

## Musiques pour Eisenstein

François Vallerand

Number 183, March–April 1996

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/49543ac>

[See table of contents](#)

### Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

### ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

### Cite this review

Vallerand, F. (1996). Review of [Musiques pour Eisenstein]. *Séquences*, (183), 57–59.

C'est une histoire psychologique avec une trame policière. Mais j'essaie de fondre ces deux éléments en un seul bloc car intrinsèquement, ils sont liés dans l'écriture, dans le déroulement du récit. Ce qui est important, c'est de ne pas faire de dichotomie, mais au contraire, de faire un tout homogène. C'est une série très sombre qui fouille l'âme des personnages, très sombre à cause notamment des relations difficiles qu'entretient la fille avec son entourage, de sa difficulté à avoir une relation normale avec n'importe qui, que ce soit un amant, ou des amants, son père ou sa mère. Il faut établir un équilibre entre ces êtres qui sont très différents et aussi y intégrer la trame policière. L'autre particularité de cette histoire, c'est qu'il y a un pouvoir au-dessus de ça: c'est le pouvoir de l'argent, le pouvoir de l'abuseur, le père. C'est toute l'oppression du pouvoir mâle dans l'argent ou la sexualité.

**Le film est produit par Robert Ménard, qui a la particularité d'être à la fois réalisateur et producteur. Est-ce facile de travailler avec lui et n'y a-t-il pas risque d'un conflit?**

J'aime ça parce qu'il comprend. Un producteur-réalisateur comprend très bien le réalisateur et pour moi, c'est immense. Mais Robert, c'est d'abord un ami depuis longtemps. J'ai travaillé sur ses plateaux lorsqu'il était producteur; j'étais assistant-réalisateur à ce moment-là sur les films de Jean-Claude Lord. Puis Robert a produit pour moi *Le Jardin d'Anna*, un téléfilm que j'ai réalisé. Il n'y a pas beaucoup de très bons producteurs au Québec. Il n'y en a que quelques-uns à mon avis et Robert fait partie de ceux-là. Avec lui, une très grande complicité s'est développée et c'est vrai que sa vision est celle d'un réalisateur et d'un producteur. Pour moi, c'est très important parce qu'il ne me parle pas juste comme un producteur, il me parle aussi comme un réalisateur. Il voit le style que j'adopte pour faire la série, me conseille et me rassure. Un réalisateur est toujours un peu seul sur le plateau. Qui va lui dire s'il fait la bonne chose, au bon moment? Qui va lui enlever ses doutes? Étant réalisateur lui-même, il sait quand ça va bien, quand ça va mal. Il peut juger les rushes, c'est la chose la plus importante, savoir regarder des rushes, puis porter un jugement critique sur le travail que l'on fait tous les jours.

# MUSIQUES POUR EISENSTEIN

**B**ien que plusieurs contestent cette vue, on considère généralement **Le Cuirassé Potemkine** de Sergueï Eisenstein comme l'un des dix meilleurs films de l'histoire du cinéma, sinon le meilleur film de tous les temps. Dans cette perspective, la totale disparition pendant de nombreuses années de la partition musicale composée pour ce film en 1926 par Edmund Meisel relève d'une tragique ironie. Henri Colpi, dans son livre *Défense et illustration de la musique dans le film*, tout en croyant cette partition à jamais perdue, note que «ceux qui ont entendu ces pages... n'ont pas tari d'éloges sur sa puissance, son mouvement, et même son écriture relativement hardie pour l'époque et pour une salle de cinéma.» Avec le temps, la partition de Meisel est devenue aussi mythique que le **Cuirassé Potemkine** lui-même. Mais voilà que nous arrive d'Allemagne un superbe coffret de deux disques sur étiquette Edel qui nous restitue cette légendaire musique du **Cuirassé Potemkine**, accompagnée de la partition de **La Montagne Sacrée (Der Heilige Berg)** (1925) d'Arnold Frank. Dans les deux cas, ces enregistrements réalisés en première mondiale sont plus qu'une révélation: c'est une résurrection!

