

George Martin — *Live and Let Die* 14 variations sur un thème

Mario Patry

Numéro 285, juillet–août 2013

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/69677ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

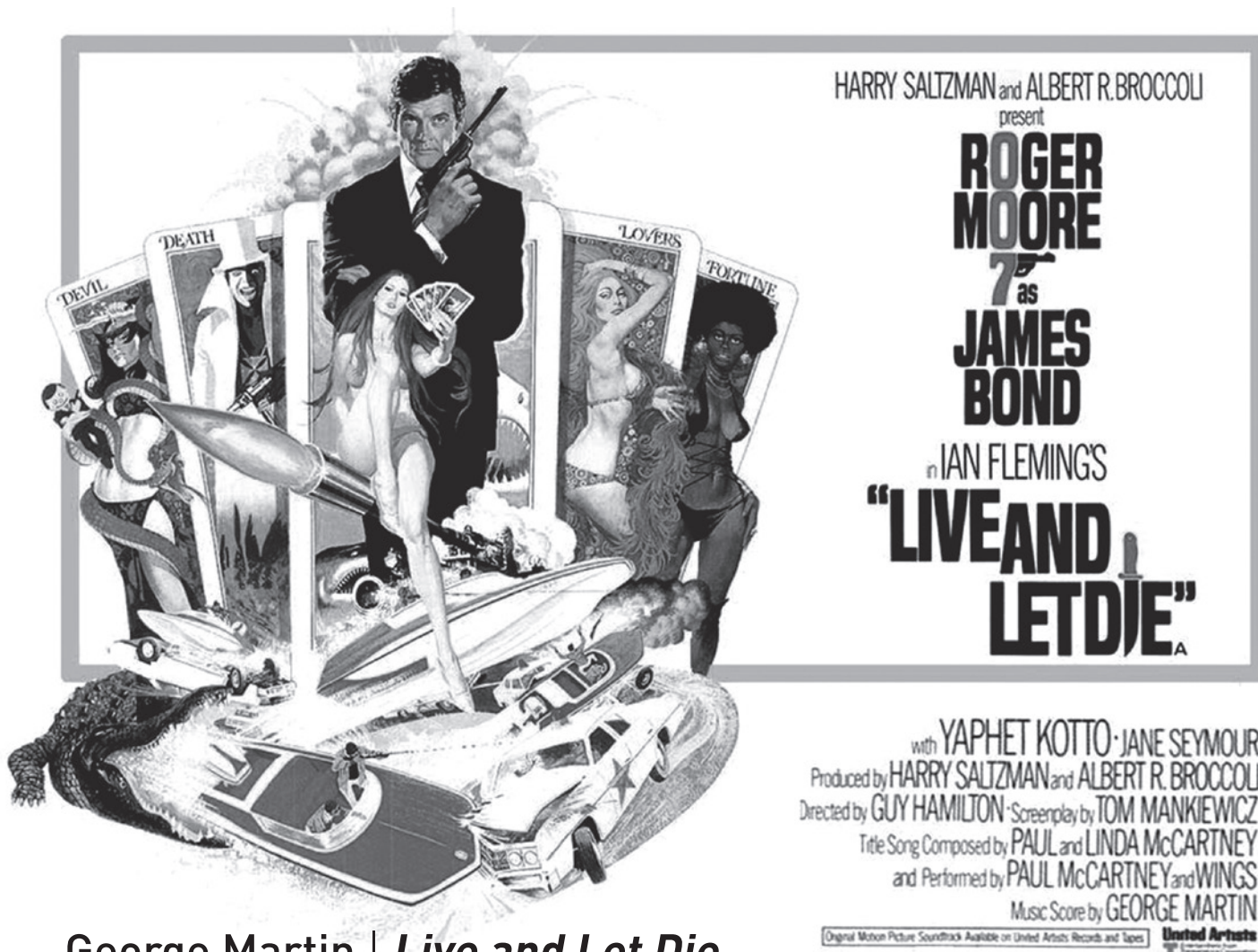
0037-2412 (imprimé)

1923-5100 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Patry, M. (2013). George Martin — *Live and Let Die* : 14 variations sur un thème. *Séquences*, (285), 18–19.



