

Le médium et son message ou mes prédictions rétrospectives sur les Oscars

François Vallerand

Number 177, March–April 1995

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/49697ac>

[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. (1995). Le médium et son message ou mes prédictions rétrospectives sur les Oscars. *Séquences*, (177), 56–58.

LE MÉDIUM



Les différentes étapes des trucages de **Forrest Gump**

Gump, l'acteur se transforme en corps étranger pénétrant dans une matière filmique préalablement existante. Le bien réel comédien Tom Hawks prête son corps au service du ficitif Forrest Gump qui interagit avec les bien réels, mais bien morts, John F. Kennedy et John Lennon. Nous assistons alors au processus inverse des commerciaux de Coca-Cola: l'acteur est décolorisé et inséré dans des documents d'archives dont la valeur historique devient subordonnée à l'impératif narratif de la fiction commerciale. Si Zemeckis fusionnait auparavant dessins animés et acteurs réels dans *Who Framed Roger Rabbit*, il procède aujourd'hui à l'envers. L'acteur réel assume la fonction d'un *toon* qui se balade dans l'image synthétique au gré de l'imagination du réalisateur.

En ce sens, le défunt Brandon Lee se métamorphose en *toon* ultime. Un an après la mort de l'acteur et avec l'accord de sa mère, la veuve du légendaire Bruce Lee, l'image de Brandon est extraite d'une prise tournée dans une ruelle. Les techniciens la manipulent et la retouchent pour finalement l'implanter dans un autre décor. On peut contempler le résultat dans la scène de *The Crow* où Eric Draven, *ressuscité*, revient dans son appartement abandonné, *un an après sa mort*. À l'image de son personnage, Brandon reprend vie, sous nos yeux.

On le voit, cette technologie soulève des questions fondamentales pour les acteurs. Va-t-on un jour pouvoir définitivement se passer de leurs services? Comment peuvent-ils protéger leur image filmique, qui peut désormais être manipulée de multiples façons? Dans le magazine *Movieline* de janvier/février 1995, la grande comédienne Susan Sarandon (*Thelma and Louise*, *Little Women*) s'inquiète sérieusement de ces innovations techniques:

«Vous savez que [les producteurs d'Hollywood] feront? Ils nous prendront dans un autre film, comme ils l'ont fait dans *Forrest Gump*, et ils créeront de toute pièce le nouveau film. Je crois que nous devons penser à nous breveter nous-mêmes, de façon à demeurer propriétaires de notre image. Car, de toute évidence, c'est une solution que nous devons envisager. (...) Un jour, ils parviendront à nous éliminer complètement.»

Il s'agit donc d'un problème sérieux qui remet en cause l'intégrité de l'acteur, sinon le fondement même de sa profession. Si les techniciens de l'image synthétique parviennent à générer des acteurs artificiels, ou à puiser à volonté dans la filmographie des vedettes défuntées pour inventer de nouvelles émotions, de nouvelles expressions et de nouveaux personnages, Hollywood aura-t-il encore besoin de se payer des superstars au cachet astronomique? Pourquoi payer vingt millions de dollars pour Sylvester Stallone quand vous ne devrez n'en déboursier que cinq pour un *répliquant* virtuel, une vedette informatisée?

Ou peut-être assisterons-nous à un mélange de toutes ces options? À quand un film opposant Arnold Schwarzenegger à John Wayne, ou Jean-Claude Van Damme à Bruce Lee? La question cruciale demeure cependant: est-ce que le public va suivre? Après tout, même illusoire, la nécrophilie ne plaît pas forcément à tout le monde.

André Caron

En rédigeant cette chronique trois semaines avant la grande fête hollywoodienne, je sais que je ris que de me fourvoyer royalement sur les résultats de cette soi-disant compétition, si injuste et prétentieuse, mais pourtant si fascinante qu'on ne peut s'empêcher de passer à côté. Si je me risque cette année à y aller de mes commentaires et de mes prédictions, c'est que pour une fois, qui n'est pas coutume, les augustes membres de l'Academy of Motion Picture Arts and Sciences qui nous ont tant de fois habitués au pire, du moins ceux qui ont mis en nomination les musiciens dans la catégorie de la meilleure musique de film, semblent cette fois avoir eu dans l'ensemble la main heureuse dans leurs choix...

