

Trames sonores

François Vallerand

Number 151, March 1991

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/50317ac>

[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. (1991). Review of [Trames sonores]. *Séquences*, (151), 4-6.

L'ANNÉE DES PASTICHES

Une année médiocre ou banale, selon les points de vue, voilà ce qu'aura été 1990. La musique de film fut à l'image des films qu'elle accompagnait, sans grand relief, audace ou véritable originalité. Justement, on se doit de relever une tendance qui, si elle persiste, risque de devenir inquiétante.

Fâcheuse tendance

Trop de compositeurs, et non des moindres, ont depuis quelque temps recours dans leurs oeuvres à des emprunts, citations plus ou moins textuelles, ou parodie du répertoire de la musique classique ou de leurs collègues en faisant du «à la manière de» trop évident pour que cela demeure dans le domaine de l'hommage respectueux. Il n'y a rien de respectable là-dedans, et nombreux sont les mélomanes qui auront raison de pourfendre les musiciens pour leur paresse intellectuelle et surtout leur mauvaise foi. Car, en définitive, on n'abuse personne et les spectateurs qui ont des oreilles pour écouter — plus nombreux qu'on ne le pense — n'aiment pas, et commencent à en avoir assez d'être pris pour des illettrés musicaux. Les musiciens auront beau se réfugier derrière des arguments de nécessité dramatique, de déférence envers des aînés ou des collègues, dans la plupart des cas, cette défense ne tient pas. Ils se desservent non seulement eux-mêmes, ce qui est dommage pour leur crédibilité, mais aussi leur art, ce qui est plus grave. Passe encore de faire des autocitations, comme Jerry Goldsmith s'est amusé à le faire de façon très justifiée, dans **Gremlins II — The New Batch**. Le clin d'oeil était amusant et surtout, le compositeur s'amusait à ses propres dépens. Passe encore que Goldsmith toujours, comme je l'ai déjà relevé ici même, cite très brièvement quelques notes de la musique de **Conan the Barbarian**, le premier film d'Arnold

Schwarzenegger, de son collègue Basil Poledouris, au tout début de sa fulgurante partition pour **Total Recall**. Ici, Goldsmith se divertissait aux dépens d'Arnold, par le biais de Poledouris. D'ailleurs, dans ces deux cas, les citations sont si subtiles qu'elles passent pratiquement inaperçues, témoignant par là de l'humour de Jerry Goldsmith. Moi qui me suis toujours posé comme défenseur de la musique de film, je me vois dans la triste position de critiquer des gens et des oeuvres que j'admire. Pour peu que ces quelques lignes soient lues par les intéressés, je souhaite qu'ils prennent conscience qu'il en va autrement et qui se voient atteints dans leur passion, surtout quand ils constatent que même les meilleurs se prêtent volontiers à ces procédés.

Des faits

Pour avoir été souvent relevée dans cette chronique, on connaît déjà la propension de James Horner à émailler ses oeuvres de citations de thèmes et de réminiscences puisés chez les compositeurs classiques. Cette année, Horner n'a pas hésité à piller encore une fois Serge Prokofiev pour la monumentale partition chorale qu'il destinait à **Glory**. Un thème d'**Ivan le Terrible** lui convient parfaitement, sans mentionner d'autres emprunts à Carl Orff (*Carmina Burana*) ou Philip Glass (**Powaqqatsi**). Trois cas inconvenants sont le fait de compositeurs français. Il est pour le moins ahurissant, et triste, d'entendre sous la plume de Philippe Sarde, dans, par ailleurs, sa magnifique musique pour **Lord of the Flies**, des citations des rythmes syncopés si connus du

Sacre du printemps d'Igor Stravinsky. Et à quoi a bien pu penser Jean-Claude Petit quand, dans sa très romantique et agréable musique pour **Cyrano de Bergerac**, il a repris note pour note, et dans une orchestration quasi similaire, les premières phrases de l'ouverture de **Batman** de son collègue américain Danny Elfman. Les mélomanes sont sûrs de tiquer aussi quand, au beau milieu du splendide **Château de ma mère**, ils entendent la musique de Vladimir Cosma — un compositeur certes agréable et habile tresseur de mélodies, mais qui n'a pas souvent fait preuve d'une inspiration transcendante — imiter dangereusement un passage entier du **Lieutenant Kije** de Serge Prokofiev (décidément, ce musicien inspire beaucoup nos compositeurs en mal d'idées thématiques), quand ce n'est pas une évocation forcée du Maurice Ravel de **Ma Mère l'Oye**. Tous ces emprunts sont si énormes, si évidents, que leur seule existence dépasse l'entendement. Et finalement, on est bien en droit de se poser la question : mais pour qui nous prend-on à la fin ?!

