

La dissociation musique/images dans *Jurassic Park* : un élargissement des pratiques compositionnelles de l'âge d'or hollywoodien dans la partition de John Williams

The Discrepancy Between Music and Images in John Williams' *Jurassic Park*: A Broadening of Classical Hollywood Style Practices

Chloé Huvet

Volume 15, Number 2, Fall 2014

Le style et l'idée : de la fonction à la perception, de la typologie à la pratique

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1036117ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1036117ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Société québécoise de recherche en musique

ISSN

1480-1132 (print)

1929-7394 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Huvet, C. (2014). La dissociation musique/images dans *Jurassic Park* : un élargissement des pratiques compositionnelles de l'âge d'or hollywoodien dans la partition de John Williams. *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, 15(2), 23–39. <https://doi.org/10.7202/1036117ar>

Article abstract

Claiming lineage with composers of the Golden Age of Hollywood and applying similar ideas regarding the place and role of music in film, John Williams is often portrayed in specialized literature as the direct heir of the pioneers of this style.

While studies of John Williams' scores often focus on synchronism, it is, however, interesting to analyze the processes that create a distance between music and image. This study of *Jurassic Park*, a score that has yet to be subject to in-depth musicological research, explores Williams' contribution and originality vis-à-vis previous practices of contrapuntal relationships between music and film. This approach questions the dominant discourse on a contemporary composer.

Indeed, a meticulous analysis of the *Jurassic Park* score brings to light a gap between the common opinion and the actual practice of the composer. Williams does not merely perpetuate the types of discrepancies between music and images used by the pioneers of the Classical Hollywood style, he also broadens them and re-evaluates their use. Furthermore, certain types of disassociations appear to be specific to the composer. In some scenes, Williams reinforces the discontinuity of the editing to highlight a sudden dramatic change. A distance is also created between the music on the one hand, and the dialogue, the characters' reactions and visual references on the other hand. The score departs from the "100 percent musical" style and makes important room for silence, since the music is absent during moments when the scoring is traditionally more predictable. Finally, Williams moves away from Classical Hollywood practices by addressing death in a relatively unexpected and personal way. His music moderates the perception of a happy ending by enshrouding the final shots in a sad and melancholic veil.

La dissociation musique/images dans *Jurassic Park* : un élargissement des pratiques compositionnelles de l'âge d'or hollywoodien dans la partition de John Williams

Chloé Huvet
(Université Rennes 2/Université de Montréal)

Né en 1932 à New York, John Williams débute sa carrière au contact des principaux compositeurs de l'âge d'or hollywoodien, auprès desquels il fait ses premières armes en matière d'orchestration et d'écriture pour le cinéma, et en tant que pianiste dans les orchestres des studios (Anderson 2009, 463-471). Ce contexte particulier amène Williams à s'inscrire, par son discours, dans la tradition du symphonisme hollywoodien qu'il admire (Elley 1978, 32). Il revendique une approche de la composition relativement similaire à celle pratiquée par les pionniers du classicisme hollywoodien, en se présentant comme le continuateur d'un modèle prégnant¹. Williams prône la création d'une atmosphère musicale en symbiose avec celle du récit, et apparaît ainsi comme l'héritier d'une certaine conception de la musique de cinéma, propre au monde hollywoodien à partir des années 1930. La partition y suit fidèlement le déroulement des images, renforçant leur atmosphère, ponctuant une scène ou réunissant en une séquence cohérente une succession de plans disparates, séparés dans l'espace ou dans le temps. Les remises en cause de cette conception, relativement marginales, concernent davantage le langage musical utilisé que la pratique compositionnelle de Williams par rapport à l'image. Jérôme Rossi et Pierre Berthomieu, en particulier, ont souligné l'écart entre le langage harmonique des symphonistes hollywoodiens et celui de Williams, embrassant aussi bien les apports contemporains de l'atonalité et de la polytonalité que des éléments issus de la modalité, du jazz et du folklore

(Rossi 2011, 113-140; Berthomieu 2013, 133-135). L'esthétique spielbergienne² a quant à elle fait l'objet de travaux récents qui en soulignent la spécificité (Buckland 2006; Berthomieu 2011).

Alors que l'on trouve une pléthore d'articles de revues non spécialisées sur Williams, la littérature scientifique sur le compositeur n'est finalement pas si importante. Aussi bien en langue étrangère que française, seules les publications récentes de Roberto Aschieri (1999), de Jamie L. Webster (2009), de Peter Moormann (2010), d'Alexandre Tylski (2011) et d'Emilio Audissino (2014) sont intégralement consacrées à l'étude de son œuvre. Les ouvrages les plus courants embrassent l'ensemble de la carrière du musicien (Anderson 2009, 463-471), et restent souvent focalisés sur le synchronisme (Kalinak 1992, 184-202; Lerner 2004, 96-108).

