

Trames musicales

François Vallerand

Numéro 128, février 1987

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/50731ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (imprimé)

1923-5100 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Vallerand, F. (1987). Compte rendu de [Trames musicales]. *Séquences*, (128), 4-5.

LE BILAN DE 1986

Pour la musique de film, ce ne fut pas, il s'en faut de beaucoup, une année-repère; on peut néanmoins relever dans une production abondante mais — soyons gentil — généralement médiocre, quelques partitions qui mériteront de passer à la postérité. Faut-il s'étonner de retrouver presque toujours les mêmes noms?

Goldsmith, évidemment

Le grand compositeur américain Jerry Goldsmith, en écrivant la musique de **Legend** de Ridley Scott, a livré ce qui est probablement l'œuvre la plus



remarquable de toute sa carrière. J'ai déjà dit, ici même, tout le bien que je pensais de cette grandiose partition qui connut, on le sait, le sort peu enviable, mais hélas! trop fréquent, de se voir remplacer par une œuvre mineure, en l'occurrence, les battements, vrombissements et soubres électriciens du groupe allemand Tangerine Dream. Fort heureusement préservée sur disque (*Filmtrax Moment 100*), elle n'est disponible qu'en importation de Grande-Bretagne, aucun distributeur n'ayant jugé à propos d'en faire profiter l'Amérique! Je me suis laissé dire cependant que quelques disquaires consciencieux pouvaient, sur demande, faire venir ce disque absolument essentiel. Il faudra malheureusement se résigner à un pressage fort bruyant, indigne des légendaires disques britanniques.

Une géniale fantaisie

Bien que sortie en 1985, la production des studios Disney, **Return to Oz**, connut une bien triste, voire misérable carrière au cours de l'an dernier. Composée par David Shire, un musicien peu

connu, qui fut pendant un temps le mari de l'actrice Talia Shire, la sœur de Francis Coppola, la musique de ce film aurait pu

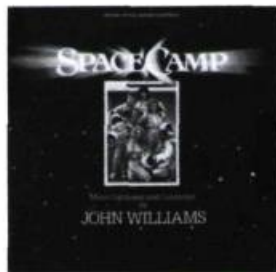


somber dans un oubli immérité n'eut été sa sortie quasi miraculeuse sur disque, étant donné les impératifs commerciaux de l'industrie (*Sonic Atmospheres 113*). Il est rare que le cinéma produise et fasse entendre une œuvre d'une aussi grande richesse d'inspiration. **Return to Oz** confirme l'énorme talent de David Shire qui s'est déjà fait remarquer autrefois pour des films aussi différents que **The Conversation** (1974), **The Hindenburg** (1975), **Farewell My Lovely** (1975) ou **Norma Rae** (1979). Le très beau disque consacré à cette sublime partition révèle une musique hautement inspirée et ouvragée, sorte de grand ballet symphonique dans la veine de Aaron Copland, de Virgil Thompson ou de Samuel Barber, mais qui puise dans les riches et inépuisables ressources du folklore et du ragtime américains. La délicatesse des timbres du London Symphony Orchestra, sous la direction du compositeur, rend à merveille les subtilités d'invention de cette fascinante fantaisie musicale.

Et toujours, John Williams

Je n'ai pas eu la place, au moment de sa sortie au début de l'été, pour parler de **SpaceCamp** de John Williams. Il est vrai que, sur le moment, cette partition ne m'avait pas emballé et elle m'était apparue un peu terne en regard de l'ensemble de l'œuvre du chef des Boston Pops, ressasant bien des particularités du compositeur. Et puis, qui désire une autre symphonie spatiale? Mais le temps et les écoutes successives ont

dévoilé, certes pas une œuvre révolutionnaire ou majeure du compositeur de **Star Wars** ou **Close Encounters of the Third Kind**, mais une musique fort agréable, au professionnalisme accompli et à l'émotion sincère, loin du triomphalisme habituel auquel Williams s'adonne souvent avec délectation. La musique de **SpaceCamp**, qui s'apparente plus à celle de **E.T.** qu'à tout autre « space-opera » de Williams, avec son côté magique et émerveillé, exprime avec une sympathique naïveté la fascination devant la technologie du programme spatial américain et l'espace intersidéral. Comme toujours chez Williams, la musique veut dire quelque chose; la forme, finement ciselée, souvent complexe, demeure au service d'une thématique dont l'écriture est directe et accessible. Cette partition mérite donc, à juste titre je crois, un détour et sa place parmi les meilleures de l'art cinématographique de 1986 (RCA ABLI-5856). Il est



regrettable que John Williams compose désormais si peu pour le cinéma... qui aurait un grand besoin de musiciens de ce calibre.

