Document generated on 06/04/2025 11:54 a.m.

Séquences
La revue de cinéma

Trames sonores

François Vallerand

Number 163, March 1993

URI: https://id.erudit.org/iderudit/50095ac

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. (1993). Review of [Trames sonores]. *Séquences*, (163), 4–5.

Tous droits réservés © La revue Séquences Inc., 1993

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

ÉCOUTER LA MUSIQUE D'UN FILM

QUELQUES BONS MOMENTS DE 1992

On l'a déjà écrit cent fois, l'on ne va pas au cinéma pour écouter de la musique. Mais comme il y a souvent de la musique dans un film, il serait étonnant qu'on ne l'entende pas. C'est du moins ce que nous suggère le sens commun. Et pourtant, rares sont les cinéphiles avertis — excusez-moi, mais c'est vrai — qui prêtent une attention même furtive à la partition musicale. Il y en a tout de même quelques-uns qui prétendent y porter une oreille, sinon attentive, du moins suffisamment exercée pour en noter la présence et interpréter son rôle. Ceux-là entendent! Ce qui ne veut pas dire qu'ils apprécient toujours ce qu'ils perçoivent; du moins en termes d'appréciation musicale. Et puis il y a les autres qui, comme moi, font partie de cette étrange et curieuse espèce qui non seulement entendent la musique d'un film, mais vont jusqu'à l'écouter! Je m'en voudrais de blâmer amis, collègues et autres connaissances qui haussent souvent les sourcils d'étonnement devant cet étrange intérêt pour le moins marginal. Car dans le fond, je pense bien que c'est eux qui ont raison... D'accord, je le fais à la fois par passion personnelle, mais aussi par devoir professionnel: dans le but avoué d'écrire cette chronique. Mais il y a des moments où je voudrais être sourd pour ne pas devoir écouter toutes les trivialités musicales que les films du monde nous imposent. Devrais-je donc honnêtement m'en plaindre? Bien sûr que non car, parfois, au détour de quelques films inattendus, se produisent ces rares moments de bonheur cinéphilique et musical, où image et musique se fondent en une subtile adéquation pour le plus grand bien-être d'amateurs de cinéma et de musique que nous sommes...

Créature de la nuit

L'une des plus belles réussites dans le domaine de la musique de film en 1992 aura été l'idée de Francis Ford Coppola d'inviter le compositeur polonais Wojciech Kilar pour lui

demander d'écrire la musique de son **Bram Stoker's Dracula**. Bien que son nom ne soit pas très connu, Kilar n'est pas le dernier venu. Jouissant d'une énorme réputation dans son pays comme compositeur et chef d'orchestre, Kilar est souvent comparé — pour reprendre le mot d'Emmanuel Chamboredon, directeur des disques Milan — à un Leonard Bernstein polonais. Musicien attiré depuis plusieurs années du grand cinéaste Andrzej Wajda, il a notamment écrit la musique de ses films **La Terre de la grande promesse** (1974), **La Ligne d'ombre** (1976), **Chronique des événements amoureux** (1986) et **Korczak** (1986). Notons aussi de lui le petit bijou que constitue sa partition pour **Le Roi et l'Oiseau** de Paul Grimault en 1980. **Dracula**, par son côté nocturne, imposait un style sombre réalisé par des accords métalliques du piano qu'accompagnent les cordes graves de l'orchestre, une voix solo de femme et un choeur de voix mixtes psalmodiant d'angoissants chuintements. Le tout vient s'illuminer par endroits sur un lent thème d'amour, à la mélodie d'une simplicité déconcertante, qui traduit à merveille les émois du vampire amoureux. Victime d'un malaise cardiaque sur le plateau d'enregistrement, Kilar a laissé sa baguette de chef à Anton Coppola, le fils du réalisateur. Sans que cette partition devienne pour autant un chef-d'oeuvre du répertoire, elle mérite je crois largement sa place en tête du palmarès de 1992 et le disque édité par la maison Columbia avec en prime — commerce oblige — la chanson du film interprétée par Annie Lennox, vaut plus qu'un simple détour.

Musique contemporaine...

