

Bon an, mal an

François Vallerand

Number 201, March–April 1999

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/49065ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)

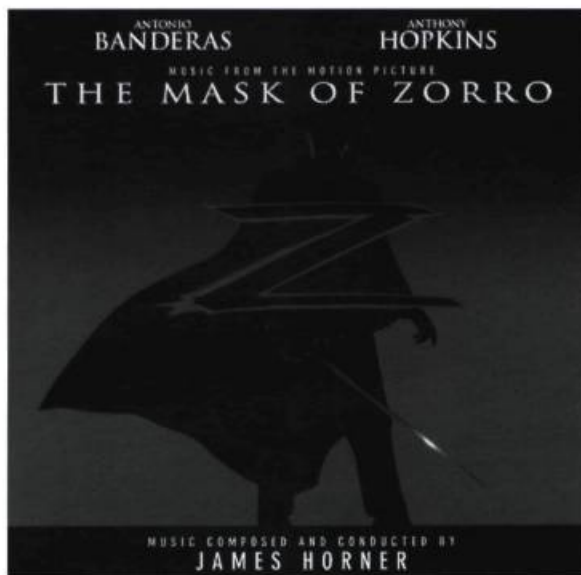
1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Vallerand, F. (1999). Review of [Bon an, mal an]. *Séquences*, (201), 57–60.

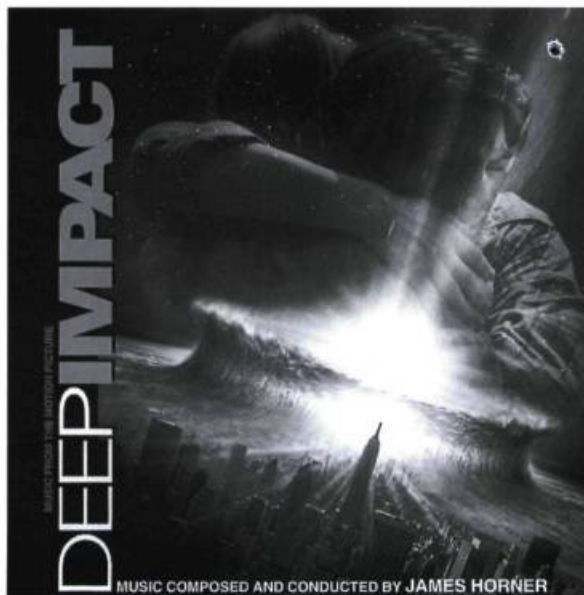
Bon an, mal an



Avant toute chose, finissons-en une fois pour toutes avec *Titanic*. Il apparaît maintenant évident que l'année 1998 a été celle du film de James Cameron. *Titanic* est devenu une consécration, non seulement pour son réalisateur, mais aussi pour James Horner, son musicien. Le disque de la bande originale a atteint des chiffres de vente jamais vus pour une musique de film instrumentale, en dépassant les 25 millions d'exemplaires, d'après les dernières informations glanées sur Internet. C'est la gloire instantanée pour le musicien américain de 45 ans qui, à l'instar d'Henry Mancini à une certaine époque, et d'Ennio Morricone encore maintenant, peut se vanter désormais d'être l'un des rares compositeurs du cinéma universellement connu du grand public.

Comètes et castagnettes

On pourrait croire, en observant le triomphe de la musique de *Titanic*, que James Horner est l'objet d'un engouement généralisé. Or, il n'en est rien. Ce n'est pas parce que les producteurs des grandes machines à fric hollywoodiennes font appel à ses services que le compositeur et sa musique trouvent grâce auprès des critiques et des amateurs de musique de film. Si l'on se base sur les quelques rares écrits sur le sujet publiés dans les revues de cinéma, et sur les commentaires exprimés dans les revues spécialisées et dans les groupes de discussions sur Internet, James Horner provoque d'après débats entre ses défenseurs (plutôt rares) et ses omniprésents et très volubiles détracteurs. On connaît les critiques: une tendance à l'emphase et à la boursouffure, des orchestrations tapageuses, des mélodies racoleuses, mais surtout, la désagréable propension du compositeur aux redites et aux autocitations, sans oublier ses



pillages éhontés des classiques et de ses collègues. Mais le musicien reste impassible face à tous ces ragots car le tiroir-caisse fonctionne très bien. À preuve, deux des gros films américains de l'été ont été mis en musique par ses soins. *Deep Impact* apparaît à beaucoup, après l'épileptique *Armageddon*, comme un gentil et divertissant film-catastrophe classique, même avec ses personnages stéréotypés, ses situations convenues et prévisibles. La partition musicale sans surprise de James Horner déballe des échos de *Field of Dreams* et de *Glory* pour le côté célébration de l'Amérique indomptable et héroïque qui côtoient des ébauches ou

