

**Marcia J. Citron, *When Opera Meets Film*, Cambridge,
Cambridge University Press, 2010, 324 p. ISBN 978-0521895750**

Justin Bernard

Volume 14, Number 1, May 2013

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1016202ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1016202ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Société québécoise de recherche en musique

ISSN

1480-1132 (print)

1929-7394 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Bernard, J. (2013). Review of [Marcia J. Citron, *When Opera Meets Film*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010, 324 p. ISBN 978-0521895750]. *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, 14(1), 75–77.
<https://doi.org/10.7202/1016202ar>

sur lesquelles les ethnomusicologues travaillent. Au-delà de la définition des termes, c'est l'ensemble de la démarche des auteurs — qui associe l'anthropologie physique aux œuvres artistiques et aux faits culturels perçus comme des marqueurs prétendument génétiques — qui pose problème. Ce jugement biaisé, voire raciste, contraste et entache l'ensemble de ce livre formateur marqué par l'ouverture aux autres cultures.

Paola Luna Huertas, doctorante en ethnomusicologie à l'Université Paris-Sorbonne, et François Picard, ethnomusicologue, professeur à l'Université Paris-Sorbonne et directeur de l'équipe Patrimoines et Langages Musicaux

Marcia J. Citron

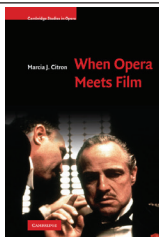
When Opera Meets Film

Cambridge, Cambridge

University Press,

2010, 324 p.

ISBN 978-0521895750



Marcia J. Citron est professeure de musicologie depuis 1976 à la Rice University (située à Houston, aux États-Unis). Elle concentre ses recherches sur la musique du XIX^e siècle, l'opéra et les questions d'identité sexuelle en musique. Outre un grand nombre d'articles, Citron est l'auteur de *Letters of Fanny Hensel to Felix Mendelssohn* (1987), *Cécile Chaminade: A Bio-Bibliography* (1988) et *Gender and the Musical Canon* (1993). À partir de 1994, elle s'est spécialisée dans l'étude de l'opéra au cinéma et à la télévision. En plus d'un article majeur sur *Otello* de Zeffirelli, dans la revue *Musical Quarterly*², elle a écrit un livre intitulé *Opera on Screen* (2000) ainsi que des études exégétiques sur l'adaptation télévisée de *Così fan tutte* par Jean-Pierre Ponnelle et sur ses film-opéras (*Les Noces de Figaro* et *Rigoletto*)³. C'est en 2010 que cette musicologue américaine a publié son plus récent livre, *When Opera Meets Film*, qui traite de la relation entre l'opéra et le cinéma. Dans cet ouvrage, l'auteure s'intéresse plus particulièrement à la manière dont s'opère la rencontre d'un art appartenant davantage au passé (c'est-à-dire l'opéra) avec un autre art qui offre sans cesse de nouvelles réalisations (le cinéma).

Le livre de Citron s'inscrit dans une série de travaux récents portant sur la musique au cinéma. En 2003, par exemple, Philip Tagg analysait dans *Ten Little Title Tunes*⁴ l'effet que produisent dix thèmes musicaux sur un film ou une série télévisée, en expliquant le sens que la musique donne à l'image. Dans *A History of Film Music* (2008), Mervyn Cooke adopta quant à lui, un point de vue d'historien pour son traitement de la musique de film : il aborda plusieurs genres de musique – dont l'opéra – utilisés dans les films

depuis le début du cinéma parlant. L'originalité du travail de Citron réside dans la circonscription de son sujet : l'auteure se concentre sur un seul genre musical, soit l'opéra, de manière à comprendre sa présence et les conséquences qu'il induit au cinéma.

Organisation du livre

L'objectif principal de l'auteure, comme elle l'écrit en introduction (p. 1), est d'explorer la « relation symbiotique » entre l'opéra et le cinéma et d'approfondir la compréhension de l'esthétique qui en découle. Citron construit sa réflexion en choisissant plusieurs exemples de films où l'opéra occupe une place centrale. Les films analysés sont célèbres, comme la trilogie du *Parrain* de Francis Ford Coppola (1972, 1974, 1990), ou réalisés par des cinéastes réputés, comme Claude Chabrol avec *La cérémonie* (1995). Ces études de cas sont organisées en six chapitres regroupés en trois parties : la première partie concerne le style opératique dont s'inspirent certains films (« Part I : Style »), la deuxième se concentre davantage sur la subjectivité des personnages du film évoquée par l'opéra (« Part II : Subjectivity ») et la troisième porte sur l'expression du désir, explorant plus en profondeur la relation complexe qui émerge de la rencontre des deux formes d'art (« Part III : Desire »).