## Un musicien progressiste

Quand **Le Cuirassé Potemkine** est projeté pour la première fois à Moscou, le 24 décembre

1925, l'accompagnement musical est un collage de pièces diverses du répertoire classique, allant de Beethoven à Tchaïkovsky. Mais Eisenstein envisageait autre chose. Aussi se rend-il à Berlin où doit avoir lieu le 27 octobre 1926 la première projection en dehors de l'URSS. Là, il y fait la connaissance du compositeur Edmund Meisel, retenu par sa compagnie de distribution pour écrire la musique du film. Le musicien, dont le seul titre de gloire aujourd'hui semble n'avoir été que la composition de cette seule partition, n'a pas pu, hélas! trouver sa place dans les dictionnaires de cinéma où il n'est cité que dans les articles sur le film d'Eisenstein; il faut aller dans des ouvrages spécialisés sur la musique de film pour trouver des références plus substantielles sur lui. Il n'est pourtant pas un inconnu dans les milieux cinématographiques de Berlin des années 20. Il a déjà à son actif la musique de plusieurs films de l'époque, dont **Der Heilige Berg**, film qui révéla le talent et la beauté de Leni Riefenstahl. Il apparaît d'ailleurs à ses contemporains comme un pionnier dans l'utilisation de la musique au cinéma. Sa carrière, il l'a faite jusqu'alors dans le théâtre politique et d'avant-garde de gauche d'Erwin Piscator, et c'est ce dernier qui le présente au cinéaste soviétique. Idéologiquement, les deux hommes sont faits pour s'entendre.

## Expressionnisme

Né en 1895, Meisel, a 31 ans quand il aborde **Le Cuirassé Potemkine**. La musique du film, qu'il conçoit en étroite collaboration avec le réalisateur, se veut plus qu'un accompagnement obligé des images concocté à partir de pièces existantes puisées dans des «kinobibliothek», comme cela se faisait à l'époque. Eisenstein souhaite une partition originale, très rythmée, bruyante au point d'être assourdissante, traduisant non seulement le montage du film et les actions des protagonistes, mais aussi leurs émotions, en adéquation avec la dramaturgie du film. Meisel livrera une musique qui surprendra bien ses contemporains — on a en effet peu entendu jusqu'alors ce style au cinéma — mais qui en fait s'inscrit parfaitement dans le langage musical expressionniste des milieux culturels en effervescence de l'Allemagne de cette époque tel que le pratique un Paul Hindemith par exemple. Ravi du résultat, Eisenstein reviendra deux ans plus tard demander à Edmund Meisel d'écrire la musique de son film **Octobre**. On raconte que les deux hommes se brouillèrent alors, soi-disant parce

que le réalisateur n'avait pas apprécié certaines libertés que le musicien avait prises avec les tempos en dirigeant une représentation du **Cuirassé Potemkine**. La vérité, semble-t-il, est à la fois plus triviale et sordide: Meisel aurait en fait appris de sa femme que celle-ci avait eu une liaison passagère avec le cinéaste soviétique! On demeure songeur, en regard de l'immense renommée universelle que connut alors Meisel grâce à ce film, en présumant quelle tournure aurait pu prendre sa carrière, n'eût été la mort prématurée du musicien en 1931 à l'âge de 36 ans. Nul doute que ses convictions politiques l'auraient entraîné vers l'exil à l'avènement du Ille Reich, et qui sait, vers Hollywood, où se retrouvèrent tant de ses collègues compatriotes et compositeurs... Injustement oublié, Edmund Meisel se devait d'être redécouvert: grâce à ce magnifique coffret de la maison Edel, véritable document cinéphilique et musical, voilà qui est fait. Notons en passant le remarquable travail de reconstruction des partitions accompli par les deux chefs d'orchestre Mark Andreas et Helmut Imig, respectivement sur **Le Cuirassé Potem-**

---

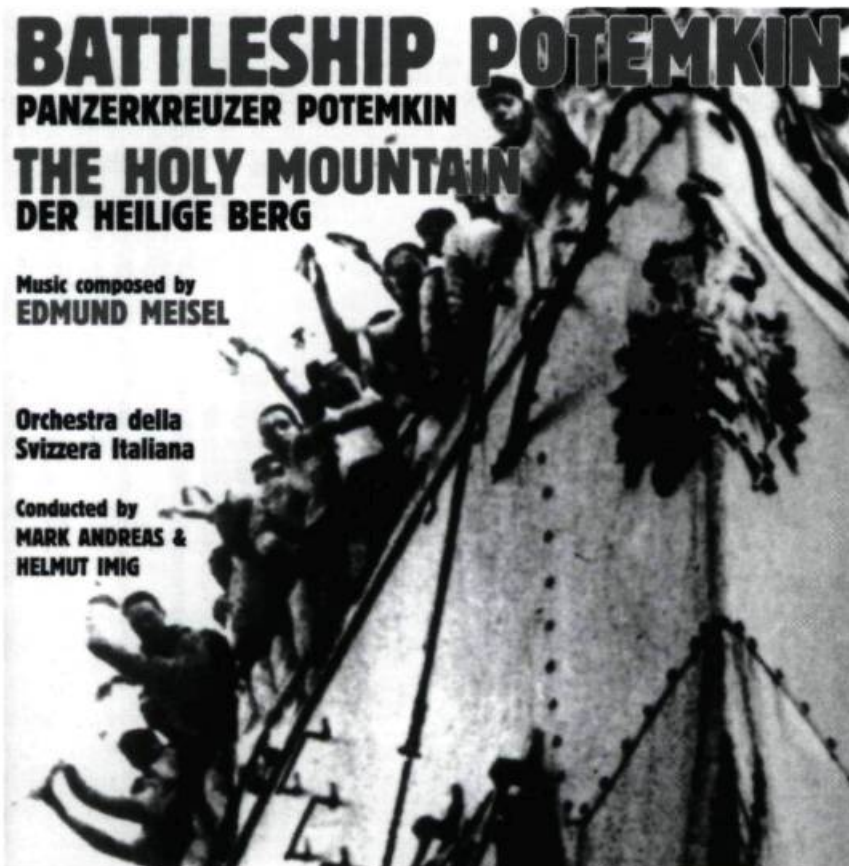
*Injustement oublié,  
Edmund Meisel se devait  
d'être redécouvert: grâce  
à ce magnifique coffret  
de la maison Edel,  
véritable document  
cinéphilique et musical.  
Voilà qui est fait.*

