

Le crépuscule des dieux

Stéphane Michaud

Numéro 234, novembre-décembre 2004

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/48038ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (imprimé)

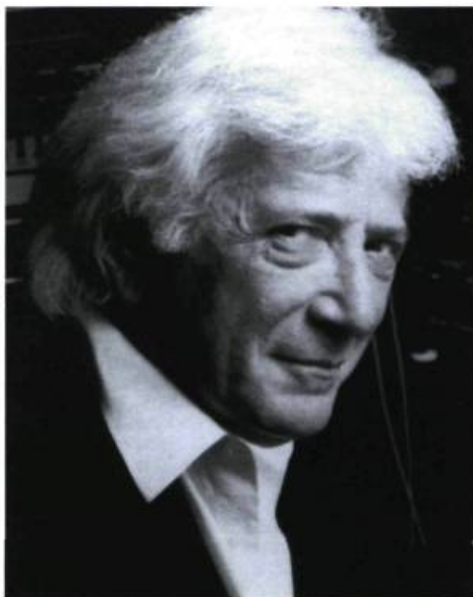
1923-5100 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Michaud, S. (2004). Le crépuscule des dieux. *Séquences*, (234), 12-15.

Le crépuscule des dieux



Jerry Goldsmith

Sans savoir ce que la fin nous réserve, l'année 2004 est d'ores et déjà à marquer d'une pierre noire. En effet, jamais, de mémoire de cinémelomane, a-t-on assisté à une telle hécatombe de compositeurs émérites. Après le décès, l'hiver dernier, des attachants Michael Small (**Klute**, **Marathon Man**), Michael Kamen (**Brazil**, **Mr. Holland's Opus**) et Fred Karlin (**Lovers & Other Strangers**, **Westworld**), rien ne nous avait préparés à la perte successive, cet été, de ces monuments de la musique de film américaine que furent Jerry Goldsmith, Elmer Bernstein et David Raksin... Formule galvaudée, peut-être, mais qui ici prend tout son sens avec ce vénérable trio d'artisans visionnaires, aux tempéraments forts, originaux et indépendants, c'est un certain Hollywood qui, dans un éclair, s'évanouit avec eux. Ils étaient de l'âge d'or des grands studios; les jeunes pigistes d'aujourd'hui les perçoivent comme des modèles et leur sont, du moins d'un strict point de vue académique, énormément redevables.

CRÉATEUR DE LÉGENDE

Il avait considérablement ralenti ses activités depuis quelques années. Fumeur invétéré, on le savait souffrant... Qu'à cela ne tienne, la disparition de Jerry Goldsmith, le 21 juillet, a été ressentie, par quiconque prise un tant soit peu la grande musique de film, comme un choc terrible. Aucun dithyrambe ne saurait rendre compte d'un maître compositeur d'une telle magnitude, humble, consciencieux, accompli, adulé, à l'œuvre prodigieuse (près de 200 longs métrages à son actif, sans parler de son travail abondant et remarquable pour la télévision), et qui a excellé dans pratiquement tous les genres, des épopées guerrières (**Masada**, **Lionheart**) aux drames de mœurs (**Lilies of the Field**, **A Patch of Blue**), en passant par le western (**Rio Conchos**, **Wild Rovers**) et la science-fiction (**Logan's Run**, **Runaway**).

Pur produit de Hollywood, Jerrald King Goldsmith, né à Los Angeles en 1929, est un de ces artistes qui, très tôt, a su ce qui l'attirait (« Je fais ce que j'ai toujours voulu faire dans la vie », se plaisait-il à répéter en entrevue). Après de solides études musicales auprès de professeurs comme Jacob Gimpel, Mario Castelnuovo-Tedesco et Miklós Rózsa (dont le *Spellbound* a déterminé sa

vocation), il est recruté dans les années 1950 comme musicien stagiaire par le réseau CBS, pondant à toute vapeur des contrepoints musicaux pour ses dramatiques en direct, d'abord à la radio, puis à la télévision. C'est ainsi que, comme plusieurs de ses collègues de l'époque (Henry Mancini, John Williams), il apprend son métier sur le tas, et il admettra volontiers que cette décennie de vaches maigres, où on lui donnait carte blanche, aura été des plus formatrices.

