

Les sons du cinéma des années 1980

David Fortin

Numéro 183, août–septembre 2017

Années 1980 – Laboratoire d'un cinéma populaire

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/85993ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Fortin, D. (2017). Les sons du cinéma des années 1980. *24 images*, (183), 24–25.

LES SONS DU CINÉMA DES ANNÉES 1980

par David Fortin

Le paysage cinématographique des années 1980 a été marqué autant par ses choix visuels que musicaux. Divers genres musicaux ont alors su se faire une place à l'écran. Les compositeurs orchestraux classiques tels qu'Alan Silvestri et John Williams ont continué de marquer la décennie. C'est aussi l'arrivée massive des vidéoclips et la présence de pièces musicales populaires dans les films ou même de segments « vidéoclip » qui deviennent monnaie courante¹. Les trames « jukebox » (compilation de hits), quant à elles, prennent de l'expansion au point de faire vendre autant le film que l'album de sa bande sonore. Sorti en 1983, *The Big Chill* en est le parfait exemple, un modèle que suivront bon nombre de productions cinématographiques. Les années 1980 ont aussi vu s'imposer les films d'action musclés et les films d'arts martiaux, de même que leur « musique d'entraînement ». Le power rock qui s'installe alors dans le paysage musical se retrouve dans beaucoup de ces films en accompagnant des scènes de montage et d'entraînement de plusieurs films d'action de l'époque, et ce à un point tel que cette pratique devient nécessaire au genre².

Ceci dit, le son des années 1980 est davantage associé à l'électronique, plus précisément à travers le son des synthétiseurs. La présence de ces instruments se retrouvera dans tous les genres de films possibles. Une telle popularité s'explique en partie par l'accessibilité de ces machines et leur facilité d'utilisation au début de la décennie. L'apparition du synthétiseur Roland TR-808, du « drum-machine » et la standardisation de la technologie MIDI (Musical Instrument Digital Interface) viennent particulièrement enrichir les possibilités de production et d'enregistrement des sons. Ces instruments sont partiellement responsables de la transformation du son dans l'industrie musicale, ce qui aura indirectement une influence sur les univers cinématographiques de l'époque. L'utilisation du synthétiseur se fait alors moins mélodique et plus rythmique, et ce dans le but de créer une atmosphère.

Si de nombreux compositeurs (comme Vangelis pour *Blade Runner* en 1982) ont su capturer ce son si particulier des années 1980, trois d'entre eux, dont la grande productivité et la belle cohérence tout au long de la décennie en font des références sans cesse revisitées, ont retenu notre attention. Ces compositeurs arrivaient à suggérer tant le suspense, l'humour, l'angoisse ou la romance avec ce son électronique froid qui était auparavant le plus souvent associé à la science-fiction.

Tangerine Dream

La carrière du groupe musical *Tangerine Dream* est difficile à dissocier du cinéma, particulièrement celui des années 1980, décennie durant laquelle le groupe allemand a énormément produit de musique pour le cinéma américain. Formé en 1967 par Edgar Froese, ce groupe fut d'abord associé au genre musical Krautrock, mais il a vite misé sur les possibilités de la musique électronique pour se diriger vers des

rythmes et des sonorités qui les rapprocheront ensuite de la musique ambiante, de la transe « space » et du *new age*. C'est suite au succès de leur première trame sonore en 1977 pour le film *Sorcerer* de William Friedkin (qui les découvre dans un concert extérieur pendant qu'il effectue la promotion de son film *The Exorcist*) que le groupe prend la voie cinématographique et concevra alors un son emblématique du cinéma des années 1980. Les inflexions répétitives et hypnotiques de leurs synthétiseurs se retrouveront dans plus de 20 trames sonores durant cette décennie, entre autres dans *Legend* (1985), *The Keep* (1983), *Three O'Clock High* (1987), *Wavelength* (1983), *Firestarter* (1984) et dans plus de 60 trames sonores tout au long de leur carrière – autant dire par le fait même qu'ils ont touché à presque tous les genres cinématographiques. *Tangerine Dream* se distingue par un son planant aux accents méditatifs et une texture sonore qui vient envelopper le film et y produire des envolées émotives. Le groupe a changé la sonorité du film policier avec la trame sonore de *Thief* (1981) de Michael Mann; ils ont introduit du lyrisme dans l'épouvante avec la musique atmosphérique du vampirique *Near Dark* (1987) de Kathryn Bigelow, et ils ont réussi à évoquer la passion par une musique électronique froide en accompagnant de leurs synthétiseurs une scène de sexe dans un train pour le film *Risky Business* (1983) de Paul Brickman. Cependant c'est la trame sonore un peu moins connue du film *Miracle Mile* (1988) de Steve de Jarnatt qui a marqué le plus son esprit durant cette période. Une trame sonore qui récupère l'essentiel de leurs formules gagnantes, mais qui l'applique d'une manière exceptionnelle en créant par la musique une grande partie de la tension et du suspense sur lequel repose le film tout entier.