---

**kine** et **La Montagne Sacrée** et leur interprétation des œuvres à la tête de l'Orchestre de la Suisse italienne.

## Les deux Serge

Serguei Eisenstein rentre en URSS en 1932, après un long exil infructueux aux États-Unis et au Mexique. Serguei Prokofiev, de son côté, revient aussi définitivement en Union soviétique cette même année après avoir été adulé partout en Occident. Même s'il se permet encore de nombreux voyages et tournées de concerts à l'Ouest, Prokofiev sent ses racines l'attacher définitivement à sa terre natale. Sa première œuvre après son retour fut la musique du film **Le Lieutenant Kijé** d'Alexandre Feinzimmer, sa première expérience dans ce genre; si le film est maintenant oublié, la musique est devenue célèbre grâce à la suite d'orchestre que le compositeur en tira. En 1937, Eisenstein, qui tout ce temps s'est consacré à l'enseignement et à l'écriture d'ouvrages théoriques sur le cinéma, se voit confier par le régime la tâche de réaliser une vaste fresque historico-patriotique devant galvaniser le peuple russe face à la montée de la menace hitlérienne. Ce sera **Alexandre Nevski**. Le cinéaste, qui connaît Prokofiev depuis plusieurs années, lui demande alors tout naturellement de collaborer à l'entreprise. Prokofiev, qui rentre justement de son dernier voyage aux États-Unis où il s'est attardé à Hollywood — on lui offrit, dit-on, un faramineux contrat de 2500 dollars par semaine pour composer pour le cinéma — accepte avec enthousiasme. Il voit là l'occasion d'expérimenter non seulement sur le



rôle de la musique au cinéma, mais aussi sur les méthodes de composition et sur les techniques d'enregistrement de la musique de film qui l'ont tant fasciné lors de sa visite des studios hollywoodiens. Débute alors une relation exemplaire entre un réalisateur et un musicien qui, même si elle ne dure que l'espace de deux films, **Alexandre Nevski** et **Ivan le Terrible** (1942-1945), produit deux chefs-d'œuvre ciné-musicaux.

