



LES AÇORES DE MADREDEUS / 1995

Un exercice de style

« Madredeus est un cas isolé, aussi isolé que les Açores au milieu de l'Atlantique. » Ainsi parle Pedro Ayres Magalhães, un des fondateurs du groupe de musiciens portugais Madredeus, un groupe isolé en effet sur la scène musicale contemporaine. Madredeus, qui a pris le nom du quartier de Lisbonne où il a commencé à se produire, renouvelle le *fado* traditionnel portugais (chant, guitare pincée et violoncelle) en le frottant de *bossa nova* brésilienne et en enrobant la voix douce et envoûtante de Teresa Salguero de sonorités tantôt classiques, tantôt populaires à l'accordéon et contemporaines au clavier. Une musique mélodieuse teintée de *saudade* (la nostalgie, le manque, l'espoir que chantent les poètes portugais) mais sans la tristesse du *fado*, au rythme soutenu par les notes graves du violoncelle. Des chants écrits pour la langue portugaise, que Magalhães réduit à des substantifs et beaucoup de voyelles, pour en accentuer la musicalité.



Connaissant le succès au Portugal, le groupe acquiert une réputation internationale après que Wim Wenders lui a demandé de créer la musique originale de son film *Lisbon Story* (1994). Au même moment, Rob Rombout prépare un film qui doit être tourné à Porto. Lui aussi s'adresse à Madredeus pour la musique de son film mais finalement le projet est abandonné. Le groupe propose alors au cinéaste de filmer sa tournée en Espagne. Rombout refuse car un tel film, pur produit de télévision, le soumettrait aux aléas d'une suite d'événements imposés et l'obligerait à improviser, ce qu'il déteste. Il accepte cependant de faire un film sur Madredeus à la condition que le groupe soit à sa totale disposition durant une période déterminée, en un lieu choisi de commun accord mais loin des studios d'enregistrement et des salles de concert. Le choix est arrêté sur les Açores, un archipel portugais perdu au milieu de l'océan, composé de neuf îles volcaniques, aux paysages grandioses comme Rombout les aime et dont la culture locale, que Magalhães connaît bien, a conservé de très anciennes traditions portugaises qui s'accordent à ce dont parlent les chansons qu'il écrit. L'accord obtenu (non sans difficultés), Rombout se sent libre de faire ce qu'il veut : ni un film musical, ni un

documentaire sur les Açores mais un essai cinématographique associant Madre-deus aux fêtes et traditions populaires qui les inspirent et aux paysages volcaniques majestueux exprimant visuellement la beauté de la musique. La dualité de l'objet sera soulignée par deux façons différentes de filmer : des plans fixes sur les paysages et sur le groupe interprétant ses chansons dans des mises en scène en plein air soigneusement orchestrées ; et des plans très mobiles, filmés à l'épaule pour laisser fleurir les couleurs vives des fêtes villageoises, des vêtements traditionnels, des

objets du culte en procession, du pain et du vin qu'on distribue, des feux d'artifice que l'on tire. Deux styles distincts, l'un sombre, lent et majestueux, l'autre coloré, agité et joyeux. Entre les deux, des séquences plus apaisées seront filmées en voiture, avec Teresa et Pedro circulant dans les îles et parlant de leur travail [QR14].



La liberté de création dont il jouit permet à Rob Rombout de faire un film sans trop se soucier de ce qu'il veut dire, puisqu'il laisse à Magalhães et Salgueiro le soin de raconter l'histoire de Madre-deus et d'expliquer son rapport à la culture populaire des Açores. Plus besoin de chercher des personnages qui racontent leur histoire ni de construire un discours social comme dans les films précédents. Libéré de ces préoccupations, le cinéaste va s'adonner au plaisir de l'exercice de style en posant des choix esthétiques radicaux et en se livrant à des expériences qui surprennent même son équipe technique. Pour renforcer la picturalité de son film, il décide de saturer les couleurs des paysages en plaçant des filtres sur l'objectif de la caméra plutôt que de les modifier en postproduction, prenant ainsi le risque de ne pas pouvoir revenir en arrière si le résultat n'est pas satisfaisant. Pour certaines séquences mettant en scène le groupe complet interprétant ses chansons, il dessine un story-board très précis composé exclusivement de plans larges et refuse que son caméraman fasse des plans de coupe qui faciliteraient le montage.

