

Kagel cinéaste « Mes films sont des opéras »

Réal La Rochelle

Number 67, Summer 1993

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/22848ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

La Rochelle, R. (1993). Kagel cinéaste : « Mes films sont des opéras ». *24 images*, (67), 43–45.

KAGEL CINÉASTE

«Mes films sont des opéras»

PAR RÉAL LA ROCHELLE

«Quand on a compris le mot composer («componere»)... on peut utiliser des matériaux sonores ou non. Vous pouvez composer avec des acteurs, des tasses, des tables, des omnibus et des hautbois; vous pouvez aussi composer des films en fin de compte.»

Mauricio Kagel¹

En novembre dernier, le Nouvel Ensemble Moderne de Montréal présentait le grand événement de sa Biennale, *Kagel 92*. Ce fut une occasion rare, unique, non seulement de rencontrer le compositeur, mais encore d'assister à l'exécution de quelques partitions de concert et de pièces de théâtre musical. Le clou de l'événement fut la rétrospective intégrale de l'œuvre filmique du musicien, offerte grâce à l'Institut Goethe.

Pour la première fois au Québec, un public hybride de cinéphiles, de musiciens et d'audiophiles découvrait un *Opus* cinématographique et télévisuel cohérent, monté avec esprit de suite depuis 1965 par près d'une vingtaine de films, et qui fait de Mauricio Kagel un des grands cinéastes contemporains d'après-guerre.

Un cinéaste et une œuvre malheureusement méconnus: au Québec on n'avait vu, il y a quelques années, que son *Ludwig Van* de 1969; même en France, où un ouvrage aussi capital et solide que celui de Dominique Noguez, *Le cinéma, autrement*, est muet sur le travail filmique de Kagel. De fait, ce n'est que depuis quelques années que Francfort, Berlin, Amsterdam, Stuttgart, Cologne, Paris-Beaubourg et Montréal ont présenté une rétrospective du cinéma kagélien. Son heure cinéthique est arrivée. La revue *Circuit* de l'Université de Montréal vient de publier l'important essai de Werner Klüppelholz, *Opéras sans chant: les films de Mauricio Kagel*.

Kagel est donc un cinéaste important, à part entière. Il est surtout un des rares cinéastes, sinon le seul, à avoir construit une *résolution valide* des contradictions historiques entre musique et film, dans le cœur de la musicalité filmique complète (images et sons), qu'ont cherchée au fil des ans des compositeurs comme Chostakovitch, Kurt Weill, Arthur Hoérée, Bernard Herrmann, Maurice Blackburn, Michel Fano... Ce dernier a cerné cette longue quête des musicalités liées dans l'image et le son en mouvement, en produisant le concept de nouvel opéra audiovisuel².



Mauricio Kagel joue de la trompette de verre.
Blue's Blue (1981)

Un Buster Keaton de la musique contemporaine?

Né en 1931 à Buenos Aires, Kagel y fait ses études musicales «tant avec des professeurs qu'en autodidacte», tout en s'intéressant au cinéma. En 1950, il participe à la fondation de la Cinéma-thèque argentine, fait de la critique de cinéma et des premiers films expérimentaux. De plus, son goût de l'opéra le conduit à la direction du célèbre Théâtre Colon.

«Mon amour fou du cinéma, déclare Kagel au micro d'*À l'écran*, fut d'abord un amour de compositeur. Je n'ai jamais fait de musique pour le cinéma, et n'ai pas eu l'ambition de devenir cinéaste de longs métrages et de me consacrer professionnellement à cet art, au détriment de la musique. Ce qui m'a toujours paru important dans le film, comme moyen d'écriture, c'est la capacité de *musicalité* du cinéma, ses rythmiques très complexes, ouvertes à une très large gamme expressive, ses possibilités de polyphonie entre images et musiques».

