

Le syndrome de la page blanche

François Vallerand

Number 170, March 1994

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/49952ac>

[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. (1994). Review of [Le syndrome de la page blanche]. *Séquences*, (170), 55–56.

westerns, en particulier le classique de George Stevens, **Shane**, mais l'ensemble souffre un peu de lourdeur. Warner aurait sans doute mieux fait d'acquiescer les droits de **High Plains Drifter**, réalisé par Eastwood en 1973, et disponible séparément sur laser. Dans ce dernier, Eastwood reprend là où Leone l'a laissé, empruntant à son professeur quelques motifs stylistiques qu'il a la bonne idée d'appliquer à un scénario flirtant avec le fantastique. Ce faisant, Eastwood met à l'avant-plan l'onirisme et l'impression de surnaturel qui teintent les westerns-spaghettis qu'il a tournés pour Leone. Une belle étude malheureusement absente de ce coffret.

Reste **Unforgiven** dont la réputation n'est plus à faire. Il suffit de rappeler la grâce crépusculaire de ce film *oscarisé*, ces aspects de méta-western et la dure lucidité de son propos anti-héroïque. Malgré son titre, **Unforgiven** nous permet justement de pardonner à Eastwood les films country prétendument comiques qu'il a tournés dans les années 80. Rien que pour cela, le film mérite bien d'avoir été immortalisé sur laser.

Johanne Larue

FICHE TECHNIQUE

THE CLINT EASTWOOD TRILOGY

A Fistful of Dollars
(102 min., Technicolor)
For a Few Dollars More
(130 min., Technicolor)
The Good, The Bad and The Ugly
(162 min., Technicolor)
et bandes-annonces originales
(4 disques, CLV, letterbox, transfert vidéo numérique, son numérique)
MGM/UA Home Video

THE CLINT EASTWOOD WESTERN PACK

The Outlaw Josey Wales
(135 min., Coul.)
Pale Rider
(113 min., Coul.)
Unforgiven
(130 min., Coul.)
(4 disques, CLV/CAV, letterbox, transfert vidéo numérique, son stéréo numérique)
Warner Home Video

TRAMES SONORES

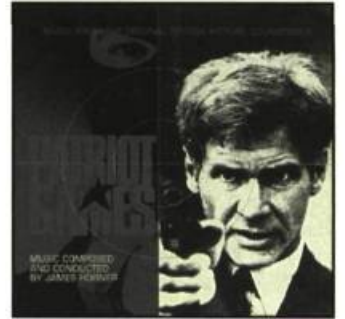
LE SYNDROME DE LA PAGE BLANCHE

Dans son livre *Music for the Movies*, l'historien du cinéma Tony Thomas raconte qu'Alfred Newman, en pleine composition de la partition de **How the West Was Won**, fut soudain pris de panique devant son papier à musique. «Comment», aurait-il murmuré en se prenant la tête entre les mains, «vais-je encore pouvoir écrire quelque chose d'original pour une autre poursuite d'Indiens?» Cette anecdote illustre bien les difficultés auxquelles est souvent confronté le musicien de cinéma. Dominé par les contraintes de la production — que ce soient les situations dictées par les scénarios, les suggestions musicales des réalisateurs, les délais souvent très courts accordés à ce difficile processus créateur — le compositeur doit vivre avec la frustration de devoir écrire sur commande. Ce qui ne signifie pas qu'il doive pour autant renoncer à son identité et à son langage propre. Néanmoins, être original dans ces conditions n'est pas du tout évident. Pour pallier une inspiration déficiente, nombreux sont les compositeurs qui se sont inspirés plus ou moins de sources existantes. Bref, ils ont plagié.

Le pillage des classiques

On pourrait citer pendant de longues pages les emprunts plus ou moins éhontés que les musiciens de cinéma ont fait à la musique classique. Je ne parle pas ici de l'utilisation d'une pièce connue du répertoire dans le cadre d'un film (par exemple le concerto de piano no 21 de Mozart dans **Elvira Madigan**, ou la trame musicale de **2001** voulue par Kubrick), mais bien d'une tendance marquée qu'ont certains de citer, quasi textuellement, un thème ou deux tirés d'une ou plusieurs oeuvres classiques et de les insérer dans le

tissu de leurs propres compositions qui se veulent originales. Dans ce palmarès, le compositeur James Horner remporterait certainement la palme. Ses emprunts à Carl Orff, Aram Khatchaturian, Béla Bartók, Dimitri Chostakovitch et surtout



