

## Trames musicales

François Vallerand

---

Number 137, November 1988

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/50595ac>

[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. (1988). Review of [Trames musicales]. *Séquences*, (137), 4–5.

## DE LA MUSIQUE AVANT TOUTE CHOSE

On identifie généralement le nom de Dimitri Chostakovitch aux genres de la symphonie, du concerto et de la musique de chambre dont il fut l'un des plus grands représentants au XXe siècle. Il peut donc apparaître étonnant de savoir que Chostakovitch composa en fait plus d'œuvres pour le cinéma que pour n'importe quelle autre forme musicale: son catalogue fait mention d'au-delà d'une trentaine de partitions de films. Il est d'autant plus surprenant que cette musique, à l'instar des films qu'elle illustre, tous inconnus à l'Ouest sauf quelques exceptions, soit restée à peu près ignorée si longtemps. Deux enregistrements réalisés au début des années 70 par le fils du compositeur, Maxime Chostakovitch, édités sur étiquette Melodiya/Angel et celui paru chez Decca/London où Bernard Herrmann dirigeait la partition composée pour *Hamlet* (1963) de Grigori Kozintsev

SHOSTAKOVICH  
Film Music  
HAMLET - KING LEAR  
FIVE DAYS AND FIVE NIGHTS  
José Serebrier  
Melodiya Music Publishing (Lithuania) (1970)



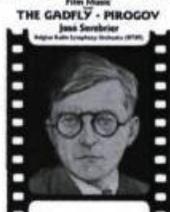
contribuèrent à l'époque à rectifier la situation et à mieux faire connaître cet aspect de l'œuvre du grand symphoniste soviétique. Maintenant retirés du marché, ces disques mériteraient une réédition, même en regard de la publication récente chez RCA Victor de deux disques compacts consacrés à sa musique de film (RCA Victor 6603-2-RC et 7763-2-RC).

### Un effort méritoire

Le chef José Serebrier propose donc ici, à la tête de l'Orchestre symphonique de la radio belge, cinq partitions importantes de Chostakovitch pour le cinéma, *Une larve* (The Gadfly) (1955) d'A.

Feinzimmer, *Pirogov* (1947), *Hamlet* et *Le Roi Lear* (1970) de Kozintsev, et enfin *Cinq jours et cinq nuits* (1960) de Lev Arnstam. Seule, la musique du *Roi Lear* est vraiment inédite: celle de *Cinq jours cinq nuits* se retrouve, dans une version plus complète d'origine inconnue, probablement soviétique, sur un obscur disque pirate paru, il y a une dizaine d'années (Cinema Records LP-8003). Quant à la partition du film de Feinzimmer, elle fut tout récemment éditée en Grande-Bretagne dans une version dirigée en 1962 en Union soviétique par Emin Khatchatourian dont le disque fut disponible l'espace d'un instant trop bref au Québec, il y a un an ou deux, avant de retourner dans les limbes (EMI Classics for Pleasure CFP 41 4463 1). Si l'on doit louer la démarche de Serebrier qui se propose de commencer ce qui semble être une intégrale de la musique de film de Chostakovitch, des auditions comparées démontrent cependant une nette plus-value pour les anciens enregistrements Angel de Maxime qui, détenteur de la pensée musicale intime de son père, sut si bien rendre toute la puissante force dramatique, le lyrisme douloureux et méditatif ou l'ironie grinçante et grotesque de cette musique. Cela est surtout révélateur pour les tempi de Serebrier qui sont désespérément lents ou qui manquent de mordant dans les passages dynamiques. Son interprétation de la musique d'*Une larve*, déjà ternie par un souffle de bande imparadonnaible pour un disque audionumérique de facture récente, ne peut malheureusement pas tenir la comparaison avec celle d'Emin Khatchatourian. Je ne cacherai donc pas une certaine déception devant ces interprétations qui ne rendent pas toujours justice à ces partitions brillantes dont la qualité d'inspiration ne le cède en

SHOSTAKOVICH  
Film Music  
THE GADFLY - PIROGOV  
José Serebrier  
Melodiya Music Publishing (Lithuania) (1970)



rien à celle des grandes œuvres dont on retrouve des références bien marquées. Si Serebrier poursuit son entreprise, il est à souhaiter qu'il le fasse en ayant une meilleure appréhension des partitions.