C'est en 1957 qu'il se fixe à Cologne, inaugurant une carrière de composition et d'enseignement. Darmstadt, Buffalo, Berlin, Göteborg, entre autres, le verront à l'œuvre, tandis qu'à Cologne il dirige des cours de musique actuelle, puis de théâtre musical. Avec *Antithèse* en 1965, il inaugure sa carrière de cinéaste, sous l'impulsion du compositeur Rolf Lieberman, alors «manager culturel» de films musicaux à la télévision de Hambourg.

Œuvre baroque et composite, formée à la fois de sujets

musicaux et de discours critiques sur la composition et le métier de musicien, se construisant avec les moyens techniques modernes tout en ne coupant pas ses racines avec le passé, œuvre grave farcie de sourires, de grimaces et de clins d'œil, l'*opus* kagélien fait dire à Maurice Fleuret: «Au fil d'une invention qui toujours désarçonne, on s'est longtemps demandé si Mauricio Kagel n'était pas le Buster Keaton de la musique contemporaine ou alors son Pirandello, un simple bricoleur ou un horloger de génie, un provocateur négatif ou un compositeur de bonne race?»³.

Sa filmographie est aujourd'hui grosse d'une vingtaine de titres, compositions musicales audiovisuelles se glissant à travers des dizaines d'autres ouvrages écrits tant pour le concert que le théâtre, ou encore pour la radio (par exemple *Soundtrack*) et le disque (1898, une commande pour les 75 ans de la Deutsche Grammophon en 1973). Kagel a composé tous ses films pour la télévision, s'ouvrant ainsi à la technologie vidéographique; enfin il croit à l'avenir du médium du vidéodisque laser comme support et moyen d'écriture audiovisuelle.

«C'est essentiellement parce que le cinéma repose sur l'articulation de processus temporels que j'ai été amené à composer des films. Montage, répétition, surimpression, accélération, ralentissement, ouverture en fondu, fondu au noir (ou schunt) et fondu-enchaîné, effets spéciaux de toutes sortes font partie des procédés de travail que l'on peut utiliser aussi bien pour l'image que pour le son. Un compositeur qui accepte de se compromettre dans la composition de fonds sonores absurdes peut difficilement deviner quelles sont les possibilités offertes à la mise en forme du matériau optique par les méthodes de la composition acoustique.»⁴

À la fin de *Duo* (1967/68), un musicien déambule dans une rue blafarde et arrive devant la marquise d'un cinéma, qui affiche... «SOLO de Kagel» (titre de son film précédent). Le musicien entre. Dans la salle vide, projection en cours d'un extrait de *Solo*, que le musicien accompagne *live* à la guitare, gauchement, tandis que le projectionniste blasé (joué par Kagel lui-même), s'ennuie à mourir. Tout à coup, le projecteur devient fou, prend feu, l'écran s'emplit de flashes désordonnés des extraits du film jusqu'à la catastrophe complète.

Cette extraordinaire séquence, au cœur de laquelle Kagel se met en scène à la fois en tant que musicien et cinéaste avec un humour féroce sur les rapports conflictuels entre le film et la musique, me semble un autoportrait fascinant du «compositeur de films», en même temps qu'un discours au deuxième degré sur la friction image/son dans l'audiovisuel filmique. Je n'ai pas résisté à demander à Mauricio Kagel son avis là-dessus, au cours de l'entretien radiophonique pour l'émission *À l'écran*.

«C'est juste comme analyse. Absolument. Musique et film, c'est pour moi un double cauchemar. Ce cauchemar, que je traite par l'humour, résume toute ma vie. La composition par le film m'a permis d'écrire et d'inventer beaucoup de choses...»

