Document généré le 16 avr. 2024 08:18

Séquences
La revue de cinéma

Jerry Goldsmith et les *Oscars*

François Vallerand

Numéro 164, mai 1993

URI : https://id.erudit.org/iderudit/50083ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (imprimé)
1923-5100 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Vallerand, F. (1993). Jerry Goldsmith et les *Oscars*. *Séquences*, (164), 70–71.

Tous droits réservés © La revue Séquences Inc., 1993

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

TRAMES SONORES

JERRY GOLDSMITH ET LES *OSCARS*

Les admirateurs de Jerry Goldsmith auraient bien aimé cette année que les Oscars se souviennent un peu de lui. Ils pensaient bien que sa mise en nomination pour sa partition de **Basic Instinct** lui aurait enfin permis de décrocher la récompense tant convoitée. Après tout, sa musique était de loin la plus intéressante, tant sur le plan musical que cinématographique. Erreur! C'était compter sans l'intervention de la machine d'Alan Menken et des studios Disney qui ont, paraît-il, mené une campagne de maraudage éhontée dans les médias et auprès des votants de l'Academy of Motion Pictures Arts and Sciences en faveur des chansons et de la partition de **Aladdin**. Certes, les chansons, fraîches et enlevantes, étaient les meilleures du lot et méritaient à la fois leurs nominations, et l'Oscar pour *A Whole New World*. Mais il y en a plus d'un qui trouvera que, malgré ses talents indéniables de créateurs de mélodies accrocheuses, Alan Menken a reçu en fait à nouveau deux statuettes pour la même chose en répétant son exploit d'il y a trois ans, avec ses deux Oscars pour **The Little Mermaid**, et de l'an dernier avec deux autres statuettes pour la partition et la chanson-thème de **Beauty and the Beast**. En passant, Menken vient discrètement d'égaler la performance de Franz Waxman qui a remporté l'Oscar deux années consécutives, en 1950 et 1951, pour **Sunset Boulevard** et **A Place in the Sun**.

Seize nominations, un Oscar

Les fans de Goldsmith — et j'en suis — peuvent bien se dire qu'on aurait pu décemment cette année lui laisser le prix. Car, soyons honnêtes, on tarde drôlement à le lui décerner cet honneur! Faudra-t-il attendre, comme ce fut le cas, il y a quelques années, avec Alex North — qui ne remporta jamais l'Oscar — que le compositeur soit bien vieux et au soir de sa vie pour qu'on daigne enfin reconnaître sa stature de maître et sa contribution inestimable à l'art de la musique de film?

Jerry Goldsmith n'a guère eu de chance avec les Oscars depuis 1962, année de sa première mise en nomination pour **Freud** de John Huston. Il en est résulté des situations tout simplement grotesques aux yeux de tous ceux qui sont un tant soit peu cultivés sur le plan musical. L'attribution de son seul Oscar en 1976 pour **The Omen** est l'exception à la règle. Et pourtant, cette année-là, il avait affaire à forte partie. S'il méritait largement de l'emporter devant **Voyage of the Damned**, une partition somme toute médiocre de Lalo Schifrin, les jeux étaient loin d'être faits puisque Bernard Herrmann était en lice, à titre posthume, pour ses deux dernières partitions, **Obsession** de Brian de Palma et **Taxi Driver** de Martin Scorsese. En outre, le regretté Jerry Fielding était également en nomination avec ce qui allait s'avérer être aussi l'une de ses ultimes compositions pour le cinéma, **The Outlaw Josey Wales** de Clint Eastwood. D'une manière pour le moins bizarre, Goldsmith se retrouvait aussi en nomination cette même année dans la catégorie chanson, non pas pour *The Piper Dreams*, que l'on entend dans **The Omen**, mais plutôt pour le grinçant *Ave Satani* qui constitue le noyau thématique de l'oeuvre. On s'interroge encore sur les raisons qui ont poussé les membres de l'Academy à considérer cette terrifiante incantation comme un air à siffler.

