

Aa

L'exposition Musique & Cinéma à la Cité de la musique : divorce en vue

Par [Arbobo](#), le 16-05-2013

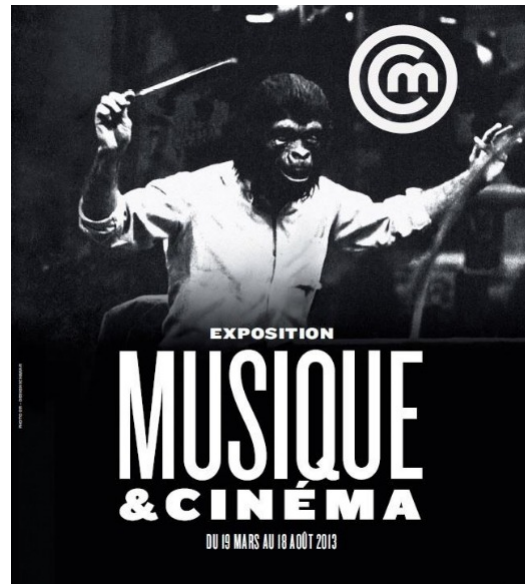
Analyses et critiques ?

* La tentation d'une reconstitution *

On entre dans l'exposition, toute dans des dominantes de noir, comme sur un plateau de tournage. D'immenses caisses de toutes formes plus vraies que nature sont détournées en mini niches d'exposition.

Des sièges "cinéma" sont disposés pour profiter d'une des nombreuses projections qui ont quelque chose du moniteur sur lequel le réalisateur vérifie le cadre ou visionne les prises. Cet effet visuel réussi nous plonge d'emblée dans le sujet.

Explorer les liens entre musique et cinéma, c'est combiner plusieurs difficultés. Le thème est riche et complexe, on pourrait



y consacrer un musée entier. Une exposition consacrée si ratée soit-elle, aura au moins le mérite de redonner au spectateur des envies de découvrir tel compositeur ou de voir tel film. Ce sera notre manière de dire un peu de bien de cette exposition à laquelle on trouve surtout beaucoup de manques, d'inconvénients, d'erreurs, et de platitude.

Certaines idées sont bien trouvées. Le court extrait du meurtre à l'opéra dans *L'homme qui en savait trop* de 1956 est idéal et parle de lui-même (le niveau sonore du final couvre le son de l'arme de l'assassin, qui attend le moment propice). Deuxième bonne trouvaille, la cabine de mixage qui permet de modifier le dosage du son montre bien aussi la complexité de trouver le bon équilibre, en mettant telle piste à fond, l'autre à zéro, ou en rendant simplement le résultat étrange par des modifications plus modérées. Enfin le mini sujet consacré à *India song* de Marguerite Duras est très chouette, et c'est un plaisir de constater qu'un film « d'auteur » et de réputation aride peut muer en extrait éminemment pédagogique. En à peine 2 minutes, on y voit extraits du film et interviews, de Mickael Lonsdale notamment. L'explication est limpide : à partir du moment où l'on jouait de la musique sur le plateau pour les scènes de danse, il était impossible d'enregistrer proprement les dialogues. Et voilà comment Duras a créé un style, où les dialogues sont entièrement en voix off et enregistrés après le tournage par les comédiens, procédé repris largement dans des films récents comme *Tabou* de Miguel Gomes, voire, par séquences, *Les bêtes du sud sauvage*.

On aimerait ajouter un quatrième à cette trop courte liste de qualités. Belle idée en effet que de pouvoir comparer ces scènes avec la musique commandée par le réalisateur, par celle (préexistante) finalement retenue à la place. C'aurait d'ailleurs été l'occasion d'expliquer qu'une grande partie des partitions composées spécialement pour les films n'y sont jamais utilisées. Malheureusement, seul le dossier de presse nous a fait découvrir cette animation. Et pour cause, car [comme le dit Télérama](#) *“foncez, si possible aux heures creuses : le dispositif ne permet pas la foule.”* Formulé de manière plus réaliste : tentez votre chance, mais ne vous attendez pas à pouvoir profiter réellement de tout ce qui est proposé par l'exposition.

Malgré certaines qualités, il faut bien reconnaître que ce qui est censé être une exposition n'en est pas réellement une.

*** Une non-exposition ***

Le plan de l'exposition est thématique, ce qui ne serait pas un inconvénient si le sous-titre de l'exposition n'était pas *“le mariage du siècle ?”* Hormis un petit espace réservé au cinéma muet en début de parcours (donc parfaitement à sa place), toute idée de chronologie est absente.