Rombout avait été frappé par la théâtralité hiératique de Madredeus en concert : les musiciens en costume noir, chacun sur une estrade sous une lumière bleutée, et Teresa debout à l'avant-plan, immobile. De ces concerts, il garde la théâtralité, la fixité et les costumes mais il place le groupe en plein air, dans des lieux insolites. La mise en scène de la chanson « *A Vaca de fogo* » (« La vache de feu ») est particulièrement audacieuse. Elle est conçue autour du chiffre quatre. Rombout part du tempo de la musique, écrite à quatre temps. Il choisit un lieu, à l'entrée d'un village, où convergent quatre routes et où un poteau de bois peint en blanc a été planté au milieu du carrefour. Il prévoit quatre plans, pas un de plus, chacun filmé dans l'axe d'une des quatre routes. Hormis quelques détails latéraux, le seul élément commun aux quatre plans est le poteau, toujours situé au même endroit dans l'image, assurant un rudimentaire raccord de contexte entre les plans. Les variations de lumière qu'impliquent les changements d'axe sont atténués avec des filtres qui jaunissent quelque peu l'atmosphère de la scène et accentuent son étrangeté. Les musiciens sont disposés précisément dans le cadre, un à l'avant-plan, deux assis l'un derrière l'autre à droite et un à gauche, près du poteau. Sauf que, à chaque plan, ils changent de place comme dans un jeu de chaises musicales. À tour de rôle, le musicien dont l'instrument s'entend à l'avant-plan de la musique prend place à l'avant-plan de l'image. L'ancrage des éléments sonores et visuels est renforcé par le montage qui alterne les quatre plans au rythme de la musique et selon la prévalence du chant ou d'un instrument sur les autres. Sur cette armature bien charpentée qui soutient pleinement la musique, Rombout ajoute de la fantaisie. Des enfants courent à l'arrière-plan en riant, des villageois goguenards passent entre les musiciens et, quand la musique s'achève, des motos passent entre les chaises vides. Actions nullement fortuites bien sûr, qui rappellent l'enracinement de Madredeus dans la culture populaire portugaise [QR16].

Le cinéma, comme la musique, est un art du temps. À peine perçues, ses images disparaissent. « Je ferme les yeux, disait Roland Barthes, puis je les rouvre, ce n'est plus la même image sur l'écran. » Comme dans ses films précédents, Rombout nous fait voir la substance évanescence du cinéma. Il filme deux plans dont le cadre reste fixe, l'un avec des personnages, l'autre sans. Un fondu enchaîné entre les deux fait progressivement disparaître les personnages de l'image [QR19]. L'effet n'est pas gratuit : « La musique est une présence fugace », dit Pedro Ayres Magalhães, insistant sur le plaisir éphémère qu'elle produit. Mais le vrai problème n'est pas la fugacité





de la musique, c'est sa *présence*, celle que l'on ressent immanquablement lors d'un concert, lorsqu'on est enveloppé par elle. Le cinéma, art des images projetées (jetées *vers l'avant*), peut difficilement rendre cette présence, même avec les moyens sophistiqués du son dolby. Il faut trouver des subterfuges. Rombout filme une jolie petite route bordée d'hortensias. On entend le bruit d'une voiture qui passe, mais on ne la voit pas. La voiture s'éloigne, le plan reste fixe. Nous n'avons pas vu la voiture, mais nous avons ressenti sa présence.

Pour la chanson « *Maio maduro Maio* », Rombout emmène le groupe sur la pente escarpée d'une colline couverte de cendres volcaniques. C'est la *Ponta dos Capelinhos*, sur l'île de Faial, dont le sommet culmine à l'arrière-plan, découpant une courbe gracieuse sur le ciel nuageux. Les musiciens sont disposés en triangle. Les plans se succèdent au rythme de la musique. Le premier ne montre que le guitariste situé à la pointe du triangle, qui entame le morceau ; le deuxième élargit le précédent en ajoutant le second guitariste à la gauche du premier ; le troisième plan fait voir le violoncelliste à la droite des deux premiers, au moment où il commence à jouer ; enfin, le quatrième plan montre les cinq musiciens et Teresa en buste à l'avant-plan, qui entonne sa chanson. L'élargissement progressif du cadre se poursuit de façon surprenante : le groupe isolé sur la pente sombre et désertique est filmé depuis le versant de la colline opposée. Pris de plus loin encore, en très grand ensemble, le dernier plan montre le groupe minuscule, perdu dans l'immensité du paysage volcanique [QR16].

