

Planet Hollywood

François Vallerand

Number 191, July–August 1997

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/49314ac>

[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. (1997). Review of [Planet Hollywood]. *Séquences*, (191), 58–59.

PLANET HOLLYWOOD

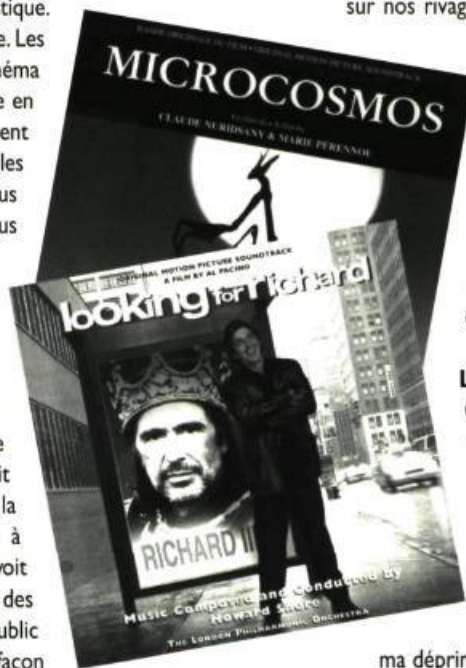
Il y a quelques semaines, des statistiques à la fois alarmantes et consternantes sur la diffusion du cinéma en salles au Québec en 1996 confirmaient ce que l'on savait déjà de manière évidente: le cinéma américain a occupé l'an dernier 57% du marché. Face à ce géant, la France faisait bien piètre figure, malgré une confortable deuxième place, avec la distribution de 40 films sur un total de 345! On ne se plaindrait pas si les films étaient un tant soit peu de qualité. Mais voilà! Le produit est souvent d'une insondable pauvreté d'invention, davantage fondé sur le résultat d'études de marché, de tractations financières et d'une conception du divertissement axée sur le spectaculaire plutôt que sur l'artistique. De plus, en occupant toute la place, il devient la norme. Les jeunes d'aujourd'hui, exposés exclusivement au cinéma américain commercial, ne conçoivent plus rien d'autre en dehors des recettes de celui-ci. Ils ignorent totalement les cinémas nationaux, incluant les films d'ici, ainsi que les classiques en version restaurée que l'on ressort de plus en plus; quant aux vieux films en noir et blanc, perçus comme des anachronismes, on s'en moque allègrement bien qu'un tas de vidéoclips utilisent assez souvent ce procédé.

INVASION

On aura compris que cette emprise se fait aussi sentir sur le marché des bandes sonores. Un rapide coup d'œil sur les rayonnages des disquaires a tôt fait de confirmer la place prépondérante qu'occupe la musique des films américains. Cela est regrettable à plus d'un titre. Outre le fait que le client sérieux se voit pris en otage, beaucoup de parutions ne sont que des compilations de chansons qui, s'adressant à un public ciblé, tentent de faire la promotion des films de façon souvent déloyale. Des exemples? Avez-vous entendu des chansons dans **Mission: Impossible** de Brian De Palma? Moi pas! Elles sont pourtant assez nombreuses paraît-il pour justifier tout un disque. **Twister** s'en offre quand même quelques-unes qu'on croit entendre en coup de vent, de manière très fragmentaire, derrière un mur d'effets sonores tonitruants. Là encore, tout un disque leur est consacré. C'est ce que j'appellerais le syndrome **Top Gun** qui veut que tout bon héros américain qui se respecte ne sache partir à l'attaque des forces de la nature ou des ennemis de son pays sans l'accompagnement des derniers tubes à la mode. Quant à la musique instrumentale, elle s'inscrit dans un moule normalisé qui devient la règle: soit du symphonique boursoufflé, rythmé, assourdissant et omniprésent, soit des mélodies sirupeuses et aussi prévisibles qu'interchangeables d'un film à l'autre. La partition de **Dante's Peak** de James Newton Howard est à ce titre un bon exemple.