Bien qu'il ait touché du cinéma dès 1957, ce n'est qu'en 1962 avec **Lonely Are the Brave** et, surtout, le **Freud** de John Huston que sa carrière dans le septième art prend vraiment son essor. Dans cette dernière œuvre, qui lui vaudra la première de ses 18 nominations aux Oscars, il fait déjà montre d'une maîtrise certaine des techniques d'écriture d'avant-garde issues de l'école de Vienne, ainsi que d'une recherche fouillée de sonorités nouvelles ajoutant à la couleur orchestrale, qui toutes deviendront des traits prédominants de son style... Il fréquente dans les années 1960 des cinéastes de premier plan, tels que John Frankenheimer (**Seven Days in May**, **Seconds**), John Sturges (**The Satan Bug**) et Otto Preminger (**In Harm's Way**). Ses partitions superlatives pour **The Blue Max** et **The Sand Pebbles**, deux pessimistes drames de guerre de 1966, confirment avec éclat son savoir-faire pour les grands sujets épiques.

Trente-sept ans plus tard, l'étrange et violent ovni musical de Jerry Goldsmith pour **Planet of the Apes** (1967), aboutissement de longues années d'expérimentations acoustiques, alimente toujours les dissertations et n'a pas pris une ride. Certains instruments, tels les cuivres, sont ici poussés aux limites de leur registre et confèrent à l'ensemble une touche insolite... Toujours cette quête, cette invention d'un univers sonore exclusif propre à chaque film, et qui justifie aisément la fascination grandissante de Goldsmith, tout au long de sa vie, pour les synthétiseurs et autres gadgets électroniques, auxquels, sauf exception, il n'a jamais recouru qu'en symbiose, à l'intérieur d'un canevas essentiellement organique.

De 1970 à 1990, Goldsmith atteint l'apogée de sa démarche créatrice, enchaînant presque coup sur coup des chefs-d'œuvre de richesse thématique et de maturité formelle, faisant l'admiration



de ses pairs, de la critique et des cinémanes : la psychologie trouble de **Patton** (1970), le fameux thème à la française de **Papillon** (1973), la trompette nostalgique du **Chinatown** (1973) de Polanski (score composé au pied levé en dix jours !), le tempétueux **The Wind and the Lion** (1975), expression idéalisée d'héroïques aventures, les terrifiantes « messes noires » de la risible trilogie des **Omen** (1976-1981), qui lui mériteront son seul et unique Oscar en 1977... Le triomphe de **Star Wars** aidant, les producteurs privilégient pour un temps les partitions symphoniques, ce qui incite Goldsmith à se surpasser. L'efficacité, la claustrophobie du **Alien** (1979) de Ridley Scott doivent beaucoup à sa musique, avatar de **Planet of the Apes** dans un environnement spatial délibérément hostile. L'antithèse totale, quelques mois plus tard, du **Star Trek : The Motion Picture** de Robert Wise, composition majestueuse et gigantesque alternant lyrisme résigné et panoramas impressionnistes, considérée par plusieurs, à juste titre, comme le *magnum opus* du musicien. D'autres préféreront encore la magnifique cantate ravelienne de **The Secret of NIHM** (1982), première incursion de Goldsmith dans le domaine de l'animation, et qui, par ses textures harmoniques et mélodiques, préfigure le mirifique quasi-opéra que lui inspirera le **Legend** (1985) de Ridley Scott, ultimement rejeté par le studio dans un contexte monstrueusement arbitraire.

Poltergeist (1982), produit par Spielberg, sera le prétexte pour Goldsmith d'une autre de ces partitions denses, torturées et baroques dont il avait le secret, tempérée par une douce berceuse (« Carol Ann's Theme »), l'une des plus charmantes ritournelles du canon goldsmithien... La cuvée Goldsmith de 1983 restera insurpassable, avec le film à sketches **Twilight Zone : The Movie**, magistral traité de composition dramatique pour le cinéma, et son omnipotente, tétanisante et immortelle contribution au courageux **Under Fire** (1983) de Roger Spottiswoode, partition exotique, engagée, volatile et d'une intarissable beauté, dont la guitare virtuose du soliste Pat Metheny rehausse la déchirante humanité.