Dans pratiquement tous les autres cas, le fait qu'on lui ait préféré très souvent des oeuvres de moindre envergure relève du scandale. Comment comprendre que la scie de **Love Story** commise par Francis Lai l'ait emporté sur la puissante partition de **Patton** en 1970 (qui pourtant raflait huit Oscars cette année-là)? Difficile aussi d'admettre que la bluette de Marvin Hamlisch pour **The Way We Were** ait écrasé l'émouvante musique de **Papillon** en 1973. Et que dire quand la fièvre du disco et **Midnight Express** de Giorgio Moroder triomphaient aux dépens de **The Boys From Brazil** en 78, une partition pourtant infiniment subtile avec son ton à la fois tragique et ironique. L'insulte a rejoint l'injure quand en 1983 on a préféré récompenser l'insipide musique de Bill Conti pour **The Right Stuff** et ignorer la partition devenue mythique depuis d'**Under Fire** — enfin disponible sur un disque compact hors de prix en provenance du Japon, ce dont on ne se plaindra pas puisque le disque vinyle original était devenu à toutes fins utiles introuvable.

J'ai toujours pensé que Georges Delerue avait remporté un Oscar *immérité pour ses adaptations de* Vivaldi dans **A Little Romance** en

1979 face à l'envoûtante et magique partition de **Star Trek — The Motion Picture**. Certes, je peux comprendre qu'à l'étrange musique de **Freud** en 1962, on ait opté pour celle, fort belle au demeurant, de **Lawrence of Arabia** de Maurice Jarre. Je ne puis toutefois dire la même chose quand deux ans plus tard, Jarre l'emporte à nouveau et que **Doctor Zhivago** déclassse **A Patch of Blue**. Dans le même esprit, il est dur d'accepter que **Born Free** de John Barry ait prévalu sur **The Sand Pebbles** en 1966 mais plus aisé d'admettre que **Planet of the Apes**, une oeuvre difficile, révolutionnaire et déconcertante, ait dû céder devant **The Lion in Winter** de Barry encore en 1968.

Il faut toutefois reconnaître que Goldsmith a aussi perdu devant des oeuvres et des compositeurs de grands talents. Ainsi Nino Rota remporte-t-il l'Oscar en 1974 avec **The Godfather Part II** aux dépens de **Chinatown**, et John Williams fait de même en 1975 et 1982 avec **Jaws** et **E.T.**, triomphant respectivement de **The Wind and the Lion** et **Poltergeist**.

Mais ce sont là des cas isolés s'inscrivant, hélas! dans une série plus navrante qui prouve le profond désintérêt, voire le mépris que l'on entretient de manière systématique, semble-t-il, envers l'un des musiciens les plus créateurs du cinéma américain. De son propre aveu de nature discrète et timide, Jerry Goldsmith ne cherche pas les honneurs en créant sa musique mais tend à rendre service au film sur lequel il travaille. Mais l'on ne peut empêcher ses nombreux admirateurs frustrés par tant d'ignorance de souhaiter le voir partir un jour avec la petite statuette plaquée or sous le bras. À défaut de pouvoir décrasser les oreilles des augustes membres de l'Academy, certains sont prêts à faire des pressions pour qu'on crée une discipline de musique de film aux prochains Jeux olympiques...