GROSSE DÉPRIME

Face à cet étalage, il m'est devenu difficile de trouver un sujet pour cette chronique sans éviter de tomber dans l'inévitable et de m'exposer à des accusations de ne m'intéresser, encore une fois, qu'à la musique de film américaine. Il faut bien se rendre à l'évidence: notre position géographique ne nous laisse guère de choix. Puisque de toute façon, le cinéma d'ailleurs demeure à peu près invisible, qui parmi les distributeurs voudra s'aventurer à diffuser ici des disques — pour peu qu'ils existent — de la musique de films qui, eux, ne sont toujours pas distribués? Certains égarés, il est vrai, arrivent sur nos rivages, mais à des prix impossibles qui défient quiconque de prendre un risque... Je me suis procuré par exemple — heureusement chez un revendeur de disques usagés — la partition du film **Pétain** de Jean Marbœuf, aperçu brièvement au FFM, mais toujours inédit en salles au Québec, sur la seule raison qu'elle était l'ultime composition de Georges Garvarentz. Son audition n'a hélas pas réussi à me convaincre d'en parler. Tout cela pour dire que ma morosité face à la situation m'a incité à prendre un congé de ces pages pendant quelques mois.



LA FAIBLE PETITE LUEUR DES OSCARS

Comme je ne suis commandité par personne, le lecteur voudra bien me pardonner si mes choix se voient limités par les contraintes de notre marché, et surtout, mes goûts personnels qui, si j'en crois les quelques échos qui me parviennent, rejoignent quand même ceux de plusieurs d'entre vous. Je dois mentionner, en regard de tout ce que je viens de dire, que les Oscars cette année m'ont vengé de ma déprime et de ma panne de sujet; et que cela m'a fait le plus grand plaisir! Était-ce une indication du ras-le-bol universel? Car il me semble que tous les artistes se sont donné le mot cette année pour envoyer paître les pontes des grands studios et leurs cohortes de conseillers en marketing. Les grands vainqueurs ont été les indépendants; et dans le cas des musiciens, aucun d'eux n'était américain. Signe des temps à venir? En d'autres termes, les étrangers sauveront-ils Hollywood? Une chanson d'**Evita** d'Andrew Lloyd Webber, un Britannique, a malgré son âge remporté sans surprise la statuette dorée, devant une compétition plutôt faible. Gabriel Yared, un Français d'origine syrienne, se voyait entraîné par le succès de **The English Patient**, et remportait un Oscar annoncé pour une partition romantique à souhait et, en définitive, à la fois efficace et émouvante. Évidemment, c'était peut-être trop demander, mais j'aurais quant à moi remis le prix à Elliot Goldenthal, pour sa magnifique prestation pour **Michael Collins** de Neil Jordan. Au-delà du personnage de Collins, c'est à la douloureuse terre d'Irlande qu'est dédié ce

bouleversant requiem, que Sinéad O'Connor vient à l'occasion soutenir de sa voix blessée. Je constate avec un certain soulagement que la relève semble avoir trouvé un vrai compositeur. Mais Elliot Goldenthal qui, je le pressens, va devenir le prochain grand compositeur du cinéma américain, saura-t-il préserver son intégrité?

Autre grande première lors de cette incroyable soirée des Oscars, on a vu avec joie la Britannique Rachel Portman devenir la toute première femme à remporter un Oscar musical pour sa charmante partition d'**Emma** dans la catégorie de la partition originale d'une comédie. Mais pourquoi y a-t-il désormais deux catégories pour la musique? Rachel Portman voyait là confirmées la qualité et l'intelligence de son travail discret, mais encore trop peu utilisé à mon goût. Le grand vétéran John Williams avec **Sleepers**, une partition classique dans la veine de **JFK** pour un film hors normes, se voyait bien sûr à nouveau mis en nomination, ce qui n'aura surpris personne. Le reste des nominations m'a toutefois laissé totalement indifférent. Pourquoi Hans Zimmer et **The Preacher's Wife**? Et que faisait là **Shine**? Ah! oui. Whitney Huston et Rachmaninov... Il y a des fois où je me demande vraiment qui sont ces musiciens à qui on demande de voter pour la meilleure partition — ne l'oublions pas — originale. Ainsi, l'absence du Canadien Howard Shore, auteur d'une remarquable et puissante partition symphonique et chorale pour **Looking for Richard** d'Al Pacino, frise en ce qui me concerne, le scandale. Depuis quelques années, Shore prouve son éclectisme inspiré avec des partitions aussi différentes que celles d'**Ed Wood** de Tim Burton ou de **Crash** de David Cronenberg. Finalement, en y regardant de plus près, les Oscars ont été fidèles à eux-mêmes: quelques audaces, une prise de position pour la bonne conscience, et on oublie vite tout cela...