Amer de l'accueil mitigé réservé à son ébouriffant **Total Recall** (1990), et soucieux de passer à autre chose, Goldsmith

procédera à une simplification de son écriture et adoptera, dès **The Russia House** (1990), une approche plus intimiste, lyrique et accessible, dont d'aucuns le croyaient incapable. Ce qui ne l'empêchera pas de renouer fréquemment avec le style ambitieux et flamboyant qui avait fait sa renommée, que ce soit avec **The Shadow** (1994), **First Knight** (1995), **The Ghost and the Darkness** (1996) ou le **Mulan** (1998) de Disney, pour lequel il récoltera une dernière nomination aux Oscars. De cette ultime période, il convient aussi de retenir le très hermannesque **Basic Instinct** (1992), aux surnois contours hypnotiques, et la sobre ponctuation machiste du ténébreux **L.A. Confidential** (1997), dans lequel Goldsmith retrouvait quelque peu l'esprit et l'atmosphère de la « Cité des Anges » de **Chinatown**, qui lui étaient si familiers.

L'EXTASE ET L'AGONIE

Les admirateurs de Jerry Goldsmith lui ont souvent reproché de dissiper son énorme potentiel sur des projets aux mérites plus que douteux. Force est d'admettre que, pour un **Patton** ou un **Chinatown**, par combien de navets comme **The Swarm** (1978) ou autres obscurs **Mom and Dad Save the World** (1992) fallait-il passer ! Par ailleurs, comment un même musicien pouvait-il chanter avec une égale conviction la cause sandiniste (**Under Fire**) et la morale revancharde reaganienne des **Rambo** ?... C'était mal connaître notre homme, pour qui primait la dimension musicale elle-même, qui ne lisait jamais les scénarios et travaillait autant que possible par association, avec des cinéastes dont, d'abord et avant tout, il appréciait la personnalité et avec qui il pouvait, indépendamment du sujet, établir une complicité certaine, favorisant ainsi un climat de confiance mutuelle sécurisant. Ce qui explique que l'on retrouve son nom aux génériques de nombreux films d'un même réalisateur, tels, bien sûr, Franklin J. Schaffner (**Boys from Brazil**, **Islands in the Stream**), Michael Crichton (**Coma**, **The Great Train Robbery**) ou encore J. Lee Thompson (**The Chairman**, **King Solomon's Mines**), et qu'il ait persisté à s'amuser comme un petit fou sur les satires lourdingues et parfaitement futiles de son ami Joe Dante (**Gremlins**, **The 'Burbs**, **Matinee**).



Elmer Bernstein

QUANTITÉ ET QUALITÉ

D'un éclectisme à toute épreuve, il ressort néanmoins quelques constantes du son goldsmithien : une écriture certes moderne, stravinskienne, ultra-sophistiquée et d'une merveilleuse complexité, de brusques et masculines ruptures de ton et de cadence cédant le pas à d'ahurissants *ostinati*, des mélodies, au plan intellectuel, moins ardentes que les variations qu'elles engendrent... À première vue, l'approche goldsmithienne à l'écran apparaît conventionnelle, le compositeur ayant foi en la chose dramatique, mais l'abondant, pour ce faire, par des méthodes novatrices, utilisant littéralement tous les moyens à sa disposition, tant compositionnels (dodécaphonisme, etc.) qu'orchestraux (électroacoustique).

