

Opéras sans chant : les films de Mauricio Kagel Operas without singing: the films of Mauricio Kagel

Werner Klüppelholz

Volume 3, Number 2, 1992

Opéra? Gauvreau, Provost, Kagel

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/902053ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/902053ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

1183-1693 (print)

1488-9692 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Klüppelholz, W. (1992). Opéras sans chant : les films de Mauricio Kagel. *Circuit*, 3(2), 45–64. <https://doi.org/10.7202/902053ar>

Article abstract

The author analyzes the films of Mauricio Kagel, taking as his point of departure instrumental music theatre. Klüppelholz places Kagel in the tradition of Schönberg with respect to the exploitation of the potential in filmic imagination. He also demonstrates that these films, which Kagel conceives as operas without singing, constitutes a new historical development.

Opéras sans chant

Les films de Mauricio Kagel

Werner Klüppelholz

Les images invisibles de la musique

C'est de l'époque romantique que date l'intérêt des arts les uns pour les autres. Certes, la palme fut décernée, au nom de la poésie, à la musique, mais elle ne s'en lia pas moins intimement à la littérature : cette dernière lui communiquant ainsi son vague à l'âme, sans toutefois la contraindre à supporter le poids d'une matérialité terrestre. La musique est de la poésie romantique pour l'oreille — c'est ce qu'affirmait le poète Jean-Paul, qui paraissait à Robert Schumann plus élevé que n'importe quel compositeur, et dont il recevait des leçons de contrepoint plus radicales que de Bach. Le mot de Schumann, selon lequel l'esthétique d'un art serait celui d'un autre, fait ainsi surtout allusion à cet ancêtre du montage littéraire. En s'appuyant sur la 5^e Symphonie de Beethoven, qu'il revendiquait comme premier compositeur romantique, E.T.A. Hoffmann cherchait à exprimer l'essence de la musique instrumentale : « D'ardents rayons traversent la profonde nuit de ce royaume, tandis que nous apercevons de gigantesques ombres, qui vont et viennent, nous enserrant toujours de plus près, réduisant en nous tout à néant, sauf la douleur de l'infinie nostalgie, où chaque jouissance, élevée rapidement en des sons d'allégresse, s'effondre et s'engloutit ; et ce n'est que dans cette douleur, qui dévore l'amour, la joie, l'espoir, sans cependant les détruire, et qui veut, d'un accord de toutes les voix de nos passions, faire exploser notre sein, que nous continuons de vivre et sommes des visionnaires en extase. » Une telle apothéose de la musique instrumentale, qui est seule à même de susciter les mouvements de la passion, les images intérieures, attribuée à la musique imitative, liée à un programme, et donc *a fortiori* à la musique vocale, tributaire du mot et de réalité, un rang esthétique très inférieur. Schumann, profondément romantique, aimait aussi les images, dans la mesure où elles ne s'imposent pas de façon aussi délimitée que les scènes de la

Symphonie Fantastique d'Hector Berlioz, dont les hallucinations opiacées lui semblaient par trop exagérées. Il lui importait seulement de donner à une vague intuition une orientation approximative, dont du reste ses titres, et particulièrement ceux de sa musique pour piano — *Carnaval*, *Scènes d'enfants* ou *Nachtstücke* — témoignent. Mais déjà Schumann oscille parfois entre l'interdit de l'image de la musique pure et les fantômes de la musique poétique, comme dans le cas de la troisième *Novelette* op. 21, qui s'appuie sur un sujet aussi concret que *Macbeth*. Une situation semblable est à noter chez Mahler et Schönberg, qui prirent comme point de départ compositionnel des programmes littéraires ou des images, pour ensuite les retirer ou les cacher. Debussy poussa la délicatesse schumanienne assez loin pour faire figurer les adjectifs poétiques non au-dessus, mais après le texte musical, que de discrètes parenthèses, au sein desquelles il inclut des épures d'images comme (*Voiles*), (*la Cathédrale Engloutie*) ou (*La fille aux cheveux de lin*), font l'effet d'un voile enveloppant. Si de tels sous-titres semblent autant de photos posées, Erik Satie, peu après les premières courts-métrages de Georges Méliès, anima ses œuvres pour piano avec des notations aussi ironiques que nombreuses, par un mouvement quasi cinématographique. Voici quelques exemples tirés au hasard de *Sports et Divertissements*: «Le yachting: Quel temps! Le vent souffle comme un phoque. Le yacht danse. Il a l'air d'être petit. La mer est démontée. Pourvu qu'elle ne se brise pas sur un rocher... La pieuvre: la pieuvre est dans sa caverne. Elle s'amuse avec un crabe. Elle le poursuit. Elle l'a avalé de travers. Elle boit un verre d'eau salée pour se remettre. Cette boisson lui fait grand bien et elle lui change les idées. Les courses: le pesage. Achat du programme. Vingt et vingt. Au ruban. Départ. Ceux qui se dérobent, les perdants (nez pendant et oreille pointue).»

Même si le cycle a été inspiré par une suite de dessins, la distance qui sépare ces scénarios imaginaires du film muet *Cinéma-Entr'acte symphonique*, que Satie et René Clair allaient créer peu après, semble infime.

Le royaume des esprits insaisissables et presque impossibles à représenter allait persister durant tout le siècle — avec malgré tout des concessions territoriales importantes à Wagner, l'usurpateur malade de concepts. Un de ses emblèmes, la synesthésie, fut révéree encore au début du siècle nouveau: le clavier à couleur de Scriabine, qui devait fusionner les sensations sonores et visuelles, n'est en fait que la version russe retardée de ce rêve du premier romantisme, que tous les arts soient solidaires. Ce fut aussi un Russe qui, dans sa recherche d'une théorie des formes picturales comparable à celle des formes musicales, marqua durablement le chef de file de l'expressionnisme en musique. Le dialogue entre Wassily Kandinsky et Arnold Schönberg se noua au moment même où la peinture et la musique s'apprêtaient à immoler leurs

matériels traditionnels, la figure et la tonalité, sur l'autel de l'abstraction. Certains moments de la composition théâtrale *La Main Heureuse* (1900-1913) de Schönberg pourraient compter comme le bilan intermédiaire de ce dialogue révolutionnaire, partition reconnue aujourd'hui comme véritable œuvre clé de tout le nouveau théâtre musical. Schönberg tenait encore aux correspondances synesthésiques — fussent-elles sans signification — certaines couleurs correspondant par exemple à des harmonies bien précises, mais il fallait en revanche les composer comme les lumières, selon des principes musicaux. La formule de Schönberg, « faire de la musique avec les moyens scéniques », fut reprise plus tard par le théâtre instrumental de Kagel, développant la « composition avec un matériau non-résonant ». Reste à montrer le saut qualitatif entre ces deux positions, entre la synesthésie mise en scène et les actions musicales présentées comme spectacle, bref entre le XIX^e et le XX^e siècle.