Il m'apparaît au contraire intéressant d'analyser les procédés de mise à distance entre la musique et l'image. L'étude de *Jurassic Park* (Steven Spielberg, 1993)³ présentée ici vise à interroger l'apport et la singularité de Williams au regard des pratiques antérieures de la dissociation musique/images. Mon approche se veut aussi un moyen de remettre en question le discours historiographique et musicologique dominant sur un compositeur contemporain. De plus, la musique composée par Williams pour ce long métrage, une partition essentielle du compositeur, n'a encore fait l'objet d'aucune recherche

¹ La littérature dominante va dans le même sens, puisque Williams y est très souvent présenté comme « l'héritier direct des grands compositeurs dramatiques hollywoodiens des années 40 » (Lacombe et Rocle 1979, 406). Lacombe et Rocle font de lui le « symbole de la renaissance musicale du cinéma hollywoodien », renouant « avec une tradition que l'on voulait désuète » (*ibid.*), tandis que pour Hubert Niogret, « la musique de John Williams [...] marque un retour à la pratique des années quarante » (1980, 79).

² Williams rencontre Steven Spielberg sur *The Sugarland Express* (1974), avec lequel il entame une collaboration exceptionnellement longue, auréolée de trois Oscars pour *Les dents de la mer* (1975), *E.T. l'extraterrestre* (1982) et *La liste de Schindler* (1993). Les seuls films de Spielberg dont John Williams n'a pas composé la musique sont *Duel* (1971), *La couleur pourpre* (1985) et *Le pont des espions* (2015).

³ Le film narre l'histoire du milliardaire John Hammond, qui parvient à recréer des dinosaures grâce au clonage de leur ADN et décide d'ouvrir un parc d'attractions sur Isla Nublar, à l'ouest du Costa Rica. Avant l'ouverture du parc au public, il demande l'aval de deux paléontologues basés dans le Montana, Alan Grant et Ellie Sattler, du mathématicien Ian Malcolm et de l'avocat Donald Gennaro. Pendant leur visite du parc, ceux-ci sont accompagnés par leurs petits-enfants de John, Lex et Tim Murphy. Alors que le circuit commence, Dennis Nedry, un informaticien corrompu, coupe les systèmes de sécurité et vole les embryons pour les revendre à une compagnie concurrente. Pendant ce temps, une violente tempête éclate, et les dinosaures s'échappent de leurs enclos. Les visiteurs sont alors livrés à eux-mêmes, face à des prédateurs redoutables.

musicologique approfondie⁴. Ce choix a aussi été motivé par l'appartenance du film au genre de la science-fiction, dans lequel Williams s'est illustré à de nombreuses reprises. Suivant immédiatement *E.T. l'extraterrestre* (1982) dans la filmographie de science-fiction de Spielberg, *Jurassic Park* révèle une approche singulière de la composition, emblématique de ce que Pierre Berthomieu qualifie de «merveilleux bicéphale» qui s'exprime à travers une musique plus sombre et inquiétante (1996, 73). Enfin, *Jurassic Park* constitue un marqueur fort dans l'histoire du cinéma, des technologies⁵ et de la musique de film. Il se démarque des films antérieurs de science-fiction et «de monstre», aussi bien sur les plans scénaristique et visuel, que sonore et musical.

À partir d'une définition des principes compositionnels du symphonisme hollywoodien, j'étudierai dans un premier temps où Williams se situe par rapport à ce courant, puis j'établirai en quoi sa pratique du décalage musique/images apparaît en partie, mais en partie seulement, héritée de l'âge d'or. Je m'intéresserai ensuite à l'extension des écarts déjà identifiés entre musique et images – effets d'annonce, écarts rythmiques et de caractère, mise en valeur différente entre la musique et les images – à d'autres paramètres peu explorés par les symphonistes de l'âge d'or. Enfin, j'interrogerai les modes de dissociation qui semblent propres au compositeur. Les partitions d'orchestre de Williams étant particulièrement difficiles d'accès car inédites, les exemples musicaux présentés ici sur portées sont issus de ma propre transcription à partir du DVD (Spielberg 2005).

John Williams et le symphonisme hollywoodien

Définition et caractéristiques musicales du symphonisme de l'âge d'or

Le symphonisme hollywoodien désigne un courant musical dominé par de nombreux compositeurs d'Europe de l'Est émigrés aux États-Unis à la fin des années 1920 : Max Steiner (1888-1971), ancien élève de Gustav Mahler,

Erich Wolfgang Korngold (1897-1957), musicien à l'opéra de la cour de Vienne, Franz Waxman (1906-1967), ou encore Dimitri Tiomkin (1894-1979). Dès le début des années 1930, sous l'impulsion de ces compositeurs, la musique de cinéma américaine évolue vers une plus grande présence au sein du film, assurant ainsi une continuité dramatique. La pratique du synchronisme – terme désignant une musique en accord à la fois avec le climat émotionnel d'une scène et l'action représentée, mais aussi avec le rythme et le mouvement des images – se généralise. Ce procédé est lié à certaines améliorations techniques contribuant à l'essor du cinéma classique hollywoodien⁶, qui permettent des effets de synchronicité relativement précis (notamment grâce à l'inscription de la musique sur le même support que l'image). Les critères emblématiques du fonctionnement des partitions classiques ont été relevés par Claudia Gorbman (1987, 73). Dans une esthétique privilégiant la narration et le dialogue, la musique n'est pas présente dans le champ et ne doit pas susciter une attention consciente du spectateur. Par sa puissance rhétorique, elle «est en elle-même un signifiant d'émotion⁷» (*ibid.*). Elle ponctue la narration en signalant ses différentes étapes, le point de vue adopté, le cadre, les personnages, et illustre l'action. La musique avait également pour vocation de renforcer l'unité en estompant le caractère parfois abrupt du montage, notamment par le biais des reprises thématiques, les leitmotivs⁸, et l'instrumentation (*ibid.*). Les critiques adressées au symphonisme hollywoodien – notamment en France, dans la foulée de Maurice Jaubert (1900-1940)⁹ – se sont cristallisées autour de plusieurs de ces aspects : l'importance quantitative et la fonction «illustrative» de la partition, soumise aux inflexions des dialogues et à l'enchaînement de l'action.