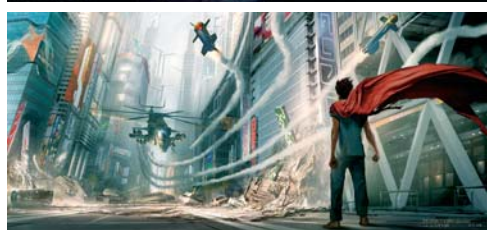
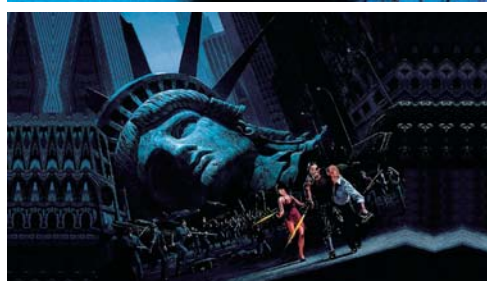
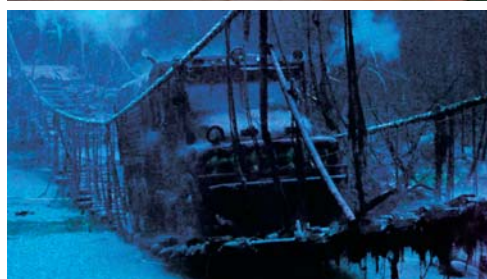
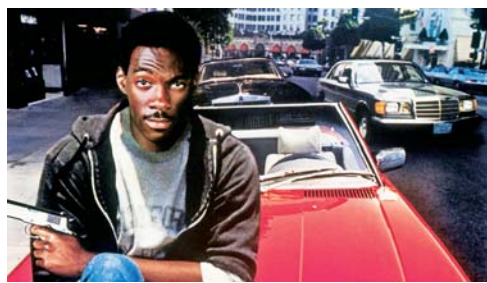
Harold Faltermeyer

S'il y a un compositeur qui peut représenter à lui seul les années 1980 au cinéma, c'est probablement Harold Faltermeyer. De *Beverly Hills Cop* (1984) à *Top Gun* (1986 – c'est lui, le pianiste, dans le vidéoclip « *Top Gun Anthem* »), en passant par *Tango & Cash* (1989) ou *Fletch* (1985), il a su utiliser les synthétiseurs dans une optique très pop et accrocheuse où plusieurs des thèmes composés sont vite devenus iconiques. Compositeur et musicien allemand qui a traversé les frontières pour s'installer à Hollywood durant la décennie 1980 (à l'image de *Tangerine Dream*), il travaillait comme ingénieur sonore pour l'étiquette classique de renom Deutsche Grammophon avant d'être découvert par Giorgio Moroder et de se faire offrir ses premières collaborations. Il joue du synthétiseur et s'occupe des arrangements sur la trame sonore de *Midnight Express* (1978) et de *American Gigolo* (1980). C'est le producteur Jerry Bruckheimer qui s'intéressera à lui de plus près suite à son travail sur *American Gigolo*. Il lui proposera alors de composer une trame sonore entièrement électronique pour une comédie policière (*Beverly Hills Cop*), chose inusitée à l'époque – particulièrement pour des films à plus gros budget où on se risque peu aux changements de formules. Ce risque s'avérera des

