

John Williams

Quelques éléments stylistiques

Jacques Amblard, LESA (EA-3274)

Abstract : Le compositeur le plus fameux d'Hollywood n'est pas seulement un romantique. Son langage opère une synthèse originale entre romantisme, impressionnisme français, marches à la Prokofiev. Le musicien ajoute à ce mélange une connaissance unique et typiquement américaine des ensembles de cuivres. Par ailleurs, ses inventions mélodiques (ainsi une sorte de « diatonisme à accidents d'octave ») en font un digne musicien contemporain. Son succès, certes extraordinaire, fait également réfléchir au considérable pouvoir orphique de la musique associé à la toute puissance d'Hollywood en tant que quasi-monopole mondial du marché du rêve. Le fait que Williams se soit associé aux premiers « blockbusters », notamment à *Star wars* (1977), a-t-il permis aux USA de garder leur hégémonie mondiale après le premier choc pétrolier (1973) qui semblait pourtant sonner son glas avec celui des Trente Glorieuses ?

Ce texte fut rédigé en 2012. Il est publié, avec quelques notes supplémentaires, en tant que « John Williams : parcours de l'œuvre » dans *Brahms* (encyclopédie en ligne de l'IRCAM), 2014. Ceci est la version originale révisée (octobre 2019).

Résumé biographique

John Towner Williams naît à New York le huit février 1932. Il commence l'apprentissage du piano à l'âge de huit ans, quand l'Amérique s'apprête à entrer en guerre (musique et contexte martial s'associent donc à l'origine). Il s'installe à Los Angeles avec sa famille en 1948 où il étudie avec le pianiste-arrangeur Bobby Van Eps. À l'atmosphère de New York et ses influences raffinées (européennes), le monde de l'adolescent Williams mêle déjà Hollywood et son entreprise de divertissement planétaire. Il sert dans l'armée de l'air entre 1951 et 1954, en tant que musicien (chef et arrangeur). C'est là qu'il apprend l'orchestration qui convient à la musique militaire (et plus tard, en un sens, à bon nombre de passages de films hollywoodiens), et notamment

l'optimisation des cuivres de fanfare. Il retourne s'installer à New York, étudie un an avec Rosina Lhévinne à la Julliard School, joue dans des jazz clubs et des studios d'enregistrement. Il s'installe à nouveau sur la Côte Ouest, fréquente l'Université de Californie (U.C.L.A.), étudie en leçons particulières avec divers professeurs dont Arthur Olaf Andersen et Castelnuovo-Tedesco.

À partir de 1956, soit dès l'âge de 24 ans, Williams s'emploie à Hollywood en tant que pianiste de studio puis deux ans plus tard comme arrangeur et compositeur pour la télévision. Il compose pour des séries jusqu'au milieu des années 1960, fait le pianiste, l'arrangeur ou le chef d'orchestre pour la maison de disque Columbia Records. Durant cette période, il commence aussi sa carrière de musicien de films, signe la bande originale de comédies, ainsi *John Goldfarb please come home* (1964) ou *How to Steal a million* (1966) et plus tard de films plus esthétiquement ambitieux comme *Images* (1972) ou *The long goodbye* (1973) de Robert Altman. Il semble brièvement devenir spécialiste de films catastrophes après le succès de *The Poseidon Adventure* (1972), dont la partition originale contient notamment l'une des rares chansons à succès de son corpus (*The morning after*).

C'est au fond encore un film catastrophe (ou d'horreur) qui accompagne ses débuts avec Steven Spielberg (*Jaws*, 1975 : *Les dents de la mer*). La collaboration avec le populaire metteur-en-scène a commencé un an au préalable, dans *The sugarland express* (1974) et se poursuit encore aujourd'hui : Williams a signé la musique de tous les films de Spielberg depuis, à l'exception de celle de *The color purple* (la partition est de Quincy Jones, le célèbre producteur arrangeur de Michael Jackson). L'année 1977 sera cruciale pour la future carrière hollywoodienne si exceptionnelle : après l'apparente spécialité du film catastrophe vient soudain celle, cette année-là, du film de science fiction. Williams s'y associe non seulement à *Close encounters of the third kind* (*Rencontres du troisième type*) mais aussi et surtout à *Star wars* de George Lucas. Le musicien, manifestement convaincant, deviendra compositeur attitré de Lucas au même titre que de Spielberg. Les nombreuses musiques de films composées depuis, notamment pour Oliver Stone (*Born on the fourth of july*, 1989, *JFK*, 1991, *Nixon*, 1995) ou pour la plus récente saga des *Harry Potter* paraîtront alors presque curieusement négligeables en regard de ces réussites qui sont d'une autre dimension, celle d'un mythe populaire contemporain.

En 1980, Williams succède à Arthur Fiedler à la direction du Boston Pops Orchestra. C'est l'occasion pour lui de composer de nombreuses pièces orchestrales de circonstances, dont un certain nombre de concertos (pour Tuba, 1985, violoncelle, 1994, basson, 1995, cor, 2003, alto, 2007). Le musicien aura déjà écrit, depuis les années soixante, des pièces symphoniques et concertantes, depuis son *Essai* pour cordes et sa *Symphonie*, tous deux écrits en 1966. On aura remarqué quelques brillantes fanfares occasionnelles – festives – ainsi pour les Jeux Olympiques de 1984. Ce seront cependant toujours ses partitions pour la toile qui feront sa renommée. Elles lui vaudront de nombreuses récompenses américaines parmi les Academy Awards ou Grammy Award.

Éléments de style

Évoquer, dans un cadre musicologique, comme ici, l'oeuvre de Williams, semblerait imposer qu'on se concentrât sur ses pièces de concert, « sérieuses ». On évitera ce choix exclusif pour plusieurs raisons. D'une part il n'est pas certain que le genre de la musique de film soit aussi mineur que l'industrie du cinéma elle-même semble l'avoir décidé, suite à certaines luttes de pouvoir, internes, entre réalisation, production, écriture de scénario, luttes dont la musique sort, semble-t-il, toujours rien moins que vainqueur : l'adage aux accents presque masochistes de Bernard Hermann, musicien attiré d'Alfred Hitchcock, est emblématique – « une bonne musique de film est celle qui passe inaperçue ». D'autre part, les réussites en matière de musique cinématographique de Williams dépassent celles de tous ses collègues et de très loin, certes non pas d'un point de vue esthétique *a priori* mais, du moins, sociétal.