Williams, héritier des pionniers du symphonisme hollywoodien ?

Les compositeurs américains font preuve d'une conception fort différente quant au synchronisme musique/images.

⁴ Seul Peter Moormann y consacre un chapitre de son ouvrage analytique sur la musique des films de Steven Spielberg (2010, 325-329).

⁵ En 1993, Spielberg et les studios Universal s'associent pour créer le *Digital Theater System* (DTS), un système numérique à six canaux très peu coûteux présentant la particularité d'inscrire la bande sonore sur un disque à synchroniser avec l'image lors des projections. Rappelant le procédé du Vitaphone des années 1920 (Buhler, Neumeyer et Deemer 2010, 393), il assure une grande qualité de rendu sonore. *Jurassic Park* est le premier film à utiliser ce système, qui par la suite sera le plus largement diffusé au monde ; des contrats ont été signés avec la société de production Amblin, ainsi qu'avec les studios MGM, New Line et Paramount (Allen 1998, 119).

⁶ Ces progrès sont dus tout d'abord aux brevets déposés dès 1925 par Harry, Sam, Albert et Jack Warner, parmi lesquels celui du Vitaphone (août 1926) : la musique est enregistrée sur disque et synchronisée avec le projecteur, remplaçant ainsi l'accompagnement des films en temps réel par des instrumentistes. Puis, avec l'avènement du son «optique» du Movietone inauguré par la Fox Film Corporation en 1927, elle est directement inscrite sur le bord de la pellicule, résolvant ainsi les problèmes de synchronisation (Roy 2007, 221). Ce procédé à son optique par piste photographique latérale devient rapidement le nouveau standard.

⁷ «[Music] is a signifier of emotion itself», ma traduction.

⁸ Le leitmotiv est un motif musical plus ou moins long, caractérisant un personnage, une idée, un sentiment ou un objet, qui revient quand celui-ci est présent ou évoqué.

⁹ Jaubert est l'un des premiers musiciens à fustiger la pratique du synchronisme et la longueur des compositions hollywoodiennes, en particulier dans sa conférence londonienne de 1936 (Jaubert 1936, 115) où il évoque en des termes virulents la partition de Max Steiner pour *La patrouille perdue* de John Ford (1934). Les critiques et compositeurs français ont eu tendance à reprendre et systématiser les critiques de Jaubert dans leur propre discours.

Comme le rappellent James Buhler, David Neumeyer et Rob Deemer, «l'idéal revendiqué par Max Steiner pour l'accompagnement des films était que la musique "aille à la scène comme un gant"¹⁰» (2010, 105). Williams se dit fier de s'inscrire dans une filiation prestigieuse, trouvant ses racines parmi les pionniers du symphonisme (Elley 1978, 32). Engagé comme pianiste par Columbia Pictures dès 1956, il côtoie régulièrement Dimitri Tiomkin, les frères Alfred (1901-1970) et Lionel Newman (1916-1989), et leur neveu Emil (1911-1984), qui l'impliquent de manière croissante dans l'orchestration ou l'adaptation de certains de leurs *cues*¹¹. Williams évoque souvent leurs noms en des termes élogieux (Elley 1978, 32 ; Thomas 1991, 12). Pianiste dans les orchestres de Franz Waxman, pour qui il a « joué plus souvent que pour n'importe quel autre compositeur de l'ancienne génération¹²» (Berthomieu 2009, 167), il revendique une grande proximité avec la conception musicale de ce dernier : «[je] crois qu'en ce qui concerne l'approche de la composition pour le cinéma, la mienne pourrait être identique à la sienne¹³» (cité dans Elley 1978, 32). De même que Steiner prônait une symbiose entre le film et la musique, William déclare sans ambiguïté : «je crois que l'un des principaux objectifs de la composition pour le cinéma est de tenter de créer une atmosphère musicale qui s'accordera avec le film¹⁴» (cité dans Thomas 1991, 6). La musique doit donc être en accord avec l'atmosphère et la temporalité de la scène, renforcer l'action et en souligner ponctuellement les moments importants. Williams revendique notamment cette approche dans *E.T. l'extraterrestre* et *Hook ou la revanche du Capitaine Crochet* (Steven Spielberg, 1991) (Fourgiotis 1992 ; Sunshine 2002, 144). Le premier épisode de la saga *Star Wars* (George Lucas, 1977) apparaît comme le fer de lance de cette conception¹⁵. Ce «gigantesque cycle héroïque» (Chion 1995, 160) marque les esprits non seulement par la richesse et l'inventivité de son univers visuel et sonore, mais aussi par la singularité de sa musique. *Star*

Wars signe en effet le retour d'un type d'écriture pour grand orchestre symphonique, affirmé dès le générique initial par un synchronisme éclatant entre musique et image, précédé d'un grand silence théâtral. Considéré désuet depuis la fin des années 1960 et délaissé au profit de *playlists* au succès commercial certain dans la plupart des films du Nouvel Hollywood¹⁶, le grand orchestre opère alors un retour en grâce saisissant et couronné de succès. Cette renaissance, liée notamment à l'avènement du *Dolby Stéréo* en 1977, découle aussi de la formation même de Williams, de ses modèles et de son goût pour l'orchestration. William Darby et Jack Du Bois entérinent la filiation du compositeur avec le symphonisme : «Williams prête l'oreille aux premiers temps de Hollywood et renoue avec les approches de Max Steiner, Alfred Newman et Victor Young» (1990, 521).