Horner, enfin!

Don Bluth a été particulièrement heureux avec la musique de ses films. Il y a quelques années, Jerry Goldsmith composait une partition hautement colorée et enlevée pour **The Secret of NIMH**, qui, incidemment, vient d'être rééditée sur un magnifique disque compact par Varèse Sarabande (VCD 47231). Dans notre dernière livraison, j'ai quelque peu égratigné James Horner en regrettant que ce jeune et brillant compositeur gaspille son talent, visiblement immense, à des tâches de pastiche et de plagiat indignes de lui. Or, James Horner



vient d'écrire avec **An American Tail** une œuvre qui entrera, j'en suis certain, dans le catalogue anthologique de la musique de film. La partition, fraîche et joyeuse, n'est pas sans références plus ou moins évidentes à de géniales devancières; Horner doit en effet beaucoup à Gustav Mahler, John Williams et, bien sûr, Jerry Goldsmith. En cela, Horner reste fidèle à lui-même. Toutefois, l'ensemble est fort original et les références passagères relèvent plus de l'évocation que de la citation textuelle; enfin, du Horner au meilleur de sa forme! On sent d'emblée que le musicien a pris le temps de penser sa musique: serait-ce dû au fait que la musique d'un film d'animation doit précéder pour une grande part le « tournage »? Probablement... Il en ressort une partition colorée, mêlant joyeusement les genres et les styles, de la symphonie tempétueuse aux évocations folkloriques, en passant par la comédie musicale grâce à de charmantes chansons qui ont tout pour mériter des nominations aux Oscars: autant d'éléments qui viennent agrémente l'œuvre de leur présence. Voici un autre disque absolument nécessaire pour tous les amateurs du genre (MSA-39096).

La renaissance d'un classique

L'année 86 fut, en fait, beaucoup plus riche et fertile en édition, ou réédition de musique de film classique. Dans ce sens, 1986 fut l'année des anthologies. Je renvoie le lecteur au recensement que j'en faisais dans le numéro 126 de **Séquences**. J'y avais alors annoncé la réédition, sur disque compact, de la partition de Bernard Herrmann pour le film de Joseph L. Mankiewicz **The Ghost and Mrs.**

Muir (1946), enregistrée, il y a une dizaine d'années, par Elmer Bernstein pour sa Film Music Collection. La voici donc enfin, restituée dans toute sa splendeur (Varèse Sarabande VCD 47254). On est loin ici des œuvres austères et morbides qui firent plus tard le renom de Herrmann dans le genre fantastique. **The Ghost and Mrs. Muir** est probablement la partition la plus romantique, et peut-être la plus introspective de l'intransigent musicien, avec celle mémorable de **Fahrenheit 451** de François Truffaut. Un orchestre de dimensions réduites, une écriture mettant en valeur les vents, mais dans un style ouvertement symphonique, chantent la mer, l'étrange amour et la jalousie impuissante du fantôme d'un capitaine (Rex Harrison) pour une jeune veuve (Gene Tierney *inouïable!*). Mais avant tout, la musique chante la sérénité. Enfin disponible pour le grand public, ce chef-d'œuvre de l'art cinématographique devrait, j'en suis sûr, faire la joie de tous les mélomanes.

Symphonie synthétique

L'audition de la musique de **Children of a Lesser God** de Michael Convertino m'avait fortement intrigué lors du visionnement du film. Celle du disque, encore plus! Orchestre à cordes, ou synthétiseur? À vrai dire, on ne sait pas très bien et dans l'un ou l'autre cas, le moins que l'on puisse dire, c'est que ce n'est pas évident; probablement les deux! Malgré tout, le résultat est fascinant et la musique « tient le coup », en



dépit de quelques pages fort banales et ennuyeuses, et d'une lourde servilité par endroits envers l'Adagio pour cordes de Samuel Barber. Quoiqu'il en soit, une

surprenante virtuosité technique est ici au service de dons d'écriture indéniables (GNP Crescendo GNPS-8007).