When Opera Meets Film comporte ainsi une variété de perspectives analytiques, un éclectisme dont se défend l'auteur en introduction (p. 14). Dans les premier et deuxième chapitres, Citron adopte une approche générale de cette rencontre inter-artistique. Elle examine la façon dont l'opéra sert d'inspiration à un film même si la musique d'opéra n'est pas nécessairement entendue. Citron, par exemple, démontre en détail les qualités opératiques de la trame sonore de la trilogie du *Parrain* à travers des thèmes tels que l'honneur, la loyauté, la trahison et la vengeance. L'auteur mentionne également que le projet *Aria* (1987) regroupe dix courts métrages, chacun inspiré d'un air d'opéra. Les dix œuvres, produites par autant de cinéastes, témoignent des différentes manières dont ces derniers voient la musique. Citron concentre plus spécifiquement son analyse sur deux de ces dix réalisations : *Liebestod* de Franc Roddam et *Nessun Dorma* de Ken Russel.

Dans les troisième et quatrième chapitres, Citron adopte une approche de la relation film/opéra qui focalise davantage sur l'individu et son identité. Il s'agit ici de représenter le caractère et les émotions des personnages dans le film ainsi que la tension dramatique. Jean-Pierre Ponnelle, par exemple, parvient à exprimer dans ses film-opéras les émotions des personnages à travers ce qui semble être leur propre voix intérieure : les personnages présents à l'écran sont muets, mais leurs voix continuent à se faire entendre

² « Night at the Cinema: Zeffirelli's *Otello* and the Genre of Film-Opera », *The Musical Quarterly*, vol. 78, n° 4 (hiver 1994), p. 700-741.

³ « Subjectivity in the Opera Films of Jean-Pierre Ponnelle », *The Journal of Musicology*, vol. 22, n° 2 (printemps 2005), p. 203-240.

⁴ Aurélie Deschesneaux a recensé cet ouvrage dans *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, vol. 8, n° 2 (juin 2006), p. 91-94.

grâce à l'enregistrement préalable de l'opéra en studio. Dans *La cérémonie* (1995) de Claude Chabrol, les dialogues récités de *Don Giovanni* font écho à la situation dramatique du film et viennent ainsi soutenir son dénouement tragique.

L'auteure explore dans les deux derniers chapitres la dynamique entre le film et l'opéra en problématisant le thème du désir. Elle s'intéresse ici au sens que la musique d'opéra donne à un film (et vice versa). Cette signification peut naître d'une mise à distance entre les deux formes d'art. La musique, tout en soutenant la situation dramatique, offre alors un commentaire sur l'action. L'auteure donne l'exemple de l'omniprésente *Bohème* de Puccini dans la comédie romantique *Moonstruck* (1987). Les références à cet opéra renvoient à la grande passion amoureuse et romantique des deux protagonistes, mais l'utilisation excessive de cette œuvre de Puccini mène le film vers le kitsch. Dans le sixième chapitre, l'auteure propose une analyse de *Sunday, Bloody Sunday* (1971), un film de John Schlesinger qui met en scène le désir dans un triangle amoureux et, parallèlement, le désir en musique à travers le trio «*Soave sia il vento*» de *Così fan tutte*⁵. Selon Citron, les répétitions multiples de cette pièce de Mozart font perdre à la musique ses qualités lyriques et la réduisent à une simple musique de film. En 2004, Mike Nichols a repris ce même trio dans *Closer* pour ironiser sur le désir sexuel et futile de ses personnages.

L'apport théorique de Citron

Dans l'introduction, Citron formule l'idée centrale de son ouvrage: «L'opéra peut révéler quelque chose de fondamental dans un film et un film peut en faire de même pour un opéra.» (p. 1). La connaissance de l'opéra choisi par le réalisateur peut en effet améliorer la compréhension du film. Dans *La cérémonie*, par exemple, la tension qui monte entre le valet Leporello et son maître Don Giovanni au début du deuxième acte intervient en fond sonore pendant que Georges, le maître de maison, affronte la bonne Sophie et son amie Jeanne dans la cuisine. La musique de l'opéra de Mozart renforce ici la tension inhérente au film en créant une action parallèle. D'autre part, un film peut puiser son inspiration dans l'intrigue et dans les thèmes d'un opéra. C'est le cas des film-opéras de Jean-Pierre Ponnelle ou du *Don Giovanni* (1979) de Joseph Losey que Citron mentionne brièvement. Pour représenter cinématographiquement un

opéra, Ponnelle emploie des techniques propres au cinéma et à la photographie, dont le zoom, les angles de caméra serrés et le jeu sur la mise au point. Quant au film *Moonstruck* de Norman Jewison, son utilisation surabondante d'extraits sonores de *La bohème* contribue certes à rendre l'histoire d'amour joliment kitsch, mais le film révèle en retour le caractère tout aussi kitsch de cet opéra⁷.

