

## Hommages posthumes

François Vallerand

---

Number 174, September–October 1994

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/49815ac>

[See table of contents](#)

---

### Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

### ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

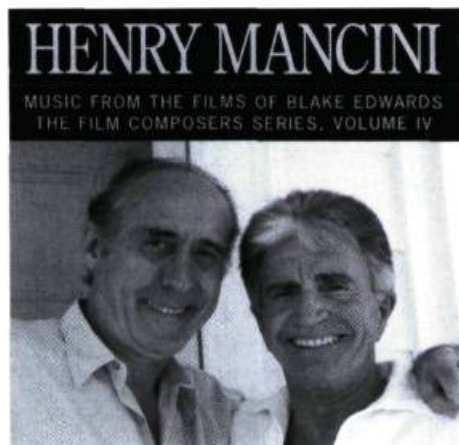
[Explore this journal](#)

---

### Cite this article

Vallerand, F. (1994). Hommages posthumes. *Séquences*, (174), 56–58.

# HOMMAGES posthumes



Il était sans conteste l'un des musiciens de cinéma les plus connus et les plus célèbres. Henry Mancini, qui est mort au début de l'été le 14 juin à l'âge de 70 ans, après une longue lutte avec un cancer du pancréas, avait accumulé au cours de sa longue carrière popularité et gloire grâce à des pièces devenues des «classiques» de la musique populaire américaine. Des titres comme *Moon River*, *Charade* et le très célèbre thème de *La Panthère rose* sont le témoin de ses dons mélodiques et demeurent l'expression nostalgique de l'époque insouciant et sois-disant heureuse des années 60 qui a vu leur naissance. On l'a oublié aujourd'hui, mais Henry Mancini fut le premier musicien de cinéma à devenir une véritable vedette à part entière. Comme preuve, on fit en 1963 la promotion du film *Charade* de Stanley Donen avec le slogan: «Le lieu... Paris! Le film... génial! La musique... Mancini!»

## Un rude apprentissage

Né le 16 avril 1924 à Aliquippa (Pennsylvanie) dans une famille d'immigrants italiens originaires des Abruzzes, Enrico Mancini sera très vite initié à la musique par son père. Celui-ci, ouvrier des hauts fourneaux sidérurgiques de la région, utilise

son temps libre à jouer en amateur de la flûte dans la fanfare locale, The Sons of Italy. Mancini se remémorera avec affection cette époque heureuse en composant la musique du *What Did You Do in the War, Daddy?* de Blake Edwards dont l'action raconte les pantalonades de soldats américains en Italie durant la guerre. Fêré de musique, et sentant des talents chez son jeune fils, le père Mancini le force donc à apprendre le piccolo et la flûte dès l'âge de huit ans et l'inscrit à de nombreux cours de musique. Le compositeur avouera plus tard n'avoir vraiment pris goût à la musique qu'après avoir découvert, grâce à Max Adkins, l'arrangeur-chef d'orchestre du théâtre Stanley de Pittsburgh avec qui il étudie, toutes les possibilités et les richesses de l'orchestration et de l'arrangement. En 1942, il entre à l'école Juilliard à sa sortie du high school mais il ne tarde pas à se voir recruté dans les forces armées l'année suivante. Démobilisé en 1945, Mancini se joint comme pianiste-arrangeur à l'orchestre de Glenn Miller qu'a repris Tex Beneke qui a succédé au célèbre chef d'orchestre après la tragique disparition du roi du swing. C'est là qu'il fait la connaissance de Ginny O'Connor, une des chanteuses de l'ensemble, qui