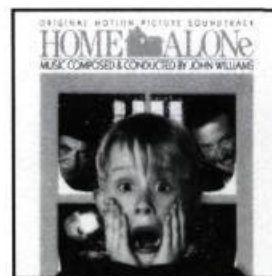
Un palmarès d'accessits

Ma tâche de choisir, parmi les partitions cinémusicales, les meilleures de l'année qui vient de s'achever s'en est trouvée fameusement compromise. Car, certes, **Lord of the Flies** de Philippe Sarde, **Glory** de James Horner, **Cyrano de Bergerac** de Jean-Claude Petit méritaient d'entrer dans ce palmarès aux côtés de la monumentale **Total Recall** de Jerry Goldsmith. Mais dès lors qu'elles prêtent le flanc à une critique facile et légitime, je ne puis me résoudre à faire cette année comme par le passé mon palmarès des cinq meilleures. Je ne décernerai donc que des accessits.

Un cadeau de Noël

La fin de l'année a vu la sortie de deux films illustrés par les deux

géants de la musique de film américaine, John Williams et Jerry Goldsmith. 1990 fut sans aucun doute pour Williams son année la



plus productive depuis fort longtemps. Il la termina en beauté avec un cinquième film, une adorable surprise, **Home Alone**. Signe des temps, même Williams lui aussi se paie le luxe d'un habile pastiche de **Casse-Noisette** de Tchaïkovsky. Mais, dans son cas, il s'agit bien d'un très court pastiche de cette oeuvre devenue un poncif du temps des fêtes. Néanmoins, si amusant soit-il, il laisse dans le contexte que je dénonçais plus haut un léger goût amer. Mais pour le reste, Williams s'est surpassé, comme toujours, avec un petit thème primesautier et accrocheur qui ne nous lâche plus, longtemps après l'audition de la musique, et deux superbes cantiques de Noël qui, pour peu qu'on leur en donne la chance, devraient devenir des classiques du genre ; ce qui nous changerait pour une fois des vieux cantiques, **Jingle Bells**, et autres **White Christmas**, devenus si «quétaines» dans leur matraquage sirupeux de centre commercial.

Jazz russe

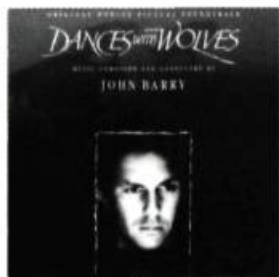
Avec **The Russia House**, Jerry Goldsmith se démarque de toute sa



production de ces dernières années et retrouve un style intimiste, romantique et mélodique qu'il n'avait plus exploré depuis près de vingt ans. L'ennui avec Goldsmith, c'est qu'il n'a jamais prouvé un réel talent de mélodiste. Sa force réside dans la manipulation de masses orchestrales, dans l'agencement de timbres et des rythmes. Ses airs par contre me sont toujours apparus faibles et triviaux, maigre en substance ou force évocatrice et j'ai toujours déploré ce fait chez ce grand musicien. Toutefois, malgré ses faiblesses, **The Russia House** est probablement ce que Jerry Goldsmith a fait de mieux dans ce genre. Le musicien semble avoir de la chance quand il s'associe à un instrumentiste de talent. **Under Fire** avec Pat Metheny avait été un feu roulant. Ici, Goldsmith a fait équipe avec le saxophoniste de jazz Brandford Marsalis et le résultat nous vaut l'une des mélodies les plus réussies à sortir de sa plume depuis des années, esquisse d'une chanson de fort belle venue interprétée par Patti Austin sous le titre **Alone in the World**. Musiques de suspenses, d'inspiration jazzée et l'évocation d'une lointaine contrée, la Russie profonde, au moyen d'une étrange sonorité de flûte orientale complètent cette partition, souvent répétitive, mais qui se laisse écouter sans déplaisir. Ce n'est pas du grand Goldsmith, mais c'est une facette de son style qu'on lui aimerait voir travailler plus souvent.