Le découpage en 4 temps, avant le tournage, pendant, la « post-production », puis l'après, fonctionne en théorie. Ce plan eut peut-être été viable, exploité autrement, mais dans le cas présent il tombe à plat. La 4e partie est supposée nous parler du

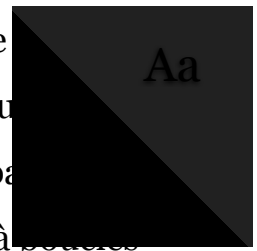
temps du spectateur-auditeur, lorsque la bande originale n'est pas disponible en disque. D'abord, le film a disparu à ce stade à une mention sur la pochette. Ensuite, ces musiques peuvent relever aussi bien de la première partie (les compositions qui précèdent le film) que de la troisième (composer après le tournage). Certaines, comme celle d'Air pour *Virgin suicides*, contiennent même à 95% des sons qu'on n'entend pas dans le film. Dommage de rien nous dire de cette situation, au lieu de quoi on nous laisse choisir entre les tubes de *Dirty dancing* et de *La boum...* Le commissaire a même osé appeler « espace interactif » le mur juke-box qui consiste seulement à choisir quel extrait sonore va être joué, on a l'impression qu'en fait d'interaction on a fait un immense bond en arrière.

Plusieurs bonnes idées sont laissées en plan, inexploitées. Un poste de visionnage insiste sur l'ajout de musique au montage qui transforme une scène et lui donne sa saveur. On voit un extrait de film, tout bêtement. Il aurait été si simple de mêler passages avec la musique et sans elle : ça aurait été éminemment parlant et pédagogique sans débauche de moyens. Quant à l'extrait *One + one* de Godard où il était en studio avec les Rolling Stones, il est plutôt mal choisi ne donne aucune idée de ce que ce film apporte. Comme la majeure partie de l'exposition, c'est du gâchis.

L'extrait de *L'homme qui en savait trop*, avec le coup de feu couvert par le final de l'orchestre, dit à lui seul bien plus que la moitié de l'exposition. Dommage qu'il soit perdu entre deux

autres qui n'ont pas du tout le même sens. A 1 mètre de sont *Les parapluie de Cherbourg* qu'on écoute, alors que la spécificité n'a aucun rapport : les acteurs ne chantent pas et doivent réussir un bon play back sur des morceaux déjà enregistrés en studio avec de vrais chanteurs. Que viennent faire ces deux films côte à côte dans l'exposition ? Vous pouvez toujours chercher. Dans l'un tout est dans le montage d'images prises séparément, dans l'autre la difficulté pèse sur les comédiens et la manière de les diriger. Dans l'un la bande originale est l'action elle-même, y compris la plus banale, dans l'autre elle sert un passage précis et permet un climax dramaturgique. Cette exposition réussit le tour de force de faire preuve d'une absence totale de pédagogie envers les non-connaisseurs, sans pour autant rien apporter aux passionnés.

Les films sur la musique, et les comédies musicales, ne font l'objet d'aucune rubrique spéciale même s'ils sont accumulés sur des panneaux proches. On entend un extrait de *West side story*, très bien, ou un autre de *Un américain à Paris*, mais ils sont sur le même plan que *The Wall* de Pink Floyd ou *Yellow Submarine* des Beatles. Posés l'un à côté de l'autre et présentés comme représentatifs d'une même logique, ces quatre exemples sont pourtant tous très différents. *Yellow Submarine* est un film autour des Beatles qui mélange des extraits d'albums différents déjà en vente et des titres originaux ne figurant que sur la bande originale. *The Wall* met en image un concept-album entièrement original et contient tout ce disque, uniquement ce disque. Ces 2 groupes auraient de toute façon sorti leurs disques, parce que ce



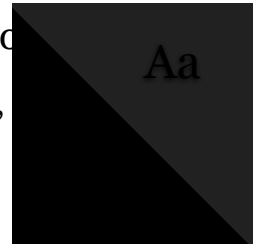
sont des groupes de rock avant tout. *West side story* a au contraire été écrit par Bernstein pour être un *musical* (une comédie musicale) et avait déjà fait le tour du monde avec sa troupe avant d'être porté à l'écran. D'emblée c'était donc une comédie musicale et un ballet, ce que fut aussi *Tommy* des Who par exemple, mais pas *The Wall* ou *Yellow Submarine*. Quant à *Un américain à Paris*, c'est d'abord une partition instrumentale de Gershwin de 1928, et les paroles ont été écrites spécialement pour le film de Minelli de 1951. Quel dommage de ne pas avoir pris la peine d'expliquer ces nuances aux spectateurs, pour meubler utilement le temps perdu à faire la queue devant les cabines individuelles. Car ces 4 exemples sont très bien choisis, mais si l'on se dispense d'expliquer leurs points communs et tout ce qui fait qu'ils entretiennent avec le film des relations différentes, ils perdent une partie de leur intérêt, et 100% de leur « pédagogie ».