Un document classique

Aaron Copland ne contribua en tout qu'à une dizaine de partitions pour le cinéma. Le compositeur, peu enclin à voir sa musique disparaître dans l'oubli, arrangea nombre de ses partitions dans des suites pour orchestre. Avec « Music for the Movies », « The Red Pony Suite » est la plus connue. Varèse Sarabande a eu l'idée de publier l'enregistrement original de la trame sonore du film (1949), tiré des acétates 78 tours de sécurité du studio Republic (Varèse Sarabande STV 81259). D'une sonorité étonnante de qualité (variable, il est vrai) pour le médium et l'époque, ce disque présente des pages que Copland ne retint pas dans sa Suite. Il reste néanmoins qu'il s'agit là plus qu'un document d'archives dont l'intérêt pourra paraître minime à bien des auditeurs. Si vous ne connaissez pas déjà la musique de **The Red Pony**, il serait préférable



de vous procurer les versions d'André Previn, ma préférée (Columbia Odyssey Y 31016), ou celle de Copland lui-même (Columbia M 33586) qui a l'avantage d'être couplée avec la suite « Music for the Movies ». Néanmoins, de toutes les œuvres de Copland pour le cinéma, sa partition la plus en demande est celle qu'il composa pour **The Heiress** de William Wyler (1949), pour laquelle il remporta un Oscar, et qui est encore totalement inédite : voilà un projet d'enregistrement qui comblerait de nombreux collectionneurs.

François Vallerand

STALLONE CONTRE SCHWARZENEGGER: GUERRE DES SS OU COMPLICITÉ ORCHESTRÉE?

De tout temps, les films ont été les miroirs et les témoins de l'époque où ils ont été tournés. Les usines à rêves de Hollywood et d'ailleurs ont toujours tenté d'explorer toutes les avenues possibles de l'imaginaire en proposant à leurs publics les actions et les personnages les plus divers, dans des œuvres allant du fantastique le plus délirant aux considérations les plus sordides. Mais il est un rôle essentiel que, très tôt, le cinéma a eu pour mission de remplir : proposer des personnages (réels ou imaginaires) parés des qualités physiques et morales les plus propres à servir d'exemple et de référence. Le rêve américain se retrouvait en Gary Cooper, l'homme de l'Ouest et le chevalier sans peur et sans reproche, dans John Wayne, le cowboy au grand cœur et aux poings d'acier, ou James Stewart, l'homme de la rue, mais honnête et sincère, à qui tout le monde pouvait s'identifier, et bien d'autres encore, qui suivaient à la lettre des scénarios bâtis pour les faire triompher des méchants, des hypocrites, des politiciens et des financiers véreux ou tarés, ou tout simplement d'une société de plus en plus gâtée par le vice et sclérosée (encore que discrètement dépeinte!).

Les bandes dessinées de Batman, Superman, Captain Marvel et autres justiciers aux moyens surhumains issus autant de la conscience populaire que des « pulp magazines » ancrèrent dès l'enfance dans le cerveau des jeunes Américains la notion d'un pays en proie, comme partout, au vice et à la corruption, mais que les nobles héros se chargeaient d'extirper manu militari de la vie quotidienne. L'explosion des années 60 contre l'ordre établi, la libération sexuelle et la plongée progressive vers une technologie inhumaine, les guerres de plus en plus meurtrières et les contextes sociaux éclatés allaient

faire rentrer le héros sans peur et sans reproche dans une ombre momentanée, au profit d'une humanité désaxée, cherchant la vérité et survivant tant bien que mal dans un monde acculé au désespoir et au vice. Ainsi, par exemple, le détective privé, après Sam Spade et Philip Marlowe, se tient à la limite de la loi jusqu'au moment où, lassé des carences et de la veulerie de ses chefs et de ses collègues, il prend le contrepied de l'autorité établie et applique avec violence ses propres lois au mépris de la société et des institutions. *Serpico*, *Chinatown* se situent à l'aube de cette attitude révolutionnaire. Il reviendra à Charles Bronson et Clint Eastwood de devenir à part entière ces marginaux de l'ordre, d'autant plus dangereux qu'ils sont au courant de tous les trucs, mais les utilisent à leurs fins personnelles; et l'astuce, pour ce genre de film, est d'amener le spectateur à se demander, non pas s'ils ont raison d'agir ainsi, mais ce que lui aurait fait dans des circonstances semblables. Dès lors, les dés étant pipés, tout est possible, le héros est toujours sans peur, mais non plus sans reproche, puisqu'il s'est volontairement aliéné du contexte social qui l'a engendré et auquel il ne croit plus. Et pourquoi pas? La réalité n'est-elle pas elle-même sordide et terrifiante à de nombreux égards? Terrorisme, meurtres en série, vente d'armes en fraude pour des milliards de dollars, guerres d'autant plus abjectes qu'elles sont commandées par des politiciens sans âme au nom d'une idéologie totalitaire et despotique, alors qu'ils sont confortablement tapis derrière leurs portes blindées et leurs écrans de protection anti-missile? L'Est et l'Ouest, d'un sommet à l'autre, n'ont jamais cessé de s'affronter poliment ou à coups feutrés, dont le Vietnam, la Corée, le Nicaragua, l'Afghanistan, les Philippines, le Salvador ou le Liban ont offert quotidiennement les exemples les plus effrayants. Les Russes, à ce niveau, demeurent l'ennemi numéro un, l'archétype de toute la méchanceté du monde (et je dois avouer que des livres comme la « Nomenklatura » ou « Galina » ne font que renforcer cette image). Tel celui de Janus, le visage de la