des chutes de la partition de *Titanic* pour les scènes de catastrophe du film. Il reste une musique agréable, sans plus, très professionnelle, mais qui ne révèle qu'un travail de routine. Sa partition pour *The Mask of Zorro* par contre est plus intéressante à plus d'un titre. Sans doute parce qu'elle propose à l'auditeur le meilleur et le pire du musicien. Dans ce qu'elle a de mieux, cette œuvre renvoie directement aux grandes partitions pleines d'actions d'Erich Wolfgang Korngold pour les films d'Errol Flynn. L'hommage à *The Sea Hawk*, *Captain Blood* et *The Adventures of Robin Hood* est manifeste. Très présente dans le film, elle ne laisse que peu de répit au spectateur qu'elle submerge de son volume sonore élevé. Par ailleurs, Horner y utilise tous les clichés imaginables de la musique espagnole, flamenco, paso doble, fandango, sans mentionner les emprunts à *Carmen* de Bizet. Approprié, certes! Mais cela frise la redondance par endroits. Je note toutefois l'amusante utilisation des claquements de mains et de pieds pour accompagner certaines scènes comme celle de la leçon d'escrime ou du duel séducteur entre Antonio Banderas et Catherine Zeta-Jones. Dans l'œuvre de James



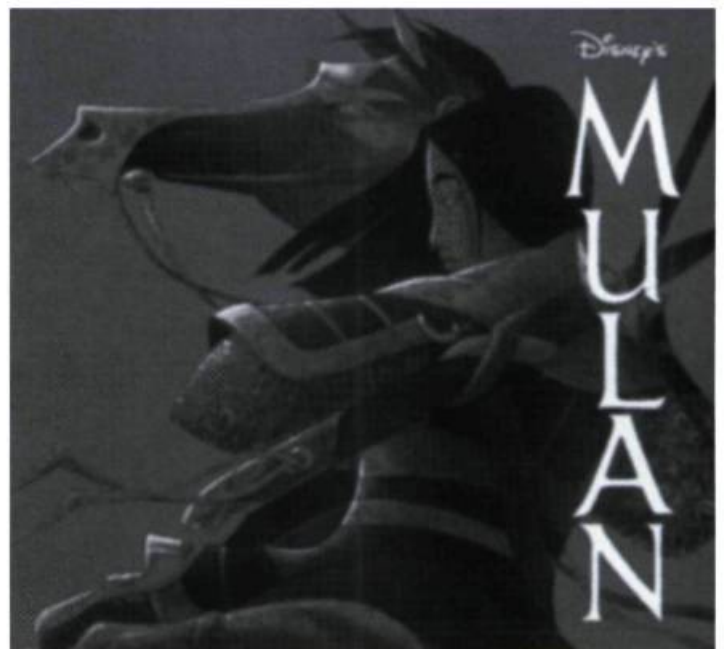
Horner, j'entrevois cette petite idée comme une trouvaille. Pourvu qu'elle ne devienne pas une autre de ces marques de commerce, comme son usage incessant des mélodées d'un shakuhatchi, une flûte japonaise en bambou, pour ponctuer sa musique d'accents dramatiques. Mais pour être franc, hormis ces quelques petits irritants, la musique de *The Mask of Zorro* demeure une réussite indéniable d'un compositeur arrivé au sommet de sa gloire mais dont la carrière ne cesse d'être en dents de scie. La maturité et la sagesse tardent à venir à James Horner. La partition de *The Mask of Zorro* serait-elle enfin leur première manifestation?