Car notre agacement est à la hauteur des ambitions affichées, le dossier de presse use et abuse des revendications de « pédagogie » et « d'interactivité ». Mais comme le dossier de presse est censé être réservé aux journalistes, il faudra déboursier 39€ pour apprendre enfin tout ce qui aurait pu figurer dans l'exposition.

La moitié du sous-sol est laissée vide, garnie de guéridons dont personne n'a rien à faire. Il y avait tant de choses intéressantes à faire dans ces 200 ou 300 m² supplémentaires. Car il faut bien revenir sur le plus horripilant de cette exposition : impossible de



tout voir, elle est conçue pour qu'il n'y ait pas plus de 30 personnes sur place ! C'est bien ce que disait Télérama, bienveillance excessive.



En 2013, être incapable de concevoir une exposition qui tienne compte de l'affluence prévisible, c'est faire preuve d'incompétence ou de mépris envers le public, à moins qu'il ne s'agisse des deux. Venu un jour d'affluence modeste, on est déjà obligé de faire constamment la queue, sans même savoir ce qu'on va découvrir tant les indications sont parfois frustes. Car non seulement on doit faire la queue, mais on n'a rien à faire d'autre que le poireau en attendant : rien à lire, et rien sur quoi poser le regard (idem pour l'audioguide, puisqu'on n'est pas à proximité des zones commentées). On sait bien qu'il est difficile d'exposer la musique, mais pour une fois que le cinéma s'y mêlait, on tenait l'occasion – enfin ! – d'éviter cet écueil récurrent. Patatras... On a beau le tourner dans tous les sens, ce n'est pas la déception qui domine, mais un agacement teinté de colère. Laisser seul aux commandes un novice en exposition (N.T. Binh est critique de cinéma), le pari est raté, et c'est le public qui en paie les conséquences (9€ tout de même).

Mais l'affluence n'est pas le seul problème. Même en visitant seul il subsisterait de nombreux défauts. Le plus frappant d'entre eux est ce sentiment de non-exposition. Hormis un violon factice dont on nous montre le rembourrage, et l'original d'une feuille de mixage, on n'a rien à « voir ». Le simili studio d'enregistrement est sous-utilisé et ne bénéficie d'aucune décoration pour recréer

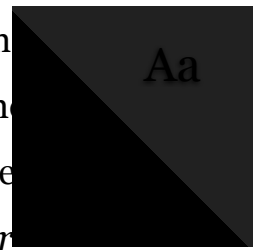
l'ambiance de son modèle. Pas grand-chose qui accroche le regard. Il existe de très belles photos lors d'enregistrements de musiques de film (par exemple Miles Davis et son orchestre improvisant "en direct" sur les scènes d'*Ascenseur pour l'échafaud* diffusées dans le studio), mais les photos, cet objet fétiche des expositions thématiques, sont utilisées n'importe comment. Celle de l'affiche, où l'on voit Jerry Goldsmith jouer à diriger son orchestre couvert d'un masque de *La planète des singes*, est magnifique et amusante. Mais seul le visiteur attentif parviendra à la retrouver, sur un mur couvert de photos en petit format disposées sans aucun ordre (photos d'enregistrement, de tournage, et images de films s'y côtoient en dépit du bon sens). On repense à ce sous-sol à moitié inutilisé, dont il y avait un tel parti à tirer.

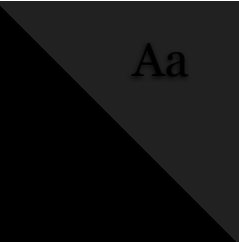
Exposition, prétend l'affiche. On vérifie sur le ticket d'entrée, qui insiste : « exposition ». Vraiment ? Vous êtes sûrs ?

*** Ratages et contre-sens ***

Ne pas vouloir tout traiter dans le format d'une exposition est sans aucun doute un parti pris sage et lucide. Mais lorsqu'un quart de l'espace disponible est laissé vierge, on ne peut s'empêcher d'avoir à l'esprit tout ce qui n'a pas été évoqué.

