Zeitschrift: Film : revue suisse de cinéma

Herausgeber: Fondation Ciné-Communication

Band: - (2001)

Heft: 21

Artikel: Jeff Smith : "La pop music est un repère parfait dans un monde globalisé"

Autor: Smith, Jeff / Allenbach, Thomas

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-932836

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 07.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

«American Graffiti» de George Lucas (1973)

Jeff Smith, un Martini James Bond sous les yeux et une mélodie d'Henry Mancini dans le coeur

Jeff Smith: «La pop music est un repère parfait dans un monde globalisé»

Quelle importance donner aux *popsongs* dans les musiques de film? Quelles sont les relations entre l'industrie du cinéma et celle de la musique? Autant de questions abordées par l'Américain Jeff Smith dans son livre «The Sounds of Commerce». Entretien avec cet historien du cinéma et musicologue.

Par Thomas Allenbach

Comment a évolué le budget moyen consacré à la musique de film au cours des cinquante dernières années?

Il a augmenté de façon exponentielle car les droits d'auteur ont explosé. La sortie d'«American Graffiti» représente une sorte de tournant. Le succès de ce film a prouvé à l'industrie du disque qu'aucun genre musical n'était à dédaigner. Si un *oldie* est identifié à une pellicule particulière, il y a de fortes chances pour que les producteurs et les directeurs musicaux s'intéressent d'un seul coup au répertoire du chanteur. Après le succès de «That's Amore» de «Eclair de lune», tout le monde a voulu utiliser les chansons de Dean Martin.

Certains compositeurs comme Elmer Bernstein estiment que la tendance à insérer des chansons dans les bandes sonores est «catastrophique pour l'art de la musique de film». Qu'en pensez-vous?

L'opinion de Bernstein ne date pas d'aujourd'hui et s'appuie sur une série d'hypothèses que l'histoire du cinéma n'a cessé de démentir. Il part du principe que la musique pop est en soi dénuée de valeur esthétique pour affirmer ensuite qu'elle n'est qu'une forme du *merchandising* (ndlr: commerce des produits dérivés, par exemple d'un film) ne remplissant aucune fonction esthétique. Aujourd'hui, des chanteurs aussi différents que James Brown, Madonna, Björk ou Moby sont reconnus comme des artistes à part entière et les temps sont révolus où seuls un Bob Dylan et les Beatles étaient jugés dignes de figurer au Panthéon. D'ailleurs, dès l'époque de Bernstein, certains critiques peu enclins à défendre la pop reconnaissaient déjà que des films comme «Easy Rider» ou «American Graffiti» avaient une bande sonore parfaite. Depuis, on a assisté aux débuts d'une bonne douzaine de réalisateurs qui ont grandi avec la *pop music* et ont une sorte de sixième sens pour décrypter la richesse sémiotique et les connotations des chansons populaires. Des films comme «Pulp Fiction», «Trainspotting», «Matrix» ou «Velvet Goldmine» seraient totalement différents sans leur bande sonore.

Les préjugés contre les musiciens sans formation classique ont la vie dure. Il a fallu attendre 1972 pour voir un musicien pop – en l'occurrence Isaac Hayes pour «Shaft» – nommé aux Oscars...

Aujourd'hui encore, ce scepticisme perdure à Hollywood. Même une valeur sûre comme Danny Elfman souffre de son passé pop. A en croire la rumeur, Elfman ne serait qu'un simple auteur de chansons incapable d'assurer lui-même ses orchestrations et qui confierait une grande partie du travail de composition à ses assistants. Randy Newman est mieux accepté. Son côté pop est «excusé» par le fait qu'il appartient à une dynastie de compositeurs célèbres.

Dans votre livre, vous analysez en détail «Diamants sur canapé» de Henry Mancini, «Goldfinger» de John Barry et «Le bon, la brute et le truand» d'Ennio Morricone. Quels autres noms font référence dans l'histoire de la bande sonore pop?