Dépassement de l'espace et du temps

Quand Schönberg cherchait à définir précisément la lumière, les couleurs, l'attitude et la démarche des chanteurs, il se heurta à vrai dire continuellement au même obstacle, contre lequel luttait déjà le *Wozzeck* pré-expressionniste de Büchner ; l'obstacle du temps exigé par un changement de scène. Peu après l'achèvement de la partition, soit au cœur même de l'ère du film muet, ce dilemme décida Schönberg à faire, malgré toutes ses appréhensions, une adaptation filmée de *La Main Heureuse*. Schönberg écrivit à son éditeur : « Quant au choix des décors, voici ce que j'ai pensé : l'irréalité des événements, qui est la base même du poème, devrait encore mieux ressortir dans la version cinématographique (pouah !). C'est pour moi une des raisons les plus déterminantes. Dans le film, par exemple, quand le cornet n'est soudainement plus présent, comme s'il n'avait jamais existé, comme si on l'avait tout bonnement oublié, c'est très différent que sur la scène où il faut s'en débarasser. Et il y a ainsi mille problèmes, qui sont faciles à résoudre ici, tandis que le théâtre n'a que des expédients médiocres. Mon désir le plus profond est donc exactement le contraire de ce vers quoi tend le cinéma. Je veux *la plus totale invraisemblance* ! Le tout doit agir (non pas comme un songe) mais comme des accords musicaux. Comme de la musique, il ne devra jamais donner l'impression qu'il est symbole, sens ou pensée, mais être seulement un jeu avec des apparitions de couleurs et des formes. » Les

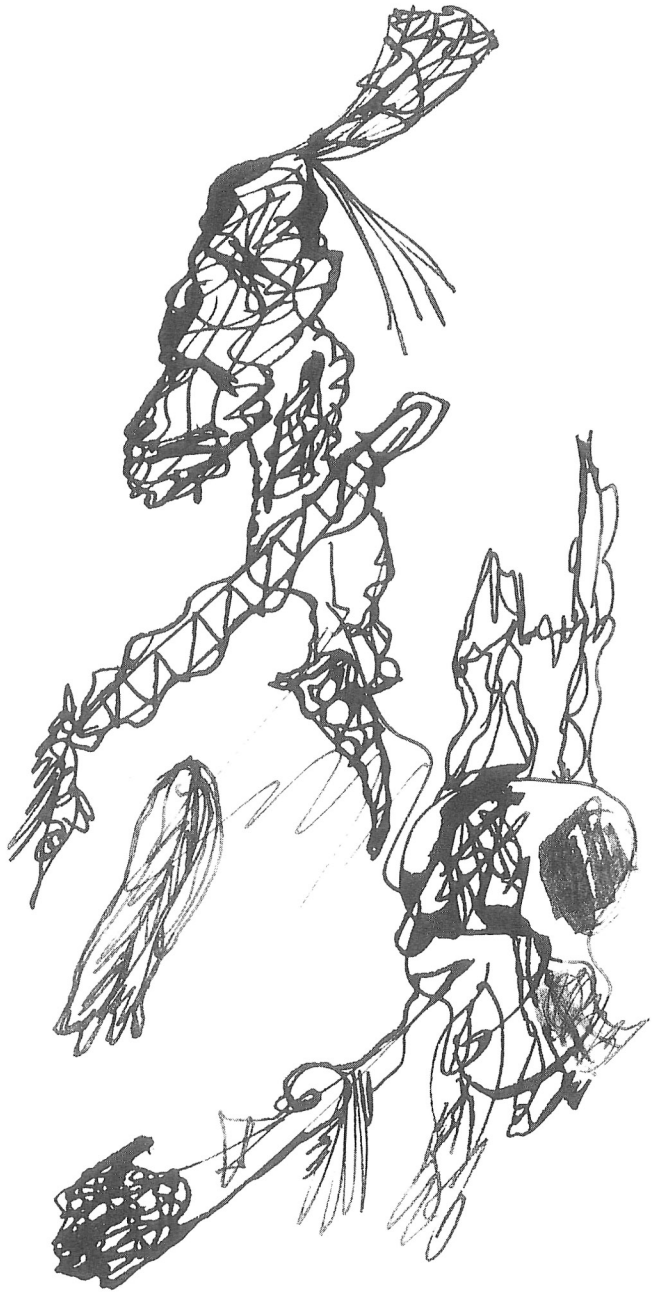
intentions de Schönberg étaient donc doubles: d'un côté, une technique scénique « sans entraves » comme Busoni l'avait postulée peu auparavant pour les instruments de musique, et de l'autre, une esthétique non réaliste. Même si ce projet ne fut pas réalisé, Schönberg ne cessait de revenir, toujours de nouveau au médium du mouvement visible. En premier lieu avec la pièce d'orchestre *Musique d'accompagnement pour une scène de film* (1929-30), certes précédée par une commande de son éditeur, mais jamais suivie d'aucun film. Il pensa ensuite résoudre les impossibilités techniques de la mise en scène du *Moïse et Aron*, telle la voix de Dieu provenant du buisson ardent ou la danse autour du Veau d'Or, par le biais du film. À Hollywood enfin, Schönberg répondit comme suit à la proposition de William Dieterles de subventionner une musique pour un film sur Beethoven: « Ma place dans la vie musicale me contraindrait à garder une certaine position, quand bien même mon sentiment intime ne serait pas tout à fait celui manifesté. Tout le monde comprendrait que je compose une vie de Beethoven tirée presque uniquement de ma propre imagination et de mes propres sentiments et que j'en réalise un film. Car la conception serait alors musicale dès le départ, et ce que je ferais de la musique de Beethoven ne serait pas une simple illustration mais bien une "fantaisie", une fantaisie symphonico-dramatique, qui, artistiquement, devrait avoir la même qualité que si j'écrivais des variations sur un thème de Beethoven. Mais si je traitais la musique de Beethoven même en me "servant" d'un "texte" bon (et je ne doute pas que le vôtre le soit), écrit par quelqu'un d'autre, cela ne serait pas conforme à ce qu'on est en droit de me demander, à savoir de créer à partir de moi-même. Mais je voulais vous proposer, après mûre réflexion, de choisir Klemperer pour cela. » Ce qui éloigna Schönberg du film, ce furent donc son réalisme et la position inférieure de la musique. Ce qui l'attira, c'étaient les possibilités infinies de la scène et la victoire facile sur les contraintes de l'espace et du temps. Certes, on trouve également des films tel que *Lulu* d'Alban Berg et à la fin des *Soldats* de Bernd Alois Zimmermann. Ils ne sont cependant que subordonnés à la scène qu'ils doivent enrichir et ne font que confirmer la suprématie du théâtre au moment même. Il semblerait ainsi que seul Schönberg, parmi les compositeurs de la première moitié de notre siècle, ait eu l'intuition du formidable potentiel de l'imagination filmique, potentiel qu'après 1950 Mauricio Kagel, dans son film sur Beethoven, *Ludwig van* (1969), par exemple, devait exploiter.