George Martin | *Live and Let Die* 14 variations sur un thème

Il est commun et fréquent de retrouver, dans une trame sonore classique, la division binaire de deux thèmes principaux – qui découle du titre même, dont il transgresse de manière cynique et sordide l'aphorisme « Vivre et laisser vivre » et dont la formule sera reprise dans « L'on ne meurt que deux fois » –, soit un Love theme et un thème dit « bataille ». L'originalité de la trame de *Live and Let Die* de George Martin réside dans le fait que cette distinction ne s'opère pas entre deux mélodies distinctes, comme dans *Il était une fois dans l'Ouest* (entre le thème de Jill et celui de l'Homme à l'harmonica), mais elle s'épanouit de façon magistrale autant qu'originale à l'intérieur d'un même thème, soit celui composé par McCartney ou le « Bond Theme ». Suite à l'annonce faite du concert rock de Paul McCartney sur les Plaines d'Abraham dans la Vieille Capitale le 23 juillet prochain, voici la seconde partie de notre appréciation analytique de cette trame sonore hors du commun.

Mario Patry

9 5% des trames sonores sont vite oubliées par le public, alors que 5% seulement subsistent et perdurent dans la mémoire des cinéphiles et des mélomanes. Il s'agit de la différence entre la musique pour le cinéma et la musique de film. *Django Unchained* relève de la première catégorie alors que *Live and Let Die* appartient sans aucune réserve et sans partage à la deuxième. « Le chef d'œuvre est de durevr », disait Goethe. Mais il s'agit là d'un oiseux débat de « spécialistes », comme celui de l'historicisme entre les historiens. Parions que, même dans deux siècles ou deux mille ans, la musique de Sir Paul McCartney et de son principal complice George Martin fera encore vibrer les enceintes acoustiques et, surtout, les cœurs de

millions de mélomanes. Elle en possède indiscutablement l'étoffe et la qualité.

Le seul et principal reproche que l'on puisse adresser à cette partition n'appartient pas à la responsabilité du compositeur, mais plutôt au réalisateur Guy Hamilton qui place trop souvent la musique au second plan sonore, au même niveau ou derrière les bruits, ce qui gâche le plaisir à la vision du film. Selon une approche trop conventionnelle, où la musique de film doit se faire oublier et se « fondre » dans l'action dramatique (au même titre que la technique ou le langage cinématographique), la musique à bel et bien été créée dans le but d'être appréciée. Un jour, certainement, un réalisateur plus ambitieux aura l'idée

géniale de tirer un *remake* de ce film célèbre, en le tournant en format large et en mode rétro de l'année de l'écriture du roman (1954), tout en rescapant sa trame sonore, ce qui pourrait provoquer un heureux effet de distanciation.

Si nous revenons au mode binaire du thème principal avec la structure traditionnelle (ABABAB), l'un très doux et langoureux (*moderato andante*), la deuxième partie étant jouée avec agressivité (*tutti forti* de l'orchestre) et au rythme plus vite (*allegro*), la structure narrative du film se replie en deux mouvements d'égale durée. Notons au passage qu'il s'agit d'une adaptation libre de la part de Thomas Frank Mankiewicz, fils du célèbre réalisateur américain, et que le compositeur a eu beaucoup trop de modestie en se mettant «au service» de l'image. La musique, dans ce cas-ci, est toujours «supérieure» au récit; c'est plutôt l'image qui semble tout droit sortie de la musique. Même dans le cas d'un thème apparemment «accessoire», mais qui est repris ailleurs – et pour lequel le compositeur avait eu la prudence de créer d'ailleurs deux versions, comme *San Monique* (plages 7 et 17), qui est simplement un reggae inspiré du mongo jamaïcain –, la musique est tout simplement trop belle et attractive pour être ainsi reléguée au statut de musique de fond ou d'accompagnement à l'action de James Bond qui épie son appartement à New York, avant de découvrir son agent double, Rosie. Martin lui consacre une jolie mélodie d'escapade au milieu de l'île des Caraïbes où opère un caïd de stupéfiant de drogue (Gros bonnet, alias Dr. Kananga), alors que Rosie est prise en chasse, avant d'être sauvagement abattue (*Bond and Rosie*), une fois que l'agent 007 a découvert la supercherie et l'ambiguïté de sa double allégeance.