Ce rapprochement a pour corollaire une reprise des critiques adressées jadis aux pionniers du symphonisme, reportées cette fois sur Williams. Elles concernent la mobilisation d'un orchestre massif, «pompière» selon Alain Garel (1979, 84), la longueur des partitions, l'ancrage tonal de son langage, jugé moins «novateur» que celui de Jerry Goldsmith ou Bernard Herrmann (Garel 1979, 84 ; Niogret 1980, 79). En cela, Williams serait davantage un habile artisan réutilisant des formules efficaces du passé qu'un véritable créateur. Ces critiques vont de pair avec la dépréciation du cinéma de divertissement, que pointe avec justesse Pierre Berthomieu : «Williams s'est trouvé associé aux plus grands succès commerciaux de Spielberg [...]. Impardonnable péché» (1996, 72). Enfin, comme le rappelle Nicolas Saada, les relations musique/images pratiquées par Williams sont parfois réduites à un synchronisme généralisé et illustratif (2011, 11), «avec ce que cela comporte d'éléments pléonastiques» (Garel 1979, 83). De telles assertions apparaissent discutables¹⁷ et leur application à Williams appelle à être interrogée. Alors que la pratique d'un décalage entre musique et image n'apparaît que très rarement dans

¹⁰ «[C]omposer Max Steiner said that his ideal for underscoring was that the music "fits the scene like a glove"», ma traduction.

¹¹ Selon Philip Tagg, le mot *cue* signifiait originellement «signal d'entrée», mais son sens s'est étendu à l'ensemble de «la musique qui se fait entendre à partir du signal jusqu'au prochain "silence musical"» (2007, 3).

¹² «I did more playing for him than any single one of the older generation of composers», ma traduction.

¹³ «[I] think as far as an approach to film goes, mine may be the same as his», ma traduction.

¹⁴ «I think that one of the principal goals in writing for film music is to try to create a musical atmosphere that will marry with the film», ma traduction.

¹⁵ Williams a bien entendu déjà fait appel à la musique symphonique dans des compositions antérieures, et notamment dans son corpus de films catastrophe – *L'aventure du Poséidon* (Neame, 1972), *La tour infernale* (Guillermin, 1974), *Tremblement de terre* (Robson, 1974) puis *Les dents de la mer* (Spielberg, 1975) –, mais *Star Wars* lui confère une visibilité exceptionnelle.

¹⁶ Le Nouvel Hollywood regroupe un ensemble de films présentant les caractéristiques suivantes : «[un] irrespect systématique à l'égard des règles classiques de l'intrigue et de l'évocation chronologique des événements ; un doute sur les motivations des personnages et partant, un jugement moral (souvent) relégué au second plan ; une sympathie pour les marginaux ; un rapport frontal au sexe et à la violence ; un scepticisme chronique à l'égard de toute forme d'autorité ; le dévoilement du cinéma comme médium qui rend visibles les mécanismes de fabrication du film ; un goût pour la relecture et la déconstruction critiques des genres ; enfin, une volonté de substituer à l'horizon artificiel du cinéma hollywoodien et des réponses qu'il apporte, la beauté d'un parcours incertain qui s'achève par une série de questions» (Thoret 2006, 27). Pour ce qui est du montage et de la réalisation, les recherches des metteurs en scène portent sur l'utilisation généralisée de faux-raccords, d'images floues, de plans peu éclairés ou surexposés, d'arrêts sur image, de la «caméra à l'épaule», du *split screen* (écran divisé), de chevauchement des dialogues, de l'emploi extrême du téléobjectif, de la violence des zooms, de la brusquerie des *cuts* ou encore de la rapidité des panoramiques générant une image brouillée, qui participent d'une «imagerie psychédélique» (Jullier et Marie 2009, 183).

¹⁷ De quels éléments pléonastiques, par rapport à l'image, la musique peut-elle être porteuse ? La notion de redondance a notamment été contestée par Michel Chion dans son ouvrage sur la musique de film (1995).

les études sur les compositions antérieures de Williams, une analyse méticuleuse de la partition de *Jurassic Park* permet justement de mettre au jour un hiatus entre le discours dominant et la pratique effective du compositeur.