Faire de la musique : un spectacle

Le théâtre, qui est le point de départ des films de Kagel, est un théâtre instrumental. Il désolidarise les gestes fonctionnels de l'exécution de la musique, les entrées et les sorties des interprètes, les voix des instrumentalistes, les mouvements au cours du jeu, etc., de leur caractère accessoire et fonctionnel et les inscrit dans un projet compositionnel. Quand Kagel explique la naissance de l'Opéra par la concentration des images dans les madrigaux de Monteverdi, on peut se demander quand même pourquoi, soudain, aux alentours de 1960, les situations évidentes qui accompagnaient depuis toujours la production musicale sont d'un coup étiquetées « théâtre », car enfin, on ne pouvait guère présupposer des madrigalismes ou quelque intention dramatique dans la musique sérielle des années 50. Le théâtre instrumental de Kagel est finalement redevable de la découverte du bruit comme matériau musical. Un seul pianiste — à moins qu'il n'approche le clavier comme un tigre, tel Glenn Gould — ne fournit que peu d'actions scéniques ; en revanche, une action à l'intérieur du piano à queue, et, plus encore, tout traitement inhabituel des instruments de musique traditionnels ou l'utilisation habituelle de corps sonores aussi surprenants que des appareils ménagers électriques recèlent à un haut degré une théâtralité latente. Au niveau de ce qui est ouvertement visible s'ajoute celui des images intérieures, où les bruits engendrent des associations extra-musicales. La production spectaculaire du son et les connotations du bruit font du théâtre musical une sorte de musique à programme, qui se prend elle-même pour sujet. La conséquence — déclarer l'exécution musicale comme théâtre — fut ainsi inscrite au cœur même du développement de l'histoire de la musique, et Kagel l'a tirée précisément au moment où la musique sérielle atteignait le sommet de l'abstraction et où sa variante électronique eût banni de la scène les derniers solistes au profit de haut-parleurs. Une fois ouverte pour la musique la dimension du scénique au-delà de l'opéra, le pas vers le film est facile à franchir — et tout particulièrement pour qui fonda parmi d'autres la Cinémathèque argentine et rafistola des copies endommagées de films sur la révolution russe. Si Liszt forma avec le peintre Kaulbach le projet de transposer toute l'histoire mondiale en une peinture sonore, Kagel — compositeur aussi littéraire que Liszt — découpe dans ses films le monde en fragments. Il ouvre les espaces du visible que la musique, de façon multiple et souvent secrète, cherchait à atteindre depuis l'époque romantique.

« Mes films sont des opéras »

Le cinéma fait certes déjà partie de l'horizon des compositeurs: Béla Balàzs avait eu l'idée de faire des films sur la musique, le théâtre musical de l'ère électronique exige finalement d'être filmé, et pourtant, les films de Kagel sont à la fois une nouveauté historique et, comme la plupart de ses créations, des œuvres *sui generis*. « Mes films sont des opéras »: la remarque de Kagel — qui se rapporte en premier lieu à la seule composition du temps, infiniment plus précise dans le film que dans l'opéra — comporte, en dépit de son air détaché (caractéristique de Kagel), rien de moins qu'un programme esthétique du théâtre musical. C'est avec Wagner que la notion d'opéra a connu sa première transformation. La troisième partie de *Opéra et drame* visait à une intégration continue de la langue et de la musique dans le « drame musical », sur la base d'une analyse lucide du langage. De l'amalgame opéré par Wagner entre sémantique linguistique et phonétique et, d'autre part, la dimension musicale émanait une concentration jusque-là inconnue dans la relation entre livret et mise en musique. Le *Wozzeck* de Berg, qu'Adorno décrivait pertinemment comme une « version interlinéaire du texte », marque le degré suprême du procédé qui consiste à découper la signification du langage en ses plus petites unités pour les musicaliser ensuite. Tous les opéras littéraires qui ont succédé, même la grande musique des *Soldats* de Bernd Alois Zimmermann, furent ainsi frappés du sceau de l'insignifiance, puisque cet extrémisme théorique les condamnait incontestablement à la répétition. Kagel se tire du dilemme grâce à un tour de passe-passe: *prima la musica, senza parole*. Ses films qui, à l'exception de *Ludwig van*, reposent entièrement sur des partitions, et dans lesquels on chante peu, retournent tout simplement la séquence traditionnelle livret, mise en musique, mise en scène. Ils ont pour ambition une transposition, une traduction des notes dans des constellations tirées du monde extérieur. Les films de Kagel sont une version interlinéaire de la musique, une analyse et une interprétation de la partition par des images, surtout là où ils ne racontent pas seulement la production du son, mais mettent plutôt à nu les significations immanentes de la musique, comme dans *Hallelujah* ou *Kantrimusik*. Il est vrai aussi que les sons n'en deviennent pas plus compréhensibles; les transpositions de Kagel n'ont rien à voir avec une intention pédagogique ou des blagues un peu faciles. Si les drames musicaux de Wagner sont des symphonies véhiculant la parole, les films de Kagel sont, au pied de la lettre, de la *musica da camera*.