On peut s'interroger sur ce qui motive le cinéaste à réaliser une telle mise en scène. La chanson a été composée par un poète portugais, José Afonso. Elle parle d'une certaine révolte, du réveil des sens, dit Teresa, qu'elle compare à celui du printemps au mois de mai. Mais sur la pente noire

couverte de cendres, aucune fleur ne pousse, aucun oiseau ne chante, rien n'évoque le printemps. Seule la musique émerge de ce territoire lunaire et avec elle, l'espoir qu'elle porte. Le paysage, grandiose mais inquiétant, ténébreux, presque apocalyptique, est le fond tellurique sur lequel cette parole pouvait éclore et réveiller nos sens.

Selon une légende locale racontée par un jeune poète ami de Teresa, les Açores seraient les vestiges de l'ancienne Atlantide, le continent disparu dont le destin funeste est raconté par Platon. Les deux grands rochers qui s'élèvent au large seraient tout ce qui subsiste de la muraille de la cité antique submergée par les flots. « La mer est l'infini et aussi le regard sur l'infini, c'est l'acceptation totale du rêve. On peut continuer à regarder la mer et à imaginer ce qu'on veut. On peut même se souvenir de ce qu'on veut. C'est peut-être dans ce sens-là que l'on peut aussi parler de nostalgie », dit Teresa face à la mer, qu'elle chante dans « *Ao longe o mar* » (« Au loin la mer ») [QR17]. De la mer, de l'infini qu'elle contemple viennent le rêve, le souvenir, la

nostalgie des temps lointains. Avec elle, la caméra de Rob Rombout contemple le sombre océan, les vagues qui érodent les récifs, les volcans millénaires perdus dans les nuages qui se forment et se déforment au gré du vent. Les paysages des Açores dont la beauté nous submerge parlent des temps immémoriaux, du caractère éphémère des choses et de ce qui subsiste quand elles ont disparu, faisant naître au plus profond de nous une *saudade* qui n'est pourtant pas la nôtre. Puissance de la rencontre entre le paysage et la musique qui nous font sortir de nous-même, nous transportent au loin, au-delà des nuages, à l'infini [QR15]. *Les Açores de Madredeus* est un film romantique qui nous rappelle que, comme la musique, comme le cinéma, le paysage est un art du temps.





COMMENTAIRES

□ Les Açores, c'est un archipel ; le film, le portrait d'un groupe, Madredeus, à qui j'avais demandé une musique pour un film sur Porto qui finalement ne s'est pas fait (la production au Portugal ressemble parfois à des sables mouvants).

Ils étaient six, dont la chanteuse, Teresa Salgueiro, et le leader et compositeur, Pedro Ayres Magalhães.

Ils m'ont suggéré de plutôt faire un film sur eux, et France Supervision (France 2 & 3) s'est montré intéressée par l'idée d'un film en 16:9, format qui commençait à s'imposer.

Ce n'était pas vraiment une commande, plutôt un projet de travail en commun.

□ Le groupe prévoyait une tournée dans la péninsule ibérique. Je suis allé à un concert à Amsterdam, je les ai rencontrés, on a bavardé. Suivre une tournée, suivre des artistes en général, être à leur merci : c'est l'inverse

que je voulais. J'ai écrit un scénario. Il ne leur a pas plu.

Je voulais tourner aux Açores : j'avais l'idée d'un *road movie* dans les îles, qui mettrait en avant deux personnages (Teresa et Pedro). Cela ne les a pas convaincus non plus. Mais quand j'ai ajouté que, pour ma part, je pouvais aussi bien ne pas faire le film, que je n'en avais pas besoin, ils se sont ralliés à ma proposition, et j'ai eu les mains libres... pendant dix jours. Ils étaient bloqués sur une île, donc disponibles à tout moment, ce qui m'a permis de réaliser un travail plus construit.