guerre et celui de la mort violente renvoie à celui de la corruption politique. Les ombres sinistres de la drogue et des expériences de laboratoire ravalent la dignité humaine au rang de la bête, et définissent désormais ce rêve américain saccagé à coup de missiles et de bombes qu'un président, ô ironie! issu justement du cinéma, entretient à coup de milliards de dollars. Aussi, face à et contre cette violence omniprésente, le héros américain devra vaincre ou mourir avec les seuls moyens qu'on lui a enseignés et qu'il semble capable de comprendre: la violence et la mort, oeil pour oeil, dent pour dent.

Rocky

Sur cette angoissante toile de fond se lève ce nouveau héros, Rocky, qui a choisi de s'imposer avec ses poings. Déjà, par sa naissance, il est marginal: il fait partie du ferment douteux honni par une Amérique puritaine, raciste et haineuse, qui ne croit qu'au jeune Américain WASP totalement dédaigneux de ces immigrants sales et malsains qui, des esclaves noirs échappés de la Guerre de Sécession aux marchands de pizza italiens, ont envahi un pays où on leur promettait la fortune et la réussite.

Rocky doit alors établir violemment sa suprématie (comme Tony Manero par la danse dans *Saturday Night Fever*) et gagner cette réussite selon un canevas dont Stallone, auteur du scénario, devine tout de suite la rentabilité et l'impact: 1/ première défaite et suprématie de l'adversaire (qui est aussi l'ennemi); 2/ préparation intensive pour la reconquête du titre et 3/ victoire finale avec défaite spectaculaire du méchant. Ce scénario simpliste se révèle tellement efficace que Stallone l'utilisera, avec quelques variantes, bien sûr, pour la série



complète. Dans *Rocky I*, Apollo Creed cherchera à vaincre Rocky sportivement et honnêtement, voyant en lui un adversaire peu dangereux. *Rocky II* montre le jeune champion affirmant une supériorité déjà redoutable. Parallèlement, une histoire d'amour toute en douceur et en demi-teintes permet de voir que Rocky Balboa a non seulement une âme, mais aussi un cœur. Dans *Rocky III*, cependant, Stallone va plus loin, il le faut d'ailleurs pour soutenir l'intérêt. Son adversaire, Clubber Lang, non seulement le hait mais cherche aussi à le détruire. C'est donc sa vie que Rocky joue, et le suspense s'en trouve renouvelé parce que les motivations passent sur un autre plan. Enfin l'apothéose, c'est *Rocky IV*, bien sûr, qui oppose le champion à une colossale machine humaine, triomphe des technologies biochimiques d'avant-garde soviétiques. Tout en frôlant la science-fiction (et encore!) Stallone amène ici l'enjeu à un niveau international autant qu'idéologique. Et la fin du film (les envoyés soviétiques applaudissant, le meurtre au cœur, la défaite de leur champion soi-disant invincible) avec le petit couplet patriotique de Rocky est à cet égard exemplaire. C'est encore dans la vie réelle (le combat de Muhammad Ali contre Chuck Wepner) que Stallone a pris l'idée du premier Rocky, passant outre aux clichés qu'il estime d'ailleurs nécessaires: « Les gens aiment bien se raccrocher aux clichés, et je crois que c'est important au cinéma [...] Il faut partir d'une base, et les clichés fournissent un élément de référence facilement identifiable par les publics les plus divers ». (1) En complément, Stallone réalisateur utilise le style documentaire des actualités filmées, porte la caméra sur l'épaule, et accorde une attention particulière au montage. Résultat: les combats, chorégraphiés jusqu'au moindre geste, y gagnent une authenticité et une force brute qui font beaucoup pour la justesse de ton du film. Et après *Rocky IV*?

« Il y a tout là-dedans: le conflit idéologique, la victoire sur la plus

(1) Interview dans *L'Ecran fantastique*, janvier 86, p. 18.