Citron prétend même que les exemples sélectionnés dans son livre démontrent que «l'interdépendance intime entre l'opéra et le film joue un rôle vital pour façonner le caractère du film. Sans l'opéra, le film deviendrait une œuvre assez différente et sans doute moins réussie⁸» (p. 2). L'auteure s'appuie en fait sur la théorie de l'*intermédialité* de Werner Wolf⁹, qui définit deux types de relation entre deux ou plusieurs médiums artistiques: l'*intermédialité* manifeste (*overt intermediality*) et l'*intermédialité* cachée (*covert intermediality*). Tandis que la première forme d'*intermédialité* se perçoit lorsque l'opéra se distingue du film, pouvant être traité indépendamment, c'est-à-dire pour lui-même, la deuxième forme illustre un cas de figure où le film conserve une position dominante par rapport à l'opéra dont il se sert comme musique. Le rapport de force entre le film et l'opéra peut néanmoins changer au cours de l'action ou comporter certaines subtilités.

La majorité des études de cas menées par Citron relèvent davantage d'une *intermédialité* cachée, mais comprennent aussi quelques passages d'*intermédialité* manifeste. Dans la trilogie du *Parrain*, par exemple, la musique d'opéra est le plus souvent absente, bien que la musique originale de Nino Rota contienne des qualités opératiques¹⁰. L'opéra se trouve alors dans une position non-dominante par rapport au film. Une séquence dans le troisième volet de la saga se déroule toutefois dans une maison d'opéra où l'on donne une représentation de *Cavalleria rusticana*. Le rapport de force change ici car l'œuvre de Mascagni est dès lors entendue pour elle-même. Nous sommes ainsi en présence d'une *intermédialité* manifeste où s'exprime l'opéra autant que le film.

Dans l'épilogue de son ouvrage, la musicologue revient sur le concept d'*opératicisme* (*operaticness*), un terme évoqué à plusieurs reprises. Elle défend l'idée selon laquelle certains réalisateurs recherchent des qualités lyriques pour leur film en faisant appel à l'opéra tandis que d'autres

⁵ Ce trio est chanté lorsque les deux couples de l'opéra se séparent. Fiordiligi et Dorabella, accompagnées de Don Alfonso, regardent leurs amants Guglielmo et Ferrando partir au loin sur une barque. Le choix de «*Soave sia il vento*» peut s'expliquer car il évoque la recherche du désir qui anime les personnages de l'opéra, comme ceux du film. Par son souffle plus ou moins fort, le vent (*il vento*) constitue une métaphore au désir.

⁶ «Opera can reveal something fundamental about a film and a film can do the same for an opera.»

⁷ L'analyse de Citron portant sur le kitsch dans l'opéra de Puccini («*Bohème as kitsch?*», p. 208-211) met l'accent sur un trait caractéristique du style du compositeur qui exprime, selon elle, un grand sentimentalisme (p. 210): le *sviolinata*, une technique qui consiste à doubler la ligne mélodique à l'unisson ou à l'octave avec la section des instruments à cordes de l'orchestre. Pour de plus amples détails sur le style de Puccini et la valeur conférée au *sviolinata*, voir Andrew Davis, *Il Trittico, Turandot, and Puccini's Late Style*, Bloomington, Indiana University Press, 2010, p. 30.

⁸ «In the featured works, the taut interdependence of opera and film plays a vital role in shaping the basic character of the film, and without opera, the film would become quite a different work and arguably less successful.»

⁹ Werner Wolf, «Intermedialität: Ein weites Feld und eine Herausforderung für die Literaturwissenschaft», dans *Literaturwissenschaft: Intermedial Interdisziplinär*, Herbert Foltinek et Christoph Leitgeb, éd., Vienne: Österreichische Akademie der Wissenschaften, 2002, p. 163-195.

choisissent spécialement ce genre musical pour mieux s'en éloigner ou même en critiquer les représentations sociales. Source d'inspiration pour Coppola et Jewison, l'opéra est dénoncé par Chabrol comme symbole élitiste de la classe bourgeoise. Il est aussi attaqué par Nichols pour ce qu'il représente : une idéalisation de l'amour romantique qui fait perdre contact à la réalité. L'opératisme constitue ainsi pour Citron un concept musicologique à explorer davantage dans le domaine d'étude de l'opéra au cinéma.