Mornes plaines

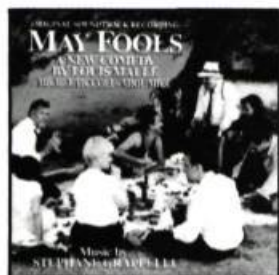
Dances with Wolves, le film grandiose et ambitieux de Kevin Costner, marque le retour de John Barry à la composition, éloigné par un étrange et effrayant accident gastrique, et non une crise cardiaque comme on l'avait d'abord annoncé. Même si j'éprouve une infinie sympathie pour John Barry, un mélodiste méconnu quant à lui s'il en est, j'aurais préféré un autre compositeur pour ce film. Bruce Broughton par exemple ; ou John Scott, voire Philippe Sarde... Barry, malgré ses bonnes intentions n'a tout simplement pas la maîtrise de



l'orchestre suffisante pour mener à bien un tel projet. Avec ce film, nous avons donc eu droit, certes en mieux, à une reprise du style hyper-romantique qui avait dominé **Out of Africa**. Il est vrai que, visuellement, les deux films présentent des similitudes, mais là s'arrête la comparaison. Personnellement, j'ai été agacé par les cuivres et les violons langoureux qui exacerbent le côté romantique et «cute» du personnage aux dépens de sa force de caractère. Si parfois Barry réussit, comme dans la scène de chasse aux bisons, à s'élever au-dessus de son sujet, il ne tarde pas à retomber dans ses rengaines. Ici, pour parodier un éminent et royal critique éclairé, il y a trop de notes, souvent les mêmes qui, dans leur monotonie, laissent trop peu de place au silence et à la poésie des images. L'art et la vertu du compositeur de musique résident aussi dans sa capacité de savoir quand se taire. Où est le John Barry qui nous a déjà donné **The Lion in Winter**, **The Last Valley** et **Mary Queen of Scots**?

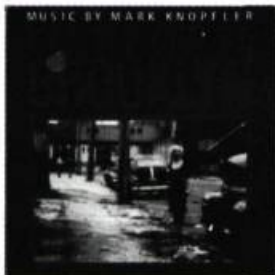
Quelques mentions honorables

Je ne voudrais pas oublier, dans ce bilan morose de 1990, des partitions de cinéma qui, par leur



présence, ont su rehausser le caractère intrinsèque de chaque film qu'elles illustraient. L'idée qu'a eu Louis Malle de demander à Stéphane Grappelli d'accompagner son film **Milou en mai** était si naturelle et allait tant de soi, qu'elle fut géniale. Je garde, de cette époque de 1968, un souvenir attendri puisque j'ai eu la chance de vivre au cœur de ces événements de mai qui secouèrent la France. À cette époque, Grappelli, à toutes fins pratiques complètement oublié de sa génération, connaissait un surprenant regain de popularité, redécouvert par une jeunesse effervescente et imprévisible. Le son de ces années, ce fut pour moi autant Grappelli que les Beatles, Jefferson Airplane ou Jimi Hendrix. Musique d'ambiance plus que musique dramatique au sens propre, les accents de Stéphane Grappelli pour **Milou en mai** survivent sur un petit bijou de disque très curieusement et fort heureusement publié aux États-Unis.

Le passage des musiciens de rock au monde de la musique de film est parsemé de catastrophes qui rempliraient un énorme sottisier. Jusqu'à maintenant, Mark Knopfler ne s'en est pas trop mal



sorti. Avec sa musique pour le terrifiant **Last Exit to Brooklyn**, il acquiert ses lettres de noblesse. Non seulement, sa partition mi-synthétique, mi-orchestrale ponctuait-elle avec autorité et savoir-faire un déprimant portrait ouvrier sans concession, elle demeure une intéressante expérience d'audition sur disque, bien au-delà d'une simple musique-souvenir d'un film.