Serge Prokofiev — de toute évidence son compositeur préféré — sont maintenant bien documentés. Écouter en effet ses partitions pour **Star Trek II et III**, **Patriot Games**, **Glory** ou **Red Heat** et bien d'autres, quoique intéressant, me procure toujours un sentiment d'inconfort et d'agacement profond. Ainsi, dans **Patriot Games**, un très court passage illustrant la mission des commandos en Lybie, vue par les caméras ultrasensibles d'un satellite espion de la CIA, est commenté par un long extrait de l'adagio tiré de la Suite *Gayane* de Khatchaturian qui s'enchaîne aussitôt sur un glissando venant du 3e mouvement de la 5e *Symphonie* de Chostakovitch. Même si l'effet est réussi, la musique n'est certes pas originale. Ce qui me choque ici, c'est que ces citations sont presque textuelles, dans la même tonalité, rythme et orchestration que les originales. L'effet est en définitive distrayant pour le spectateur mélomane qui ne peut s'empêcher de replacer la citation dans son contexte premier. En changeant quelques notes, certains croient s'en tirer, comme Vladimir Cosma dans **La Gloire de mon père** où, sans aucune

intention parodique ou justification dramatique, il s'approprie sans vergogne un passage entier du *Lieutenant Kije* de Prokofiev. Les défenseurs de ce pillage des classiques qui se fait depuis toujours au cinéma trouveront de fallacieuses raisons pour le justifier, affirmant que personne ne s'en rendra compte, que les musiciens se sont toujours inspirés de leurs aînés et empruntent les uns des autres... À mon avis, ces gens ne rendent pas service à la musique de film. Je m'explique mal quant à moi qu'un compositeur puisse s'abaisser à utiliser note pour note un passage entier d'un prédécesseur, célèbre de surcroît. Croire que personne ne s'en rendra compte relève d'une déconcertante et prétentieuse naïveté. Les musiciens qui exécutent la partition sont, bien sûr, les premiers à le savoir et s'il est vrai que l'ensemble du public ne s'en aperçoit pas, c'est le mépriser de s'imaginer qu'il n'est pas instruit. Car bien des mélomanes, au départ réfractaires à la musique de film, ne seront pas dupes et trouveront là matière à alimenter leurs critiques.

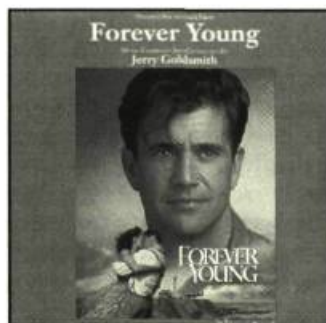
Les requêtes du «patron»

À la défense des musiciens, il faut savoir qu'ils ne sont pas toujours les premiers responsables. Certains réalisateurs qui ont monté pendant des semaines leur film sur une bande sonore temporaire constituée d'extraits de musique classique, voire de musique de film préexistante, imposeront à leur musicien de livrer une partition qui se rapprochera au plus près de la musique dont ils sont imprégnés. Ainsi, Jerry Goldsmith, alors qu'on lui assigne en 1966 *The Blue Max*, visionne le film avec une trame temporaire où domine *Ainsi parla Zarathoustra* de Richard Strauss. La production lui demande une approche similaire à celle du début de l'oeuvre de Strauss. Goldsmith refusera tout net de s'exécuter. Mais, par ironie, il fera une allusion au fameux thème qui connaîtra deux ans plus tard la notoriété dans **2001**. Pris à partie par la critique

qui lui reprocha de valoriser sa musique avec celle de Strauss, le compositeur déclara: «C'était une situation sans issue.» Brian de Palma apprendra à ses dépens qu'on ne peut pas toujours agir ainsi. Alors qu'il présente à Bernard Herrmann son film *Sisters* accompagné de la musique de *Psycho*, avec l'idée de lui faire comprendre ce qu'il a en tête, il se voit apostrophé par l'irascible musicien: «Pourquoi me faites-vous écouter cette merde? Ça n'a rien à voir avec votre film!» Selon Herrmann, un vrai musicien n'a pas besoin de la musique des autres, et encore moins de la sienne, pour alimenter son inspiration. Mais, dans tous les sens du terme, Herrmann était une exception...