Depuis *Star wars* (1977), Williams occupe pour ainsi dire à lui seul une sorte de panthéon originaire de la musique du film planétaire. C'est le genre du *blockbuster* qu'inaugure *La guerre des étoiles*, premier¹ succès « universel » de l'histoire du cinéma (qui engendre notamment la commercialisation de produits dérivés, de jouets, etc.), film qu'on peut appeler un phénomène culturel. Or, de ce succès Williams est en partie responsable et George Lucas (le producteur, scénariste et metteur en scène) en est sans doute conscient, peu ou prou : d'un film à l'autre de la saga, les acteurs peuvent changer, le musicien reste. Le seul fait qu'il puisse exister un Skywalker Symphony Orchestra est à cet égard éloquent. Quel autre personnage de fiction aura pu donner son nom à un orchestre ? Les thèmes des personnages de *Star wars*, à l'instar – et d'ailleurs inspirés – des *leitmotive* du *Ring* de Wagner, sont tous célèbres, un par un. Le plus fameux est sans doute cette *Marche impériale* associée, par le public, au personnage maléfique de Darth Vader.

1. Vader, cygne noir du XXème siècle

Le thème de Vader contient, à lui seul, bien des éléments constitutifs du style de Williams. Aussi, il pourrait être utile de l'analyser très en détail. Ses premières notes, qu'on expose ici en la mineur/fa mineur, égrainent un arpège : la, la, la, fa, do-la, fa, do-la. Or, cet arpège est exposé aux cuivres à la plupart de ses apparitions. Ce choix trouve certes sa source dans l'univers de la fanfare, familier au musicien depuis son engagement dans l'Air Force au début des années 1950. Mais il est aussi plus généralement national, « américaniste », issu de Bernstein, de Barber, peut-être surtout de Copland, qui privilégie volontiers une tonalité robuste et les sections de cuivres brillantes. Et les États-

¹ Les puristes parleront plutôt de ce précédent : *Jaws* (d'ailleurs également mis en musique par Williams). Mais la puissance onirique de ces *Dents de la mer* – certes célèbres – était-elle comparable à celle du futur opéra cosmique planétaire ?

Unis sont bien sûr le creuset du jazz, notamment du jazz blanc qui fait la part belle, sinon aux arpèges, du moins aux sections de cuivres. Ce pays jeune est aussi grand amateur de parades et d'hymnes militaires exaltés. Ces derniers hymnes résonnent déjà, certes de façon polytonale embrouillée, jusque dans « Putnam's camp, Redding, Connecticut » extrait de la suite pour orchestre *Three places in New England* de Charles Ives (1912). Par ailleurs, cet arpège cuivré se souvient d'un autre Anglo-saxon, l'Anglais Elgar, qui s'est lui aussi illustré dans les pièces héroïques, martiales, aux accents officiels, ainsi la célèbre première marche de *Pomp and circumstances* (1901). Cette dernière influence est d'autant plus repérable – peut-être aussi – qu'elle est explicitement assumée, elle, par le compositeur.

En fait, il faut penser surtout à l'influence soviétique plus inavouable de Prokofiev, à moins que celle-ci n'ait été relayée, dans le cas précis de Williams, par l'exemple plus proche de Korngold. Car l'arpège williamsien, ici, ne fonctionne si bien que parce qu'il se ressourc – directement ou non – au vif néoclassicisme du Russe. Williams n'est un romantique persistant qu'en apparence. Une part de modernité, dont le néoclassicisme russe n'est pas exempt, se mêle ici au langage. Ainsi, l'arpège ci-dessus, qui selon ses notes semblerait sonner en fa majeur, alterne en réalité rapidement (par une modulation de tonique à tonique empruntant une note commune : do) les tonalités de la mineur et fa mineur. L'arpège de Darth Vader, comme sa personnalité tourmentée, s'écartèle ainsi entre deux armures – comme entre deux personnalités toutes deux sombres – bien éloignées par quatre bémols. Les accords simples, parfaits, s'enchaînent donc, ici comme ailleurs dans le style cinématographique de Williams, mais selon des surprises tonales continues, des décontextualisations perpétuelles, toujours selon le modèle contrasté et malicieux de Prokofiev (que Poulenc, par ailleurs, et bien d'autres, dont Korngold en partie, reprendraient bientôt à leur compte). Le balancement précisément vadérien, entre la mineur et fa mineur, ou ce balancement transposé, résonne d'ailleurs dans le passage rêveur, lunaire, de la cadence du finale du Second Concerto pour piano (1912) du Russe, souvent considéré comme son oeuvre la plus audacieuse. On entend ce balancement, si discrètement moderne, également dans l'introduction du troisième des *Quatre dernier lieder* (1948) de Richard Strauss et jusqu'au début du finale de la Symphonie n° 4 d'Arvo Pärt (2008). On le trouve en germe dans le grand thème du *Lac des Cygnes* (1875-6) de Tchaïkovski et d'ailleurs selon un *arpège* finale (mi, la si do ré mi, do mi, do mi, la do la b fa do la) : il y a d'ailleurs une influence directe, d'après nous. Darth Vader cache dans son thème qu'il ressemble au cygne noir. Si l'influence tchaïkovskienne précise est inconsciente, las : « Le vrai code est inconscient² », écrit Pierre Schaeffer. Elle est ici manifeste. Vader est le cygne noir ou le signe noir du XXème siècle, pour filer une analyse lacannienne à bon compte. Il est l'Occident schizophrénique, assombri, *noirci* par sa

² *Traité des objets musicaux*, Paris, Seuil, 1966, p. 282.

propre technologie, mais dont l'âme n'est heureusement pas tout à fait morte.