Comme toujours, et suivant une structure de conte, le personnage d'agent d'espionnage au double «Martini dry, avec une olive s'il vous plaît!» se déplace du début à la fin en se tirant toujours d'affaires avec élégance et distinction, dans une opération de sauvetage à la dernière minute (*Last minute rescue*) dont la formule efficace remonte au tout début de l'Histoire du cinéma. Cela commence dès la traversée d'un pont reliant Brooklyn à Manhattan, en direction du *World Trade Center* en construction, quand le chauffeur de taxi de Bond se voit doublé et assassiné par un tueur à gages (*Whispers who dare*, qui pourrait être traduit par «chuchotements trompe-la-mort»), alors que la voiture dévie de son trajet de façon spectaculaire avant le choc final dans un embouteillage monstre. L'action récurrente

du sauvetage à la dernière minute relève d'une recette usée à la corde, lorsque Bond aborde l'île à partir d'un yacht auquel il est relié par un câble du haut de ciel dans un deltaplane (*Bond drops in*), qui est un peu son «jour le plus long», en atterrissant doucement au milieu d'une plantation de palmiers. Plus tard, il échappe à la mort en bondissant sur le dos d'un élevage de crocodiles avant de mettre le feu à l'exploitation d'une fabrique d'opium (*Trespassers will be eaten*). L'action allant toujours dans les bayous de la Louisiane (*Boat chase*) sur un rythme endiablé d'un staccato de cordes se conclut magistralement, suivant une formule un peu convenue dans un souterrain qui sert d'ancre au méchant mégalomane (*Underground lair*).

Le génie de Martin réside dans l'inspiration qu'il a su tirer de deux thèmes pourtant bien différents l'un de l'autre (celui de McCartney et celui de Monty Norman), celui de Bond, dont il nous offre pas moins de 14 variations savantes et bien dosées, sans jamais laisser le spectateur ou donner l'impression de la redite. Au contraire, il nous convainc que personne avant lui ne s'était astreint à une figure imposée aussi sommaire, tout en s'acquittant de sa charge avec un sens inné du rythme et de l'émotion. Tout comme le meilleur de chez Morricone, la musique donne ici la «troisième dimension» du film; elle sert d'épicentre à l'action qui ne semble en offrir que l'illustration, sans pourtant sombrer dans le pléonasme. Nous consacrerons plus tard un article sur les «fonctions de la musique» auxquelles nous ne pouvons ici nous attarder. C'est sans nul doute dans le registre sentimental du *Love theme* que Martin paraît le mieux s'exprimer en exploitant l'humour britannique un peu détaché et convenu. Dans l'article précédent, nous avons évoqué le thème envoûtant *Bond meets Solitaire* qui revient en fait à trois reprises. D'abord, la scène prémonitoire de l'arrivée de Bond, celle de leur première rencontre, mais aussi celle de la séduction où l'agent 007 recourt à un subterfuge en utilisant un jeu de cartes de Tarot truqué, avec la carte en duplicata des Amoureux (*The Lovers*), ce qui aura pour conséquence la perte de son pouvoir divinatoire pour Solitaire qui a perdu sa virginité, ce qui la laisse dans le plus grand désarroi. Mais Bond saura la tirer des marrons du feu sur cette île maudite où elle est séquestrée depuis sa naissance.

Il reviendra la libérer une seconde fois de l'ultime sacrifice, alors que Kananga la vouait à une mort certaine par la piqure d'un serpent venimeux (*Sacrifice*), avant de convoler avec elle dans un compartiment de première classe dans une scène qui n'est pas sans rappeler au cinéophile la finale de *North by Northwest* (*La Mort aux trousses*, 1959) d'Alfred Hitchcock. Il existe aussi un quatrième thème – pas banal du tout, celui d'un suspense –, celui de Bond à New York et celui de la Nouvelle-Orléans. Tout le monde connaît la vieille formule selon laquelle on ne peut jamais tirer un bon film d'un mauvais scénario, mais nous pourrions aussi affirmer que l'on ne peut jamais tirer un mauvais film d'une excellente trame sonore. Il arrive parfois que la trame sonore soit nettement supérieure au film comme dans *Sacco et Vanzetti* (1970) de Giuliano Montaldo. Il s'agit de cas d'espèce rarissimes, mais pas impossibles. La partition de George Martin en offre un cas exemplaire et magistral. Lorsque cela se produit, le film est tout simplement magnifié pour la postérité... ⑨



Une opération de sauvetage