LA RELÈVE

Outre la qualité de la musique primée cette année, ce qui frappe est le jeune âge des candidats qui sont tous vers la fin de la trentaine ou presque. Elliot Goldenthal, Thomas Newman, Alan Silvestri et Hans Zimmer se sont fait connaître dans le cinéma au cours des dix dernières années pour la plupart. L'absence au palmarès des grands vétérans (John Williams se repose sur son Oscar bien mérité de *Schindler's List* de l'an dernier et Jerry Goldsmith n'a guère impressionné cette année) a laissé toute la place à ces jeunes musiciens qui ont pourtant déjà une imposante production derrière eux.

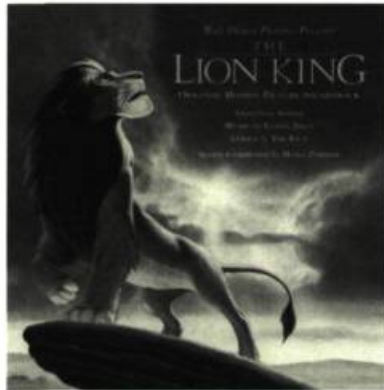
«AND THE WINNER WON'T BE...»

De tous les candidats, Elliot Goldenthal est celui qui a le moins de chance de partir avec l'Oscar. Étrange d'ailleurs, cette nomination tout à fait méritée, mais obtenue pour une musique qui rejoint si peu les goûts habituels des membres de l'Academy. Preuve par l'absurde que ce que j'ai toujours dit est vrai: ces gens-là sont sourds. Pourtant, de toutes les partitions en nomination, celle de Goldenthal pour *Interview With a Vampire* de Neil Jordan est de loin celle qui a le plus de valeur sur le plan musical. Immense et funèbre symphonie nocturne, cette musique retrouve les accents sauvages et violents qu'on avait déjà découverts dans la magistrale musique dantesque d'*Alien*³. Les envolées lyriques de voix d'enfants sur les grondements d'un orchestre menaçant contribuent à créer un climat étrange et quasi religieux où évoluent de déchirants personnages



ET SON MESSAGE ou

Les prédictions rétrospectives sur les Oscars



résignés. Goldenthal est un véritable musicien pour musiciens et sa partition, aussi peu commerciale que possible, s'affirme très loin des modes musicales hollywoodiennes actuelles et ne peut rejoindre que d'authentiques cinémelomanes anxieux de découvrir une nouvelle voix. Je le répète, il est impossible que Goldenthal parte avec l'Oscar mais, croyez-moi, ce n'est qu'une question de temps.

...ET LE PERDANT EST:

Le grand perdant de la soirée sera sans conteste Thomas Newman. Avec les deux premières nominations aux Oscars de sa carrière pour **The Shawshank Redemption** de Frank Darabont et **Little Women** de Gillian Armstrong, ce fils du légendaire Alfred Newman (frère de David Newman et cousin de Randy Newman) va malheureusement diviser le vote: ses deux partitions, qui sont sans doute ce qu'il a écrit de mieux jusqu'à maintenant, vont se nuire l'une l'autre en se faisant concurrence. Même si la partition de Goldenthal est la plus cérébrale, si l'on veut, j'avoue que mon choix personnel irait à **The Shawshank Redemption**. J'ai en effet été