Dans un registre plus courant, la partition de Michael Small pour **Mountains on the Moon** se veut un autre de ces portraits de la nature sauvage qui se prêtent si bien à de grandes envolées lyriques. Intercalant avec habileté des musiques traditionnelles africaines, cette partition est l'une des plus intéressantes de l'année. Michael Small est un compositeur qui œuvre depuis de nombreuses années au cinéma mais dont le nom est demeuré obscur, bien qu'il ait surtout travaillé avec d'importants réalisateurs comme Bob Rafelson, Alan J. Pakula, John Schlesinger ou Arthur Penn.

«What's up, Doc?»

Levez la main, ceux qui connaissent le nom de Carl Stalling! Oh! bien sûr, il y en a qui trichent car ils ont déjà en mains le disque de l'année, la collection de bandes originales la plus incroyable à sortir depuis longtemps. Je parle des musiques que ce monsieur Stalling — un bourreau de travail si on pense qu'il composa une partition de sept à huit minutes par semaine pendant plus de vingt ans, de 1936 à 1956! — produisit chez Warner Brothers pour leurs «cartoons», c'est-à-dire pour Bugs Bunny, Elmer Fudd, Sylvester the Cat, Tweety, Porky Pig, Road



Runner, et combien d'autres... Impossible de penser à eux sans évoquer les accents de Carl Stalling. En fait, Stalling a débuté chez Disney où il était chargé d'organiser les facéties musicales des *Silly Symphonies*. Mais c'est dans l'univers délirant de Chuck Jones qu'il trouva un exutoire à son esprit créateur et son humour destructeur. Et quel esprit! Tout dans ce monde était voué à la farce, la satire, l'élucubration, la démente organisée, bref, la liberté créatrice la plus totale. Il en est résulté une musique délirante, emplie de citations dérisoires, mais aussi d'audaces rythmiques et harmoniques. Nous sommes ici dans le monde de la pure «mickey mouse music», comme on a appelé avec mépris ce style de composition. Tout cela n'est pas à mettre entre les oreilles de mélomanes convaincus qui feraient bien de s'abstenir. Mais pour les mordus de documents sonores inédits et curieux, ce que révèle cet enregistrement, c'est que non seulement il fallait bien l'écrire cette musique, mais il fallait aussi la jouer, ce qui n'était pas toujours évident, comme le démontrent des extraits de répétitions pris sur le vif. Sans les images pour nous distraire, les petites partitions, sortes de «saucissonnage» éhonté de tous les styles, composées, enregistrées et montées en tranches de quelques secondes à la fois, dénotent le travail colossal et obscur du musicien qui ressemblait autant à celui du bruiteur que de l'animateur. Il fallait bien qu'un petit rigolo fasse prendre le devant de la scène à cette musique sans mémoire, vissée au fond de notre inconscient collectif depuis notre enfance, pastiche ultime et terminal de toutes les autres. Bravo pour l'audace et l'idée saugrenue mais passionnante de nous faire découvrir un de ces pionniers qui créent — quels grands mots! — des pans de civilisation. Dorénavant, quand on verra Bugs Bunny s'en prendre au Diable de Tasmanie et Tweety être sûr d'avoir vu un «puddy tat», on aura une pensée attendrie pour Carl Stalling, le gars des flûtes et des violons. «Beep! Beep! That's All Folks!»

Deux grands disparus

En moins d'un mois et demi, la musique américaine a perdu ses deux plus grands champions, Aaron Copland, celui qu'on a surnommé son doyen incontesté, et Leonard Bernstein, son enfant terrible. Bernstein fut le premier à partir à la mi-octobre. Tragédie du sort, il venait d'annoncer quelques jours auparavant sa volonté de prendre sa retraite de chef d'orchestre, mais une retraite active dans laquelle il voulait retourner à ses premières amours, la composition, la comédie musicale et le cinéma. Copland qui est mort le 2 décembre laisse derrière lui