Des décalages musique/images en partie issus de l'âge d'or

Il convient tout d'abord de préciser que le symphonisme pratiqué dès les années 1930 ne saurait se réduire à une musique illustrative ou à un simple soutien musical des images. Certains procédés de mise à distance – effets d'annonce, décalage rythmique, mise en valeur différente entre la musique et l'image, écart de caractère – sont déjà pratiqués par les compositeurs des films classiques hollywoodiens. Toutefois, ils revêtent des formes différentes dans *Jurassic Park*. Williams ne se contente pas de reprendre ces types de décalage entre musique et image, mais diversifie leurs utilisations. Je me référerai ici à quelques reprises – mais non exclusivement – à la musique composée par Max Steiner pour *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942), en tant qu'exemple particulièrement représentatif des pratiques des pionniers du symphonisme hollywoodien.

Les effets d'annonce

L'effet d'annonce musical temporalise le tissu dramatique et conditionne la lecture du spectateur. Dans les compositions de l'âge d'or, il prend souvent une forme largement répandue et relativement exclusive : une harmonie dissonante appelée « stinger » (un *sforzando* musical reposant souvent sur l'énoncé d'un cluster et utilisé pour accentuer une tension dramatique soudaine) – l'« accord-surprise » chez Steiner (Paulus 1997, 93) –, est énoncée sur un gros plan d'un personnage réagissant à quelque chose situé hors champ, suivi ensuite d'un plan qui en dévoile la cause¹⁸. Dans *Jurassic Park*, la musique peut tout d'abord devancer l'image par son caractère propre, notamment dans la scène qui suit la séquence d'ouverture. En synchronisation avec le zoom sur le morceau d'ambre éclairé par les lampes frontales, un accord de *si* bémol mineur enrichi d'une septième, au caractère sombre et menaçant, est énoncé en crescendo dans le registre grave par les cordes, les cors et le tuba, et ponctué par de rapides arpèges descendants à la harpe. Alors que la mise au point dévoile la présence d'un moustique dans l'ambre, le chœur énonce sur le son « awe » un accord de *ré* mineur *pianissimo*, suivi d'un crescendo dans le registre grave. Cet accord se mue en cluster (*do* dièse-*ré-mi-fa*) dans

une nuance *forte* puis decrescendo, soutenu par les cors, les trompettes et les cordes qui renforcent son caractère tendu et sinistre. La musique crée ici un double effet d'annonce, en conférant une importance et une gravité au plan du moustique emprisonné, comme s'il s'agissait d'une relique inestimable. Par ailleurs, le caractère sinistre de la musique laisse présager de sombres événements à venir, liés à la découverte du moustique – et donc à des échantillons d'ADN de dinosaures –, créant un décalage par rapport au plan, exempt en soi de toute connotation alarmiste.

Le timbre instrumental utilisé peut aussi générer un effet d'annonce. Ainsi, peu après l'arrivée des personnages sur Isla Nublar, en synchronisation avec un panoramique montrant les voitures avancer dans une vaste prairie, un motif allègre est énoncé en *mi* majeur dans l'aigu. L'effet de scintillement produit par les broderies en anapeste dans l'aigu aux flûtes, clarinettes, célesta et piano, les interventions de cloches, de triangle, de grelots, et les *glissendi* de harpe ajoutent une touche de féerie à cette séquence et créent un effet d'anticipation sur l'image : cette prairie est le lieu de la rencontre avec le merveilleux (les dinosaures vivants). Le choix d'une reprise thématique peut aussi créer une anticipation. Dans le dernier tiers du film, quand Robert Muldoon prend en chasse le vélociraptor et s'avance, aux aguets, une nouvelle section débute en synchronisation avec le zoom sur le personnage, ponctué par des bruits de jungle. Il est intéressant de constater que ce n'est pas le thème du chasseur qui est ici repris mais le motif des prédateurs (exemple 1, page suivante). Il est énoncé dans un caractère furtif et une nuance *piano* aux trois flûtes basses, à la clarinette basse et au piano. Les roulements de marimba, les pédales aux barytons et aux cors, et les petites cellules de croches à la clarinette basse, entretiennent l'attente. Outre la tension de ses intervalles constitutifs, le caractère inquiétant du motif est renforcé par le registre grave et les choix d'instrumentation.

La musique suggère donc que Muldoon est pris en chasse par les vélociraptors – et non l'inverse, comme le personnage le croit –, et précède l'image (Muldoon est dévoré peu après). L'effet d'annonce est ainsi suscité par une palette relativement diverse de procédés musicaux, que Williams élargit par rapport aux pratiques plus restreintes de l'âge d'or.

La musique s'inscrit également parfois en porte-à-faux vis-à-vis du rythme des images¹⁹. Lorsque Lex Murphy s'installe

¹⁸ On en trouve un exemple caractéristique dans *Casablanca*, quand Ilsa menace Rick d'un revolver pour obtenir les laissez-passer : un « stinger » retentit d'abord lorsque Rick se retourne et se fige en voyant quelque chose hors champ, tandis que le plan suivant dévoile le geste d'Ilsa. Dans *Ben-Hur* (Wyler, 1959), Miklós Rózsa accompagne par des « stingers » les gros plans sur le visage du géôlier puis de Drusus, lorsqu'ils pénètrent dans la cellule où sont emprisonnées la mère et la sœur de Judah. Ce n'est pas ici un plan qui dévoile la cause de leur réaction horrifiée mais leurs paroles (elles sont devenues lépreuses).