Un autre paradoxe veut que les films de Kagel aient bien un thème — l'écoute musicale —, qui leur évite de se laisser enfermer dans des paradoxes. La psychologie de la perception formule comme règle générale que lors de la perception d'un film, l'attention se répartit entre la vision et l'audition dans une proportion de 80/20. C'est là que se situe à la fois le problème des films de Kagel et leur potentiel. Si le déroulement du film est aussi divertissant que les exemples que nous offre quotidiennement la télévision, la musique est de toute façon à peine perçue. Si, en revanche, le tempo de l'action est lent, comme c'est très souvent le cas chez Kagel, la concentration du spectateur, conditionné pour apprécier un enchaînement rapide, n'en bénéficie pas automatiquement. Les films de Kagel offrent à l'œil qui entend, à l'oreille qui voit, des surprises en quantité, surtout dans les passages innombrables où ils suppriment le synchronisme invétéré entre image et son. Ce contrepoint ingénieux, constamment renouvelé, qu'établit Kagel entre ce qui est vu et ce qui est entendu, représente son apport à l'histoire du cinéma, apport qui déborde largement les productions de metteurs en scène réputés « musicaux » comme Kubrick ou Visconti. Et Kagel, pour qui le travail de la caméra n'est en aucun cas un passe-temps, comme les montres pour Ravel, les caricatures pour Hindemith, ou le tournedos pour Rossini, crée en tant que premier metteur en scène de l'histoire de la musique, une deuxième métamorphose du concept d'opéra : l'intégration universelle de la musique et de la scène par le film, sans chant. Bref, une réforme de l'opéra.

Titre, classifications

Jusqu'à présent, Kagel a tourné les films suivants :

- *Antiithese* (1965)
- *Match* (1966)
- *Solo* (1967)
- *Duo* (1967-68)
- *Hallelujah* (1968-69)
- *Ludwig van* (1969)
- *Tactil* (régie : Wolfgang Drescher, 1971)
- *Zwei-Mann-Orchester* (1973)
- *Unter Strom* (1975)
- *Kantrimusik* (1976)

- *Phonophonie* (1979)
- *Blue's Blue* (1981)
- *MM 51*, deux versions (1982)
- *Er* (1984)
- *Dressur* (1985)
- *Mitternachtsstück* (1986-87)
- *Repertoire* (1989-90)

À cela s'ajoute *Szenario*, adaptation musicale *a posteriori* du film muet *Le chien andalou* de Luis Buñuel et de Salvador Dalí (1982).

Dans le cadre strict et propre des espèces et des genres, appliqué aussi et surtout par les chaînes de télévision, les films de Kagel ne trouvent aucune place. Quand on lit l'appellation « pièce de théâtre musical absurde » sur une bobine, étiquette qui ne sert à rien d'autre que de tenir à distance ce genre de produits, la profonde incompréhension face à l'inconnu saute aux yeux — comme si toute pièce de théâtre musical n'était pas absurde, comme si l'absurdité n'était pas seulement appropriée à ce monde. Cependant, les films s'organisent en gros en plusieurs catégories, même s'il faut dire qu'une telle classification est suspecte eu égard à l'individualité de principe des compositions filmiques de Kagel.

On compte tout d'abord des « adaptations au film » du théâtre instrumental. Avec un déploiement plus ou moins grand de mise en scène ou de technique cinématographique, laquelle suit toujours de près les spécifications de la partition, les gestes silencieux de l'exécution musicale y sont filmés. L'unité aristotélicienne du lieu (la salle de concert) est certes maintenue, mais l'espace global est décomposé en une suite précisément figurée de distances et de perspectives. Presque chaque geste qui produit du son est montré en toute clarté, rien d'important ne reste caché à l'extérieur de l'image, aucune mystification de ce qui est déjà mystérieux en soi. Incidemment, d'anciens concepts formels prennent un nouveau sens : un fondu enchaîné plus long dessine un contrepoint visuel, ou bien le rapport entre les voix supérieures et intermédiaires, rapport articulé par l'orchestration, se manifeste ici comme structure proportionnelle des distances entre le détail et l'ensemble.

Antiithese, *Duo*, *Hallelujah*, *Ludwig van*, *Kantrimusik*, *MM 51* (2^e version), *Er* et *Mitternachtsstück* forment un deuxième groupe, hétérogène en soi, qu'il faudrait appeler *Spielfilme*, des dramatiques, des films narratifs musicaux — si ces noms n'induisaient pas une fausse représentation. Ce groupe se définit plutôt négativement : aucune limitation au mode de l'exécution en concert, temps dissocié, monde intérieur et extérieur mêlés (même si le monde extérieur est cité parfois de façon rudimentaire, par le vacarme des enfants dans *Er* ou

par les animaux vivants dans *Kantrimusik*). Une analyse complète de l'ensemble des films devrait cependant montrer qu'ils traitent leur sujet de manière narrative et classique, avec exposition, développement et strette.