### Une marque indélébile

On a souvent dit de la production de Chostakovitch qu'elle était l'équivalent d'un documentaire du XXe siècle. Elle a toujours témoigné des conditions personnelles, politiques ou historiques souvent difficiles dans lesquelles elle fut écrite. La puissance dramatique de sa musique, alliée à une immense



technique d'écriture orchestrale héritée de l'école nationale russe, trouveront des échos tout naturels au cinéma. Son influence sur les musiciens de cinéma du monde entier fut en cela capitale. Faut-il voir un signe dans le fait que l'une des premières activités rémunérées du jeune Dimitri fut de jouer des accompagnements de films muets au piano dans un cinéma de Pétrograd? Un poste qu'il n'apprécia guère apparemment, non plus que comme ses patrons. Le musicien, fasciné par les films, en oubliait de jouer, préférant suivre les histoires et rire des blagues à l'écran, ce qui lui valut assez vite la porte. Chose certaine, il garda du cinéma des effets qu'il transposa dans sa musique autant que faire se put, notamment ce goût des coupures abruptes, véritables scènes de montage, que l'on retrouve dans bon nombre de ses œuvres et que l'on peut rapprocher de celles, célèbres, des films de Dziga Vertov. Au point que, juste retour des choses, bon nombre de ses partitions de concert furent utilisées dans des films. Ainsi, au

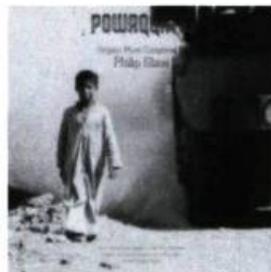
début des années 60, on sonorisa *Le Cuirassé Potemkine* et *Octobre* de S.M. Eisenstein en leur adjoignant une trame sonore construite à partir de sa musique, symphonies, concertos et ballets divers. Ailleurs dans le monde, on fit souvent de même: il revint à Alfred Newman le redoutable devoir d'arranger des thèmes de Chostakovitch pour *The Iron Curtain* (1948) de William Wellman où sa musique devint, suprême ironie, l'image du totalitarisme communiste. *The Condemned of Altona* (1963) de Vittorio de Sica a vu son atmosphère claustrophobe rehaussée par une partition montée à partir des mêmes thèmes...

### L'amour du cinéma

Les rapports de Chostakovitch avec le cinéma furent étroits et constants tout au long de sa vie. Il ne dédaigna jamais cette voie créatrice, y voyant plutôt une école formatrice pour tout compositeur, allant jusqu'à enjoindre ses confrères de composer pour le cinéma avec le même soin et le même sérieux que pour les œuvres les plus importantes, mais encore mieux. » De *La Nouvelle Babylone* en 1928 jusqu'au *Roi Lear* en 1970, en passant par le mythique *La Chute de Berlin* (1949), la musique de film de Chostakovitch représente une somme qu'il faudra bien découvrir un jour afin de la mettre en perspective avec le reste de sa riche et émouvante production.

### Nord — Sud

À l'autre extrémité de l'éventail musical, on trouve un personnage



comme Philip Glass, le pape régnant de la musique minimaliste. Tâtant du cinéma à ses heures, quand il n'est pas à écrire des opéras aussi sublimes

qu'hermétiques, il nous donne des œuvres bien pensées qui méritent plus d'un détour, un arrêt prolongé. Sa musique pour *Mishima* de Paul Schrader en est un exemple éloquent avec ses douloureux passages pour quatuor à cordes. Poursuivant sa collaboration avec Godfrey Reggio, le cinéaste visionnaire et écologiste de *Koyaanisqatsi* dont il avait déjà écrit la musique, Glass signe maintenant la partition de *Powqatsi*, le second volet d'une trilogie encore à finir. J'ai toujours pensé que l'approche minimaliste relevait du gadget, du truc habile, du maniérisme exagéré, curieux et amusant un moment mais bien vite lassant. Cette approche hypnotique convenait cependant très bien à un film comme *Koyaanisqatsi*, ritournelle tourbillonnante d'images accélérées, film-gadget et maniéré s'il en est, mais terrifiant de lucidité. Avec ce second film, et l'évolution aidant, Glass et Reggio se sont dégagés des contraintes d'une école qui les enfermaient dans une voie sans issue, repliée sur elle-même. *Powqatsi* est un film moins agressif, plus subtil que son prédécesseur dans sa dénonciation de l'exploitation, et résolument tourné vers l'homme. Musicalement, cela se traduit par une ouverture de Glass vers la mélodie, une plus grande liberté d'écriture et variété d'instrumentation, l'introduction dans sa partition d'éléments sonores indigènes à la fois mélodiques et instrumentaux d'origine sud-américaine et africaine, créés ou enregistrés sur les lieux de tournage. Certes, l'obsession rythmique est toujours présente, scandant cette fois des images captées en extrême ralenti par de très longues focales. Mais, grâce à une fluidité nouvelle, la musique de Philip Glass leur confère une noblesse sans pareil. Cette grande réussite, parfaite adéquation de l'image et de la musique, soutient admirablement le test de l'audition sur disque dans une vaste prise de son numérique (disque Nonesuch).