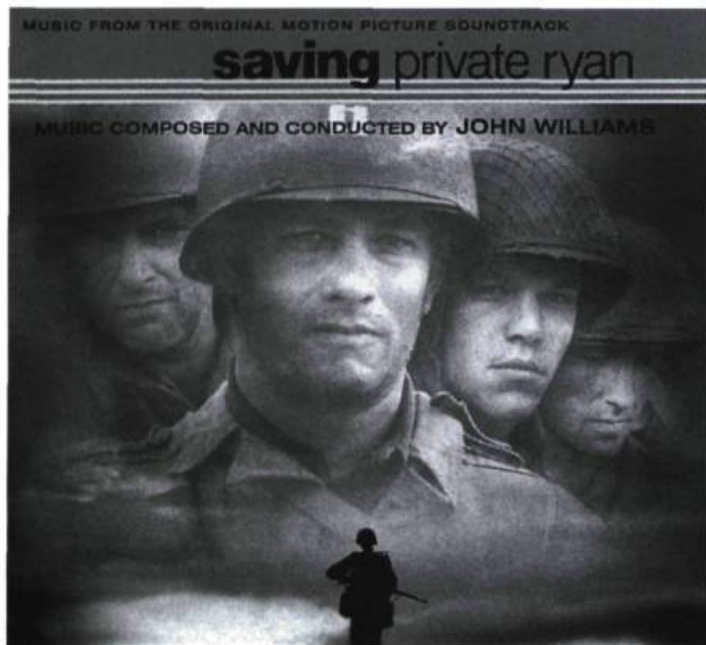
Deux disparus

1998 a vu disparaître deux grands noms de la musique de film. C'est le 29 octobre qu'est décédé à Paris Paul Misraki, l'un des grands musiciens du cinéma français. Avec Joseph Kosma et Georges Van Parys, Misraki fut sans conteste, l'un des compositeurs les plus utilisés par le cinéma français. Né à Constantinople en 1908, il devient à Paris l'élève de Charles Koechlin (lui-même un passionné de cinéma). Au cours des années 30, il est membre et comparse des Collégiens de Ray Ventura. Comme pianiste du groupe, il écrit quelques-uns de leurs plus grands succès. Tout en participant à leurs films musicaux les plus débridés, il en compose la musique et les chansons. On se souviendra avec nostalgie de *Qu'est-ce qu'on attend pour être heureux?*, de *Petit souper aux chandelles*, de *Tiens, tiens, tiens*, d'*À la mi-août*, ou de l'ineffable *Tout va très bien Madame la Marquise* qui sont toutes devenues des classiques de la chanson française. Passant allègrement de l'univers de la chanson à celui du cinéma, Misraki compose de 1936 à 1984 la musique de plus de 90 films, dont certains sont célèbres, comme *Mr. Arkadin* (1954) d'Orson Welles, *La Reine Margot* (1954)

de Jean Dréville, *Et Dieu créa la femme* (1956) de Roger Vadim, *Les Cousins* (1958) de Claude Chabrol, *Montparnasse 19* (1958) de Jacques Becker, *Le Doulos* (1962) de Jean-Pierre Melville, ou *Alphaville* (1965) de Jean-Luc Godard. Dans sa longue carrière, Paul Misraki put ainsi faire le pont entre le cinéma d'avant et d'après-guerre — le *cinéma de papa* comme l'appelaient avec dérision les artisans de la Nouvelle Vague — et cette même Nouvelle Vague, qui pourtant n'hésita pas à faire appel à lui. Esprit curieux et universel, Misraki fut aussi un écrivain fécond. Un aspect de son activité est peu connu des cinéphiles: il était un passionné d'ésotérisme, et notamment un des grands spécialistes mondiaux du phénomène des OVNI, sur lequel il écrivit plusieurs ouvrages. C'est en partie en s'inspirant de lui, d'ailleurs, qu'a été créé le personnage de Lacombe, interprété par François Truffaut, dans *Close Encounters of the Third Kind* de Steven Spielberg.

Né le 16 mars 1920 à Chobham (Surrey) en Angleterre, John Addison est mort le 7 décembre dernier à Bennington au Vermont, où il résidait depuis plusieurs années. Très solidement formé dans de grandes écoles de musique britanniques, il entre en 1948 comme professeur au Royal College of Music. Après de nombreux travaux pour la BBC au début des années 50, il aborde le cinéma en proposant des partitions élégantes teintées de jazz. Le cinéaste britannique Tony Richardson fera de lui son musicien attitré après leur première collaboration en 1959 sur *Look Back in Anger*. Après *The Entertainer* (1960), *The Loneliness of the Long Distance Runner* et *A Taste of Honey* (1962), la consécration vient avec *Tom Jones* en 1963 (Oscar du meilleur film cette année-là) pour lequel Addison et Richardson remportent chacun un Oscar. En 1966, Addison se voit confier la redoutable tâche de remplacer Bernard Herrmann sur *Torn Curtain* d'Alfred Hitchcock, dont la partition vient d'être rejetée par la direction du studio Universal. Pour *Torn Curtain*, Addison compose une musique légère et





raffinée, pleine d'humour, tout à l'opposé de la vision sombre et brutale que Herrmann avait initialement conçu pour le film. D'autres films fort variés, comme *The Amorous Adventures of Moll Flanders* (1965) de Terence Young, *The Charge of the Light Brigade* (1968) de Tony Richardson, *Sleuth* (1972) de Joseph L. Mankiewicz, *The Seven Percent Solution* (1976) de Nicholas Meyer ou *A Bridge Too Far* (1977) de Richard Attenborough ont aussi bénéficié de sa musique. Addison a aussi beaucoup travaillé pour la télévision, remportant en 1985 un Emmy pour le thème de la série *Murder She Wrote*.