#### Les failles des chefs-d'œuvre

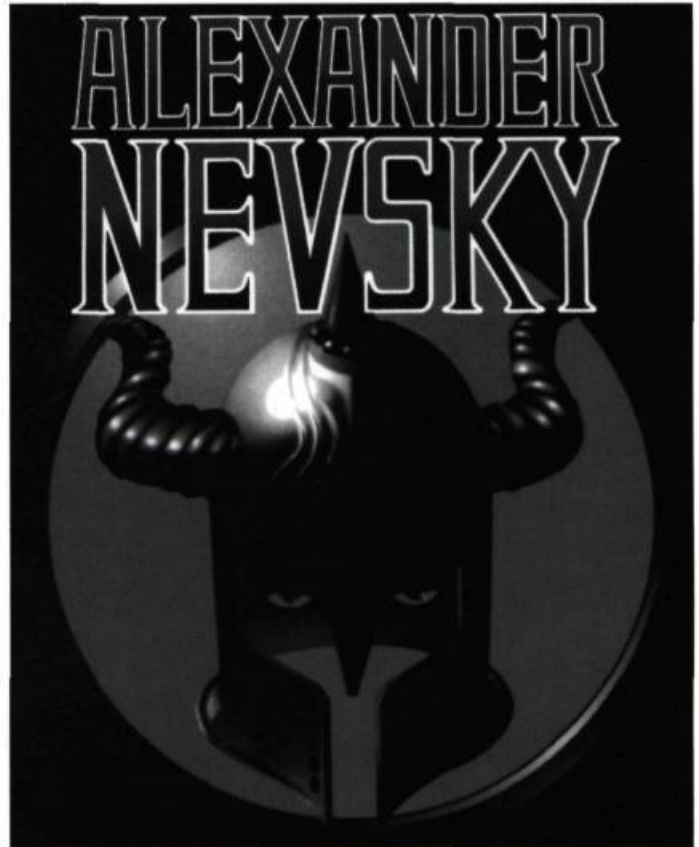
En fait, même s'ils sont universellement reconnus comme tels, ces deux films ne sont pas sans défauts. Il faut être honnête et reconnaître que la bande originale d'**Alexandre Nevski** est très mal enregistrée. La faute en revient en partie à Prokofiev lui-même qui, tout génial compositeur qu'il fut, n'était sans doute pas le meilleur des ingénieurs du son. On sait que le compositeur voulut expérimenter en plaçant certains instruments collés sur les micros afin de produire une distorsion du son exprimant le caractère brutal et odieux des chevaliers teutoniques. Il faut dire à sa décharge qu'il a sans doute travaillé avec un équipement déjà vétuste à l'époque, et qu'il disposait d'effectifs instrumentaux pour le moins

**Kijé**, à faire partie du répertoire des salles de concert. Sur le plan formel, comme musique de film, la partition n'est pas à l'abri des critiques. D'ailleurs, Michel Chion, dans son récent ouvrage intitulé *La Musique au cinéma* paru chez Fayard, n'est pas tendre avec la musique «qui aligne plus de clichés audiovisuels que dix films américains». Certes, au-delà des contraintes techniques, il faut s'en prendre à la structure volontairement désuète du film (déjà en 1939), construit comme un film muet, illustrant désormais une des partitions les plus connues de son auteur. Cette singulière impression m'a été confirmée

par un récent visionnement sur la chaîne Bravo de la version restaurée et resynchronisée avec une nouvelle bande musicale. Et pourtant, dans sa version originale ou restaurée, le film et la musique passent. Car, même si le film, selon la thèse de Michel Chion, ne devrait plus être vu comme une référence de la complémentarité entre image et musique, la qualité distincte de l'une et de l'autre en fait une des expériences les plus enthousiasmantes de l'univers cinématographique.

#### Bandes «originales»?

Grâce au disque que RCA Victor vient tout juste de publier, il est désormais possible d'écouter la partition d'**Alexandre Nevski**, dans des conditions optimales, à la fine pointe de la technologie, comme Prokofiev l'avait conçue pour le film. À vrai dire, dans un souci de continuité musicale, on s'est permis quelques petites libertés avec l'originale. Ce nouvel enregistrement, produit en 1993 en Russie avec Youri Termikanov à la tête de l'Orchestre Philharmonique de St-Petersbourg, constitue désormais la nouvelle bande



originale du film restauré. Cette approche, que l'on compte reprendre pour **Ivan le Terrible**, pose tout de même le problème du respect des œuvres. Refaire, pour la bonifier, la trame sonore d'un film ne peut-il pas être assimilé à la détestable pratique de la «colorisation»? J'hésite encore pour ma part à me prononcer. J'apprécierai cependant toujours de pouvoir disposer d'un enregistrement de qualité d'une œuvre majeure du répertoire cinémusical. Ne serait-ce que dans ce sens, la version de Termikanov est désormais pour moi une référence sans appel. L'enregistrement d'**Ivan le Terrible** (non disponible encore ici) vient quant à lui de sortir en Grande-Bretagne chez RCA Victor dans une nouvelle série consacrée aux grandes partitions du cinéma oubliées par le disque. J'ignore pour le moment s'il s'agit de la version d'Abraham Stassevitch, la plus enregistrée à ce jour, ou de la restauration de la partition originale du film. De toute manière, l'événement est à souligner et on aura sans aucun doute l'occasion d'y revenir.

François Vallerand

*Il faut être honnête et reconnaître que la bande originale d'Alexandre Nevski est très mal enregistrée. La faute en revient en partie à Prokofiev lui-même qui, tout génial compositeur qu'il fut, n'était sans doute pas le meilleur des ingénieurs du son.*

réduits. Il les augmentera de manière substantielle quand viendra le temps de concevoir sa célèbre *Cantate* universellement connue, l'une des rares musiques de film, avec **Le Lieutenant**