¹⁹ Dans *Casablanca*, par exemple, la musique accélère le rythme de l'image dans la scène où Renault, surveillé par Rick, fait comprendre au major Strasser que les personnages ont tramé un plan à leur insu (Paulus 1997, 97-99).

The musical score for Example 1 is written for three instruments: Flûte basse (Bass Flute), Clarinette basse en Sib (Bass Clarinet in B-flat), and Piano électrique (Electric Piano). The music is in 4/4 time. The Flûte basse and Clarinette basse en Sib play a melodic line starting with a half note, followed by a quarter note, and then a half note. The Piano électrique plays a supporting line with a half note, followed by a quarter note, and then a half note. The score includes a crescendo and a glissando.

devant l'ordinateur de la salle de contrôle pour remettre le système en marche à la fin du film, la temporalité musicale très étale s'écarte de celle de l'action et de la précipitation des personnages, qui doivent faire face à une véritable course contre la montre pour échapper aux vélociraptors.

La mise en valeur musicale d'un seul aspect de l'image

L'accompagnement musical peut aussi générer un certain écart en accentuant un seul des éléments présents à l'image²⁰. Au début du film, sur le plan rapproché de John Hammond tendant un verre de champagne à Alan Grant, l'accompagnement très consonant et dynamique est principalement construit sur des intervalles de quintes et de quarts justes, qui circulent rapidement entre le hautbois et la flûte, dans une nuance douce. Ces sonorités modales (par l'absence de tierces) sont soutenues par les superpositions de quintes justes aux violons et des quintes justes descendantes en pizzicato aux violoncelles. La musique gagne le registre aigu à mesure que les choses se précipitent à l'écran. Alors que Hammond tente de vaincre les réticences des paléontologues en leur proposant de financer leurs fouilles futures, le cor anglais et les cors énoncent une petite cellule entraînante (exemple 2), prolongée en écho par des triolets de doubles croches en crescendo au hautbois et à la clarinette, sur des trilles et des trémolos de cordes.

Exemple 2 : Williams, *Jurassic Park*, DVD [12:28-12:32]

The musical score for Example 2 is written for Cor anglais et cors en Fa (English Horn and Horns in F). The music is in 4/4 time. The score shows a melodic line with a crescendo.

Introduite par un *glissando* ascendant à la harpe, cette cellule est ensuite reprise dans l'aigu par les violons puis les cors, alors qu'Ellie et Alan acceptent avec enthousiasme de venir sur l'île. Les ponctuations de quintes justes à la flûte, au célesta, aux violons et aux violoncelles en pizzicato, renforcent le caractère jubilatoire de cette transposition du motif sur les plans du timbre et du registre. Une montée conjointe et dynamique à tout l'orchestre en crescendo, et un grand *glissando* ascendant de harpe accompagnent le plan des trois personnages qui trinquent. La musique, qui se mêle à leurs rires, met donc l'accent sur l'excitation des protagonistes. Malgré tout, elle ne prend pas en compte un autre aspect de la séquence, pourtant important, que résume ainsi Warren Buckland : « [l]a fin de la scène nous laisse avec l'impression que deux paléontologues travailleurs, témoignant d'une intégrité morale, sont achetés et exploités par un riche entrepreneur²¹ » (2006, 179). Jean-Pierre Godard va dans le même sens en remarquant que « tout le monde se laisse acheter au nom de la science » (2003, 96). La musique met donc en avant le côté palpitant de l'aventure et laisse de côté l'aspect moins reluisant de l'arrangement entre les trois personnages.

De surcroît, dans plusieurs scènes, on remarque une absence de soulignement musical de l'action, pourtant marquante. Ainsi, lorsque les héros sont attaqués dans les conduits d'aération à la fin du film, le saut du vélociraptor qui tente d'attraper Lex Murphy n'est pas mis en relief musicalement²². Pourtant, la gueule du dinosaure fait une irruption soudaine et violente au tout premier plan, amplifiée par son cri strident. De manière intéressante, ce procédé de non-accentuation musicale est fréquemment employé par Williams, créant un décalage vis-à-vis des attentes des spectateurs. Dans la seconde partie des *Dents de la*

²⁰ Irena Paulus en relève un exemple emblématique dans *Casablanca*, dans la scène du *flashback* « où Rick et Ilsa boivent du champagne à La Belle Aurore, juste avant l'entrée des Allemands dans Paris. Ils se tiennent tous les deux près du piano, où Sam joue [et chante] "As time goes by". À la différence de Rick, attendri et heureux en dépit du danger, Ilsa est grave et inquiète, car elle sait qu'elle va devoir rompre avec lui. Ses pensées ne trouvent pas d'écho dans la musique » (Paulus 1997, 90).

²¹ « At the end of this scene, we are left with the impression of two hardworking palaeontologists [*sic*] with moral integrity being bought and exploited by a rich entrepreneur », ma traduction.

mer (Steven Spielberg, 1975) par exemple, lorsque Martin Brody, Quint et Matt Hooper tentent d'attirer le requin près de leur bateau pour le tuer, la cellule musicale annonciatrice de l'approche du monstre, énoncée dès le générique de début, n'est cette fois pas entendue au moment précis où la gueule terrifiante de l'animal apparaît subitement à l'écran, dans une intrusion soudaine du cadre : le choc de l'image se voit ainsi considérablement intensifié. En effet, le spectateur n'a pas revu le requin depuis un bon moment dans le film et a presque perdu l'idée de sa trace, tout comme les personnages eux-mêmes, qui désespèrent d'arriver à l'appâter. Afin de susciter une surprise violente chez le spectateur, la musique se retire en tant qu'indice.