Des voix dans le désert

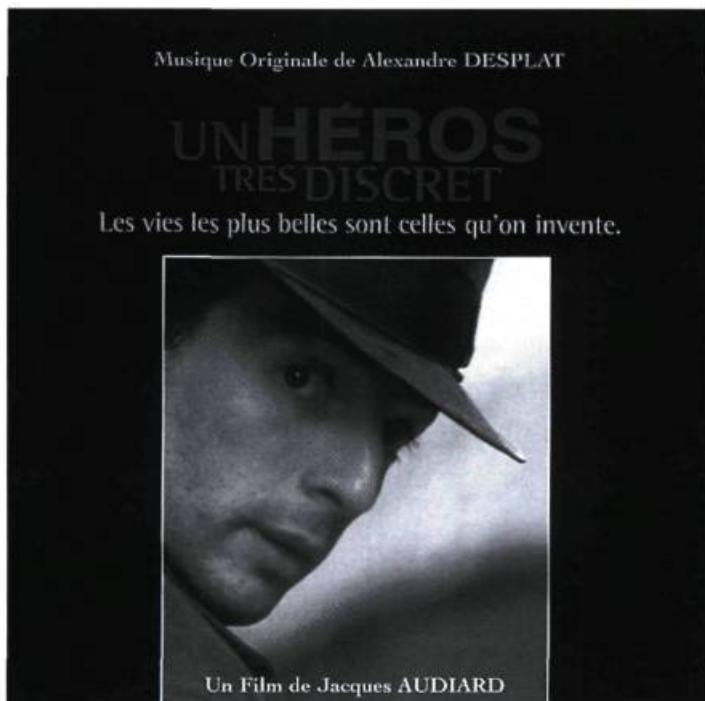
La musique de film américaine a continué en 1998 de s'enfoncer de plus en plus dans ses propres ornières de confortable médiocrité. Sauf pour quelques grands noms qui conservent un soupçon d'originalité, on semble avoir gommé le style pour l'uniformité, la recherche pour l'imitation, la subtilité pour la quantité et le volume sonore. Bref, beaucoup de notes, et souvent les mêmes, et bien peu de musique! Dans ce concert uniforme et monotone, véhiculant sans cesse les mêmes méandres mélodiques interchangeable de films en films, quelques voix s'élèvent au-dessus du chœur pour livrer un discours un peu plus cohérent. On retrouve certes, avec les vétérans John Williams et Jerry Goldsmith, des valeurs sûres. Mais alors que John Williams réussissait à convaincre à moitié avec l'hymne introspectif et recueilli que constitue sa partition pour *Saving Private Ryan*, Jerry Goldsmith a donné avec *Mulan* une œuvre puissante, l'une des plus accomplies depuis des années. Non seulement tranchait-elle avec les chansons insipides de ce film, qu'elle reléguait au rang d'agaçantes et curieuses anecdotes, mais elle transcendait ce dessin animé peu commun en l'élevant au niveau du drame épique. Il est dommage que le disque de la bande originale fasse si peu de place à la partition de Goldsmith, alors que des réalisations antérieures du même studio Disney faisaient

la belle part aux musiques moins méritantes de Menken ou de Zimmer. Par ailleurs, *U.S. Marshalls*, un film d'action mouvementé mais somme toute banal, a permis à Goldsmith de sortir de ses recettes habituelles pour livrer, dans une partition qui demeure très codée pour ce compositeur, une étonnante étude sur le rôle du piano comme instrument de percussion dans le tissu symphonique. C'est heureux qu'il y ait encore ces deux maîtres pour nous surprendre de temps en temps. Et ce n'est pas fini: au moment où j'écris ces lignes, John Williams est plongé dans la composition de la partition du prochain *Star Wars The Phantom Menace*... On retiendra volontiers que Jerry Goldsmith, probablement le musicien le plus inventif et le plus vigoureux d'Hollywood, avec ses 50 ans de métier, vient tout juste d'avoir 70 ans le 10 février dernier. Les légendes ont encore bon dos.