L'introduction de ce *leitmotiv* contient des notes que les cuivres répètent de façon virtuose. Résumons l'Histoire. Le thème donné au cuivres, de façon générale, voilà le Wagner de *Tannhäuser* (1845). Puis, les cuivres émancipés dans le grave, c'est encore une fois Prokofiev. Mais par la suite, la *rapidité* des répétitions cuivrées, c'est Williams, peut-être précédé par Florent Schmidt. Et les rythmes pointés, dans cette introduction, rappellent simplement les ouvertures à la française que Lully dédie à Louis XIV. La majesté du pouvoir en marche, au rythme solennel des rythmes pointés, est celle du roi Soleil, finalement celle de Vader sous la plume de Williams.

2. Le coup double de *Star wars* : la musique de film orchestrale modernisée et la modernité popularisée

En tout état de cause, l'Américain écrit ses fanfares néoclassiques mélodiquement d'autant mieux *écartelées* de façon néoclassique qu'elles dissimulent souvent leurs écarts : les notes arpègent des accords, simples architectures, mais qui en réalité ne les harmonisent pas : d'autres accords issues de tonalités surprises les harmonisent en coulisse. Les mélodies – toujours volontiers « arpégeantes » comme d'ailleurs déjà également dans tout néoclassicisme – enchaînent les tonalités contrastées de façon souterraine. La découverte de l'arche dans le puits des âmes, dans *Les aventuriers de l'arche perdue* (1981), s'accompagne d'une mélodie des cordes seules et à l'unisson qui arpègent partiellement des accords eux aussi décontextués, contrastés. La mélodie (do, la, ré, fa, sol#, do#, sol, si) s'harmonise successivement par des accords parfaits, tous mineurs, donc facilement perçus comme romantiques, mais que, au-delà même de Wagner, seuls les styles de Prokofiev ou de Chostakovitch peuvent justifier dans leur succession étrange et rapide : la mineur, ré mineur : jusqu'ici, rien que de très fonctionnel. Mais soudain tranchent do# mineur puis mi mineur. L'effet est d'un mystère singulier. Il fait de Williams sinon un moderne précurseur, du moins un « optimisateur » de procédé moderne issu du premier XXème siècle. Pour en terminer avec le néoclassicisme, ajoutons que le *dynamisme* de celui-ci, associé à celui du jazz et de la fanfare, innerve encore, de façon générale, les partitions de l'Américain. La plupart des thèmes sont *allegro*, pour s'adapter à la rapidité d'humeur des films d'actions, ceux qui font la spécialité de Williams. Les thèmes plus lents sont seulement *andante*. *Adagio* n'existe pour ainsi dire pas.

Dans le détail, ce premier XXème siècle revient « customisé » sous bien des aspects (on emploie ce terme d'entreprise à dessein, on s'en expliquera plus bas). Certains déplacements mélodiques d'octave sont à ce titre intéressants. Le thème du générique initial de *Star wars*, dédié aux trompettes, comme bien d'autres pages de Williams, dépasse la seule émancipation wagnérienne des cuivres. Il intègre un autre procédé de la première modernité : les notes (transposées en do majeur) do... sol... fa mi ré do... sol, ne seraient que très banales si le *do* n'était déplacé à l'octave supérieure, par

rapport à ce que l'oreille prévoirait compte tenu du petit bout de gamme descendante qui le précède et dont ce do, en principe, constituerait l'aboutissement inférieur. Prokofiev (encore lui) mais aussi Varèse, Bartók, les Viennois, parfois Stravinsky avaient l'habitude d'accidenter le chromatisme de Wagner – comme pour tenter désespérément de le dépasser – par octavation brusque de la ligne. Williams adapte ceci à la mélodie tonale traditionnelle, à la *ligne diatonique*, antérieure au chromatisme wagnérien (élaboré d'abord dans *Tristan et Isolde* – 1857-9 – puis dans la tétralogie à partir de *Siegfried*, créé en 1876). Il propose donc un « diatonisme octavié », à défaut du « chromatisme octavié » des modernes – par ce dernier, pour une fois, fédérés. Ce simple détail de facture fait beaucoup. Il projette soudain la mélodie williamsienne dans un ailleurs acidulé qui tranche avec l'univers plus roboratif, simplement romantique, de bon nombre de musiques de films orchestrales hollywoodiennes³. Korngold, qui inventa la musique de film orchestrale pour Hollywood avant-guerre en tant – ce sont ses mots – qu'« opéra sans chant » et sur le modèle dynamique du poème symphonique straussien, auteur des partitions de *Captain blood* (1935) ou des *Aventures de Robin des bois* (1938), était déjà coutumier de ces lignes instrumentales audacieuses. La mélodie tonale y fait ses expériences les plus extrêmes, disjointe par arpège, instabilisée par le jeu des appoggiatures. Ce n'est jamais cependant la ligne viennoise disjointe et atonale, absolument dissonante, mais toujours à la limite. Le Concerto pour violon du musicien autrichien (1937, revu en 1945) est à ce titre caractéristique. Dans la première montée du soliste, quintes et octaves à vide font un arpège très aéré et se terminent par un dissonant triton, appoggiature inférieure de la quinte.

D'autres déplacements d'octave, chez Williams, par l'outrance mélodique qu'ils instillent, accentuent grandement le panache de la ligne instrumentale (qui n'a pas besoin d'être aussi conjointe que la ligne vocale). Ils réinventent le lyrisme de celle-ci. Ainsi l'achèvement du thème de Marion, dans *Les aventuriers de l'arche perdue*, prévoit déplacements mélodiques d'octave et surprises harmoniques décontextualisés : do la b [fa mineur] si do [la mineur, un octave « trop haut », si appoggiature] puis à nouveau les mêmes notes mais harmonisées différemment (voilà une nouvelle surprise) par un accord de ré « demi-diminué » puis de do majeur. De ces procédés rajeunissants le romantisme des cordes en sort rafraîchi, aiguillonné, « optimisé » par l'entreprise hollywoodienne que Williams sert ici. C'est alors le romantisme de l'histoire d'amour liant Indiana Jones à sa compagne qui en est souligné, pour l'agrément subliminal des spectateurs qui croient voir des images extraordinaires alors qu'ils entendent surtout, à leur insu, des sons nouveaux. De même, la salle de Bayreuth cachait l'orchestre enchanteur de Wagner à la vue des spectateurs. La *gesamtkunstwerk* enchante d'autant mieux qu'elle cache ses trucs, sa magie, soit principalement : la musique.