Kantrimusik, Hallelujah

Deux exemples peuvent expliquer comment Kagel traduit cinématographiquement le contenu concret de ses partitions dans une mise en scène. L'idée même de *Kantrimusik* repose sur l'idée d'un décalque authentique de ce qui est apocryphe. En tant que musique de la campagne — folklore — et musique sur la campagne — pastorale —, elle ne prétend ni à l'imitation exacte de la musique populaire, en voie de disparition, ni à un quelconque hommage rendu à la nature, elle aussi en disparition, par une scène du genre « Au bord du ruisseau ». Elle tente bien plutôt d'évoquer les deux dans leur état de dissolution, de mélange et, comme le titre le laisse entendre, de défiguration parodique, pour évoquer l'illusion elle-même. Les accords de *Kantrimusik* entremêlent mots et syllabes de langages musicaux autrefois intacts et provenant de tous les pays du monde, et en font un amalgame inextricable et synthétique. La nature apparaît concrètement sur la bande, avec les bruits du vent, d'orage, de cris d'animaux ou encore de cloches d'église, de clochettes de luge. Le décor illustre avec une clarté qui confine au pédagogique l'idée-maîtresse de Kagel, à savoir que, de nos jours, ce n'est pas seulement la musique qui a été remplacée par un ensemble uniforme, constitué sempiternellement des mêmes accessoires, mais toutes les cultures évoluées du monde dans leur ensemble. Sur les planches apparaît un groupe de folkloristes modèles, dans la plus pure tradition télévisuelle de la famille Trapp : « Il faut monter un échafaudage derrière et autour du groupe, ou mieux peut-être, une machine de décoration "automatique", dotée d'éléments d'emprunt que l'on peut enlever : rideaux, accessoires, stores, pièces de décor. Le rôle principal de la version scénique de *Kantrimusik* est assuré par elle. Une liste exhaustive des éléments essentiels et caractéristiques du folklore comporterait, par exemple : 1 nuage, 1 toit à frontons, 1 cheminée en pierre de taille, 1 montagne au faite blanc de neige, 1 colline doucement arrondie, 1 tortillard, 1 champ, 1 semblant de cheval, 1 fleuve agité, 1 pente enneigée, 1 moitié de palmier, 1 bout de désert. » L'adaptation cinématographique, qui considère les paysages, les bêtes et les musiciens comme des protagonistes, suit tout ceci fidèlement. En prenant pour point de départ l'usage habituel de la caméra-

télé, usage consistant à parcourir sans relâche jardins et intérieurs aristocratiques au son d'une douce musique baroque, la caméra balaye ici d'entrée de jeu des paysages : il est vrai que ce sont des paysages de colle et de carton-pâte, des panoramas pas plus grands qu'un décor de train électrique. Ici une colline idyllique surmontée de réservoirs d'essence, là un village alpin qui s'étend autour d'une église, ailleurs le mont Rushmore (sculpté pour l'occasion non avec les têtes des présidents américains, mais avec des physionomies de Guillaume II, de Lénine, de Bach, de Staline, de Wagner ou de Bismarck en chapeau de trappeur), tantôt encore un paysage rhénan complètement fantasmagorique qui tourne sur lui-même et dévoile l'envers du décor ... une plage du Pacifique. Suite à l'uniformisation du monde par les jeans's, la pop et Mac Donald, pour ne rien dire de l'exploitation touristique du moindre recoin perdu, règne partout le *no man's land*. Rien, authentique ou imité, ne se distingue de rien : quand un petit carré de pelouse véritable pénètre dans le champ de la caméra, après quelques lents mouvements sur des rails (pelouse prise par ailleurs immédiatement dans la violence machinique d'un élévateur à fourche), le spectateur doute d'une telle nature. En revanche, un arbre mort, faiblement éclairé, est bien plus crédible, en l'absence de la moindre note de musique, alors que la bande diffuse des bruits naturels vigoureux. À un second niveau de l'action, des animaux apparaissent peu à peu : moutons et oies, vaches et chevaux, poules et chèvres, cochons et chats, ânes et ânonnes. Le studio de la télévision de Baden-Baden se transforme en arche de Noé, ce qui ne doit pas être compris pour autant comme la tentative de préserver une nature inviolée, puisque tous les quadrupèdes susnommés sont des animaux domestiques. Par ailleurs, la seule rescapée de la famille Trapp est une vigneronne rubiconde, échappée d'une réclame et dont le teint, décline du bleu clair ou violet foncé toutes les nuances de l'arc-en-ciel, grâce au jeu irréféré du réglage couleur. Sans doute un écho du vers de Brecht : « Vous ne reconnaîtrez plus les fruits à leur goût » — ce sera à leur couleur.

Le troisième élément du film est représenté par les musiciens dans le studio qui, vers la fin, sont de plus en plus fréquemment synchrones avec le reste de l'action et se trouvent happés par elle. Un jeu intense se développe entre les trois protagonistes, entre réalité authentique et imitation apocryphe, entre image et essence vivante, entre nature et artifice. Parfois ce sont les proportions qui font de l'ensemble une illusion qui se dénonce elle-même. Au début, les moutons butent sur des montagnes leur arrivant aux jarrets, le coq, aussi grand que le clocher de l'église, parade sur la place du village ; comme Alice, les bestiaux se retrouvent au pays des merveilles. Plus loin, c'est la mise en évidence de ce qui est organisé, la situation de l'enregistrement, l'artificialité,

montrant des éléments du tournage en studio : la séquence du mont Rushmore est cadré dans un plan d'ensemble qui dévoile le décor sur lequel la caméra se concentre lentement.

Le monde artificiel apparaît cependant aux être vivants tout aussi surréel que la vitalité de ce même monde au spectateur : ce dernier est irrité de percevoir une authenticité dans un territoire aussi artificiel, où errent des êtres vivants. Les relations se compliquent particulièrement vers la fin. La bande sonore ajoute le vacarme d'une tempête à la séquence au village. La soufflerie fait de son mieux, elle disperse d'abord les musiciens miniatures rassemblés sous un tilleul, puis la poule qui trouvera un point de chute sur le pupitre d'un des vrais musiciens. La pluie — supposons-la artificielle — fait son apparition, inonde la maquette du village puis, d'un seul coup, les musiciens du studio. Eux aussi se métamorphosent en créatures animales, se retrouvent assis dans une cage, tout comme les chevaux étaient entourés d'une clôture ; ils sont recouverts de neige artificielle et se protègent les oreilles d'une pelure marron tout en jouant un choral. Une seconde signification se découvre ainsi : la nature reste une menace pour l'homme, même s'il a appris à l'imiter parfaitement, tout en la détruisant de façon irréversible.