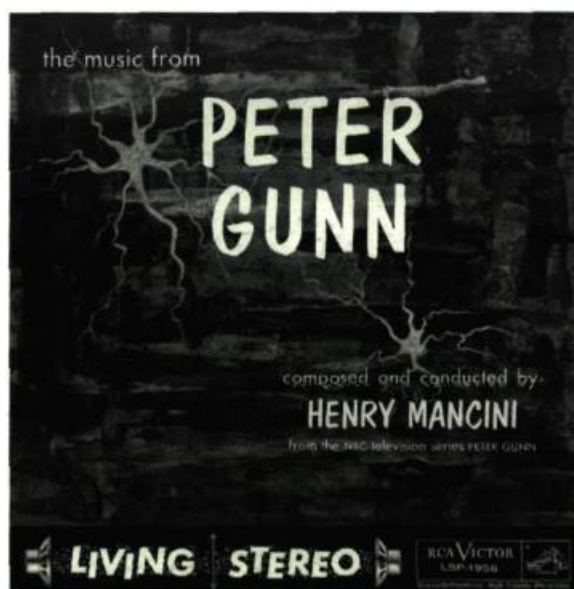


deviendra sa femme. C'est elle qui lui fait aborder la musique de film quand, en 1951, il réalise les arrangements d'un film à la Universal où elle a été engagée avec son groupe. Joseph Gershenson, le directeur du Service de la musique du studio, impressionné par le travail du jeune Mancini, lui propose alors un contrat d'engagement au sein de son équipe. Mancini rejoint alors les musiciens-maison Frank Skinner, Hans J. Salter, Herman Stein, dont il deviendra l'assistant, un peu comme homme à tout faire. Durant sept ans, jusqu'en 1958, Mancini apprendra son métier de musicien de cinéma en travaillant sur plus d'une centaine de films comme arrangeur, orchestrateur, compositeur ou en confectionnant des trames sonores à partir de musique tirée de la musicothèque du studio. Il passera allègrement, au gré des productions qu'on lui assigne, souvent sans être cité au générique, d'une comédie d'Abbott et Costello ou de Francis la Mule qui parle à une série B de science-fiction ou d'épouvante comme **Tarantula**, **It Came From Outer Space** ou **The Creature From Black Lagoon**, à moins que ce ne soit sur une comédie musicale pour «teenagers» comme **Summer Love** ou **Rock Pretty Baby**. On utilise à profit son expertise sur deux films biographi-

compositeurs Ernst Krenek et Mario Castelnuovo Tedesco.

### Une collaboration remarquable

En 1958 cependant, l'ère des grands services musicaux de studio tire à sa fin. Mancini sait qu'il sera congédié sous peu quand il travaille avec Orson Welles sur ce qu'on a appelé par la suite le meilleur des films de série B, **Touch of Evil**. L'approche musicale peu conventionnelle de ce film génial, où la musique procède littéralement de l'action scénique en accentuant par son côté volontairement vulgaire et populaire la décrépitude d'une petite ville frontière et la corruption de son shérif, attire l'attention de Blake Edwards qui est alors à la recherche d'un musicien pour la série télé-



ques consacrés à deux géants de l'ère du swing, **The Glenn Miller Story** et **The Benny Goodman Story**. Henry Mancini ne regrettera jamais ces années de formation, et il ira jusqu'à déplorer plus tard qu'on ne puisse plus donner aujourd'hui une telle expérience aux musiciens qui se destinent à l'art complexe de la musique de film. «J'ai utilisé tous les clichés du métier, avouera-t-il, et je les ai ensuite éliminés de mon système!» D'ailleurs, durant toute cette période, il poursuit de sérieuses études musicales avec les

visée **Peter Gunn** qu'il prépare pour le réseau NBC. En fait, Edwards et Mancini se connaissent depuis quelque temps déjà par l'entremise de Ginny. Le jeune scénariste vient en effet d'aborder la réalisation et, bien que son nom n'apparaisse pas au générique, Mancini a œuvré sur la musique de **Mister Cory** (1957), **This Happy Feeling** (1958) et **Operation Petticoat** (1959). **Peter Gunn** allait lancer les carrières du cinéaste et du musicien. La faiblesse des moyens de production oblige le compositeur à opter pour une très