Outre cette sélection dans ce qui, à l'écran, appelle à être souligné, Williams compose aussi de manière récurrente une musique au climat émotionnel opposé à celui des images, comme dans les partitions du symphonisme hollywoodien. James Buhler, David Neumeyer et Rob Deemer en relèvent un exemple significatif dans *Casablanca*, lorsque Rick demande à Sam de jouer «As Time Goes By» après avoir revu Ilsa :

[I]'atmosphère musicale et l'état d'esprit des personnages ne sont pas synchrones : la douce ballade sentimentale et amoureuse est vivement contredite par l'ébriété belliqueuse de Rick et sa colère liées à l'apparition d'Ilsa plus tôt cet soir-là [...], et par la nervosité de Sam, suscitée par la situation et les conséquences possibles de la mauvaise humeur de Rick²³ (2010, 108-109).

Il convient cependant d'observer que ce décalage s'inscrit au sein d'une musique diégétique²⁴ ; l'emploi est plus rare dans les films classiques hollywoodiens lorsqu'il s'agit d'une « musique de fosse²⁵ ». Ces effets se révèlent en outre relativement ponctuels et sont loin de prévaloir. Williams, quant à lui, fait un usage relativement étendu de ce procédé. Quand Alan Grant, et Lex et Tim Murphy prennent conscience du rôle désastreux joué par l'ADN amphibie²⁶, un panoramique en plongée dévoile la présence de traces de pattes s'éloignant des coquilles vides. Un accord dissonant de *do* mineur émaillé d'un *fa* dièse confère une noirceur à ce plan, renforcée par les nombreux frottements des arpèges descendants aux flûtes, cymbalum et piano. La résolution

sur un accord parfait de *do* mineur dans le grave ponctuée de manière inquiétante la conclusion de Grant («la vie a trouvé son chemin²⁷»). Le caractère sombre et sinistre de la musique se révèle ainsi en décalage avec le plan choisi (des traces de petites pattes) et la réaction du personnage, qui sourit pensivement.

La musique entre par ailleurs à l'occasion en contradiction avec des scènes au caractère victorieux, comme lorsque John Hammond fait couper le système électrique après le sabotage de Dennis Nedry, dans le second tiers du film. Toute la scène est accompagnée d'accords tendus en valeurs longues, dont les notes se modifient légèrement à chaque fois, créant des effets de miroitements inquiétants. Les superpositions d'accords font place progressivement à des agrégats très dissonants (exemple 3, page suivante).

Une superposition tendue d'un accord de septième diminuée de *ré* mineur et d'un accord parfait de *si* mineur clôt le *cue*. Or, cette grande tension apparaît en décalage par rapport à la situation puisque les manipulations néfastes de Dennis Nedry ont été effacées avec succès. Ray Arnold se veut d'ailleurs très rassurant malgré les questions qu'on lui pose. Pourtant, la musique (de concert avec le visage inquiet de Robert Muldoon) ne laisse rien présager de bon, et ne confère aucun sentiment d'apaisement ou de triomphe à la remise en marche réussie du système électrique²⁸.

Une extension des écarts entre musique et image

Dans *Jurassic Park*, les décalages entre musique et images ne se limitent pas à ceux auxquels ont eu recours les pionniers du symphonisme, mais sont étendus à d'autres paramètres, tels l'usage du silence à des endroits peu habituels, le soulignement musical de la discontinuité du montage, et la dissociation des références visuelles et musicales. La singularité de la pratique musicale de Williams procède, en partie, de l'évolution même du genre de la science-fiction et de la position esthétique du réalisateur. En effet, en 1940-1950, les films sont hantés par la menace de la bombe atomique, générant des mutations animales monstrueuses²⁹ ou humaines³⁰, et la peur d'une invasion extraterrestre destructrice³¹. Si *Jurassic Park* «ne balaie en rien la menace des ténèbres» (Berthomieu 2011, 546), il s'inscrit dans une

²² Une simple tenue de *ré* en crescendo aux trompettes accompagne le plan.

²³ «The moods of music and characters are not in sync: the sweet sentimental love ballad is sharply contradicted by Rick's bellicose drunkenness and anger at Ilsa's appearance earlier that evening [...] and by Sam's nervousness about the situation and about the potential consequences of Rick's bad mood», ma traduction.

²⁴ Il s'agit d'une musique dont la source existe concrètement dans l'univers fictionnel du film, et que les personnages peuvent entendre.

²⁵ Ce terme, inventé par Michel Chion, désigne une musique «que le spectateur réfère par élimination à une fosse d'orchestre imaginaire [...] qui souvent accompagne ou commente l'action et les dialogues, sans en faire partie» (Chion 1995, 189).

²⁶ Alors que les scientifiques pensent avoir créé uniquement des dinosaures femelles, l'ADN de grenouille qui leur a été injecté leur permet en fait de changer de sexe au cours de leur croissance – ce qui a alors rendu possible leur reproduction en milieu sauvage.

²⁷ «[L]ife found a way», transcription des sous-titres français du DVD.