très heureux d'apprendre qu'on reconnaissait enfin l'esprit original de Thomas Newman et la valeur musicale et dramatique de sa partition. Au départ, j'étais sûr en voyant ce film que sa musique se retrouverait en nomination. Rarement ai-je été tant remué par une musique aussi économe dans ses moyens mais si efficace sur le plan dramatique. Certes, s'il faut compter beaucoup dans la réussite de ce film sur le scénario et la réalisation de Frank Darabont ainsi que sur le jeu de Morgan Freeman et Tim Robbins, il nous faut souligner la force discrète de la musique de Newman. Thomas a hérité de son père un sens inné de l'effet dramatique. Mais il a aussi hérité d'un esprit musical fort original, mêlant avec bonheur musique instrumentale et électronique dans un enlevant style pointilliste qui lui est propre. La musique de **Little Women** s'éloigne de cette approche qui a fait sa réputation pour s'orienter vers un langage plus traditionnel et plus accessible, très proche du folklore de l'américana. En mettant en nomination Thomas Newman pour ces deux œuvres si différentes, on a voulu honorer un musicien fort talentueux qui apporte une bouffée d'air frais dans le monde un peu sclérosé de la musique de film américaine. Mais Thomas Newman aurait aimé sans doute qu'on ne remarque pas autant son travail cette année, car rien n'est pire que d'être son propre rival. C'est finalement à se demander si on ne l'a pas fait exprès!

«THE OSCAR GOES TO:»

Dans ce contexte, Alan Silvestri a beaucoup de chance. Tout d'abord, son film, **Forrest Gump** de Robert Zemeckis, part largement gagnant. Le musicien attiré du réalisateur risque donc fort de remporter un Oscar dans la foulée des honneurs qui vont s'abattre sur ce film gentil, touchant et finalement réussi. Comme Spielberg l'an dernier, Zemeckis a prouvé cette année qu'il avait mûri et qu'il était capable de réaliser autre chose que d'époustouffantes aventures pour les jeunes. La musique de Silvestri épouse donc cette approche et s'engage sur des schémas connus et confortables. Élégante, romantique, aux thèmes accrocheurs et aux mélodies jouées au piano comme pour un téléfilm de la semaine, cette partition s'inscrit tout à fait dans les normes hollywoodiennes en vigueur. Rien de bien déconcertant ici donc, mais plutôt une musique juste ce qu'il faut de sirupeuse ou de

1925



LE CUIRASSÉ POTEMKINE

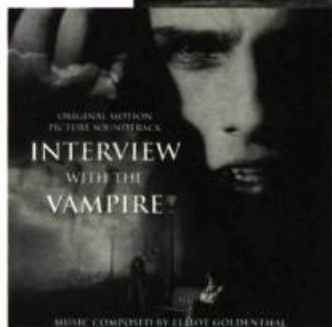
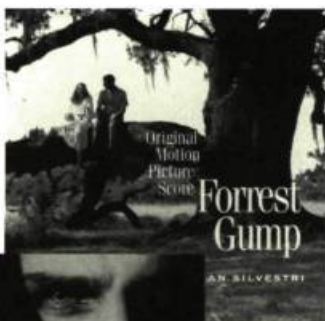
Sergueï Eisenstein avait d'abord travaillé comme décorateur au *Proletkult*, le premier théâtre ouvrier soviétique qui commençait à vouloir réaliser des films consacrés à l'histoire du mouvement ouvrier. Après avoir mis en scène **La Grève**, Eisenstein avait tout de suite travaillé au **Cuirassé Potemkine**, né d'une demi-page (en 1905) et refait sous la forme d'un immense scénario, dont la densité émotive et structurale devait en faire un des plus extraordinaires films de tous les temps. L'histoire racontait la mutinerie à bord du Potemkine en 1905, qui déclencha une répression sanglante du pouvoir tsariste contre les habitants d'Odessa lesquels s'étaient entre-temps solidarisés avec les marins en lutte. Le cinéaste n'a pas lésiné sur les effets de choc («Moi, je ne fais pas du cinéma-œil, disait-il en s'opposant aux théories de son compatriote Dziga Vertov, mais du cinéma-poing»), même si l'action (qui se développait en dix jours) prenait souvent l'accent d'un poème lyrique. Bien que sans fondement historique, toute la séquence fameuse des escaliers d'Odessa (reprise à sa manière, en 1987, par Brian De Palma dans **The Untouchables**), est un prodigieux exercice de style, une chorégraphie faite d'éclats et de ruptures, qui devait devenir le plus célèbre morceau d'anthologie de l'histoire du cinéma mondial: les fantasmes, baïonnette croisée, descendant en rangées rigides, refoulant et renversant la foule devant eux, et la voiture d'enfant qui, l'escalier dégagé, dégringole les marches pour venir s'écraser sur les morts et les blessés que foulent les bottes des soldats.