### Séquelles

Je me demande ce qui peut bien pousser Jerry Goldsmith à

accepter des commandes comme *Rambo III*? Voit-il dans le fait qu'il soit déjà l'auteur de la musique des deux premiers volets de la saga l'occasion de développer plus avant son matériau thématique? Voie périlleuse s'il en est que celle de ces « sequels » dont il est le seul, avec John Williams, bien sûr, à pouvoir se tirer dans trop de mal; j'en tiens pour preuve sa colossale trilogie des *Omen/Damien*. Car, ce n'est pas que sa musique pour cette dernière mouture soit quelconque, il s'en faut toujours de beaucoup avec Goldsmith. Mais on ne peut totalement se dégager d'une désagréable impression de déjà-vu qui rend cet exercice en définitive presque inutile. L'expérience sur le disque Scotti Brothers est, à ce titre, très révélatrice. Tout d'abord, ce qui n'arrange pas les choses, c'est la présence de trois chansons aux titres évocateurs, comme *He Ain't Heavy, He's My Brother* (des trucs pareils, ça ne s'invente pas!), dignes des annonces de la bière Laurentide, qui ne laissent qu'une vingtaine de misérables petites minutes pour apprécier une partition qui en fait près de 70 selon mes sources. C'est bien court, trop peu, et très frustrant. Difficile donc de juger une partition, qu'on dit par ailleurs être l'une des meilleures de Goldsmith depuis longtemps. Cette musique est musclée comme il se doit, mais elle traduit beaucoup plus l'élément humain, douloureux et nostalgique, dans des passages d'une grande beauté pastorale, revenant par là aux sources de *First Blood*. Et, c'est là la surprise de cette oeuvre, elle apparaît plus calme et résignée que ses prédécesseurs. De toute évidence, le héros est fatigué. En règle générale, ce type de films reçoit plus du compositeur qu'il ne mérite vraiment. Dans ce cas précis, il aurait été si passionnant d'en savoir plus de la vision du musicien...

Élégie

J'ai déjà mentionné, il y a quelques années, le nom de Loek Dikker, un compositeur néerlandais, qui avait écrit la musique du film de Paul Verhoeven *The Fourth Man*, en indiquant qu'il faudrait un jour

compter sur lui. Voici donc qu'il apparaît maintenant sur la scène internationale en signant la partition du très beau film de James Dearden, *Pascal's Island*. Nul doute, cette belle prestation lui fera un nom et une place enviable dans le monde de la musique de film. On doit reconnaître toutefois que sa musique, très pastorale, habile mélange d'éléments folkloriques méditerranéens et d'un langage plus moderne, avec ce qu'il faut de suspense, ne réussit pas toujours à se dégager des contraintes de l'image. Ce qui résulte en une audition pas toujours passionnante. Sa dépendance envers le Respighi des « Pins de Rome », par exemple, est aussi quelque peu agaçante. On ne peut nier cependant la présence de nombreuses pages pleines de grâce et de mystère qui confèrent au film cette étrange atmosphère des mondes qui disparaissent et qui fera le plaisir des cinémomanes (Virgin Movie Music).

Rhapsodie

François Dompierre est notre musicien de cinéma le plus doué. Il le prouve en force avec sa sympathique partition pour *Les Portes tournantes* de Francis Mankiewicz. Au centre du film, une ritournelle de piano, mélancolique à souhait, presque du Satie, qui prend tour à tour diverses formes, ragtime, blues, jazz, en un véritable petit tour de force de variations et d'orchestration. Véritable personnage du film, cette musique s'impose comme l'une des meilleures trouvailles de Dompierre. J'ai été moins impressionné je l'avoue par les accents mélodramatiques du quatuor à cordes qui, aux moments tristes, entonnent une sorte de complainte réminiscente d'« Un Canadien



errant ». Bien que très réussi musicalement, le disque en témoigne, ces passages n'en font pas moins la surenchère au film, en devenant redondants. Il est finalement heureux que l'on ait jugé bon de conserver sur disque cette oeuvre d'ici, certes polymorphe et discontinue, mais qui affirme une réelle maturité de pensée et d'écriture. Bravo Dompierre! (Distribution Select).