petite formation instrumentale, une douzaine de musiciens tout au plus. Le milieu nocturne beatnik dans lequel évolue l'élégant détective privé, des boîtes de jazz et des «coffee-houses», en vogue à l'époque sur la côte ouest américaine où se déroule l'action, dicte le style de la musique. Sans le vouloir, Mancini déclenche dans le monde de la musique de film une révolution stylistique dont il ne pouvait prévoir ni l'ampleur, ni les conséquences. Le jazz avait déjà été utilisé avec bonheur au cinéma auparavant, une première fois par Alex North en 1951 dans **A Streetcar Named Desire** d'Elia Kazan, puis par Elmer Bernstein dans **The Man with the Golden Arm** (1955) d'Otto Preminger. D'autres musiciens comme Franz Waxman dans **Crime in the Streets** de Don Siegel, Leith Stevens dans **The Wild One** ou Leonard Rosenman dans **Rebel Without a Cause** avaient certes utilisé des formes jazzistiques, mais ces expériences avaient été épisodiques et sans lendemain. L'approche de Mancini diffère des précédentes: à cause du nombre réduit d'instrumentistes mis à sa disposition, il doit innover au niveau de l'orchestration et il réalise des combinaisons originales pour l'époque. Il insiste aussi pour modifier les techniques d'enregistrement en mettant l'accent sur des prises de son individuelles des divers groupes d'instruments solistes. Cette nouvelle façon de concevoir et de réaliser l'illustration musicale des films allait à l'encontre de tout ce qui s'était fait jusqu'alors dans ce domaine. Mais elle allait dès lors s'imposer et devenir la règle, à la grande surprise de Mancini lui-même qui déplora par la suite les nombreux abus qu'elle entraîna. Pendant trois ans, **Peter Gunn** et sa musique allaient connaître un succès sans précédent que confirme bientôt la vente des deux disques que Mancini réalise chez RCA Victor. Cette série inaugure de plus l'une des plus remarquables et uniques collaborations entre un cinéas-

te et un musicien. Blake Edwards et Henry Mancini travailleront ensemble jusqu'à la mort du compositeur, soit pendant 36 ans et sur 27 films! On retrouve dans cette immense filmographie, qui contient bien sûr des ratages, de petits bijoux qui sont la source de la musique la plus populaire du compositeur. Est-il bien utile de les citer: **Breakfast at Tiffany's** (1961), **Experiment in Terror** et **Days of Wine and Roses** (1962), **The Pink Panther** et **A Shot in the Dark** (1964), **The Great Race** (1965), **The Party** (1968), **Darling Lili** (1969), **Victor, Victoria** (1982)... À cette collaboration unique, comment ne pas aussi associer le doux visage d'Audrey Hepburn qui inspirera à Mancini ses mélodies les plus mémorables dans quatre films, **Breakfast...** bien sûr, mais aussi **Charade** (1963) et **Two for the Road** (1967) de Stanley Donen, ainsi que **Wait Until Dark** (1967) de Terence Young.

### Musique populaire

Produit typique des années 60, la musique de Mancini possède la joie de vivre et l'insouciance qui marquèrent le début de cette décennie. On lui a reproché une certaine facilité et une propension à un mercantilisme éhonté. Nul doute que l'habitude du compositeur de retravailler ses partitions et de les réenregistrer avec l'unique optique d'une édition commerciale a beaucoup joué dans cette perception. Il y a aussi le fait que Mancini n'a peut-être pas toujours reçu les films que son talent commandait. J'entends par là qu'il fut, plus souvent qu'à son tour, cantonné dans des comédies aux dépens de films plus sérieux ou plus dramatiques. Quand l'un de ceux-ci croise sa route, sa musique ne le cède en rien à la musique légère du genre muzak à laquelle certains l'associent volontiers. Il suffit pour s'en convaincre d'écouter certains passages d'**Experiment in Terror** ou d'**Hatari!** par exemple, ou alors ce que je considère parmi ses plus grandes réussites sur les plans musical et drama-

tique, les partitions de **White Dawn**, **The Molly Maguires**, **The Hawaiians**, et celles surtout de **Lifeforce** et **The Glass Menagerie** pour comprendre qu'Henry Mancini n'était pas qu'un compositeur de musique légère. Universellement connu, récipiendaire de plusieurs prix Grammy grâce à une immense discographie, quatorze fois mis en nomination aux Oscars, gagnant de trois statuettes (pour les chansons Moon River tirée de **Breakfast at Tiffany's** et Days of Wine and Roses ainsi que pour la partition de **Break-**