On peut penser aux liens entre le monde du clip et celui du cinéma, avec Michel Gondry qui fit ses premières armes sur MTV avant d'avoir accès au grand écran. De même on songe au





va-et-vient entre les acteurs devenus chanteurs (Jeanne
Bruce Willis) et les chanteurs qui ont joué la comédie (D
Bowie, Marie Laforêt, Bashung), ou encore ceux qui sont
l'un que l'autre (Marilyn Monroe, Yves Montand, Will Smith).
C'est à peine si le cas d'un Bowie ou d'un Gainsbourg (comédien
lui aussi), mentionnés dans l'exposition, permettent de souligner
que les musiciens écrivent rarement la bande originale des films
dans lesquels ils jouent (celle de *Furyo* est de Ryuichi Sakamoto).
La notion de film de genre n'est pas abordée non plus, alors que
plusieurs vidéos s'y prêtent (Spielberg parlant des *Dents de la
mer*). Autre marotte personnelle qui n'est pas évoquée : ces
réalisateurs qui créent eux-mêmes leur musique de film, comme
John Carpenter ou, excusez du peu, Charlie Chaplin.

Ce ne serait pas un manque en soi si le reste ne prêtait pas tant le
flanc. Par exemple, un grand écran accompagné de musique
ambiante (enfin un endroit où faire la queue pour un casque n'est
pas nécessaire) présente des génériques de début de film, plutôt
connus. Toutes sont des compositions originales, sauf une. Pour
le générique de *Jackie Brown* (grand film au demeurant,
peut-être le meilleur Tarantino), le morceau retenu est emprunté
à une bande originale enregistrée 30 ans plus tôt pour un polar
sous-estimé (*Across 110th street, voir la version du générique
d'ouverture de 1972*) par Bobby Womack. A moins de le savoir
par avance, on quitte cet espace avec l'idée que le morceau avait
été écrit pour Tarantino, alors qu'il est un contre-exemple au
milieu de cette sélection. On n'apprend déjà pas grand-chose
dans cette exposition, ce n'était pas la peine d'aggraver la

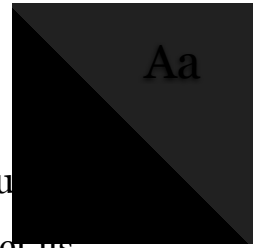
situation en instillant des idées fausses.



Il y a les erreurs, et il y a les faiblesses. Les spécificités de la musique de film sont finalement assez peu évoquées, et le travail très particulier qu'elle implique – pour le cinéaste comme pour le musicien – est survolé. Parmi les difficultés, une musique de film doit être coordonnée avec les images, voire parfaitement synchrone. Si le thème du générique ne pose pas de problème, la durée est une donnée cruciale pour tout le reste. Certains réalisateurs (Kubrick, Tarantino) utilisent surtout des musiques préexistantes, ce qui les oblige à adapter les scènes, et le montage, pour coller à la musique. Même si on coupe un morceau en plein milieu, on ne peut pas le faire n'importe où, ce qui peut obliger à trouver quelques images de plus, ajouter un “noir” qu'on n'avait pas prévu...

Certains réalisateurs n'ont pas de problème à travailler de cette façon et n'hésitent pas à commander des musiques dès le début du projet. D'autres au contraire ont un montage visuel extrêmement précis et veulent que ce soit la musique qui s'y adapte. La contrainte passe alors du réalisateur au compositeur, qui doit parvenir à caler son passage de cordes en 24 secondes et demi, ni 24 secondes ni 25 ou 26, le tout avec un certain tempo et une ambiance précise. Ces manières de travailler, ensemble ou chacun dans son coin, dans un ordre ou dans l'autre, ne transparaissent pas suffisamment dans l'exposition. Elles sont pourtant déterminantes dans la longévité de certains grands noms de la musique de film, Georges Delerue, Ennio Morricone,

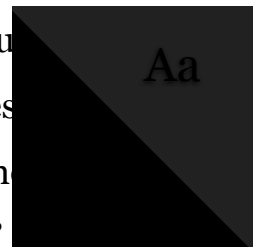
Danny Elfman...



Les binômes entre réalisateur et compositeur sont mieux que le reste. L'exposition y revient à plusieurs reprises et ils auraient pu constituer son épine dorsale, si ses concepteurs avaient eu le génie d'en vouloir une. Steven Spielberg et John Williams, David Lean et Maurice Jarre, Jacques Demy et Michel Legrand, ces couples auraient pu être creusés et servir de fil rouge aux différents aspects du sujet. Au lieu de quoi on a une accumulation d'extraits plus ou moins bien choisis et de thèmes célèbres ou non. Le choix des films, des musiques, et des compositeurs n'est pas en cause. Il fallait bien faire une sélection et c'est l'utilisation qui en est faite qui pêche, ou plutôt la quasi absence d'utilisation, de mise en perspective. Le cinéaste a les coudées franches, dans l'ensemble, il a souvent le pouvoir dans l'histoire. Ainsi, pour deux films situés dans le lointain passé, Kubrick se tourne vers Haendel, tandis que Peter Greenaway commande une partition originale "à la manière de" à Michael Nyman. Des exemples aussi simples à utiliser sont absents de l'exposition, alors que les musiques choisies le permettaient largement.