³ Dont Bernard Hermann, pour le compte d'Hitchcock, constituait une célèbre exception préalable avec ses légers emprunts à Stravinsky.

D'autres incursions de modernité sont remarquables. Citons encore la fin du générique initial de *Star wars* (et d'ailleurs aussi des autres volets de la saga), durant la transition vers le passage où la caméra, traditionnellement, s'abaisse *sous* le pied du générique (défilant en biais pour souligner la profondeur de champ, infinie, du cosmos) pour montrer immanquablement un grand vaisseau spatial. Les cuivres de la fanfare initiale, alors, s'apprêtent à tirer leur révérence et empruntent brièvement un procédé qui lui aussi échappe au XIX^{ème} siècle : un empilement de quarts. Voilà qui rappelle la fin du premier mouvement de la Septième symphonie de Mahler (1905) ou la Symphonie de chambre de Schoenberg (1906), puis bien des oeuvres de Bartok, notamment la fanfare en quarts du Second Concerto pour violon (1937-8), ou le début du finale de la *Suite de danses* (1923). Ou l'on peut y entendre, de façon plus proche de Williams, certaines musiques de film, jazzy, de Lalo Schifrin, signées à la fin des années 1960. En tout état de cause, l'univers de la fanfare semble alors soudain bigarré, modernisé. Voilà une brève architecture sonore curieuse, qui prépare l'oreille à ce qui va suivre sur l'écran.

Ce qui suit, dans son illustration musicale, est encore un atout dans le jeu de Williams : l'emprunt à l'impressionnisme, à Debussy et Ravel, soit à un autre grand courant du premier XX^{ème} siècle. Cet emprunt bref mais remarquable accompagne, dans chaque volet de la saga, la première vue traditionnelle du grand vaisseau spatial. La flûte apparaît et c'est alors celle, si l'on veut, du *Prélude à l'après-midi d'un faune* (1892-4) ou de *Syrinx* (1913) de Debussy ; les cordes se divisent, cherchent un mode de jeu délicat, des trilles, des batteries *pianissimo*, à la manière de Ravel, s'étagent au gré d'accords « à notes ajoutées », riches, mystérieux et comme inouïs. L'impressionnisme s'associait souvent à une prétextuelle description de la nature, notamment de l'eau en mouvement. Il n'est qu'à citer *La mer*, *Une barque sur l'océan*, *Jeux d'eau*, *L'isle joyeuse*, *Poissons d'or*, *La cathédrale engloutie*, *Sirènes*, les deux *Ondine*. Williams, selon un langage proche dans certains passages, globalise ce programme. Il l'étend au cosmos. On peut penser à Messiaen dans *Turangalîla Symphonie*, créée en 1949 à Tanglewood, ville qui deviendra d'ailleurs familière à Williams. Constitue-t-il un relai pour le passage de l'impressionnisme à l'espace, avec les ondes Martenot accompagnant les accords debussystes du « Chant d'amour 1 » ? En tout état de cause, se dessine alors une promesse de bonheur, de mystère, de ces « nouvelles aventures » qu'offre la perspective cosmique identifiée à l'avenir. C'est en somme le retour manifestement attendu, considérant le succès extraordinaire du film, d'une promesse de science-fiction, très optimiste, scientifique, qui gravitait déjà autour de la théorie de la relativité restreinte d'Einstein en 1905. Le penseur, en rendant élastique la donnée physique du temps, assouplissait au passage la donnée temporelle de la mort, peu ou prou. Il semblait associer, dès lors, espaces infinis et *éternité*. Or, cette même promesse, cette « bonne nouvelle » pour reprendre le terme des évangiles, se distille habilement dans la structure diaphane de ces accords impressionnistes, ce Ravel, ce Debussy, eux aussi optimisés. Ce n'est plus « La mer » ou « l'Isle joyeuse ».

C'est au-delà, « L'espace » ou « L'astéroïde joyeux » (on pense *L'Empire contre-attaque*, 1980, et sa scène fameuse dans un champ d'astéroïdes).

3. La carrière hollywoodienne

L'emprunt à l'impressionnisme s'aiguise techniquement dans *Les aventuriers de l'arche perdue* (1981). Dans la scène initiale, la quête sud-américaine, c'est cette fois le mystère de la forêt amazonienne, mêlé à celui du visage mythifié du héros qu'on découvre peu à peu, qui est servi par les textures délicates à la française. Les jeux lumineux de l'image sont étayés précisément par le grand orchestre. Un rai de soleil perçant les feuillages s'orne d'un accord complexe à fausse basse, arachnéen, qui vient en droite ligne de l'univers harmonique enrichi de *Daphnis et Chloé* de Ravel (1912). La lumière, dans sa beauté même, se transsubstancie en sonorité diaphane. C'était déjà le projet des Français, ici encore *customisé* par Hollywood. Or, si l'on connaissait très bien, depuis les débuts du cinéma, cette optimisation cinématographique de Wagner, de Tchaïkovski, on ne peut pas en dire autant de la popularisation sur la toile du style des impressionnistes français. Il faut attendre le film *Wolf* (donc 1994) pour qu'Ennio Moricone, par exemple, songe à emprunter aux parallélismes de grands accords de Ravel. Or, ces parallélismes font déjà l'ornement des *Aventuriers de l'arche perdue*, dans la scène où l'officier nazi tente de séduire Marion, sa captive, en lui offrant une robe. Il semble qu'entre 1977 et 1981, Williams avait probablement ré-écouté l'orchestre français des années 1910.

Pourquoi insister à ce point au sujet de seulement deux films, jusqu'à présent, alors que la filmographie du musicien en contenait déjà cent en 2006 ? C'est qu'il est possible que Williams y ait déjà dit l'essentiel. Après tout, Arvo Pärt, de son côté, selon diverses sources, n'avait-il pas esquissé l'oeuvre de sa vie entière durant cette même période sans doute sensible (on y reviendra), dès les années 1976-79 ? Et c'est encore en 1977, dans *Rencontres du troisième type* de Spielberg, que Williams jette les bases de son souple système motivique d'origine wagnérienne. Au-delà de Wagner, il y a même du Schoenberg dans ce souci de développement maximal à partir de matériau ténu, et du Berg dans la symbolisation sensible de ce matériau : l'ensemble de la partition se tisse avec les cinq notes du thème des extra-terrestres (ré, mi, do, do, sol), les quatre premières notes du *Dies irae* (do, si, do, la), un triton ascendant et un bref motif qui déguise un thème bien connu de Disney (*When you wish upon a star*).