Le film *Hallelujah* repose sur trois compositions : le morceau choral du même nom, *L'improvisation ajoutée* pour un organiste et deux assistants et la *Fantaisie pour orgue et parties obligées*. Écrite pour seize solistes, mais rassemblée en un chœur collectif, l'œuvre appartient à cette musique vocale des années soixante, qui tend à inclure toutes les articulations possibles et imaginables de la voix : chant habituel, *Sprechgesang*, sifflements, voix de fausset, *glissandi*, *tremoli*, cris d'indiens, etc. Le texte est articulé de cette façon, texte à propos duquel Kagel remarque : « On chante essentiellement dans un latin de cuisine plein de lapsus, une quasi-langue, qui est librement arrangée. Des mots qui ressemblent au latin apparaissent souvent, ainsi que des latinismes difficiles à prononcer, troubles liturgiques du langage, déclinaisons qui ne font pas sens, expressions nébuleuses empruntées à la théologie. » Et aussi bien le texte que l'articulation musicale sont truffés d'associations ; ce n'est pas l'oreille qui les opère, mais déjà la partition, à la fin de laquelle se trouvent ajoutés des conseils tels que ; aboyer, piailler, hurler, gémir, bêler, pleurer, aux indications trop approximatives sur la hauteur et sur le rythme. Toute une strate du film est consacrée à une action vocale de ce type. Le film commence comme un documentaire phonétique sur la voix, agrémenté pourtant de quelques simplifications peu scientifiques ; les cordes vocales sont des languettes de boîtes de conserve, le diaphragme un mirliton, les poumons sont des éponges naturelles, les dents un dentier baignant dans une solution effervescente de nettoyage, étiquettes vrai-faux sur des ventres bougeant au

rythme de la respiration. Selon les associations sonores, le chœur se scinde en différents groupes : ronde enfantine, foule prenant part à une rixe, équipe de rugby formant une mêlée avant l'offensive, paroisse pendant un mariage ; et le plus souvent enfin un collectif d'uniformes lors d'une visite médicale militaire, qui doit déceler les défauts de la voix et les troubles du langage : un médecin en blouse blanche s'escrime en vain à inculquer la prononciation correcte des voyelles « A E U A ». Chaque passage repose en fait sur une description médicale datant du début du siècle et concernant les troubles en question. La musique vocale de ces années-là, libérée des limites esthétiques traditionnelles, semble ici devoir être ramenée à des causes tout à fait réelles et pathologiques. Ceci tout particulièrement dans les séquences où interviennent des participations acoustiques spontanées : chœur hurlant et colonnes qui s'effondrent ; chant sifflant, un bout de barbe pendant devant la gueule du chanteur et qu'il peut faire voleter en expirant ; la colère d'une choriste, qui, une pelle à la main, envoie depuis la fenêtre ses criailles acariâtres à une passante.

Des actions semblables définissent aussi *L'improvisation ajoutée*, une composition pour orgue explorant l'harmonie du cluster, et à laquelle sont ajoutées toutes sortes de démonstrations vocales de la part des deux assistants à la registration. Ils doivent en outre agir de façon autonome et gênent ce faisant l'organiste, voire sabotent son jeu en coupant la soufflerie. Si l'imbroglie polyphonique des seize chanteurs est surtout illustré par des scènes qui découlent d'un résultat sonore, l'organiste s'engage dans la sphère d'associations que produit sa façon de jouer. Il se métamorphose pour atteindre l'état auquel, dès le début, on a identifié la nouvelle musique : c'est un fou qui doit être maîtrisé par des infirmiers (il est vrai qu'ils auront pris la fuite quand l'organiste s'interrompra avec le mot fin, regardant furtivement autour de lui). Une autre partie d'orgue et une troisième strate scénique du film proviennent de *Fantaisie*. Ses parties obligées sont des bruits tirés de la vie quotidienne du joueur, s'immisçant dans le jeu : sonnerie de réveil, chasse d'eau du minuteur, du toasteur, informations matinales, sifflement du train. Kagel filme d'abord en employant le son original. Peu à peu, pourtant, le contrepoint du quotidien se conforme à l'absurdité de la voix principale : pendant que l'on déroule sans relâche du papier hygiénique résonne une litanie qui semble venir d'ailleurs. Comme *Kantrimusik*, le film *Hallelujah* dévoile optiquement l'origine des illustrations musicales : le chaos des clusters, les catastrophes au chœur...

Antithèse, Duo

Antithèse, le premier-né de Kagel, nous présente un exemple on ne peut plus éloquent du genre de montage dont il est coutumier. Ce film semble immédiatement devoir être rattaché aux premières expériences des films muets d'avant-garde. Le montage, signe de l'unité de tous les arts modernes, est avant tout fonction de temps. Si nous avons le temps d'observer les choses de ce monde les unes après les autres, des plus grandioses aux plus anodines, alors le montage de ce qui n'est pas lié cèderait la place à un continuum de ce qui est parent. La composition du temps dans *Antithèse* est sujet à un ordre on ne peut plus exact. La totalité des cent vingt et un cadrages est quantifiée jusqu'en sous-unités d'une seule image (1/24 sec.). Une composition systématique du rythme, telle que la conçoit la musique sérielle, est certes foncièrement étrangère à la nature du film. La compréhension de l'image n'obéit à pas une mécanique arithmétique, mais à l'expérience psychologique. Malgré la précision de l'ordre temporel dans *Antithèse* qui pourrait se réclamer de principes sériels, Kagel n'abandonne pas pour autant le geste de la récitation épique : le rythme des images en remplace la logique. Après un gros plan de la tête vue de derrière — endroit où même des particules sans rapport pourraient s'amalgamer —, un acteur dessine au tableau noir les indications de la partition qui ne sont pas reliées entre elles (« faire tomber », « gastronomiquement », « relier », « nettoyer », « faire place »), pour les réaliser tout aussitôt. Dans une espèce de laboratoire, il essaie de réparer de vieux postes télé, s'empierre dans les câbles et les tuyaux, manipule des synthétiseurs (comme plus tard les joueurs de *Unter Strom*, de *Der Schall* et d'*Acustica*), regarde autour de lui d'un air perdu, nettoie quelque chose, mange une tartine. Tous les fragments de l'action s'interrompent et font place à d'autres d'un autre genre. Même l'in vraisemblable devient ainsi évident, par exemple quand l'acteur, seul survivant menacé d'un malheur indéterminé, se promène à travers la forêt en traînant un charriot rempli d'appareils — quand il tire sur son propre reflet dans un écran, reflet qui braque un revolver sur lui — quand, après une explosion dans un laboratoire, il descend le long d'un mur sur un échafaudage — quand de nombreux magnétophones se mettent soudain en marche, ce que la caméra montre d'en haut par des travelling-arrière — quand enfin un mur du labo s'ouvre en un instant sur le grand large vers lequel l'acteur, embobiné dans un cocon de bandes sonores, agite désespérément les jambes alors que passe, comme par dérision, un bateau à vapeur, tête en bas.