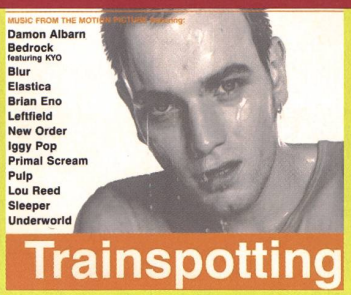
J'ai choisi ces exemples parce qu'ils incarnent trois façons très différentes de concilier art et pressions commerciales. Bien sûr, j'aurais pu en citer d'autres: notamment «Graine de violence» ou «Rock and Roll/Rock Around The Clock» de Bill Haley, dont le titre même suggère que le rock'n'roll aurait pu être exploité dans les années cinquante sans bouleverser les conventions musicales de l'époque. Autres exemples: les films des Beatles, qui donnent à la comédie musicale rock ses lettres de noblesse; «Le lauréat» et «Easy Rider», parce qu'ils montrent comment le rock peut apporter une dimension dramatique dans une partition par ailleurs conventionnelle; «La fièvre du samedi soir», bien sûr, et «Flashdance», qui intègre des séquences de vidéoclip. L'histoire retiendra également «Trainspotting» et «Le Saint» pour le recours à la musique électronique, dont le rôle semble promis à un grand avenir. En effet, de nombreux artistes issus de ce milieu s'inspirent de musiques de films qu'ils reprennent sous forme de samples et il est logique que les bandes sonores subissent en retour leur influence.

Que pensez-vous de John Williams et de ses musiques pour «Star Wars»?

«Star Wars» est une exception dans l'œuvre de Williams. Les références aux années 30 jouent ici un rôle aussi important que pour

Musique d'Ennio Morricone

Musique composée par John Williams



«Trainspotting», pot-pourri musical remarqué

les pastiches postmodernes de Lucas dans les séries «Buck Rogers» et «Flash Gordon». D'un autre côté, Williams a inventé le son typique des films d'action à grand spectacle avec ses partitions pour «Les dents de la mer», «Superman», «Rencontres du troisième type» et les «Indiana Jones». Des compositeurs comme Alan Silvestri, Danny Elfman, David Arnold ou Michael Kamen s'en sont fortement inspirés.

Dans quelle mesure l'attention toujours plus grande accordée à la bande sonore influence-t-elle le travail des compositeurs?

En fait, rien n'a vraiment changé. La musique écrite n'a souvent pas grand-chose à voir avec les chansons sélectionnées ce qui, en principe, laisse le compositeur libre de suivre sa propre ligne dramatique ou musicale. Même à l'époque des studios, les compositeurs n'étaient pas responsables de tous les morceaux d'un film. La musique d'un club de nuit ou d'un jukebox était souvent confiée à un arrangeur. D'un autre côté, certains compositeurs intègrent aujourd'hui totalement la musique pop à leurs bandes sonores. Pour «Les grandes espérances», par exemple, Patrick Doyle a travaillé étroitement avec Pulp et d'autres groupes pour être sûr que la partition écrite pour le film et les chansons forment un tout organique.

Quel est aujourd'hui l'impact des directeurs musicaux dans le processus de création d'un film?

Le degré d'implication du directeur musical dépend des personnes avec lesquelles il travaille. Des réalisateurs comme Martin Scorsese ont des idées précises sur la musique qu'ils veulent utiliser et ne font appel aux superviseurs que pour des questions de droits ou pour négocier les licences d'exploitation. Par contre, il peut arriver que leur contrôle sur la bande sonore soit presque absolu. C'est le cas pour «The Ice Storm», où le directeur Alex Steyermark a choisi la musique à la place du réalisateur Ang Lee car ce dernier, qui a grandi à Taiwan, ne connaissait pas bien la culture pop des années septante.

Aujourd'hui, la *pop music* est un véritable ciment social, une sorte d'ersatz de la religion et de l'idéologie. A l'avenir, de plus en plus de films seront-ils produits avec une bande sonore pop?

Peut-être pas. L'industrie des bandes sonores n'est pas à l'abri de variations cycliques et il faut plutôt s'attendre à un léger recul du style pop. Mais le processus recommencera de plus belle dès la sortie d'un nouveau «Forrest Gump» ou d'un «Titanic». Quoi qu'il en soit, ce type de bande sonore aura toujours sa place pour une raison bien simple: la *pop music*, comme symbole de la culture de masse, est consommée partout dans le monde. A ce titre, elle appartient à la mémoire collective par-delà toute distinction idéologique ou religieuse. Dans ce sens, la *pop music*, est un repère parfait dans un monde globalisé. ■

Jeff Smith est l'auteur du livre «The sounds of Commerce: Marketing Popular Film Music» (1998, Columbia University Press), qui traite des relations entre l'industrie du cinéma et de la musique, de l'influence de la pop sur les musiques de film et de l'évolution esthétique des bandes sonores.