Par ailleurs, à l'autre bout de sa production filmique, Kagel nous a présenté son dernier-né, *Répertoire* (1990), une œuvre issue de sa veine musico-théâtrale, un film d'une rigueur d'écriture exemplaire. Dans un espace clos à la manière d'une scène imaginaire, d'un cirque moisi ou d'un opéra effondré, dans une atmosphère à la fois expressionniste et dépouillée de fin-de-millénaire, circulent, dans une sorte de valse en boucle sans fin, des personnages hagards et monstrueux, risibles et touchants. On dirait que les protagonistes de ce «freak show» se sont échappés

d'une sorte de Musée Grévin des horreurs du spectacle et de la musique, et leur «ronde de nuit», en même temps tragique et grotesque, est comme un manège désuet générant des musiques artificielles et nostalgiques, des bruits indéfinissables de la techno-culture moderne; une sous-humanité d'artistes piégés, certes, mais toujours en mouvement, et sécrétant une dynamique poétique, lumineuse, inviolable, peut-être «immortelle» malgré l'absurde.

Je m'étonne que ce brillant *Répertoire*, comme tant d'autres films de Kagel, puisse encore échapper aux programmeurs de Festivals montréalais de «nouveau cinéma» ou de «cinéma d'aujourd'hui et de demain», de même qu'à ceux de nos télévisions culturelles d'État, puisque les films de Kagel sont produits par les télévisions allemandes, autrichiennes ou suisses.

Programmatique

L'*opus filmique* kagélien peut se comprendre et s'analyser en trois groupes de films. D'abord des musiques pour films «muets», plus rares mais percutants, dont *Scénario* (1983), pour *Un chien andalou* fait en 1928 par Buñuel et Dali; ou encore les deux *MM 51* (1983), sur des extraits du *Nosferatu* de 1921 de Murnau, avec le pianiste Aloys Kontarsky.

En deuxième lieu, un groupe important d'adaptations filmiques de pièces de théâtre musical: *Match* (1966), *Orchestre à deux* (1973), *Sous tension* (1975), *Phonophonie* (1979), *Dressage* (1985) et *Répertoire*. Finalement les films avec scénarios originaux, véritables compositions optiques/musicales, catégorie à laquelle appartient son seul long métrage, *Ludwig Van* (1969), mais aussi *Antithèse*, *Solo* et *Duo* déjà mentionnés, ainsi que *Alleluia* (1968-69), *Kantrimusik* de 1976, le superbe *Blue's Blue* de 1981 qui, avec *Er* (1984) fut mon coup de cœur.

Contrairement à ce que peut laisser croire le groupe des adaptations de pièces musico-théâtrales, les films de Kagel sont l'antithèse des captations de scène ou de concerts. Par ses découpages très précis, ses plans de tournage et ses montages étudiés, Kagel, qui est maître d'œuvre des scénarios complets de ses films, est un cinéaste à part entière qui fait davantage que du «film musical». Il nous plonge en fait au cœur de cette *musicalité filmique*, rapport de contrepoint entre l'image et le son, que les grands théoriciens-praticiens du cinéma ont cherchée et expérimentée depuis les débuts du cinéma, depuis Eisenstein et Bela Balasz, en passant par René Clair et Marcel L'Herbier jusqu'aux contemporains des nouvelles vagues et d'autres plus près de nous.

Cette musicalité filmique réside fondamentalement dans le concept-clé de *montage*, des rythmiques de montages images ou images/sons, ce qui fait dire à Werner Klüppelholz que Kagel compose «de la musique pour l'œil autant que pour l'oreille». Ces montages-collages structurés, Kagel les nourrit et les enrichit d'éléments hétéroclites et hétérogènes: bric-à-brac d'objets et d'instruments de musique existants ou inventés, de musiques anciennes ou de sonorités électro-acoustiques, d'appareils électroniques modernes voisinant avec des jouets sonores archéologiques, ainsi que de toutes sortes de bruits ambiants ou artificiels, de même que de multiples *voix*. Car s'il n'y a pas de chant à proprement parler dans ces opéras kagéliens, l'utilisation massive des voix humaines (bribes de paroles, toux, râles, fragments de chants, etc.), liées à des bruitages d'ambiance et aux musiques fragmentaires de toutes sortes d'instruments, participe à la com-



MM 51
(version 2)
sur un extrait
de *Nosferatu*
de Murnau.

position d'une tapisserie sonore ample et élaborée.

