'appartenant à des genres différents (les actualités généralistes pour le film londonien, le documentaire musical pour le film berlinois), les deux multiplient les angles de prise de vues, comme pour affirmer la supériorité de leur technique ; mais c'est là aveu de faiblesse, car ces plans sont débordés par quelque chose de plus grand qu'eux : la célébration d'un mystère au rythme d'une présence. Le propos fellinien ne peut trouver meilleure figuration que ces vues habitées par la présence du chef d'orchestre, même lorsqu'il se trouve relégué hors champ par un plan de coupe : on lit alors sa pensée reflétée sur le visage des instrumentistes. Et pas seulement leurs visages : les corps entiers, happés dans une autre dimension.
- 16 La chance du cinéma est que la musique s'incarne dans les corps de ceux qui la jouent. Et plus encore, dans le corps de celui qui la suscite, ce personnage qu'on nomme chef d'orchestre — mieux vaudrait l'appeler *animateur*, au sens premier et plein du terme : celui qui donne son âme. Or l'âme est affaire d'incarnation. À chaque chef, sa manière de moduler sa présence par son corps. Les traces audiovisuelles de répétitions orchestrales donnent ainsi l'occasion d'établir une sorte de blason. La main gauche flottante d'un Furtwängler en transe, les doigts de Walter, les bras de Mengelberg ou de Kleiber (Carlos), la baguette de Toscanini ou de Kleiber (Erich), les yeux liquides de Nikisch ou perçants de Reiner, la bouche d'Abbado, les reins de Böhm, jusqu'au corps entier, immobile de Strauss, abrupt de Klemperer, en mouvement de Cantelli ou de Bernstein, voire le pur mental de Scherchen ou de Szell ; et de façon plus diffuse encore, la souplesse d'un Ancerl, la vivacité d'un Solti, la détente d'un Munch ou la tension d'un Celibidache.
- 17 Ces films se rejoignent sur quelques principes essentiels : la prédominance indiscutable, esthétiquement parlant, de notre fameux « plan-chef » à la Guitry (pouvant varier du trois-quarts face jusqu'au profil), ce « plan-scène » épousant le point de vue de l'orchestre, la possibilité de le faire alterner (de préférence à l'intérieur des 180°) avec un « plan-salle » (chef de dos et orchestre de face), voire l'éventualité de détailler telle ou telle partie de l'orchestre (correspondant à la vision des détenteur de jumelles). Et la

certitude que plus on a de moyens pour filmer une répétition, plus le danger est grand de la mal filmer (risque de dispersion, d'incohérence, dû notamment à l'abus du multiangle) — et inversement : des moyens réduits conduisent souvent à des petites merveilles. Témoin le film récent de Marie-Claude Treilhou (*Couleurs d'orchestre*, 2008) consacré à l'Orchestre de Paris ; l'écriture sensible de ce documentaire tient pour une bonne part à un tournage monocaméra. Ce film qui fait la part belle aux membres de l'orchestre, plus qu'au chef (Christoph Eschenbach) s'inscrit dans la laïcisation de l'exercice de direction orchestrale : les grands prêtres d'antan sont partis en exil, comme en faisait le constat *Prova d'orchestra*.

- 18 Que le point de vue de Treilhou transparaisse dans son documentaire musical confirme que la mise en scène cinématographique peut (et doit) s'exercer en la circonstance : la répétition d'orchestre donne lieu à un réel point de vue documenté, marqué par la vision du réalisateur. Il n'est que de comparer le même orchestre (les Wiener Symphoniker) filmé au même moment (1965-1966) par deux cinéastes français aussi différents que Clouzot et Colpi. Dans la répétition de la *Quatrième* de Schumann, Karajan trouve en Clouzot un allié aussi inconditionnel qu'Hitler pouvait avoir en Riefenstahl ; c'est, l'humour en moins, la scène de *To be or not to be* du « Heil moi-même » : exercice de narcissisme mortifère, l'ego karajanesque étouffant ses troupes sous le déluge d'un monologue complaisant, et troublant un Clouzot fasciné depuis toujours par la perversion. Quelle différence avec la *Neuvième* de Schubert répétée par Böhm sous le regard discret de Colpi ! Les musiciens respirent, la musique naît d'un travail fervent, fondé sur le respect mutuel. On pourrait se demander ce qu'aurait donné Karajan par Colpi et Böhm par Clouzot. Mais il n'y a peut-être pas à se poser une telle question, l'empathie jouant dans l'acte de filmer. «K» ne pouvait être cinématographié que par quelqu'un partageant ses vues ; d'ailleurs, Karajan finira par se mettre en scène lui-même à l'écran, seul, stade ultime d'une *hubris* dérisoire, le chef autrichien portant atteinte à la figure symbolique du chef d'orchestre, à force de la caricaturer en la réduisant au Barnum médiatique de la société de consommation. Preuve que le filmage orchestral renvoie en définitive au social et au politique, comme l'avait bien compris Fellini.

NOTES

1. Pierre Richelet, *Dictionnaire françois, contenant les mots et les choses*, Genève, Widerhold, 1680, tome 1, p. 49.
2. Jean Collet, *Après le film*, Lyon, Aléas éditeur, 1999, p. 10. Selon la volonté de l'auteur, la couverture de l'ouvrage reproduit la scène finale du film de Fellini.
3. Souvent utilisé, un moyen terme consiste à faire un plan plus large sur le chef, dans le même axe trois-quarts face, permettant de montrer quelques musiciens autour de lui, en une synecdoque de l'orchestre entier.

AUTEUR

PHILIPPE ROGER

Maître de Conférences, Université de Lyon **II**