

Entrer dans le grand siècle par la petite porte

Tous les matins du monde d'Alain Corneau

Thierry Horguelin

Number 60, Spring 1992

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/22497ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Horguelin, T. (1992). Review of [Entrer dans le grand siècle par la petite porte / *Tous les matins du monde* d'Alain Corneau]. *24 images*, (60), 72–73.

TOUS LES MATINS DU MONDE D'ALAIN CORNEAU

ENTRER DANS LE GRAND SIÈCLE PAR LA PETITE PORTE

par *Thierry Horguelin*

D'abord la lumière. Faudrait-il dire l'obscurité? La plus grande beauté de *Tous les matins du monde* réside dans sa lumière, ou plutôt ses ténèbres denses, ouvertement inspirée des tableaux de Georges de la Tour, de Baugin et des vanités du XVII^e siècle. Ténèbres d'où émerge à peine, aux premières images du film, le visage vieilli, bouffi, de Marais-Depardieu, somnolant, sous sa perruque fatiguée, à la leçon de musique qu'il dispense à la cour de Versailles, avant de s'abîmer dans la rumination de ses remords: lui, qui a réussi en se couvrant d'honneurs, n'est qu'un imposteur en regard de son maître, Sainte-Colombe, qui vécut à l'écart du monde et mourut dans l'oubli.

Dès ce beau premier plan fixe dont la durée n'est pas pour peu dans le pouvoir d'envoûtement, le spectateur comprend avec soulagement qu'il a échappé au «hit culturel» que le projet laissait craindre: scénario de Pascal Quignard profitant du récent regain d'intérêt pour la musique baroque, pompe versaillaise, académisme, préciosité littéraire et grands appels du pied sur l'air de: «Attention, culture!». Que, sorti en France à la veille de Noël, le

film ait entraîné dans toutes les Fnac une ruée sur les bacs de disques compacts est une chose, mais cet épiphénomène intéressera le sociologue des pratiques culturelles contemporaines, non le spectateur sincère.

Car, et c'est une bonne surprise, Alain Corneau et son scénariste ont évité le piège du mieux-disant culturel comme celui du film à costumes, au profit d'un récit décapé de tout naturalisme, épuré jusqu'à l'austérité, qui entre dans le Grand Siècle par la petite porte: les destins croisés de Marin Marais et de Monsieur de Sainte-Colombe restent relativement méconnus du grand public, le dialogue de Quignard évite la tentation du mot d'auteur et les références picturales, dépourvues de pédantisme, se fondent sans heurt dans une mise en scène procédant essentiellement par plans fixes. En outre, on verra à peine Versailles à l'écran (et jamais le roi). Pari payant. Car le pouvoir est d'autant plus absolu qu'il reste invisible. Reléguée hors champ, la cour n'en détermine que plus nettement les attitudes antagonistes de l'ombrageux maître de viole et de son (trop?) brillant élève, qu'ils briguent ses reconnaissances ou qu'ils en refusent les honneurs (ce qui implique,

de part et d'autre, le choix d'un mode de vie, d'une philosophie et d'une esthétique radicalement opposés).

Du premier, l'histoire a retenu suffisamment peu (une quinzaine de lignes dans une chronique de l'époque) pour qu'on laisse les «spécialistes» ergoter sur l'exactitude historique et musicologique, l'intérêt du film (qui n'est pas une biographie en images) reposant ailleurs. Quignard a visiblement profité de la minceur de ce matériau (et l'a peut-être choisi pour cette minceur même) pour le recréer largement. Ou du moins pour l'orienter vers une méditation noire («mais c'est une couleur, précise-t-il, pas l'expression d'un désespoir personnel; on est à l'opposé de tout romantisme») sur les sources et les processus de l'inspiration créatrice, la transmission du savoir et le «ténébreux» XVII^e siècle, sur fond de conflit entre jansénisme et versaillisme triomphant. Méditation heureusement en deçà de tout psychologisme: en aucun cas Sainte-Colombe ne cherche à «s'exprimer» dans sa musique (ce serait un anachronisme). Plutôt à se laisser habiter et porter par ses accents graves et déchirés, qui renvoient secrètement à la nostalgie d'un accord



«Ruse dérisoire de Marin Marais (Gérard Depardieu) qui tente de surprendre les secrets de Sainte-Colombe»



Marais, après avoir été congédié avec éclat par Sainte-Colombe, tente en vain de surprendre ses secrets en l'écoutant en cachette, cette ruse dérisoire ne fait que signer son échec: ce sont les «trucs» qu'il cherche à s'appropriier, mais loin de capter la substance de cette musique, l'essentiel lui échappe. Les deux personnages finiront pourtant par se rejoindre à la fin du film, alors que Marais, las des dorures et de l'apparat versaillais, revient humblement vers son maître pour solliciter non une dernière, mais sa *première* leçon (c'est aussi, dans le film, la première rencontre de Marielle avec Depardieu père, qui donne lieu à un face à face grandiose). Enfin, tout marqué qu'il est par l'enseignement de Port-Royal, Sainte-Colombe reste un être de chair, lapant à grand bruit la soupe chez son ami Baugin et buvant avec plaisir. S'il est «funèbre», son renoncement au monde est tout sauf morbide (et, sur le rapport du XVII^e siècle au corps et à ses fonctions, à la sexualité et à la mort, le film est juste et superbe). Pas plus que le sévère dépouillement du film ne va sans une réelle sensualité. Il n'est pas refus puritain de la beauté, mais la condition de sa saisie et de son épanouissement. Une manière d'en préparer l'accueil, dans le recueillement du silence.