C'est cette préoccupation esthétique, ce besoin de renouvellement, cet inlassable perfectionnisme qui caractérisent l'ensemble de son œuvre, compte tenu des balises chirurgicales et contraignantes du cinéma, qui ont fait du titan Goldsmith tellement plus qu'un simple tâcheron d'Hollywood, ayant apporté respect et crédibilité à sa profession jusque dans le milieu dit classique, et laissant aujourd'hui un héritage discographique d'une valeur inestimable. Comme l'a fort justement souligné Lukas Kendall au lendemain du décès du musicien (SÉQUENCES #228), Jerry Goldsmith était aux musiciens de l'écran, à l'instar d'un Bernard Herrmann (*Psycho*, *Taxi Driver*), ce que Brando était aux acteurs, les libérant de certains clichés orchestraux pour pénétrer en terrain de découverte, en une sorte de creuset, de prolongement des influences de la musique du ^{xx}e siècle. Les cinémelomanes d'ici et d'ailleurs, ceux dont les notes magiques de Goldsmith ont cristallisé la passion (j'en suis), se sentent désormais orphelins, eux qui ont reconnu en lui, toutes catégories confondues, l'un des plus fantastiques génies musicaux que la Terre ait jamais portés, et dont le seul crime fut de se consacrer aveuglément au septième art. *Shalom, maestrissimo*.

L'OR ET L'ARGENT

« Jerry Goldsmith est le meilleur d'entre nous », affirmait sans ambages Elmer Bernstein, qui nous quittait le 18 août dernier à l'âge de 82 ans. Et pourtant, sa filmographie à lui, tout aussi pro-

lifique, s'avère encore plus palpitante, et il possédait avec son regretté collègue maints points en commun : direction d'orchestre nerveuse et précise, virilité, robustesse des thèmes, fidélité aux réalisateurs, doublés d'une polyvalence et d'un professionnalisme qui ont assuré sa longévité. Pendant un demi-siècle, la musique de Bernstein, fourmillant d'idées mélodiques, a fini par se réclamer, à dire vrai, davantage de la vieille manière hollywoodienne, instaurée par des émigrés européens tels que Max Steiner, Franz Waxman ou Dimitri Tiomkin. Tout comme Goldsmith, cependant, Elmer Bernstein, sans adhérer obligatoirement aux préceptes wagnériens, croyait en un axe musical instantanément identifiable à l'intérieur d'un seul film, une philosophie qui lui a même valu de jolis succès commerciaux.

Originaire de la côte est comme son homonyme Leonard, il fut pour sa part le disciple de Roger Sessions et d'Aaron Copland, auquel il empruntera souvent les évocations mythiques des paysages américains (*americana*). Débarqué en Californie au début des années 1950, rescapé du maccarthysme (« Je n'étais pas assez important », en a-t-il conclu), il se voit cantonné aux films de séries B ou Z, jusqu'à ce que le bouillant Otto Preminger le recrute pour son *Man with the Golden Arm* (1955) avec Frank Sinatra, dans lequel, pour la première fois au cinéma, le jazz entre de plain-pied au cœur de l'intrigue.

Ironiquement, c'est le symbole par excellence de l'establishment hollywoodien, Cecil B. De Mille, qui lui apportera la consécration, lui demandant de remplacer un Victor Young agonisant pour son remake haut en couleur de *The Ten Commandments* (1956). La partition de Bernstein, mégalomane à l'image du film, est devenue au fil du temps un classique pascal à part entière, qui n'a absolument rien à envier aux autres fresques bibliques pompières de cette époque... *The Magnificent Seven*, en 1960, parachèvera sa gloire, avec son thème principal des plus coplandesques, rapidement entré dans la culture populaire (tout comme son monothématique *The Great Escape* (1963), ou le célèbre indicatif qu'il composa un peu plus tard pour les documentaires télévisés de la série *National Geographic*). La partition de Bernstein agit véritablement comme le huitième mercenaire du film de John Sturges, ses *tempi* propulsifs allant directement à contre-pied du rythme poussif des scènes.



Non content d'accumuler les westerns pour John Wayne (*The Comancheros*, *The Sons of Katie Elder*), il donne également dans la veine psychologique avec *Summer and Smoke* (1961) ou le délicat *To Kill a Mockingbird*, l'une des partitions les plus encensées de son auteur (voir SÉQUENCES #227). Ce qui ne l'empêche pas d'illustrer d'amples intrigues à saveur romanesque, telles que le méconnu *Kings of the Sun* (1963) ou le spectaculaire *Hawaii* (SÉQUENCES #231)... Souvent appelé aux Oscars, jamais élu, la récompense suprême lui sera enfin décernée, curieusement, pour son apport oublié à l'inconséquent *Thoroughly Modern Millie* (1967).