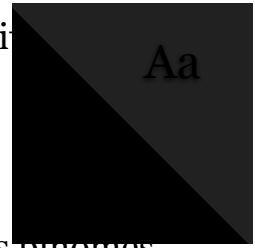
On n'apprendra pas grand-chose des différentes manières de travailler entre réalisateur et compositeur. On n'aura pas d'éclairage sur les différences entre thème des génériques et musiques insérées dans l'action. Rien non plus sur toutes ces compositions qu'on retrouve sur les disques mais qui n'apparaissent pas dans le son du film, ou réduites à quelques

mesures. Rien encore sur les compositeurs célèbres pour
mais qui peinent à faire reconnaître leurs autres œuvres
Schifrin, les opéras de Bernard Hermann), ou inversement
les musiciens célèbres qui donnent aussi dans la "B.O."
(Gainsbourg, James Brown, Daft punk)...



Si l'exposition fonctionnait mieux et nous permettait d'accéder plus facilement à ses contenus, on serait moins chafouin et moins porté à imaginer tout ce qui ne s'y trouve pas. Alors revenons à ce qui est annoncé : « Musique et cinéma, le mariage du siècle ». Nous sommes en 2013, soit dit en passant, nous avons un peu plus de 13 années de 21e siècle dans les yeux et les oreilles, alors il faudrait savoir de quel siècle on parle. Passons. Le titre annonce une exposition qui ferait le point historique, ou qui au moins fournirait quelques points de repère chronologiques. Nibe. Rien. C'est à peine si le cinéma muet est évoqué (à sa juste place dans le plan de l'exposition, d'ailleurs). Il y aurait pourtant beaucoup à dire. D'abord par exemple parce que les films muets avaient rarement une musique attitrée, d'un cinéma à l'autre le pianiste ou l'orchestre (c'était rare) jouaient des partitions différentes, sélectionnées parmi le répertoire existant. Et puis il a surtout fallu attendre les années 1950 pour que les grandes musiques de films apparaissent, peu de chefs d'oeuvre du cinéma des années 30 tiennent la route de ce point de vue. Les compositions sont de piètre qualité, l'art du montage et du mixage sont encore balbutiants, et les jeux entre l'intrigue et la musique, comme dans l'extrait d'Hitchcock, n'ont pas encore été mis à profit. Le « mariage du siècle » a mis longtemps être

pleinement consommé, et avec un tel titre on s'attendait à ce que l'exposition évoque un minimum.



Dans l'entre-deux guerres, on trouve un exemple de ces binômes de cinéaste & musicien, qui sont si souvent évoqués dans l'exposition. Chostakovitch a énormément composé pour le cinéma, surtout celui de Konitsev, mais aussi pour un de films les plus mythiques de l'histoire et les plus fondateurs, *Le cuirassé Potemkine* d'Eisenstein. Voilà qui donne l'occasion d'approfondir une de nos critiques. Plusieurs panneaux juxtaposent des exemples assez différents, sans les articuler vraiment. Quel dommage de ne pas avoir retenu cette idée fondamentale du cinéma depuis ses pionniers, l'art du montage. Aussi bien *Naissance d'une nation* de Griffith que *Le cuirassé Potemkine* sont des incontournables des écoles de cinéma car ils ont utilisé le montage de manière extrêmement moderne et novatrice. Dans ces films la juxtaposition des séquences, ou leur montage parallèle, génère du sens, sous-entend des relations de cause à effet ou des connotations. C'est ce que font les musiques de film, par exemple en créant de la tension dans une situation banale, ou en apportant de la continuité entre deux séquences dont le son déborde de l'une sur l'autre. D'ailleurs à l'exception de l'extrait de *L'homme qui en savait trop*, en 1 heure d'exposition l'utilisation dramaturgique de la musique n'est pas abordée. La scénographie juxtapose les extraits sans apporter de sens. De ce point de vue, elle est une antithèse de cinéma.

Au bout du compte, on sent le commissaire écrasé par un sujet

trop vaste, et trop peu préparé à la difficulté de le mettre
espace. Le conseil scientifique de l'exposition n'est d'ail
en cause, il est impeccable. On n'en est que plus déçu.



<http://www.youtube.com/watch?v=rRyrDahMLOM>