une oeuvre achevée qui marqua à plus d'un titre la musique américaine de sa forte empreinte. À eux deux, Bernstein et Copland surent marier les éléments classiques hérités de la tradition européenne aux éléments indigènes à l'Amérique, les chants traditionnels des colons, des Noirs, des Amérindiens et surtout, le jazz. Malgré leur stature, ni l'un ni l'autre n'eurent avec le cinéma de rapports harmonieux. La méfiance d'Hollywood à l'égard de musiciens trop sérieux et indépendants ne leur laissa que des miettes. Copland, qui pourtant dans son petit livre *What to Listen for in Music*, réserva son dernier chapitre à la musique de film pour laquelle il eut toujours une grande sympathie, contrairement à nombre de ses confrères, ne composa pourtant pas même une dizaine de partitions pour le cinéma. Ironiquement, **The Heiress**, la partition qui marqua sa rupture avec Hollywood parce qu'elle fut saccagée par William Wyler, lui valut son seul Oscar. Et cette oeuvre est l'une des rares de Copland pour le cinéma à être encore inédite sur disque.

Bernstein quant à lui vint au cinéma par le biais de Broadway. J'ouvre ici une parenthèse pour apporter une précision qui m'a souvent été demandée : non, il n'y a pas de lien de parenté entre Leonard Bernstein qui fut, le temps d'un film, musicien de cinéma, et Elmer Bernstein, compositeur de plus d'une centaine de partitions depuis 1951. En 1946, Gene Kelly et Stanley Donen adaptèrent pour l'écran la comédie musicale *On the Town* qui demeure à ce jour l'un des plus beaux fleurons de la



comédie musicale hollywoodienne. En 1953, on demanda à ce chanteur de New York par excellence de composer la musique de *On the Waterfront* d'Elia Kazan. Bernstein n'eut pas de chance. Éreinté par la critique musicale pour s'être abaissé à écrire une partition que l'on jugeait simpliste et indigne de lui, décrié par les milieux du cinéma pour avoir composé une œuvre ostentatoire, violente et cérébrale, cette magistrale partition restera la seule incursion de Leonard Bernstein dans le domaine de la musique de film dramatique. Toutefois, l'audition de l'enregistrement de référence qu'il réalisa au cours des années 60 avec la New York Philharmonic, de préférence à celui qu'il réalisa plus tard en public en Israël, continue de prouver quel grand compositeur de cinéma il aurait pu être si on lui en avait donné la possibilité. Il est par ailleurs inutile de mentionner *West Side Story* de Robert Wise, autre chef-d'œuvre à la fois musical et cinématographique. Le film et sa musique parlent d'eux-mêmes.

François Vallerand



3^{ÈME} FESTIVAL INTERNATIONAL DU CINÉMA & DE LA VIDÉO GAI & LESBIENS DE MONTREAL

Notre festival témoigne de plusieurs problématiques d'intérêt pour la communauté gaie et lesbienne. Cependant notre programmation a toujours su éviter la ghettoisation (sic). S'il y a ghettoisation (resic), elle vient de la part des institutions gouvernementales qui nous marginalisent en refusant obstinément de nous financer.

La direction du festival

Le manque d'intérêt des gouvernements pour le Festival international du cinéma et de la vidéo gai et lesbiens de Montréal n'est rien moins que scandaleux. *Image et Nation* fut probablement la seule manifestation culturelle à ne pas recevoir l'appui financier de l'État en 1990. (On était probablement trop occupé à compter les millions qu'on investira dans le complexe *Juste pour rire*...). Chapeau bas aux organisatrices et organisateurs qui ont su autofinancer le festival. Malgré leur budget restreint, ils ont pu offrir au public gourmand des invités de choix, une programmation variée et des projections impeccables à la Cinémathèque québécoise, à l'Institut Goethe et à la salle de l'O.N.F. du complexe Guy-Favreau.

Le Festival proposait des rétrospectives de l'œuvre de la réalisatrice allemande Ulrike Ottinger, du cinéaste français Guy Gilles et du vidéaste torontois Collin Campbell. Un volet historique nous faisait découvrir le cinéma gai d'avant la révolution sexuelle. Ce programme comprenait, entre autres, l'excellent *Madchen in Uniform* de Leontine Sagan (le classique allemand entrevu dans une scène de *Henry et June*), ainsi que deux films de la réalisatrice hollywoodienne Dorothy Arzner (*Christopher Strong* avec Katherine Hepburn et *Dance, Girl, Dance* mettant en vedette Lucille Ball et Maureen O'Hara). On pouvait même revoir *The Haunting* de Robert Wise et *Immacolata e Concetta* de Salvatore Piscielli, deux films affichant des personnages lesbiens conçus par des hommes... mais revus et corrigés par un public d'expertes!