Évocation

Il n'est pas facile de tracer la ligne entre la citation et le plagiat. Quand, dans son amusante musique pour l'affligeant *Mom and Dad Saved the World*, Jerry Goldsmith cite quelques notes du *Till l'Espiegle* de Richard Strauss, est-ce du plagiat ou de l'ironie?



Que dire quand ce même musicien emprunte à Strauss encore la sublime envolée de la fin de *Mort et Transfiguration* dans sa musique de *Forever Young*, un film qui mêle cryogénie, vieillesse et amour qu'on croyait mort? Alfred Newman ne laisse-t-il pas entendre, dans le thème principal de sa partition de *Diary of Anne Frank*, un des leitmotifs principaux de *Parsifal* de Richard Wagner. — Ce dernier l'avait lui-même emprunté de Felix Mendelssohn, qui le tenait lui-même d'un vieux

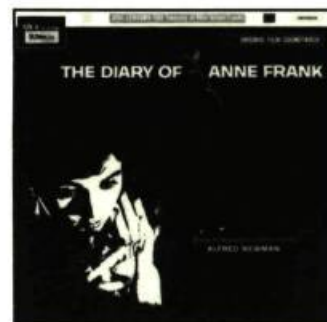
chant choral du XVI^e siècle! — Il serait à mon avis regrettable de voir du plagiat dans ce genre de citations qui, utilisées à dessein par le compositeur comme référence dramatique, ou tout simplement comme clin d'oeil, demeurent presque toujours fragmentaires.

Recyclage

Bien souvent, les compositeurs en mal d'idées n'hésiteront pas à se citer eux-mêmes et recycler leur propre matériau musical. Nino Rota a très souvent réutilisé des thèmes composés auparavant pour d'autres films. On lui retira même une nomination à l'Oscar pour *The Godfather* quand on découvrit qu'un des thèmes de sa partition n'était pas tout à fait original mais avait en fait été écrit plusieurs années plus tôt pour un film italien! On sait par ailleurs que Philippe Sarde, en plus de se livrer lui aussi à des plagiat d'un goût douteux (son utilisation du *Sacre du printemps* d'Igor Stravinsky dans la dernière version de *Lord of the Flies* est particulièrement déplacée) a lui aussi une forte propension à recycler sa propre musique. Il n'y a rien de vraiment choquant dans cette pratique, à part l'impression de déjà-vu, accompagnée d'un certain inconfort, puisque la musique est déjà identifiée à une autre oeuvre, un autre film, du moins pour quelques initiés. D'autres le font cependant avec une intention autoparodique évidente. John Williams citant dans *E.T.* le thème de Yoda de *The Empire Strikes Back* quand le petit extra-terrestre croise un soir d'Halloween un enfant déguisé en maître Jedi est un classique du genre.

Cambriolage chez le voisin

Le cas des musiciens de cinéma qui se pillent mutuellement leurs idées est par contre plus regrettable. Combien de jeunes musiciens se sont vu demander par leurs employeurs, incapables de s'offrir les vrais compositeurs, de livrer du simili Goldsmith, Williams



ou Herrmann? À cet égard, les toutes premières partitions de Christopher Young, un compositeur qui depuis a fait sa marque grâce à la qualité de son inspiration, sont très gênantes à écouter. Depuis plusieurs années, il semble que chaque film de suspense ou d'épouvante fasse apparaître le fantôme de Bernard Herrmann pour toute scène d'angoisse ou de crime crapuleux. Il arrive même que certaines oeuvres pour des films importants laissent entendre des similitudes surprenantes, comme ce fut le cas déjà mentionné ici même entre *Cyrano de Bergerac* de Jean-Claude Petit et *Batman* de Danny Elfman.

Si la musique de film a eu tout au long de son histoire une si mauvaise réputation, c'est qu'en plus d'être jugée comme une musique utilitaire, subordonnée à des impératifs dramatiques dictés de l'extérieur, on lui a aussi reproché, et avec raison, une certaine propension au plagiat. Cela peut prendre plusieurs formes, plus moins justifiées selon les circonstances, allant de la citation d'un passage entier, à la simple évocation, en passant par la parodie du pastiche. L'écoute de nombreuses bandes sonores de ces dernières années révélera à plus d'un auditeur des ressemblances troublantes avec des oeuvres originales bien connues. Qu'on puisse dans l'ensemble s'inspirer de ces maîtres, compositeurs classiques ou musiciens de cinéma, est non seulement légitime mais fort valable en soi. Mais l'imitation servile ne sera jamais la marque d'une authentique oeuvre d'art.

François Vallerand