Nocturne

On ne s'attendait pas à voir éditer la musique de Jean Corviveau pour *Un Zoo la nuit* de Jean-Claude Lauzon. Il est réconfortant de constater que l'on prenne enfin au sérieux la musique de film qui se fait au Québec au point d'en vouloir garder la trace. Nul doute, le succès du film y fut pour quelque chose. Et bien que je n'aie que des sentiments mitigés vis-à-vis cette



musique, ce n'est pas moi qui me plaindrai de cette édition, bien au contraire, parue elle aussi chez Distribution Select. Étrange, envoûtante, oppressante, la musique de Corviveau s'appuie sur une lourde utilisation d'instruments et de techniques électroniques qui l'inscrit dans un courant actuel encombrant la majeure partie des films contemporains. Mais ici, cela marche à fond, et si l'audition n'est pas toujours confortable, ou réconfortante, elle vaut bien, et de loin, celle de tentatives similaires infiniment plus commerciales produites ailleurs. Elle a en tout cas le mérite de témoigner d'un des films les plus importants de ces dernières années, et cela mérite, je crois, une attention toute particulière.

François Vallerand

DAVID LEAN: LA PUISSANCE ET LA GLOIRE

Il y a des réalisateurs qui sont spectaculaires. D'autres, plus effacés, plus modestes aussi, ne font parler d'eux que par leurs oeuvres. On connaît l'homme Hitchcock autant que ses films. François Truffaut, ou Ingmar Bergman, Orson Welles ou Woody Allen ont périodiquement défrayé la chronique, soit par leur vie privée, soit par leurs commentaires ou les interviews qu'ils ont données sur leur travail. Mais David Lean, qu'évoque-t-il? Se souvient-on qu'il fit jadis *The Bridge on the River Kwai*, *Dr Zhivago*, *Lawrence of Arabia*, et *Summertime*? Sait-on que ce fut l'un des réalisateurs les plus exigeants les plus personnels, les plus authentiques et surtout les plus intelligents de la seconde moitié du siècle? Son oeuvre pourtant couvre une période allant de *In Which We Serve* (1942) à *Passage to India* (1984), son dernier film. Le nombre d'Oscars et de récompenses que son oeuvre a récoltées est impressionnant, et s'adresse autant au metteur en scène qu'au directeur d'acteurs.

J'ai trouvé en vidéo la presque totalité des films de David Lean. Ils vont de *Brief Encounter* (Trevor Howard, Celia Johnson, 1945) à *Ryan's Daughter* (Sarah Miles, Robert Mitchum, Christopher Jones, 1970), en passant par *Great Expectations* (d'après Charles



Dickens, avec John Mills, Valerie Hobson, Alec Guinness, 1946),

*Oliver Twist* (Dickens encore, avec Robert Newton, Kay Walsh, John Howard Davies, 1948), *Summertime* (Katharine Hepburn, Rossano Brazzi, 1955), *Lawrence of Arabia* (Peter O'Toole, Anthony Quinn, Alec Guinness, 1962), *Dr Zhivago*



(Julie Christie, Geraldine Chaplin, Omar Sharif, 1965), *Ryan's Daughter* (Sarah Miles, John Mills, Robert Mitchum, 1970). Revoir ces films, c'est non seulement prendre une belle leçon de cinéma, mais aussi redécouvrir les raisons profondes de l'existence et de la reconnaissance mondiale du 7e art. David Lean a derrière lui une longue et fascinante histoire de création cinématographique d'une importance et d'une qualité exemplaires. Dès ses premiers films (les adaptations de Dickens), on discerne ce qui allait devenir l'apanage de son style: un équilibre idéal entre le but et le résultat, la composition d'images en rapport direct avec les conflits opposant les personnages et les événements. Il comprend les motivations, les réactions et les comportements de ses personnages à travers une intuition d'une sûreté presque absolue. Voyez Celia Johnson dans *Brief Encounter*. Elle est déchirée par la « faute » (tomber amoureuse