Le film le plus remarqué du festival fut sans contredit *Common Threads : Stories from the Quilt*. Le nouveau documentaire de Jeffrey Friedman et Robert Epstein, à qui l'on doit déjà *The Times of Harvey Milk*, retrace la genèse du «Projet de la courtépainte», dédiée aux victimes américaines du sida. Des milliers de gens ont participé à la confection de ce «monument» qui porte les noms d'êtres aimés ayant succombé au virus. Le réalisateur s'intéresse de près à cinq de ces participants. Une lesbienne rend un hommage vibrant à son défunt compagnon gai, un champion olympique qui devint le père de sa fille. Les parents d'un jeune hémophile racontent la lucidité et la joie de vivre qui animaient leur fils. Un activiste gai, qui vit avec le virus depuis des années, explique



Common Threads: Stories from the Quilt

comment son compagnon s'est malheureusement laissé mourir. Un haut-fonctionnaire militaire prépare sa propre épitaphe en parlant avec humour et tendresse du jeune amant qu'il «retrouvera» bientôt. Enfin, une Afro-américaine, resplendissante de vitalité malgré sa maladie, parle de sa foi en Dieu et du courage que son mari, un ex-drogué, a montré avant de mourir du sida.

Le choix de ces intervenants montre bien comment les auteurs du film ont à cœur de fracasser certains préjugés. Les différents témoignages sont montés en parallèle, tout en étant ponctuellement interrompus par des extraits de reportages qui montent en épingle, de façon ironique, la couverture médiatique du «phénomène sida». Le film débute et s'achève sur l'assemblage de la courtépainte, à Washington, en 1988. La caméra capte de façon saisissante le déploiement géométrique des participants qui juxtaposent, sur le sol, chaque partie du «monument» pendant que d'autres récitent, avec un infini respect, l'interminable liste des défunts. La mise en scène de l'événement rappelle étrangement celle que Spielberg a conçue pour la partie du finale de *Close Encounters of the Third Kind* où des portés-disparus reviennent de

l'au-delà alors que leurs noms sont récités, un à un, au mégaphone. La réalité fait parfois écho aux fictions les plus fantastiques. Comme plusieurs films gais avant lui, *Common Threads* manie l'humour et le mélodrame à des fins de provocation. Le résultat est cathartique.

Les autres films du festival, des moyens et des courts métrages surtout, étaient regroupés par thèmes : «Autour du Monde», «Expérimentation», «Témoignages», «Contextures» et le controversé «Programme hors-la-loi». Les festivals exacerbent souvent les passions et les points de vue divergents. Le «programme hors-la-loi» n'y a pas manqué! La gent masculine ne fut pas très heureuse d'apprendre qu'on lui interdisait d'assister à la projection d'*Orgasme à la crème fouettée*. On peut comprendre la frustration des spectateurs qui, d'initiés respectueux, se sont vus ranger tout à coup dans le camp de l'ennemi. Bien sûr, les vidéastes qui ont exigé cette ségrégation sexuelle étaient conscientes de la portée politique de leur geste. Il s'agissait de se retrouver entre femmes, entre complices, le temps d'un visionnement consacré à l'exploration de l'érotisme féminin et lesbien. On peut comprendre qu'après avoir longtemps tenté de faire partie du monde des hommes, certaines femmes voient maintenant la nécessité de retrouver certains rituels féminins ou d'en créer de nouveaux. Il en va peut-être de la survie d'une communauté. Quoi qu'il en soit, il faut quand même espérer que les hommes seront un jour invités à visionner cet *Orgasme à la crème fouettée*. Érudits de politique sexuelle, ils apprécieront certainement le travail de Diane Heffernan et de Patrizia Tavormina, les auteures et protagonistes de ce document aussi drôle qu'intelligent et complexe.

Toujours dans le cadre du «programme hors-la-loi», on pouvait voir *Peril or Pleasure?*, un documentaire ayant l'originalité de porter sur les pornographes féminins, ainsi que les critiques féministes qui les soutiennent et