LA LEÇON DES CÉSARS

S'il faut trouver un signe d'une vitalité encore présente dans la musique de film actuelle, les Césars 1996 en sont le meilleur exemple. Ici, les quatre nominations ne peuvent que susciter mon adhésion la plus totale. Avec **Ridicule** de Patrice Leconte, Antoine Duhamel, vieux complice de Truffaut et de Chabrol, a livré une évocation de la musique de cour du XVIII^e siècle, véritable exercice de style, austère certes par endroits, et qui n'est pas sans rappeler ce que Bernard Herrmann avait fait pour **The Three Worlds of Gulliver**. Duhamel avait déjà tâté de la même période dans **Que la fête commence** de Bertrand Tavernier où son travail s'était cependant limité à des adaptations de musiques de Philippe d'Orléans. Les autres compositeurs nous sont beaucoup moins connus. Pour **Les Caprices d'un fleuve**, dont l'action se déroule aussi au XVIII^e siècle, René-Marc Bini a élaboré un «mélange musical utilisant des instruments baroques, symphoniques et africains», composant une musique simple et envoûtante, coulante et quasi intemporelle. Je ne saurais me rappeler, à ma grande honte,

où j'ai entendu déjà la musique d'Alexandre Desplats, mais celle d'**Un Héros très discret** a fortement retenu mon attention. Sa nomination aux Césars n'a fait que confirmer mes excellents souvenirs. Mes efforts pour obtenir le disque de cette partition, écrite notamment pour un quatuor à cordes, ont été vains jusqu'à maintenant puisqu'il est introuvable ici, même en importation. L'enregistrement de la partition de **Microcosmos** de Bruno

Coulais, qui s'est vu décerner le César de la meilleure musique, a heureusement trouvé un distributeur au Québec. C'est tant mieux, car il nous fait découvrir un véritable compositeur qui, avec ce film, a réussi un chef-d'œuvre d'adéquation de la musique et de l'image. La musique, l'un des trois éléments composites de la bande-son, avec les bruits des insectes et ceux de la nature, devait se fondre avec eux pour soutenir l'image sans attirer l'attention sur elle. Cette partition, d'une étonnante invention musicale, joue à merveille ce rôle, parcourant pour ce faire un très large éventail de l'expression musicale contemporaine. Voilà à n'en point douter du grand art. Ai-je besoin de recommander les disques de toutes ces œuvres?

LA RELÈVE?

Très loin du mercantilisme américain, la musique de film française me donne à rêver qu'une sorte de relève, de planche de salut, se trouve peut-être là, prête à prendre le relais et à insuffler une vision moins sclérosée à la musique du cinéma américain.

Mais le risque est gros. Certains y perdront probablement leur âme, à l'instar de tant de cinéastes étrangers qui, une fois à Hollywood, ont vu leurs illusions disparaître et ont été obligés de livrer un produit conforme aux exigences, soi-disant, du public. Si d'aventure les musiciens américains n'arrivaient pas à se dégager des impératifs commerciaux des producteurs, à retrouver et à imposer leur vraie personnalité — et tout indique que tant que la crise n'éclatera pas, ils n'y parviendront pas — certes, je serais heureux de voir les Duhamel, Bruno Coulais ou Alexandre Desplats y faire carrière. Des voix comme Zbigniew Preisner et Wojciech Kilar y ont déjà été invitées mais, même si leurs interventions se démarquent du courant en vogue, elles demeurent peu nombreuses et en définitive sans conséquences.

Mais, pour un Georges Delerue, un John Barry, un Ennio Morricone ou un Maurice Jarre qui y ont réussi avec plus ou moins de bonheur, combien y a-t-il

eu de Hans Zimmer ou de Michel Colombier qui ont été happés par le système, ou de Philippe Sarde qui n'ont pas pu cohabiter avec lui? C'est que les règles du jeu ont changé. Et cet apport extérieur qui a signifié autrefois le renouvellement perpétuel et la richesse artistique du cinéma américain, se heurte aujourd'hui aux diktats corporatifs d'une industrie omnipotente qui aspire à la domination planétaire. À bien y penser, tout cela est fort alarmant et consternant. **S**

François Vallerand