dynamique avec quelques belles envolées pour rejoindre le plus grand nombre. Ce qui est pour le moins surprenant dans cette nomination cependant, c'est que les spectateurs se souviendront plus des nombreuses chansons utilisées dans le film que de la partition dramatique. Celles-ci constituent, un peu à la manière d'**American Graffiti**, une magnifique anthologie de la musique pop des années 60 à 90, comme le prouve d'ailleurs l'immense succès de vente que connaît le double disque compact de la bande sonore qui leur est consacré. Mais soyons honnêtes et reconnaissons que l'on récompense Silvestri pour un travail bien fait dans le contexte d'une œuvre qui a bien marché. Rien ne vaut plus à Hollywood que le succès. Alan Silvestri a donc toutes les raisons de remporter la petite statuette qui viendra couronner le plus hollywoodien des jeunes compositeurs. À moins qu'il ne soit coiffé au poteau par Hans Zimmer.

LA PART DU LION

Le jeune musicien qui a derrière lui une longue carrière dans le cinéma européen est devenu depuis quelques années la coqueluche des producteurs américains. Sa spécialité, l'usage des synthétiseurs dont il est capable de



sortir des orchestres symphoniques entiers sonnante comme du Beethoven (héritage marqué de son Allemand natal), mariée à un authentique talent de mélodiste font de lui le musicien fonctionnel et économique rêvé. Ce qui ne veut pas dire qu'il ne sait pas manier l'orchestre, bien au contraire. Ses dons d'arrangeur sont aussi indéniables et c'est surtout à ce titre qu'il a travaillé sur **The Lion King** pour lequel il est en nomination. Sa présence parmi les candidats aux Oscars cette année est pour le moins équivoque. Si Zimmer remporte l'Oscar, ce sera à la remorque des trois chansons d'Elton John qui sont aussi en nomination. Le studio Disney nous a habitués maintenant à voir les chansons de son dessin animé annuel en lice pour les Oscars et l'une d'elles remporter la récompense. Je suis d'ores et déjà prêt à parier qu'une chanson au moins du **Pocahontas** qu'on nous annonce pour l'été fera partie du palmarès de l'an prochain. Je n'ai donc aucun doute dans mon esprit qu'Elton John va

remporter le prix pour Can You Feel the Love Tonight, la fort jolie bluette à la mode qu'on entend déjà dans le métro. Quant à Zimmer, son beau travail sur **The Lion King** justifie-t-il une nomination? Il est évident que l'on a confondu le travail d'arrangeur avec celui de compositeur. Mais en écoutant bien, on découvre que ce dernier a produit, sinon une œuvre mémorable pour ce film, du moins une partition adéquate et efficace qui sait s'estomper derrière l'image. De la vraie bonne musique de film, comme diraient certains, de celle qu'on n'entend pas! Travail ingrat que celui du musicien de cinéma. Ça vaut bien une nomination aux Oscars, non? (**À propos, pour le nom du vainqueur, voir page 6...**)

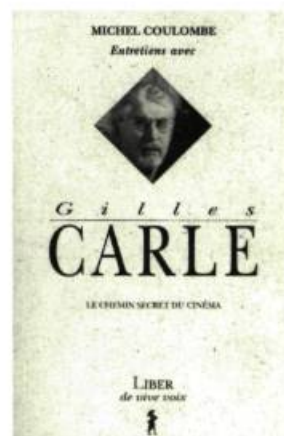
CHRISTOPHER PALMER (1946 - 1995)