Une bouffée d'air frais

De tous les jeunes musiciens qui sont apparus ces dernières années, Thomas Newman est celui qui, par l'originalité de son écriture, se démarque le plus du courant principal. En 1998, Thomas Newman a composé la musique de deux comédies sentimentales, *The Horse Whisperer* de Robert Redford et *Meet Joe Black* de Martin Brest; dans l'un et l'autre cas, ces deux films très longs, près de trois heures chacun, réclamaient un support musical important. Fidèle au style minimaliste et diaphane qui lui est propre, Newman a réussi à créer un univers sonore envoûtant qui confère une aura de mystère aux étranges histoires qui nous sont racontées. Des deux partitions, celle pour *The Horse Whisperer* est ma préférée. S'inspirant largement du langage americana que justifie un sujet *western*, qu'elle évoque aussi par des accents folkloriques, la partition s'éloigne pourtant tellement des clichés du genre qu'elle devient un nouveau langage en soi. D'un autre côté, ce n'est pas que celle de *Meet Joe Black* soit inintéressante.





Mais le musicien se laisse aller à la fin à des épanchements romantiques plus conventionnels et triviaux, d'un goût pas très heureux. Malgré cette maladresse, Thomas Newman, de film en film, est en train de devenir l'un des musiciens de cinéma les plus expressifs. Son approche, tout en douceur, est en train de créer une nouvelle façon d'appréhender et de concevoir la musique d'un film. Un peu comme Ennio Morricone a su, il y a plus de 30 ans, redéfinir la musique du western. La musique de Newman est plus complexe qu'il n'y paraît de prime abord. Apparemment dépourvue de mélodie au sens strict, elle coule en de longues mélodies que soutiennent des *clusters* des cordes, piano et harpe. Un usage tempéré de sonorités électroniques et un recours à une instrumentation qui mêle instruments traditionnels et exotiques finissent de dresser un portrait qui demeure à la limite du définissable. Certains esprits chagrins n'y verront qu'une autre émanation vaporeuse du style *new age*. Je préfère y entendre la voix d'un authentique musicien, héritier d'une longue tradition (Thomas Newman est le fils d'Alfred Newman), qui s'affranchit des modes en cours.

Et les Européens dans tout cela? Eh bien, je voudrais juste signaler ma découverte cette année d'un fabuleux musicien français, tout à fait étonnant, véritable coqueluche depuis quelque temps du cinéma français, Alexandre Desplat. Les cinémelomanes auront tout intérêt à rechercher les rares enregistrements des bandes originales des films *Les Milles* (1995) de Sébastien Grall, *Un Héros très discret* (1996) de Jacques Audiard, et *1 Chance sur 2* (1998) de Patrice Leconte. Trois films, trois œuvres, trois façons de faire de la musique de film. C'est captivant, très musical, tout simplement brillant. J'ai aussi noté deux partitions de Bruno Coulais, celui qui nous a donné en 1996 la merveilleuse musique de *Microcosmos*. Si l'étonnante et déroutante partition entièrement chantée (en langue corse!) de *Don Juan* de Jacques

Weber est disponible sur disque ici, j'ignore encore si celle de *Place Vendôme* le sera un jour.

Mais, si je dois mentionner une seule partition qui a vraiment marqué 1998, il me faut sans conteste retenir la remarquable musique que John Corigliano a composée pour *Le Violon rouge* de François Girard. Ce jeune et brillant réalisateur, qui connaît et aime la musique avec passion, a eu une idée de génie de demander à John Corigliano d'écrire la partition de son film. Corigliano est l'un des plus grands compositeurs américains d'aujourd'hui. Bien que très ouvert à l'idée de composer pour le cinéma, il n'avait jusqu'à maintenant travaillé que sur deux films, *Altered States* de Ken Russell en 1980 et *Revolution* de Hugh Hudson en 1985. Par la richesse et l'intelligence de son scénario, *Le Violon rouge* lui a donné l'occasion d'écrire une œuvre ambitieuse et bouleversante. D'un thème simple, très émouvant, la partition se développe aux travers de longues et remarquables variations qui évoquent certains aspects de l'évolution du langage musical depuis trois siècles tout en racontant la funeste existence des personnages qui entrent en possession du violon rouge. Tout en célébrant la haute inspiration de l'œuvre de John Corigliano, je voudrais aussi souligner la qualité exceptionnelle de l'enregistrement de la bande originale, interprétée par le violoniste Joshua Bell et l'Orchestre Philharmonia dirigé par Esa-Pekka Salonen, l'étoile montante parmi les jeunes chefs d'orchestre internationaux de l'heure. Le disque propose en outre la *Chaconne pour violon et orchestre*, l'œuvre de concert que John Corigliano a tiré de la musique du film. Pour les cinémelomanes exigeants, les d'entendre les Céline Dion de cette fin de siècle, ces quelques repères de 1998 constituent, à mon avis, un beau et riche filon à explorer. **S**

François Vallerand