Certes, Williams, après 1981, tente encore certaines expériences, notamment chorales. C'est le cas dans *Indiana Jones and the temple of doom* (1984) et *Empire of the Sun* (1987), soit encore deux collaborations avec Spielberg. Mais il ne rafraîchit pas, cette fois, les chœurs au ru moderne. Il ne « customise » pas le Honegger du *Roi David* (1923). Et son style n'est alors plus aussi saillant, personnel, d'ailleurs comme les images et la narration de son complice metteur en scène. Les chœurs paraissent alors chanter le triomphe d'Hollywood et des Etats-Unis, « shérifs du monde », mais en quelque sorte trop tard et peut-être sans grande

conviction. De même, à mesure que Spielberg, à partir de *E.T. l'extra-terrestre* (1982) puis dans les divers volets de sa saga *Jurassic park* (à partir de 1993) s'occupe de caricaturer la figure de l'enfant américain, amateur de base-ball, portant casquette et sweet-shirt, rêveur, les orchestrations de Williams trouvent parfois, elles aussi, des solutions automatiques, rapidement étincelantes. Les cuivres rendent parfois le thème aux cordes qui se doublent typiquement au célesta, comme dans le thème qui accompagne la vue des premiers dinosaures dans *Jurassic park* (1993) : l'orchestre brille alors à bon compte, cloché, tintinnabulant, comme pour imaginer la boîte à musique des – désormais – éternels personnages d'enfant spielbergiens. Messiaen eût dit alors que Williams « diamante l'orchestration⁴», mais celle-ci en avait-elle un besoin urgent ? De même, le thème principal d'*E.T.* s'aventure dans d'aimables accords de septième majeur associés à des arpèges de piano qui, pour approfondir l'emprunt à Ravel, se rapprochent accidentellement du langage jazzy des opérettes de Broadway, déjà bien connu à l'écran (notamment grâce aux *musicals*), même si Williams continue d'y exercer, par ailleurs, son art de l'orfèvrerie orchestrale dynamique et rapidement variée. Si l'on se souvient du thème au violon de *La liste de Schindler* (1993), cet exercice de style ne tire pas vraiment partie du référent qu'on peut entendre, par exemple, dans les *Zigeunerweisen* (1878) de Sarasate. La connaissance du violon manque-t-elle au musicien ? Certes non si l'on considère la maîtrise du Concerto qui est dédié à l'instrument (1976, on y reviendra). Et les habituels arpèges tronqués, au violon (mi la mi la, ici au début du thème), paraissent amateurs, ne serait-ce qu'en regard de ceux qui font l'apanage du Concerto de Beethoven (1806). Beethoven, quel rapport ? Le référent est ici bien prestigieux. C'est que, dans ses meilleurs partitions pour la toile, la firme Williams semble *concurrer* efficacement, cette fois, les fleurons de la musique européenne savante, principalement ceux du début du XX^{ème} siècle. Ici, on cherche en vain le caprice nécessaire à concocter une réelle tzigannerie, même si les modulations de Williams, souterraines, surprennent toujours. C'est peut-être le tempo, cette fois plus modéré (une noire par seconde environ), qui n'est pas le battement de cœur du musicien. Ou, à travers lui, c'est le genre du film qui jure, dramatique et pour une fois, peu dédié à l'action pure. Car même ce type d'*andante*, habituellement, déploie de plus vives densités straussiennes de l'écriture.

4. Les concertos, alambics des nouveaux effets d'orchestre

Quant aux œuvres de concert, il faudra se garder de les boudier. Les premières pièces importantes datent de 1966. Plus encore que la Symphonie, l'*Essai* pour cordes contient, mais de façon plus serrée que sur la toile, toutes les surprises tonales évoquées ci-dessus. La tonalité y est davantage bousculée. Des repères (accords classés) jalonnent cependant l'œuvre et on retrouve là

⁴ Cette expression est employée par le musicien dans son article concernant l'*Ariane et Barbe-Bleue* (1899-1906) de son professeur de composition au Conservatoire, Paul Dukas.

une sombre verve mélodique évoquant Chostakovitch, à moins qu'on n'y entende le Richard Strauss le plus expérimental, celui des *Métamorphoses* (1945). Par la suite, le musicien se spécialisera dans le genre du concerto, soit dans la forme la plus brillante associée à sa « spécialité » : l'instrument et/ou l'orchestre. Il ne réitérera pas chaque expérience, il n'y a en général qu'un seul concerto pour tel ou tel instrument⁵. Voilà une exploration systématique des diverses possibilités permises par les instruments solistes. Les instruments à vent, les cuivres notamment, seront particulièrement à l'honneur (un concerto pour trompette, un pour tuba, un pour cor), ce qui rappelle encore l'inclination de Richard Strauss (qui aimait célébrer l'instrument de son père, fameux corniste), ou de Jean Françaix : le terroir de la fanfare reste fertile.

Et le premier Concerto, pour flûte, sera le plus moderne. Le langage est majoritairement atonal (ce qui reste rare dans l'oeuvre entière du compositeur). Ce n'est pas ici le flux romantique de la texture d'orchestre à la Berg, mais des accents disséminés à la Webern (pour rester à Vienne, référence originaire pour la musique atonale). Les sons viennent de façon sporadique, les intervalles sont dissonants et disjoints, comme dans l'esthétique sérielle. Les modes de jeux sont volontiers heurtés, les cordes préfèrent s'illustrer par des *pizzicati* violents, des *con legno*, dont on trouvera l'écho savoureux, plus tard, dans les scènes de suspense des *Aventuriers de l'arche perdue*.