Les musiciens de cinéma ont compris depuis longtemps qu'un des moyens de déconcerter le spectateur, de le placer dans des situations ou des lieux inhabituels, menaçants ou terrifiants, était de soutenir l'action par une musique la plus éloignée possible des schémas classiques et familiers en matière de tonalité, d'harmonie et d'instrumentation. En d'autres termes, plus une partition se rapproche des caractéristiques de la musique contemporaine, en utilisant entre autres l'atonalisme, des structures rythmiques complexes, l'électro-acoustique ou l'électronique, plus le spectateur aura de la difficulté à se raccrocher à de familières formules identifiables et plus son sentiment de désorientation et d'insécurité sera accru. Ce qui me fait dire que souvent on a peu conscience des audaces d'écriture de ce qu'on «entend» au niveau subliminal et que bien des spectateurs seraient surpris, voire totalement décontenancés, par l'audition d'une partition cinémusicale de ce genre. Souvent, cette approche sera, mais pas exclusivement, le fait de films fantastiques, d'épouvante ou de science-fiction. Rappelons que Hans Werner Henze avait écrit une partition très moderne pour **L'Amour à mort** d'Alain Resnais et que le **Danton** de Wajda était soutenu par une musique anachronique et déconcertante de Jean Prodromidès, accentuant la folie de la période de la Terreur, toutes deux en parfaite antithèse aux films qu'elles accompagnaient. Le jeune compositeur Elliot Goldenthal avait déjà en 1989 utilisé timidement cette approche avec une musique aux accents contemporains pour **Pet Sematary**. Avec **Alien3** il est allé beaucoup plus loin avec l'une des rares et des plus audacieuses partitions originales à sortir ces derniers temps d'un écran. D'emblée, l'oeuvre est colossale, faisant appel à des effectifs instrumentaux imposants,

que viennent compléter une riche section de percussions et un choeur d'enfants. Que la maison MCA ait accepté d'éditer sur disque cette oeuvre puissante, recueillie et violente m'étonne encore; sans doute voulait-on miser sur un succès commercial qui ne vint jamais. Certes, la partition ne sombre pas complètement dans l'hermétisme le plus formel: le musicien se réserve quelques pages de belle tenue pour de douloureux épanchements quasi religieux (un *Agnus Dei* chanté par un jeune garçon, magnifique!). Je me réjouis au contraire de l'existence de ce disque. Les cinémélomanes feront bien d'acquérir cette partition à mon avis majeure du répertoire contemporain. Avec cette oeuvre, Elliot Goldenthal vient de s'affirmer comme l'une des voix les plus prometteuses et innovatrices du cinéma actuel.

...et classique

Deux des plus beaux films de l'année possédaient des trames musicales dont l'apport était significatif. Dans **Un coeur en hiver** de Claude Sautet, la musique faisait à ce point partie intégrante du tissu narratif du film qu'il était impossible de l'ignorer. Pour ce film brillant et intelligent, Sautet a eu, avec son directeur musical Philippe Sarde, l'heureuse idée d'utiliser la sublime musique des *Sonates* et *Trio* de Maurice Ravel dans l'interprétation lumineuse qu'en donnaient sur disque au début des années 70 Jean-Jacques Kantorow (violon), Philippe Muller (violoncelle) et Jacques Rouvier (piano). Ici, la musique de Ravel devient à la fois un élément du drame (la pièce que répètent les musiciens) et son propre commentaire dramatique (utilisée comme musique de scène). Mais au-delà de cet exploit d'adéquation, le bonheur de ce film réside dans la méticuleuse préparation musicale qu'Emmanuelle Béart a accepté de suivre pour «jouer vrai» son rôle de violoniste. Tant de films sur les musiciens, et non des moindres, ont sombré dans le ridicule et l'invraisemblable chaque fois que des comédiens non-musiciens mal dirigés ont tenté avec maladresse de faire de la musique... Beaucoup de l'émotion d'**Un coeur en hiver** vient de ce qu'on n'est pas distrait par ces incongruités que l'on retrouve si souvent en pareils cas, et qu'on puisse

se concentrer sur les bouleversantes interprétations des comédiens et des musiciens. Ce film restera désormais pour moi l'un des plus beaux jamais réalisés sur le monde des musiciens et de la musique tout en demeurant un fabuleux portrait de culture et de civilisation. Je ne saurais trop recommander la réédition sur Erato des *Sonates* et *Trio* de Maurice Ravel dans les interprétations entendues dans le film.

Grands espaces

Il était par ailleurs difficile au sortir de **Urga** de Nikita Mikhalkov d'oublier la musique d'Eduard Artemiev, dont les longs accents synthétiques se mariaient avec élégance aux mélopées chantées par Badema, l'héroïne du film, ou aux évocations modernes d'airs traditionnels mongols. À cheval entre deux âges, entre le traditionnel et le moderne, entre le folklorique et le synthétique, cette musique véhicule les joies simples de gens qu'un rien contente. Pratiquement inconnu encore en Occident, Artemiev, qui a autrefois signé les déroutantes trames musicales de **Sibériade** d'Andrei Kontchalovski et de **Solaris** d'Andrei Tarkovski, est l'un des plus éminents compositeurs de musique de film de la C.E.I.