J'ai obtenu d'EMI (leur label) de choisir les musiques, et de ne pas me limiter à la promo d'un album.

□ Il fallait décider quelle langue on utiliserait. Ils pensaient à l'anglais, comme dans le film *Lisbon Story* (1994, Wim Wenders) où ils avaient figuré, mais ils le parlaient assez mal, alors que leur français me semblait parfait. J'ai tranché : pour les prises en son direct, ils



parleraient en français, et quand on travaillerait en son *off* – avec une meilleure qualité sonore –, à propos de choses plus personnelles, plus intimes, ils parleraient en portugais (je le parle peu), mais tout ce qui se dirait aurait été décidé à l'avance. C'est mon côté directif, pas vraiment sympa. La sympathie, c'est pour après, quand le film est fini. Eux me regardaient comme un martien, ils avaient l'habitude d'être suivis et non pas dirigés.

□ Leur mise en scène en concert avait un côté très théâtral – tous en noir, pas de bonjour, peu de mouvements – que je voulais conserver, et transposer dans un paysage réel. Je cherchais des images très théâtrales, voire picturales. Éventuellement en utilisant un filtre sur l'objectif, ce que je ne ferai jamais plus. Certes, cela permet de voir directement l'effet à la prise de vues, mais on ne peut plus rien changer en postproduction. C'est irréversible. Dans ce film, il n'y a aucune intervention sur l'image en postproduction. Mais

être face à mes propres choix, ça me plaît assez.

Nous avons ajouté de la lumière artificielle. Elle vient de nulle part et renforce l'effet pictural et artificiel.

Et pour que le paysage paraisse encore plus théâtral (certains ont cru que j'avais tourné en studio), nous avons fixé des poids sur le pied, pour que rien ne bouge, même s'il y avait du vent.

□ En repérage, j'avais trouvé un endroit assez quelconque, où j'avais envie d'organiser une séquence. Un carrefour, quatre rues, un immense et affreux poteau d'éclairage. La chanson *A vaca do fogo* est à quatre temps. Quatre routes et quatre temps.

Je voulais faire quelque chose qu'on nous a toujours appris à ne pas faire : aller d'un plan général à un autre plan général sans passer par un gros plan... comme on l'enseigne dans les écoles de cinéma. Mais l'immense poteau gênait et il n'était pas possible de l'enlever.



J'ai donc prévu quatre plans, chacun avec un arrière-plan différent, chacun avec un autre musicien en avant-plan, dans les mêmes proportions, et le poteau toujours au même endroit dans l'image. Quand le groupe est arrivé... j'avais oublié qu'ils étaient six ! Ça ne me convenait pas du tout. J'ai dû exclure, pour cette séquence, le claviériste Carlos Maria Trindade et le guitariste José Peixoto.

□ Dans chaque plan, la chanteuse est debout, les musiciens sont assis. Pour garder les proportions et être à même hauteur, ils étaient perchés sur des caisses. Pour finalement arriver à une image qui semble très naturelle, il faut parfois passer par des procédés totalement artificiels.

□ Les séquences mises en scène de façon théâtrale alternent, de manière brusque, par un montage très sec, avec celles tournées de façon plus naturelle, caméra à l'épaule, pendant une fête de village.

□ Pourrait-on aujourd'hui, dans un film sur un groupe musical, se contenter de longs plans fixes qui durent ? Ne faudrait-il pas de rapides changements d'images ?

GÉNÉRIQUE

Scénario et réalisation : Rob Rombout.

Directeur de la photographie :

Jean-Paul Dezaytjij.

Conception sonore et prise de son :

Paul Heymans.

Assistante de réalisation : Olga Baillif.

Montage : Adriana Moreira de Oliveira.

Montage son et mixage :

Jean-François Gosselin.

Producteur exécutif : Mona Lisa Films

(Jean-Paul Puljiz, Thierry Dory).

Producteur délégué : Morgane Production

(Gérard Lacroix, Gérard Pont).

Production : Morgane Production – Mona

Lisa Films – União Lisboa – France

Supervision.

Coproduction : RTBF (Benoît Jacques de Dixmude, Roch Bosquée), avec le soutien du plan d'action 16:9 de l'Union européenne.

Support : Beta-digit 16:9.

Durée : 40 minutes.