Avec le Concerto pour violon (1976), Williams semble déjà signer son chef-d'oeuvre. Le second mouvement imagine une *polyphonie* nouvelle servie par un souffle mélodique continu. Le contrepoint, c'est ici la nouveauté. La forme est très saillante, sensible, procédant par la complexification progressive des accords homorythmiques – donc clairs – de l'accompagnement. Chaque accord, très simplement, procède avec un rebond suggestif, comme dans un inspir et un expir. Le Bartók discursif, le contrapuntiste atonal semble convoqué, celui de *Musique pour cordes, percussions et célesta* (1936), ici augmenté au grand orchestre. L'ensemble reste cependant à la limite de la modalité, du diatonisme, quand bien même le mode en entier peut se superposer pour engendrer une certaine touffeur harmonique. L'orchestre (et là c'est plutôt le Bartók de *Barbe-Bleue*, 1918, qui est impliqué) procède par *effets* successifs, tous recherchés puissants ou sublimes, bien contrastés, dans un genre de post-impressionnisme vitaminé, rythmé comme toujours. L'univers de la musique de film n'est donc pas loin, à ceci près que le soliste permet, chaque fois, que l'auditeur se concentre sur sa ligne (plutôt que sur des images) comme sur un projet esthétique précis, plus moderne, et selon un diatonisme complexe, rapidement modulant et qui approche donc ainsi sans arrêt l'atonalité : cette ambiguïté entre tonalité et atonalité n'est-elle pas d'ailleurs l'un des apanages de la musique savante du XXI^{ème} siècle ? En ce sens, Williams tient tout à fait sa place de musicien

⁵ On oublie ici l'*Élégie* pour violoncelle et orchestre (qui semble un hommage à l'oeuvre éponyme de Fauré pour violoncelle solo), en tant que frêle doubleton au Concerto.

savant. Il devance même nombre de ses confrères, qui eux aussi, plus tard (depuis 2000), se ré-abîmeront dans les mystères des effets d'orchestre et les indécisions dialectiques entre modernité et postmodernité. Par ailleurs, si Williams est surtout un orchestrateur, un grand arrangeur, il semble naturel qu'il pense d'abord timbres, textures. Dès lors, le genre du concerto s'impose pour que le soliste, par son timbre particulier, bien sûr omniprésent, unisse l'ensemble, fasse la « *forme de timbre* » à lui seul.

Cette dernière manière, celle du Concerto pour violon, semblera rester, par la suite, pour l'essentiel, celle de Williams. Le Concerto pour tuba (1985) paraît vouloir démontrer les potentialités virtuoses – souvent méconnues – de cet instrument bien plus agile que le trombone, ce qui sans doute, à ce jour, justifie que Williams n'ait pas dédié de concerto à l'instrument à coulisse. Mais le finale organise un mouvement perpétuel dans le registre grave du soliste, scandé par des accords de fanfares inhabituels chez l'Américain, pour une fois ironiques, stravinskiens, c'est-à-dire répétitifs, *ostinato*, qui rappellent les *Symphonies d'instruments à vent* (1920) du Russe. Le Concerto pour violoncelle (1994) enfonce le clou de l'orchestration brillante et dynamique (à géométrie violemment variable), de la forme d'airain, de l'ambivalence tonalité/atonalité qui parvient à sauver un thématisme étrange et très modernisé qui rappelle les oeuvres symphoniques de Dutilleux les plus alertes (et peut-être le finale de *Métaboles*, 1964, dans une version peut-être ici plus diatonique et claire – à peine).

Le Concerto pour basson (1995) inaugure la possibilité d'une sélection plus drastique des timbres. Il épure l'orchestre. Il y a là un virage. Williams fait un pari courageux, presque de renoncer – par moments – à lui-même, à cette pâte étincelante dont il connaît tous les secrets, semble-t-il presque aussi bien que Ravel. Le sous-titre de l'oeuvre : *Five sacred trees*, donne peut-être l'idée de cette épuration d'origine mystique qui accompagne le premier arbre. Williams retrouve alors la polyphonie à deux voix, les imitations et même : un canon entre deux lignes qui poussent cependant leur diatonisme aux frontières de l'atonalité, une fois de plus (l'épuration ne confine donc pas au minimalisme national, ce n'est pas du tout celle de Glass, elle ne fait que réduire la pâte de l'orchestre, pas le langage). Est-ce l'exemple des *Variations Goldberg* (avant 1740), à deux voix, qui a inspiré Williams ? Saint Bach (selon l'expression sarcastique de Mauricio Kagel)⁶ a-t-il justifié un retour aux sources mystiques, épurées, de l'art, retour jugé nécessaire par le compositeur vieillissant, comme ce fut le cas pour le vieux Brahms ? Ou fut-ce directement une inspiration spirituelle ?

Le second mouvement du Concerto pour cor (2003), sous-titré *Battle of the trees*, retrouve la diligence post-impressionniste brillante, comme si les arbres sacrés discutés ci-dessus rechutaient dans une ire profane. Williams atteint presque la sauvagerie du Concerto hambourgeois de Ligeti, oeuvre ultime du

⁶ On fait ici allusion à *La passion selon saint Bach* (1985), oeuvre d'un compositeur décidément volontiers ironiste.

Hongrois où le cor est également soliste et qui est achevé la même année. Mais le Concerto pour alto (2007) retente des sélections drastiques, des amincissements de la pâte qui, chez un grand orchestrateur, rappellent le même genre d'auto-castration, de sélection des timbres, dans le Stravinsky sériel des années 1960-70. Ainsi, le finale, loin d'offrir la fin triomphale qu'on peut imaginer, préfère organiser un long dialogue entre le soliste et la seule harpe. Williams s'est-il définitivement lassé du succès, à l'époque des triomphes faciles de la saga *Harry Potter*, donc au moins dans le cadre restreint de ses oeuvres savantes ? Car le grand stratège réduit alors son armée, jusqu'à la rendre moins nombreuse et puissante, même, que le nuageux effectif de la Sonate pour alto, flûte et harpe (1915) de Debussy. Cette sonate est justement célèbre pour sa modernité anti-tapageuse, sa noble discrétion. Car elle réunit, à dessein et de façon provocatrice, trois instruments réputés modérément sonores et dès lors, ailleurs, faisant figures de seconds choix, en quelque sorte, dans la musique de chambre. Est-elle un référent explicite, ici ? Williams nous dit-il : « le grand orchestre tire ici sa révérence, donc moi avec lui » ?