Pour mémoire

J'ai été très impressionné par la riche partition du trompettiste de jazz et compositeur noir Terence Blanchard pour le **Malcolm X** de Spike Lee. Tout en retenant certains éléments indigènes du jazz, cette oeuvre — que n'aurait pas reniée un Duke Ellington — demeure essentiellement de conception symphonique avec, dans les thèmes, une légère coloration d'americana très proche d'un Virgil Thompson. Ce très beau disque pourra être fort judicieusement complété par un second que ce film a généré, consacré celui-ci aux chansons et pièces instrumentales de jazz et de musique pop entendues aussi dans le film, et sur lequel on retrouve des noms aussi célèbres que Billie Holliday, Ray Charles, Lionel Hampton ou Aretha Franklin.

J'ai déjà dit, ici même, toute l'admiration que je portais pour l'envoûtante partition que Jerry Goldsmith a composée pour **Basic Instinct** de Paul Verhoeven. Avec le temps, cette musique s'est imposée comme l'une des plus exemplaires de l'année dernière et s'ajoute au palmarès déjà impressionnant du génial vétéran américain. Il faut cependant reconnaître que les autres contributions de Goldsmith en 1992 ont été pour des films mineurs, voire franchement désolants, comme **Mom**

and Dad Save the World ou **Mr. Baseball**. Bien que le résultat d'un immense professionnalisme, elles n'arrivent pas au niveau d'inspiration de leur devancière. Les comédies décidément ne réussissent pas à Goldsmith qui de toute évidence se sent beaucoup plus à l'aise dans des sujets plus sévères. John Williams de son côté, partagé entre le cinéma et ses tâches de directeur musical de l'orchestre des Boston Pops, préfère limiter ses compositions à des choix plus restreints, mais plus judicieux. Malgré le côté ampoulé du film, la musique de **Far and Away**, tout en se réservant de belles envolées lyriques, résiste à la tentation du pompiérisme qui a souvent caractérisé certaines partitions de Williams. Loin d'être particulièrement innovatrice, la musique de **Far and Away** s'inscrit néanmoins comme une noble réussite de l'académisme hollywoodien qui

n'est pas du tout désagréable à écouter.

Dans la même veine, mais beaucoup moins exaltante, il semble que la musique de **The Last of the Mohicans** ait été un autre de ces travaux commandés à la dernière minute expédiés à toute vitesse à la fin de la production du film. À telle enseigne que deux compositeurs, Trevor Jones et Randy Edelman, se voient crédités, sans doute par manque de temps, pour la composition de la partition. En écoutant le résultat, je ne puis m'empêcher d'imaginer la production du film demander aux musiciens: «Give us a big theme!» Eh! bien, c'est réussi dans le genre «colossal-grands-espaces»! En d'autres circonstances, je n'aurais pas mentionné cette partition si je n'avais pas développé un faible pour elle. Certes, c'est gros, répétitif et facilement prétentieux, mais j'ai entendu pire dans le genre et je dois dire que ça collait bien au film. Et on est très loin des grands espaces que nous révélaient **Urga** et la musique d'Artemiev. Alors, pour sonoriser le vidéo de vos vacances dans les Rocheuses, à Monument Valley ou en Irlande (quelques petites gigues au violon pour la couleur locale), voilà le disque parfait. Mais pour l'émotion pure et vraie, retournez écouter **Urga**!

«Le disque de l'avenir»

La sortie de l'enregistrement du concert donné par Maurice Jarre à Londres de ses quatre suites symphoniques tirées des partitions pour les films de David Lean avait été annoncée par Jarre lui-même et Emmanuel Chamboredon, lors de leur passage au Festival des films du monde. Intitulé *Lean by Jarre*, le voici enfin au Québec, du moins dans sa version sonore sur disque compact. Car je ne suis pas sûr que les versions vidéos (cassette et disque) soient encore disponibles. Si l'on retrouve sur la version vidéo la même qualité d'enregistrement que sur la version

audionumérique (la prise de son est tout simplement époustouflante), celle-ci vaut par l'addition d'un court segment de quelques minutes où l'on voit Maurice Jarre diriger le Royal Philharmonic Orchestra en synchronisme avec la projection sur écran de la fameuse séquence du jardin des statues tirée de **A Passage to India**.[1] Je dois dire que ce document (comment dire car il s'agit à la fois d'un disque et d'un film, «le disque de l'avenir» comme l'affirme Emmanuel Chamboredon) m'a littéralement séduit. Ainsi présentée, la musique, superbement interprétée, y gagne en force d'expression et intériorité. On sent de toute évidence dans ce travail une oeuvre d'amour: Maurice Jarre et David Lean se vouaient une admiration et une amitié indéfectibles. Cela s'entend et c'est on ne peut plus sympathique et touchant.

François Vallerand

(1) Voir *Séquences* no 161, novembre 1992, p. 4.