François Vallerand

SCRIPT

CINÉMA ET MONTAGE

Un art de l'ellipse

Par Philippe Durand

Sans préface, sans introduction, le mot qui obsède l'auteur c'est l'ellipse. Pour lui, «manque semble le mot juste pour traduire le mot grec elleipsis ou absence de quelque chose. Ce quelque chose, néanmoins voulant être sous-entendu: non dit, mais à comprendre.» Et tout le livre est une démonstration développée de l'ellipse dans des cas multiples. Pour cela, l'auteur va utiliser des séquences tirées de films et les illustrer de façon à faire comprendre l'ellipse. Au besoin, il se servira de graphiques, de dessins, de schémas, de photos. Tout ce qui peut être utile à la compréhension de son texte sera mis à profit. Il en résulte un livre d'une clarté lumineuse. Le lecteur — surtout s'il a une culture cinématographique — reverra dans son esprit de nombreuses scènes analysées ici. Ce n'est pas une simple démonstration mais plutôt un traité, tellement le sujet est vaste. Un traité qui ne laisse rien en suspens et qui montre le sens qui peut surgir de l'ellipse. Évidemment l'ellipse s'harmonise avec le montage qui rend alors la séquence significative. Bref, voilà un livre sur un sujet connu, mais qui est un modèle de précision. Il fera la joie et le plaisir de toutes les personnes qui veulent aller plus loin dans la connaissance du montage au cinéma. C'est le montage qui donne le battement du coeur au film. L'ellipse y joue le rôle de systole.

Léo Bonneville

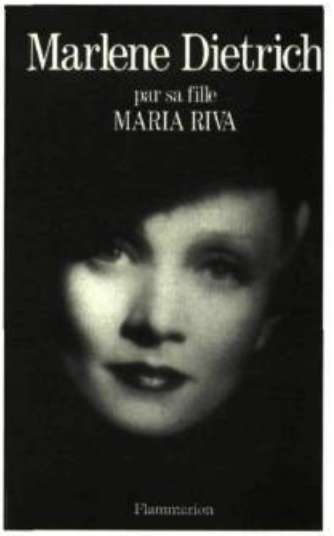
Cerf, Paris, 1993, 296 pages.

MARLENE DIETRICH

par Maria Riva

Cette biographie ne se compare en rien à **Mommie Dearest**, bio de Joan Crawford par sa fille, qui avait fait couler beaucoup d'encre à l'époque. Ici, Maria ose observer sa mère, ose la critiquer et l'aimer, parfois en même temps. Mais ses observations sont intelligentes, souvent judicieuses. « Fine mouche, elle utilisait les besoins affectifs d'autrui pour purifier une situation épineuse et elle en profitait, par la même occasion, pour punir le coupable ! »

C'est un volumineux ouvrage, extrêmement documenté, qui ressemble étrangement à une autobiographie. Maria a-t-elle voulu se soulager sous la forme d'une purification par procuration ? Les faiblesses de sa célèbre mère ont-elles déteint sur sa fille ? À la fin de la lecture, on se rend compte que vivre dans l'intimité de Marlene provoque une série de ramifications qui sont autant de conséquences affectives. À la fois pour la mère et pour la fille.



Maurice Elia

Flammarion, Paris, 1993, 866 pages.

SILENCE, ON COUPE!

Projet de lettre d'un assistant caméraman montréalais à son beau-frère tourangeau qui est médecin du travail dans une centrale nucléaire à Chinon.

par Luc Lussier

Voici un court roman de débutant qui ressemble à bien des premiers films, c'est-à-dire à une de ces oeuvres où l'auteur aurait eu avantage à couper et à découper, à alléger, bref à se relire. Il s'agit d'une diatribe plutôt puérile, écrite en un seul paragraphe, en une rage à peine étouffée contre l'industrie cinématographique. Le personnage principal, Robert, est un assistant-cameraman qui règle ses comptes avec une galerie de personnages plus ou moins antipathiques qui fourmillent sur un plateau de tournage. Tout le monde y passe et l'incompétence règne partout, selon Robert. Ce texte purement anecdotique, écrit dans un style cru et insipide, arrachera quelques sourires aux lecteurs qui connaissent peu ce à quoi ressemble un tournage de film. Pour les autres, mieux vaut commencer la lecture par la fin. On y trouve un délectable petit glossaire qui renvoie aux termes communément utilisés dans le milieu: des perles qui vont du *brown nosing* (léchage de cul) au *wrap party* en passant par le *casting couch* et le *dope* ou crétin en français, pour désigner le Director Of Photography ou D.O.P....

Mario Cloutier

HMH, Montréal, 1992, 116 pages.