La dernière livraison de Film Score Monthly m'apprend la triste nouvelle du décès de Christopher Palmer des suites du sida. Inconnu du grand public, il était considéré dans les milieux de la musique de film comme une autorité polyvalente dans ce domaine de la musique de film. Musicologue, écrivain, compositeur, arrangeur, orchestrateur et producteur de disques, Christopher Palmer a touché à tout en musique, ne voyant aucune frontière infranchissable entre la musique de film et la musique dite sérieuse. Mais la musique de film a été la grande passion de sa vie. Né à Norfolk en Grande-Bretagne, Palmer fait des études de linguistique et de musique à Cambridge. Longuement associé à Miklós Rózsa, Bernard Herrmann, Elmer Bernstein, Dimitri Tiomkin, Maurice Jarre, il travailla de concert avec eux à la production de nombreuses trames sonores. Comme écrivain, on lui doit de nombreux livres biographiques sur de nombreux musiciens, dont un passionnant Dimitri Tiomkin: *A Portrait* et l'indispensable *The Film Composer in Hollywood*, parus respectivement chez T.E. Books et Marion Boyars. Outre la rédaction d'innombrables notes discographiques, Christopher Palmer était reconnu pour le minutieux travail de reconstitution de partitions historiques du cinéma. Réalisées souvent à partir des seules ébauches manuscrites, sinon à partir des bandes sonores, ces reproductions de Palmer se voulaient le plus près possible des œuvres originales. Ses arrangements de suites de partitions des grands maîtres de la musique de film, entre autres ceux de la désormais incontournable série *Classic Film Scores* publiée chez RCA, sont des chefs-d'œuvre du genre. Son travail sur la musique du musicien rock Tony Banks en 1983 pour le film **Wicked Lady** de Michael Winner (dont les deux versions ont été fort judicieusement conservées sur un 33 tours Atlantic importé d'Allemagne) dévoilera, plus que de longues phrases, et la technique, et le talent de l'un des plus grands orchestrateurs du cinéma. L'une de ses dernières réalisations aura été la reconstruction avec Elmer Bernstein et la publication sur disque Koch de la partition complète de ce dernier pour **The Magnificent Seven** de John Sturges.

François Vallerand

1. Les cinémanomanes auront intérêt à s'abonner à cette excellente revue mensuelle au coût annuel de 24.00 \$ US auprès de Lukas Kendall, Box 1554, Amherst College, Amherst MA 01002-5000, USA..

Gilles Carle: la recherche d'un ordre secret



Je l'avais rencontré pour la première fois à Cannes, lors de la première de **Fantastica**. Puis, quelques mois plus tard à Montréal, de façon plus professionnelle. On m'avait assigné la rédaction du volumineux dossier de presse des **Plouffe** et je devais m'entretenir avec lui avant de commencer mon travail. L'équipe travaillait à un carrefour du quartier Saint-Henri, à l'endroit même où deux semaines plus tard, le cinéaste avait accepté que j'amène, en visiteurs, les étudiants de l'une de mes classes. L'homme m'avait reçu comme s'il me connaissait depuis des années: en moins de cinq minutes, il m'appela par mon prénom et me demandait, puisque mon cégep n'était qu'à cinq minutes de là, sur les contreforts de Westmount, s'il n'y avait pas de bons endroits où manger dans le quartier. Moins de deux ans plus tard, je devais «réparer» (donc refaire de fond en comble) le dossier de presse de son long métrage suivant, **Maria Chapdelaine**, revenu dans un état piteux d'un bureau de supposés experts «concepteurs-traducteurs». Gilles Carle m'avait demandé mon opinion sur de menus détails (dont les prévisions météorologiques!) et invité, si je le désirais, à venir assister à la mise au point des titres de son générique chez lui.

Tout le monde connaît Gilles Carle. Tout le monde a désiré un jour connaître Gilles Carle. Homme agréable, ouvert, d'un abord aisé, il s'est confié à Michel Coulombe dans un ouvrage qui nous le fait connaître davantage. Peu de gens savent par exemple que dans le village de Point Comfort, lorsqu'il avait cinq ou six ans, il avait pour voisin Franchot Tone, homme élégant et acteur déjà célèbre (de son vrai nom Stanislas Pascal Tone, originaire de Niagara Falls, N.Y.), qui emmenait les enfants Carle (Gilles, Guy et Madeleine) dans sa grosse Packard rouge vin faire de longues virées à Ottawa. Gilles a d'abord vu **Rin Tin Tin**, puis très vite s'est posé des questions «fondamentales» sur le cinéma. Pourquoi par exemple, «dans les films de cowboys, les roues des diligences tournent-elles à l'envers?», et pourquoi pleuvait-il toujours dans les films 16