5. Implications politiques

Quant aux chœurs évoqués auparavant à propos de deux films de Spielberg des années 1980, ils n'auront pas joui de toutes les attentions de Williams, grand spécialiste de l'orchestre et plus récemment, au moins de l'instrument. Tout se passe comme si les États-Unis avaient sélectionné, à travers ce musicien, ce qu'ils demandaient encore à l'artisanat savant : l'orchestre, à l'heure où toute vocalité semblait monopolisée par le monde pop rock, par l'esthétique populaire toujours *chantante* et d'autant plus privilégiée dans le monde anglo-saxon que ce dernier en fut l'inventeur. L'orchestration, c'est d'ailleurs l'artisanat par excellence. Elle ne contient que de petits empirismes, des cas particuliers, aucun grand concept ni règle bien astreignante – au-delà de celles dictées par la facture des instruments.

Le grand artisan traditionnel, Williams, aux yeux du monde jeune, détient la voix tout de même nécessaire de l'ancêtre, celle de l'orchestre qui offre des résonances subtiles, une « profondeur de *chant* » que le synthétiseur ou les guitares ne peuvent encore remplacer. Et le rock n'est pas volontiers le sage ancêtre, il est jeuniste par essence. Plus récemment l'écologie, aujourd'hui en vogue partout, redonne à l'orchestre ses lettres de noblesse. Puisque ce dernier ne contient, lui, en général pas d'instruments électrifiés et donc ne fait pas l'apologie de l'énergie sale (nucléaire dans le pire des cas), mais de l'artisanat. Dans *Star Wars*, il est naturel que l'orchestre, qui connaît le romantisme, l'impressionnisme de l'intérieur (deux courants amis de la résonance du son, de l'écho), se charge de donner un double sonore suffisamment profond au cosmos par définition abyssal, mieux qu'une simple chambre d'écho reliée à une voix ou à un synthétiseur.

Quant aux fanfares nombreuses, elles semblent célébrer involontairement, en un sens, la puissance militaire des États-Unis

et, à travers elle, le rôle d'arbitre mondial de ce pays modèle. Les sonneries au morts des trompettes, simples, pacifiées, de *Saving private Ryan* (1998), sont la voix puissante, la parade animale sûre d'elle-même, impériale – comme pour marquer tranquillement un très grand territoire – d'une nation qui se dit encore sage, non pas agressive, mais qu'il ne s'agit pas de provoquer, à moins de l'entraîner dans son rôle de sauveur de l'humanité malgré elle, rôle que le film d'ailleurs, commémore. Les cuivres retrouvent alors leur rôle du Moyen Âge, ceux des musiques d'*extérieur*, employés par la « haute ménestrie » et dont usent les seigneurs et la guerre car ils sont suffisamment sonores pour cela. Les timbres puissants accompagnent les puissants. Il était de même logique, en un sens, que Wagner libérât les cuivres peu avant que la Prusse ne mît la France à genoux en 1870. On peut se demander si Williams, en offrant ses talents exceptionnels d'orchestrateur à Hollywood, n'a pas été responsable, à travers l'écriture de l'opéra *Star wars*, d'une partie non négligeable de la propagation de l'universalité discutabile du modèle américain. En ce sens, ce compositeur a contribué, obligatoirement, peu ou prou, à la chute du bloc soviétique.

Si l'on peut douter de cette dernière causalité, on peut au moins admettre que Williams est devenu aux États-Unis un porte-voix de la nation, un sinon *le* musicien savant « officiel ». C'est à lui, certainement pas à John Cage, ni à Phil Glass, ni même à John Adams plus familier de ces effectifs cuivrés, que les autorités ont commandé les fanfares d'ouverture des J.O. américains en 1984, mais aussi de leurs J.O. d'hiver de 1990. Son œuvre *Prelude and fugue* (1965), pour ensemble de vents et percussions, est peu enregistrée. Elle l'est au moins par une harmonie militaire nationale de prestige, l'United States Marine Band. Quel autre compositeur de son temps a pu écrire autant de pièces héroïques, aux résonances d'auto-proclamations politiques, telles *America ... the dream goes on* (1981), *Liberty fanfare* (1986), *A hymn to New England* (1987), *Fanfare for Michael Dukakis* (1988)⁷, *Celebrate Discovery!* (1990), *Sound the Bells!* (1993), *Satellite Celebration*, (1995), *Summon the heroes* (1996) et autres *The call of the champion*, *American collection*, *American journey*? On croyait le genre de la pièce patriotique éteint, en Occident, au moins depuis 1918. Il n'en est rien, aux États-Unis du moins.

Williams, au-delà, a semblé ouvrir à l'orchestre romantique (et donc à l'humanité moderne souffrante, restée romantique selon Elie During)⁸ la voie du cosmos, donc celle de l'espoir sur une planète désormais connue dans presque tous ses recoins et ainsi désenchantée, à l'Est comme à l'Ouest. Au passage, il a

⁷ Pourquoi cette pièce est-elle dédiée à un candidat malheureux à la présidence des États-Unis, en 1988 qui voit l'élection de George Bush senior ? Y a-t-il un soutien politique au candidat démocrate de la part de Williams ou la simple exécution d'une commande ? L'un d'ailleurs peut-il se concevoir sans l'autre ?

⁸ Voir « Prototypes : un nouveau statut de l'œuvre d'art », *Esthétique et société*, sous la direction de Colette Tron, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 20. Le philosophe considère alors que l'on commence aujourd'hui seulement à sortir du romantisme à travers les « prototypes », œuvres du nouvel art produit par des artistes « entrepreneurs », « ingénieurs », « opérateurs », ou « chercheurs ».

grandement contribué à la restauration de la musique orchestrale à Hollywood, à une époque où on commençait, depuis presque dix ans, à lui préférer un mélange de jazz et de *rhythm and blues*. On a écrit ci-dessus que la saga *Star wars* et sa suite ressemblait décidément à une *hexalogie*. George Lucas, dans cet opéra instrumental wagnérien, n'est-il pas seulement le librettiste ? De la *Gesamtkunstwerk* engendrée, c'est Williams qui tire les ficelles souterraines, tisse des liens invisibles à travers le retour de ses thèmes. Or, il est significatif que l'engouement planétaire fanatique pour *Star wars* « de » John Williams, soit venu en 1977, soit quelques années après le premier choc pétrolier (1973), juste après la fin des Trente Glorieuses. Il fallait quitter ce monde économiquement condamné : cap donc vers les étoiles, non plus considérées menaçantes comme durant la Guerre Froide (les hommes verts figurant les Russes), bien au contraire désormais.