D'autres montages de Kagel montrent cette évolution du quotidien, du banal, du conventionnel vers le complexe, l'enchevêtrement, le heurt qui, tout comme *Antithèse* complexifie le scénario déjà très embrouillé par des projections de films ajoutées. *Duo* débute avec un vol de balalaïka chez un marchand d'instruments. Le vendeur poursuit d'abord le voleur (plutôt du type clochard) jusqu'au monument Bismark de Hambourg, dont ils font tous deux le tour, puis à vélo; finalement le voleur trouve refuge dans un vernissage surpeuplé, où le public oppose un obstacle compact au poursuivant, qui tente de se frayer un chemin à travers la foule. Auparavant, le spectateur aura pu noter un échange des rôles, que d'ailleurs les deux acteurs abandonnent complètement. Un étui de guitare à la main, Karlheinz Böttner se tient devant le cinéma qui affiche *Solo* de Kagel; il achète un billet et suit l'ouvreur jusque dans la salle, dont il se trouve être le seul occupant, à l'exception de l'aveugle Alfred Feussner; l'ombre de Feussner s'agite devant *Solo*, le film est interrompu, Böttner joue devant une salle tout à coup bondée, et qui se vide en un clin d'œil lorsque retentissent les premières notes d'un flamenco dissonant, tout cela interrompu toujours par des intermèdes qui montrent le machiniste dans sa cabine, cherchant la bonne bobine avec un désespoir tranquille. Un énorme projectile en forme de poire chute de nouveau, pendant l'intermède une étagère tombe, heurte sur le sol une pile de pellicules — quelques images ratées ici et là, depuis longtemps *Duo* et *Solo* sont devenus indifférenciables, et personne ne peut plus dire auquel des deux films l'épilogue renvoie; *Duo* finit un peu comme *Antithèse* ou comme l'incendie du théâtre dans *Solo* avec une strette ravageuse.

La méthode kagélienne du film dans le film renvoie à une de ses premières compositions musicales: le morceau pour chœur *Palimpsestos*. Comme dans les écrits séculaires où plusieurs textes sont amalgamés les uns aux autres sans qu'il y en ait un qui soit clairement lisible, les images glissent ici dans une confusion qui s'est emparé complètement de la syntaxe du récit. À partir de là, l'apothéose de l'absurde est confirmée par d'autres procédés. Dans *Duo* justement, Kagel complète le montage successif des images autonomes par une série d'images elles-mêmes montées, tout à fait dans l'esprit de Magritte et bien sûr de Buñuel. Un des lieux d'action du film est représenté par des toilettes publiques. À travers la porte à moitié ouverte d'une des latrines, on reconnaît un mannequin assis, un chien — vivant — tenu en laisse, tous deux entourés d'une pendule de gare renversée et d'un drapeau des États-Unis à moitié déroulé. Feussner, en uniforme et casque à pointe, marche à travers une forêt, frappe les branches de sa matraque en caoutchouc tout en dévorant une saucisse. Chez un brocanteur qui présente en soi déjà un montage d'objets divers, se trouve un tableau peu réussi, « Recueillement matinal chez

Jean-Sébastien Bach», orné d'un panneau du brocanteur, « Souviens-toi que je ne peux vivre que de ce que je vends ». L'échange (comme dans *Duo*) ou la multiplication des rôles contribuent également à brouiller le récit : le chanteur de *Phonophonie* joue à la fois le rôle d'un ventriloque, d'un imitateur et d'un sourd-muet, tandis que le chef d'orchestre moustachu et chauve de *Solo* — mélange de Bülow et de Boulez, avec un zeste de Toscanini — se multiplie en cinq personnes d'âge différent. Finalement, le reflet, véritable *fata morgana*, augmente la perplexité du spectateur : le monde narcissique du chef d'orchestre est entouré de miroirs ; *Duo* débute avec le plan d'ensemble de la vitrine d'un marchand de musique, *Match* ne présente que les reflets des musiciens et le coup de pistolet destiné à sa propre image dans *Antithèse* devient véritablement un duel entre imitation et réalité.

L'association, les mouvements de la caméra, « l'imprévu »

Quand l'enchaînement cohérent des images n'est plus garanti par l'expérience quotidienne de la chronologie, par l'expérience d'un avant et d'un après, d'une attente et d'une confirmation, il faut faire appel à une autre logique. Comme partout ailleurs dans l'œuvre de Kagel, ce sera l'association. *Hallelujah* en contient de nombreux exemples. De grands jeux d'eaux, démocratiques et opulents, témoins de l'architecture des années du renouveau économique à Stuttgart, dans un parc traversé par l'organiste en route vers la gare, produisent, dans l'image suivante, l'eau versée sur les fonts baptismaux. Un *cluster* à l'orgue, dans le registre haut, succède à l'image d'une bouilloire sifflant sur le feu. Une chasse d'eau actionnée semble mettre en mouvement — par un effet de montage — le jeu de l'orgue comme plus tard, le chant des oiseaux, évoquant le même parc, se transforme en couinement de soprano. La vespasienne, dans *Duo*, présente toutes les caractéristiques acoustiques d'une inondation et se trouve complétée, comme en passant, par l'image des chutes du Niagara. Les machines à sous qu'on trouve fixées aux portes provoquent à leur tour l'association de vendeuses en tablier blanc assises derrière une vieille caisse à tiroirs. Le chien qui apparaît dans cette image devient dans la suivante le chien d'un aveugle guidant un clochard. Les choses, délivrées de leur fonction narrative se retrouvent donc dans des rapports à signification ambiguë. Et ces enchaînements par association confèrent chez Kagel aux

images muettes l'explication normalement fournies par la parole ; les images de surfaces, qui en soi ne signifient que peu de chose, se commentent entre elles.