La musique, du moins la trace qu'elle laisse dans quelques pièces, n'est pas qu'une manière de dire, mais une manière d'être, irréductible aux formules. L'instrument n'est pas qu'un outil, c'est aussi un médium. Sa pratique s'enracine dans une expérience, si l'on veut, de la connaissance intérieure. Encore faut-il s'entendre: il n'y a pas antériorité de l'expérience sur sa transcription, mais *catalyse* immédiate de la première dans le langage musical, que le musicien traduit dans sa propre langue en s'approchant au plus près de ce qui le blesse. D'où la quasi-aphasie d'un Sainte-Colombe empêché dans son corps et sa parole, en proie à de brusques accès de fureur, et sa répugnance à consigner sur portée ce qu'il nomme ses improvisations. En peinture comme en musique (et par là Sainte-Colombe rejoint les jazzmen chers à Corneau), l'improvisation suppose la tension d'une ascèse, et, en bon baroque, Sainte-Colombe ne conçoit pas l'art sans une part d'inachèvement.

Cette fièvre et cet inachèvement, il n'est pas sûr que la mise en scène en restitue la tension. Plus précisément: si l'esprit baroque est *tension* vers l'apaisement, ce mouvement ne pouvait qu'être imparfaitement rendu par un classicisme *d'emblée* apaisé. C'est là que les précautions sourcil-

leuses de Corneau et Quignard, qui appellent l'éloge lorsqu'elles leur permettent d'éviter les pièges les plus vulgaires où un Forman est régulièrement tombé, se retournent contre elles-mêmes, et que *Tous les matins du monde* se retrouve malgré lui inféodé aux canons du film «de qualité». Par ailleurs, la construction en flash-back commenté par Marais est un peu en porte-à-faux, car elle repose sur un hiatus de la narration entre les scènes revécues par Marais et celles, nombreuses, qu'il raconte en voix off sans qu'il figure comme témoin. Enfin, les scènes où le fantôme (bien charnel) de sa femme visite Sainte-Colombe n'emportent guère la conviction. L'idée est belle et risquée (rien n'est plus difficile que de naturaliser le surnaturel), mais sa mise en place reste embarrassée.

Ce retour de bâton gêne le film dans son mouvement et l'empêche de prendre son plein essor. Il s'en faut de peu que *Tous les matins du monde* soit le grand film qu'il aurait pu être. Reste une interprétation remarquable (avec une préférence pour Marielle et Anne Brochet), la patiente attention de Corneau aux gestes du musicien et, surtout, aux *préparatifs* de la musique. Si la mise en scène lorgne à l'occasion vers l'admirable *Chronique d'Anna Magdalena Bach* de Straub-Huillet, dont un plan au moins est cité (là encore sans appuyer sur la référence), il n'est pas interdit non plus de penser à Frenhofer préparant de manière presque insupportable, dans *La belle noiseuse*, sa table à dessin, le papier, la brosse et les pinceaux, en voyant Sainte-Colombe dépoussiérer et accorder sa viole, se verser un verre de rouge (comme Frenhofer). Pas plus que la peinture dans le film de Rivette, la musique, dans *Tous les matins du monde* (sa respiration et sa secrète douleur), n'occupe une fonction illustrative ou décorative. Elle participe, jusqu'à s'y confondre, à la progression dramatique du récit. Elle la scande et la commente à la façon d'un refrain différemment modulé, elle l'irrigue de sa plainte et de sa ferveur, elle est le premier facteur d'une émotion par moments poignante. ■

TOUS LES MATINS DU MONDE

Fr. 1991. Ré.: Alain Corneau. Scé.: Corneau et Pascal Quignard d'après Quignard. Ph.: Yves Angelo. Mont.: Marie-Josèphe Yoyotte. Son: Pierre Gamet. Musique: Jordi Savall. Int.: Jean-Pierre Marielle, Gérard Depardieu, Anne Brochet, Guillaume Depardieu, Caroline Sihol. 114 minutes. Couleur. Dist.: Alliance/Vivafilm.

perdu avec le «matin du monde» et l'infini de la nature, pour lequel l'esprit baroque nourrit une conscience inquiète, autrement dit le cosmos (cf. dans le film la présence des éléments, du vent et de l'orage).

Entre Marais avide des fastes de la cour et Sainte-Colombe qui les méprise, le contraste est pourtant moins schématique qu'il y paraît. Tout en s'opposant au retranchement de son maître dans sa quête d'absolu, la musique de Marais, plus brillante et plus ostentatoire, a peu à voir avec les sonneries creuses de la musique de cour (il faut voir Marais s'ennuyer à battre la mesure d'une marche de Lully). De même les rapports du maître et de l'élève, s'ils renvoient évidemment à une relation père-fils (et le conflit de génération qui s'ensuit, au passage des ténèbres du XVII^e aux lumières du XVIII^e siècle), déplacent assez finement les clichés habituels tout en paraissant y souscrire.

L'enseignement de Sainte-Colombe met à mal les certitudes de la pédagogie. Pour lui, ce qui peut s'enseigner (la technique, les ornements) ne mérite pas d'être appris, et ce qui vaudrait de l'être ne peut pas s'enseigner, parce qu'il y va d'un engagement autrement radical. Et lorsque