plus lucratifs puisqu'une fois endisquée, la pièce thème « Alex F. » se hissera très haut dans les palmarès pour devenir un succès mondial, ce qui est rare pour une pièce instrumentale. On verra par la suite ce genre de sonorité électronique pop se glisser dans plusieurs productions d'envergure. L'expérience de Faltermeyer dans l'industrie de la musique pop (il composera la pièce « Hot Stuff » pour Donna Summer et produira certaines pièces des Pet Shop Boys) et son sens de la mélodie lui permettent alors de créer rapidement des hits et la musique qu'il compose devient indissociable des films auxquels elle donne le ton. Entre *Beverly Hills Cop*, *Tango & Cash*, *Top Gun* ou *The Running man*, ce compositeur à l'oreille absolue est probablement celui qui a su le mieux capter l'esprit de cette décennie par sa musique pour le cinéma et en faire des vers d'oreille pour plusieurs d'entre nous.

John Carpenter

Ses trames sonores étant probablement aussi populaires que ses films, John Carpenter est un de ces rares réalisateurs qui composent la musique de la plupart de leurs films. Cet ajout de contrôle créatif qui donne lieu aux ambiances indissociables de son cinéma l'aide assurément à aller au bout de sa vision. Ceci dit, on ne saurait parler de la musique des films de John Carpenter sans mentionner la collaboration importante du « sound désigner » Alan Howarth, qui apporte régulièrement sa touche au son du réalisateur durant cette période. Fils d'un professeur de musique, Carpenter a rapidement maîtrisé plusieurs instruments, mais ce sont les synthétiseurs qu'il affectionnera le plus et grâce auxquels il développera un son bien à lui. Les synthétiseurs sont ici utilisés pour le rythme et les sons de basses deviennent des pulsations, conférant la cadence au déambulement des personnages. Carpenter aime développer lentement son suspense et sa musique est un atout essentiel à la création de cette tension. Ses sons induisent souvent une impression inquiétante, telle une sombre prémonition – *Prince of Darkness* (1987), *Halloween 3 : Season of the Witch* (1982), ou servent de pulsation rythmique à l'action en cours – *Escape*



Beverly Hills Cop, Blade Runner, Miracle Mile, Sorcerer, Escape from New York et Akira

from New York (1981), *Big Trouble in Little China* (1986). Depuis, le son Carpenter est devenu une référence et le cinéma des dernières années, qui se nourrit à la nostalgie des années 1980 – on pense aux trames sonores de *Cold in July* (2014), *It Follows* (2014) ou *The Guest* (2014), puise dans le registre musical du réalisateur, ainsi que dans la musique électronique populaire. Basée sur des lignes de basses simples et répétitives, la musique de Carpenter est aussi stylisée et minimaliste que le visuel de ses films. Son rythme rappelle les battements d'un cœur qui pulse au tempo de la tension créée, générant ainsi une certaine anxiété, un sens de l'urgence. L'atmosphère unique des films du cinéaste résulte beaucoup de ses compositions musicales qui apportent au film une grande partie de son efficacité.

Si ces trois compositeurs ont effectivement marqué le son du cinéma populaire américain des années 1980, il serait dommage de conclure ce tour d'horizon en passant sous silence d'autres styles non américains. À défaut de pouvoir dresser une liste exhaustive, mentionnons le chef-d'œuvre qu'est la trame sonore du film d'animation *Akira* (1988) de Katsuhiro Ottomo, composée par Tsutomu Ōhashi (sous le pseudonyme de Shoji Yamashiro) et interprétée par le collectif musical Geinoh Yamashirogumi. Les poursuites à moto dans le Néo-Tokyo et les transformations de Tetsuo sont accompagnées par les sons d'un ensemble instrumental Gamelan qui frappe de ses centaines de marteaux les métalphones. Incorporé aux instruments indonésiens du gamelan se retrouvent des synthétiseurs, du théâtre Nô, des percussions et de la guitare. Il en résulte une puissance mélodique incroyable qui en fait une trame sonore qui s'écoute parfaitement en dehors du film, tout en constituant le mariage parfait entre ce qui se déroule à l'écran (tant sur le plan visuel que narratif) et les variations modernes des sons traditionnels. Un film et une trame sonore incontournables. ²⁴

1. Voir l'exemple de *Body Double* dans le texte de Bruno Dequen page 30
2. Voir le hit-parade d'Alexandre Fontaine Rousseau pages 21-23