Perspective critique

Citron offre, dans *When Opera Meets Film*, une analyse pertinente sur l'apport – parfois ironique – de l'opéra à l'expression dramatique d'un film et l'influence de la musique opératique sur la conception cinématographique. Elle réussit à démontrer qu'un film peut « jouer » avec un opéra : il peut viser un certain effet dramatique par la musique, déjouer les attentes du public, apporter un regard nouveau sur l'œuvre lyrique ou altérer l'opéra lui-même pour que celui-ci concorde avec la vision et les intentions du réalisateur. L'auteure montre également qu'un film peut contribuer à la compréhension d'un opéra. Avec son étude des adaptations cinématographiques d'opéras par Ponnelle et d'autres réalisateurs, Citron, par exemple, prouve de façon éloquente comment *Moonstruck* révèle la valeur kitsch de *La bohème*. L'analyse de ce film hollywoodien de Jewison est d'ailleurs parmi les plus captivantes et réussies de l'ouvrage. En outre, grâce aux références à des films pour grand public, le livre de Citron ne s'adresse pas seulement aux musicologues, mais aussi aux amateurs de cinéma en général.

When Opera Meets Film comporte néanmoins des lacunes. Premièrement, bien que l'auteur mentionne le terme « opératique » à plusieurs reprises en traitant la question du style, elle ne définit pas les qualités propres à un opéra, notamment l'opéra italien dans l'analyse du *Parrain*. Une explication préalable des caractéristiques du genre aurait été souhaitable avant la description des qualités opératiques du film.

Deuxièmement, l'analyse de *La cérémonie* de Chabrol semble poser quelques problèmes. La musicologue se perd dans des considérations sur le message politique du film, ce qui a pour conséquence de l'éloigner de son propos central sur la subjectivité. D'autre part, considérer l'écoute de l'opéra télévisé comme un rituel bourgeois, bien qu'intéressante, est une idée qui reste totalement à prouver dans le contexte actuel.

Troisièmement, Citron aurait pu faire appel à d'autres films incontournables dans ses analyses pour que celles-ci soient plus complètes. Elle aurait pu invoquer *Match Point* (2006) de Woody Allen dans lequel l'emploi judicieux d'airs

d'opéras exprime à la fois le statut social des personnages et la portée tragique du film. Pour illustrer l'idée selon laquelle la répétition abusive d'une musique risque de minimiser ses qualités opératiques, elle aurait pu se référer aux films de Stanley Kubrick, qui font grand usage de la musique classique aux qualités lyriques. Quoiqu'il en soit, cette perspective critique montre que l'apport théorique de l'ouvrage de Citron est remarquable, mais que la recherche sur l'opéra au cinéma n'en est encore qu'à ses premiers balbutiements.

Justin Bernard, étudiant à la maîtrise en musicologie à l'Université de Montréal

Jean-Nicolas de Surmont (dir.)

« *M'amie, faites-moi un bouquet...* » :

Mélanges posthumes autour de l'œuvre de Conrad Laforte

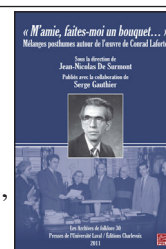
Les Archives de folklore, n° 30, [Québec],

Presses de l'Université Laval,

[La Malbaie],

Éditions Charlevoix, 2011, 331 p.

ISBN 978-2-7637-9527-0



L'ethnomusicologue Conrad Laforte (1921-2008) a publié l'essentiel de son œuvre dans la collection « Les archives du folklore » des Presses de l'Université Laval et c'est également dans cette collection, créée en 1946, qu'est paru « *M'amie, faites-moi un bouquet...* : Mélanges posthumes autour de l'œuvre de Conrad Laforte ». Laforte est surtout connu pour son *Catalogue de la chanson folklorique française* en six volumes (1977-1987), fruit à la fois de ses recherches de terrain au Québec et de nombreuses lectures dans les bibliothèques de l'Europe et de l'Amérique du Nord. L'hommage qui lui est rendu ici constitue un vrai livre – ce que ne sont pas toujours les « mélanges » – qui permet de mieux connaître le chercheur et son œuvre grâce aux 17 contributions ordonnées en huit parties thématiques.

Jean-Nicolas de Surmont, le maître d'œuvre de ces mélanges, brosse, en guise d'introduction, un rapide portrait de Laforte en insistant sur ce qui fut sa démarche : associer l'enquête de terrain et la bibliographie en ne se contentant pas seulement d'enregistrer et de transcrire, mais aussi en classant et en proposant un cadre de catalogage fondé sur une « poétique ». Les trois premières contributions se concentrent sur la vie et l'œuvre de Laforte. On le découvre d'abord au fil d'un long entretien accordé en 2002 à Jean-Pierre Pichette dans lequel il s'exprime sur sa jeunesse dans une famille nombreuse de Kénogami (une municipalité

¹⁰ Comme l'explique Citron, le compositeur Nino Rota fait un grand usage de leitmotifs pour la musique de la trilogie du *Parrain*, témoignant ainsi de ses influences wagnériennes (p. 37). L'auteure rappelle que Rota a d'ailleurs composé quelques opéras, notamment *La visita meravigliosa*.