il était, malgré une solide formation classique, l'un des plus importants musiciens populaires grecs. Son implication avec le cinéma remonte au début des années 50 au cours desquelles il composa la musique d'une dizaine de films grecs dont **Stella** (1955) de Michael Cacoyannis. La célébrité internationale lui vint en 1961 grâce à la musique, mais surtout à la chanson de **Never on Sunday** de Jules Dassin, interprétée par Melina Mercouri, et pour laquelle il remporta un Oscar. Il poursuivit un temps une carrière



Henry Mancini

fast...), Henry Mancini était chéri de ses pairs. Sa dernière apparition publique fut pour assister à un gala monstre que ses collègues et amis lui offrirent à l'occasion de son 70<sup>e</sup> anniversaire. Il y est apparu terriblement diminué, miné par son cancer: il regretta à cette occasion que la maladie l'empêchât de travailler à ce qu'il voulait être le couronnement de sa carrière, une adaptation pour Broadway, avec son vieux et fidèle ami Blake Edwards, de **Victor, Victoria**. Il n'échappa à personne que cet hommage allait être le dernier.

### Manos Hadjidakis (1925 - 1994)

On a aussi appris la disparition de Manos Hadjidakis. Né en 1925,

pour le cinéma américain en travaillant sur **The 300 Spartans** (1962) de Rudolph Maté, **America, America** d'Elia Kazan et le joyeux **Topkapi** (1964) de Jules Dassin. On lui doit en outre la partition de l'étrange western **Blue** (1968) ainsi que celle de **Sweet Movie** (1974) de Dusan Makavejev.

### Hommage filial

Le lecteur me permettra ici une note plus personnelle. Mon père était le compositeur, musicologue et critique Jean Vallerand. Il est décédé le 24 juin dernier. L'univers familial, on s'en doute, était rempli de musique. Tout jeune enfant, j'aimais écouter pendant des heures sur un monumental phonographe qui trô-

nait dans la salle à diner toute une série de disques 78 tours qu'il possédait. Outre la découverte de la musique, je lui dois aussi celle du cinéma. Très tôt, il commença à m'emmener voir des films où je pris bien sûr conscience de la dimension musicale qui échappait à bon nombre. Plus tard, je compris un peu ce que devait être le travail de musicien de cinéma quand je le voyais composer, des soirées entières, des partitions éphémères (plus d'une cinquantaine) pour des dramatiques radiophoniques à Radio-Canada. Mon père ne composa la musique que d'un seul film: **La Fin des étés** d'Anne-Claire Poirier, réalisé en 1961, fut aussi le tout premier film de Geneviève Bujold. J'ai eu le privilège à l'époque d'assister à une séance de repérage à l'ONF lors d'un visionnement sur une moviola. Je voyais enfin le début de ce mystérieux processus de la mise de la musique sur des images. Comme moi, la cinéaste se souvient avec émotion de ce moment créateur comme l'un des plus marquants de sa vie. Bien qu'au tout début de ma passion, mon père ait eu de nettes réserves sur mes goûts et mes choix musicaux, il finit par développer avec le temps un préjugé plus que favorable envers la musique de film: souvent il me signalait une partition qui lui avait plu dans un film; je m'empressais aussitôt de la lui faire entendre quand j'avais le disque, ce qui ne manquait jamais de susciter une discussion. Je crois qu'il aurait aimé faire ce travail, n'eut été de ses nombreuses et très accaparantes occupations. Mais il admirait en toute modestie les artisans de cette discipline, conscient de ne pouvoir les émuler, lui qui composait lentement et avec soin. Que je sois devenu aujourd'hui, un peu malgré moi, un défenseur de cet aspect de la création musicale contemporaine, il ne m'en aurait pas voulu si je lui avais dit qu'il en a été grandement responsable. Je lui en serai éternellement reconnaissant.

François Vallerand