Sur le plan iconique, Kagel a développé une écriture de mouvements de caméra lents et hiératiques qui laissent bien s'exprimer la musique du tissu sonore, plus rarement interrompus de quelques flashes rapides d'images brèves ou «clippées». Toujours cependant, l'approche visuelle du compositeur est à la retenue, à la condensation de simplicité et de fixité, ce qui fait dire à Klüppelholz qu'il s'agit d'une limitation volontaire de l'image: «Il naît de la limitation de l'image une concentration proprement musicale de la perception».

Le «documentaire» *Blue's Blue*

La première séquence résume en voix off la biographie du jazzman John Blue avec des documents visuels d'époque: vieilles photos jaunies, coupures de journaux, etc. Comme dans un documentaire conventionnel, la voix off débite des renseignements du genre: «John Blue, dont le père était voiturier, serait né entre 1847 et 1854 à Savannah. À 16 ans, il se rend en Louisiane rejoindre un oncle, un cornettiste, qui l'initie à la musique [...]. Saxophoniste émérite, on l'engage souvent lors de fêtes à bord des vapeurs qui circulent sur le Mississippi [...]. Mais, influencé par une cousine, il abandonne progressivement la musique pour la religion et mène dès lors une existence solitaire [...]. John Blue meurt en 1920, ne laissant que quelques enregistrements, qui influenceront cependant fortement l'évolution du jazz.»

Après ce préambule, le film nous amène dans une chambre d'hôtel miteuse où va se dérouler la «reconstruction musico-ethnologique» de John Blue par quatre musiciens désœuvrés: Mauricio Kagel lui-même, qui regarde nonchalamment la télévision (bruits d'ambiance), Jean-François Jenny-Clark, Michel Portal et Theodor Ross. À partir de l'écoute de vieux disques 78 tours de John Blue, les musiciens vont commencer à jouer progressivement de leurs propres instruments, s'alimentant de

l'écoute phonographique, s'échauffant petit à petit, le tout s'amplifiant en une tonitruante jam-session dans laquelle le chant rauque, «bluesé» de Kagel apporte sa contribution à ce curieux jazz-opéra.

À son bric-à-brac habituel, Kagel donne à son *Blue's Blue* une dimension métisse structurante, qui explique à la limite l'ensemble de son œuvre. Malgré les apparences, ce «documentaire» est une pure fiction — «comme tout le cinéma», dit Kagel en riant. Les vrais musiciens ici présents jouent à la fois eux-mêmes et des rôles, les disques du pseudo John Blue sont de «faux» vrais disques fabriqués par Kagel, comme le contenu de la télévision, comme la «vraie» fausse biographie du jazzman Blue.

Blue's Blue mélange à dessein Lumière et Méliès (Godard n'affirmait-il pas que le premier faisait de la fiction et le second du documentaire?); la phonographie et le film; la télévision et le cinéma; le jazz «profond» du blues et la musique actuelle où la trompette de verre voisine avec la contrebasse, la clarinette et la guitare; la voix gueulante avec le «sans dialogue» des protagonistes comme au temps du «muet». Bref, une remarquable synthèse d'ethnologie musicale, à prendre à la lettre, c'est-à-dire comme la trace visuelle d'un donné sonore où temps et espace se mélangent en une symbiose à la fois fictive et réelle.

Car n'est-ce pas là le merveilleux du cinéma, d'être à la fois complètement illusoire et vraisemblable, ne laissant croire en bout de piste ou de bobine qu'en la seule réalité du matériau filmique? ■

1. Mauricio Kagel cité par Lothar Prox, dossier sur *L'œuvre cinématographique*, Centre Georges-Pompidou, mai 1988.
2. *24 images*, n° 60, printemps 92, «Dossier bande-son».
3. Présentation du disque compact *Mauricio Kagel*, Accord 201262.
4. *Programme* du Centre Georges-Pompidou, mai 1988.