Par ailleurs, en 1977, et sans doute pour les mêmes raisons (la crise) s'ébauche déjà la *rationalisation* esthétique du postmodernisme, sur le modèle triomphant et bientôt reaganien de l'entreprise. Et ce postmodernisme est important, voire dominant aux États Unis⁹. Ceux-ci le nomment d'ailleurs *post-minimalism*, donc lui donnent un terme national. Et pour la suite, on renverra le lecteur sceptique à Fredric Jameson¹⁰. Williams, comme les postmodernes pour l'industrie du disque, pérennise le « meilleur », un *best of* de la musique « classique » mais pour l'industrie du film, plus riche. Il ne stigmatise pas, lui, l'orchestre à corde, « les violons », comme Gorecki ou Pärt. Car son entreprise (Lucasfilm ou Hollywood) a davantage de moyens que la musique savante et que les maisons de disque classiques toujours en crise. Donc elle « n'est pas obligée de rationaliser l'orchestre » à ce point, elle, en licensiant bois et cuivres. Non, car on l'a dit, les cuivres restent importants pour figurer la puissance de feu de l'Amérique, si l'on continue à filer la lecture marxiste de l'oeuvre. Il est significatif que le grand orchestre ne prospère jamais mieux qu'au sein d'un *trust* avec les autres arts, trust industriel entre littérature, photographie et musique qu'est le cinéma.

Ceci permet à Williams, en résumé, de *revendre* d'occasion – selon un très bon marketing à l'anglo saxonne – le grand orchestre romantique, la puissance wagnérienne des cors, trombones et trompettes qu'il redynamise à la source vive : nerveuse et virtuose, du jazz et de la fanfare ; l'orchestre impressionniste ravélien pour les passages mystérieux ; Prokofiev ou les Américanistes pour les marches (celles des *Aventuriers* n'évoque-t-elle pas celle de *l'Amour des trois oranges*, 1921 ?) ; la première modernité néoclassique comme baume rajeunissant pour la mélodie ; même la musique contemporaine atonale dans son

⁹ 1976 avait vu la création d'*Einstein on the beach* de Phil Glass (première oeuvre dite post-minimaliste, c'est-à-dire postmoderniste), l'élaboration du célèbre style *tintinnabuli* d'Arvo Pärt, de la Troisième symphonie de Gorecki (qui engendrera, lors de son enregistrement par le London Symphonietta en 1992, le plus gros succès de disque classique de l'histoire), des premières pièces postmodernes de Penderecki.

¹⁰ Voir, en ce qui concerne les arts en général, *Le postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, Paris, édition des Beaux arts, 2007.

ensemble, ici bien sévèrement « rationalisée » : pour illustrer les seules images de chaos. Las, John Williams pourrait bien avoir été l'un des plus influents compositeurs américains du second XXème siècle, même – et d'autant plus – si l'influence sur le large public des films peut avoir été subliminale. Du point de vue de l'aura souterraine mais universelle de l'oeuvre, ne fut-il pas, il faut bien se le demander, et pour les raisons évoquées ci-dessus, le musicien d'orchestre le plus reconnu, ou du moins *ressenti* du second XXème siècle ?

Bibliographie sélective

D. Adams, « The sounds of the empire. Analyzing the themes of the *Star Wars* trilogy », *Film Score Monthly*, iv/5, 1999, 22–25.

R. Dyer, « Making *Star Wars* Sing Again », *Boston Globe*, 28 mars 1999, repris dans *Film Score Monthly*, iv/5, 1999, 18–21.

D. Elley, « The film composer John Williams », *Films and Filming*, xxiv (Juillet/Août, 1977–8), n°10, p. 20–24 et n°11, p. 30–33.

F. Karlin and R. Wright, *On the Track. A Guide to Contemporary Film Scoring* (New York, 1990)

K. Kalinak, *Settling the score. Music and the classical Hollywood film*, Madison, WI, 1992, 184–202.

Discographie sélective

1969-1999, *Greatest hits* (2 CD), Yo-Yo Ma (violoncelle), Itzhak Perlman (violon), Tim Morrison (trompette), Christopher Parkening (guitare), London Symphony Orchestra, Boston Pops Orchestra, The Skywalker Symphony Orchestra, American Boychoir, Tanglewood Festival Chorus, Pittsburgh Symphony Orchestra, Sony Classical, novembre 1999.

« Yo-Yo Ma plays the music of John Williams » : Concerto pour violoncelle et orchestre, *Élégie* pour violoncelle et orchestre, *Trois pièces* pour violoncelle solo, *Heartwood*, Recording Arts Orchestra of Los Angeles, John Williams (direction), Sony Classical 89670, février 2002.

« American Journey », *Call of the Champions*, *American Journey*, *Song for World Peace* (aka *Satellite Celebration*), *Jubilee 350 Fanfare*, *The Mission* (NBC News theme), *For New York* (aka *To Lenny! To Lenny!*), *Sound the Bells!*, *Hymn to New England*, *Celebrate Discovery* Recording Arts Orchestra of Los Angeles, Utah Symphony Mormon Tabernacle Choir, John Williams (direction), Sony Classical 89364, janvier 2002.

« TreeSong », Concerto pour violon, *TreeSong*, trois extraits de *Schindler's List*, Gil Shaham (violon), Boston Symphony Orchestra, John Williams (direction), Deutsche Grammophon 471 326-2, septembre 2001.

Essai pour cordes, Concerto pour trompette, également le Concerto pour harpe et *A long way* de Kaska, Arturo Sandoval (trompette), Ann Hobson Pilot (harpe), Kristine Jepson (mezzo-soprano), London Symphony Orchestra, Ronald Feldman (direction), Denouement Records DR 1003, avril 2002.

Lien internet : <http://www.johnwilliams.org/>