TARNA POUR TOUJOURS

Après un long purgatoire où il s'adapte tant bien que mal aux goûts du jour (*I Love You Alice B. Toklas*, *McQ*), la carrière d'Elmer Bernstein connaît un second souffle dans les années 1970 et 1980, grâce aux facéties adolescentes du producteur Ivan Reitman (*Animal House*, *Meatballs*, *Ghostbusters*) et des frères Zucker (*Airplane !*, où le parti pris tragique de la partition de Bernstein ne fait que décupler les effets comiques). Néanmoins, c'est durant cette phase plus légère que surgira, toujours pour Reitman, la contrepartie chorale-symphonique du long-métrage animé *Heavy Metal* (1981), sans doute l'une des plus colossales et transcendantes cathédrales sonores à avoir jamais soutenu un film, tenant la dragée haute aux bruyants extraits rock qu'elle côtoie (son retour en format audionumérique commence, d'ailleurs, à se faire sérieusement désirer).

Bernstein abusera par la suite des ondes Martenot, instrument employé parcimonieusement dans *Heavy Metal* et qu'il apprête désormais à toutes les sauces (*The Black Cauldron*, *My Left Foot*, *The Field*)... Ce qui s'annonçait comme une fructueuse association avec Martin Scorsese en fin de carrière (*The Age of Innocence*, 1993) s'achèvera dans l'impasse avec *Gangs of New York* (2002), le cinéaste optant en définitive pour l'anachronisme de chansons contemporaines... Son exquis et émouvant poème automnal pour le mélodrame à l'ancienne de Todd Haynes, *Far from Heaven* (2002), prétexte pour lui à un retour aux sources, sera son chant du cygne; il aura permis aux nouvelles générations de découvrir l'art immense d'Elmer Bernstein, qui a dit un jour :

« Ce qui est amusant en tant que compositeur de musique de film, c'est que l'on touche les spectateurs au niveau du subconscient, où ils sont relativement vulnérables. »

PLUS GRAND QUE NATURE

Dernier représentant d'une ère révolue, celui que l'on surnommait affectueusement « le doyen de la musique de film », David Raksin, s'est éteint le 9 août dernier, à 92 ans. Protégé de Gershwin, le talent précoce, il attire d'abord l'attention comme arrangeur sur le chef-d'œuvre de Chaplin, *Modern Times* (1936), tandem qui ne sera pas de tout repos (Chaplin le congédiera, puis le réembauchera). Élève d'Arnold Schoenberg à Los Angeles, il acquit une notoriété universelle en 1944 grâce à son thème pour *Laura* d'Otto Preminger (encore lui !), auquel on ajouta des paroles, et que Frank Sinatra — qui connaissait une ou deux choses en termes de musique et de cinéma — considérait comme sa chanson favorite... Raksin composera deux de ses partitions les plus notoires pour le drame à costumes *Forever Amber* (1947) et le mélo *The Bad and the Beautiful* (1952), autocritique de Hollywood. Victime lui aussi du maccarthysme, intransigeant et plutôt en avance sur son temps, il eut ensuite maille à partir avec les producteurs qui, graduellement, ne lui confièrent plus de projets importants.

Mais c'est en tant qu'éducateur que Raksin aura eu le plus d'impact, ayant enseigné la musique de film — et même l'écologie urbaine ! — pendant plusieurs décennies à la University of Southern California (USC), *alma mater* de Jerry Goldsmith et de tant de praticiens du cinéma actuels (George Lucas, Ron Howard...). Esprit fin, enjoué et spirituel, d'une culture extrême, maniant aussi bien le verbe que les sons, David Raksin incarnait la « bonne conscience » des compositeurs américains de musique de film, fustigeant avec humour la médiocrité et la facilité, preuve vivante qu'un musicien de cinéma, s'il est d'abord au service de l'image, peut aussi être un homme du monde et dans le monde. Voir un dieu. ❧

Stéphane Michaud