Si le montage est dans le domaine du film ce qui favorise toujours l'inattendu, les mouvements de la caméra n'offrent pas moins de possibilités de surprises. En général, la caméra se comporte ici exactement comme Dieter Schnebel décrit le chef d'orchestre Kagel, quand il vante une absence tranquille de toute extravagance. La caméra mène rarement sa vie propre : elle reprend d'un coup le rythme obstiné de l'*Orchestre à deux musiciens*, elle tangué juste avant que les canards n'entrent dans l'image (dans *Kantrimusik*) ou s'élève quand *Lui* rêve de ses vacances, pour le montrer à vol d'oiseau, étendu sur un divan comme sur une plage. Mais la plupart du temps, même si les intrigues sont très emmêlées, la caméra conserve des gestes d'une sérénité épique. La lenteur de ses mouvements permet ainsi, comme par hasard, de faire les découvertes les plus merveilleuses. Dans *Hallelujah*, par exemple, la caméra filme les rangées de chaises vides puis s'abaisse un petit peu pour prendre les chanteurs rampant parmi les sièges. Dans *Orchestre à deux musiciens*, elle capte le tuba puis le torse de Bruck qui sautille, avant de nous livrer plus de détails — il appuie son postérieur sur des klaxons. Dans la seconde version de *MM 51*, la caméra opère un mouvement allant des pieds du tabouret de piano vers les chaussures revêtues de snowboots du pianiste accompagnant le film muet, puis vers les amples pantalons, le gilet à gros carreaux, la moustache, le pince-nez et le béret à visière protégeant de la lumière. On voit ensuite paraître le piano devant un montage de fragments de Murnau, chargé sur un voilier, flottant au milieu des vagues ou reposant dans un lit. Cette perspective contraignante produit ainsi des mots d'esprit au sens freudien. Et en même temps, la métaphore de « l'imprévu », dont Berlioz qualifiait les ruptures, trouve une signification concrète.

Le son et l'image

L'esthétique de l'un des arts demeure, surtout dans le cerveau de Kagel, celle de l'autre. Le montage, la déconstruction étrange d'une surface prosaïque, nous offre ainsi, avec toutes ses ambiguïtés possibles, une musique pour l'œil. De la complexité du développement filmique résulte cette irréalité que souhaitait Schönberg ; tromper le spectateur à dessein, même si on lui

révèle auparavant la mécanique de l'objet présenté, devient l'un des traits caractéristiques de l'œuvre de Kagel, comme la condensation du *Witz* freudien, la réduction de ce que perçoit la caméra ou encore l'enchaînement du récit par associations. La méthode de composition analytique qui consiste à mettre à nu, comme par des coupes chirurgicales, les tissus des cadavres qui composent notre mode se trouve parfaitement réalisée dans les films de Kagel. Cela vaut enfin pour la musique qui les accompagne. Depuis l'époque d'Eisenstein, on a fait grand cas d'un rapport contrapuntique entre son et image. On le trouve occasionnellement chez Kagel, quand on entend, par exemple, en accompagnement à des figures qui à l'audition tombent apparemment bien sous les doigts, le pédalier d'un harmonium actionné par un seul pied (*Orchestre à deux musiciens*) — quand Beethoven, se promenant dans les rues de Bonn, aperçoit un joueur de cithare et que résonne la 9^e Symphonie jouée sur une guitare (*Ludwig van*) — ou encore quand le marchand de musique pince une corde de contrebasse alors que nous entendons les pneus d'une voiture démarrant sur les chapeaux de roue (*Duo*). Mais à côté de cela Kagel ne dédaigne ni un rapport plutôt lâche entre l'image et la musique ni la possibilité si honnie d'un redoublement audio-visuel : parfois on entend réellement le son d'un piano quand une main enfonce la touche. Mais dans le contexte général de toutes ses illusions, le film ne corrobore jamais la certitude que ce que l'on voit n'est pas quelque hallucination. À l'intérieur des limites tracées par le style et le contenu du film, Kagel traite le rapport de l'œil et de l'oreille avec autant de souplesse que de virtuosité. Il apparaît comme l'imitateur — dégrisé — de ce pianiste toujours soûl dont parle Kracauer, sachant traduire le secret des images précisément parce qu'il ne les regarde pas en les accompagnant. Le meilleur exemple en serait le *Chien andalou*. *Szenario*, concerto grosso pour cordes et chiens (que Satie, autre amie des bêtes, songeait déjà à employer), est ajusté par Kagel au film de manière à obtenir parfois une synchronisation illusoire : ainsi, quand l'homme s'approche de la femme plein d'intentions lubriques et que les chiens grognent effroyablement. La plupart du temps, il est vrai, la musique reste un accompagnement, sans contact décelable avec le cours du film. À rebours du mélange de *Tristan* et de tangos que Buñuel avait utilisé à l'origine, les pulsations chromatiques, sourdement tonales de *Szenario* ne font que rendre plus intense l'atmosphère de terreur qui enveloppe les images muettes — la force pleine de tension de cette musique métamorphose le récit en drame. Le secret de ces images sans dialogues, ici comme dans tous les films de Kagel, naît de la possibilité d'une signification multiple et de l'imprévu. Justement une musique qui vit d'une vie propre se montre capable de remplacer la parole qui explique, définit et apaise ; la terreur se maintient en revanche à travers cette attente, dont la solution est toujours différée. La différenciation de la communication,

prise en charge ailleurs par la langue, naît uniquement des sons et des images, qui touchent à des modes de communication bien plus anciens que ceux de la connaissance verbale. Ainsi, même la certitude d'une fin fatale demeure en suspens.

Ce texte est la version actualisée de l'essai *Musik ist Poesie durchs Auge* — *Zu Filmen von Mauricio Kagel*, publié dans Mauricio Kagel, *Das filmische Werk I*, 1965-1985, Ed. W. Klüppelholz/L. Prox. Amsterdam/Köln, Dumont, 1985. Il a été écrit pour le livre *Musik im Fernseh* (en cours) et se trouve publié ici avec l'aimable autorisation de Köln Musik GMBH.

Traduit de l'allemand par Martin Kaltenecker