²⁸ On trouve des emplois similaires de décalage musical dans la scène où Robert Muldoon prend en chasse un vélociraptor pour protéger Ellie Sattler, et dans la scène où celle-ci remet progressivement en marche les lumières depuis la remise.

vision du genre plus optimiste et surtout plus distanciée, parfois proche du second degré. Spielberg explique : « George [Lucas] et moi, on s’amuse avec nos films. On ne les prend pas autant au sérieux³² » (Sragow 2000, 117). Ce changement d’optique favorise une plus grande distance musique/images.

La place du silence

Précisons tout d’abord que Williams se dissocie de l’esthétique musicale qui dominait dans les films de science-fiction antérieurs³³, en particulier les sonorités étranges et électroniques. Par ailleurs, contrairement à ce que l’on pourrait croire, le compositeur se démarque du « cent pour cent musical » pratiqué dans les films classiques hollywoodiens. Si la majeure partie du film est musicalisée, une place importante est accordée au silence. Alors que la

découverte de plusieurs espèces de dinosaures herbivores est accompagnée par des mélodies au caractère majestueux ou plus intime, les premières visions des carnivores, elles, ne sont pas musicalisées. Lors du premier contact des héros avec les vélociraptors (adultes) dans le premier tiers du film, l’accompagnement orchestral s’interrompt sur le plan du bébé vélociraptor remuant dans les mains d’Alan Grant. L’absence de toute transition musicale avec le plan suivant renforce la brusquerie du montage : des sons stridents – répliques beaucoup plus inquiétantes des couinements de la petite créature – se font entendre sans préavis, alors que la musique du plan précédent était dans une dynamique assez douce. De fait, la scène du déjeuner des vélociraptors, où les personnages observent pour la première fois leur méthode d’attaque, est uniquement accompagnée par les effets sonores. L’efficacité des plans

²⁹ *Des monstres attaquent la ville* de Gordon Douglas (1954) et *Tarantula* de Jack Arnold (1955) en sont des exemples significatifs.

³⁰ Voir par exemple *L’homme qui rétrécit* de Jack Arnold (1957).

³¹ Citons à titre d’exemples *The Man from Planet X* d’Edgar G. Ulmer (1951), *La chose d’un autre monde* de Christian Nyby et Howard Hawks (1951), *La guerre des mondes* de Byron Haskin (1953), *L’invasion des profanateurs de sépultures* de Don Siegel (1956) ou encore *Danger planétaire* d’Irwin S. Yeaworth Jr. (1958).

³² « George [Lucas] and I have fun with our films. We don’t take them as seriously », ma traduction.

³³ Dès les années 1950, les films de science-fiction possèdent une signature sonore caractéristique, délaissant le grand orchestre symphonique (même si celui-ci reste présent dans certains cas) au profit de la mise en valeur de synthétiseurs ou d’instruments électroniques comme le thérémine et les ondes Martenot, afin de générer des sons étranges, inouïs, comme venus d’un autre monde. Dimitri Tiomkin est parmi les premiers à déterminer les canons musicaux du genre dans sa partition pour *La chose d’un autre monde* (1951). Il est notamment suivi dans cette voie par Bernard Herrmann dans *Le jour où la Terre s’arrêta* de Robert Wise (1951), puis Louis et Bebe Barron dans *Planète interdite* de Fred McLeod Wilcox (1956).

choisis (plongée et mouvements nerveux de caméra sur de grands feuillages violemment agités, réaction horrifiée, dégoûtée ou passionnée des différents personnages, filmés en contreplongée depuis l'enclos puis par un léger panoramique), n'en est alors que plus forte. L'attaque du tyrannosaure intervient également dans un silence effrayant, ponctué par le bruit sourd de ses pas qui font trembler les verres d'eau, et le crépitement de la pluie. Le son de ses pas, sa haute taille et son rugissement, ainsi que les plans qui dévoilent progressivement l'intégralité de l'animal, confèrent seuls à cette scène toute sa puissance. Contre toute attente, la séquence n'est pas musicalisée ; ce « silence générique³⁴ » (Théberge 2008, 62), se démarquant de la tradition d'accompagnement musical de ce type de scène, témoigne de la solitude des personnages face au danger et rend la séquence d'autant plus terrifiante³⁵. Les effets sonores, minutieusement construits par le *sound designer* Gary Rydstrom, revêtent ici une fonction très dramatique habituellement dévolue à la musique : « [Rydstrom] insufflé un sentiment de terreur en suggérant à la fois la taille et la proximité de la menace, à travers la création d'une stratification dense d'effets sonores dans les basses fréquences, associés à un grondement rythmique semblable au son d'un orage qui s'approche³⁶ » (Whittington 2013, 61). Or, on peut opposer ce traitement d'une rencontre avec des créatures fantastiques hostiles à celui adopté par Dimitri Tiomkin dans *La chose d'un autre monde* de Christian Nyby et Howard Hawks (1951) : toute la séquence où les militaires atterrissent sur les lieux de l'écrasement de la « météorite », la découverte des restes de la soucoupe et de son occupant sous une couche de glace puis les manœuvres pour la faire fondre et en extirper l'extraterrestre, sont accompagnées par une musique dramatique qui maintient le sentiment d'attente. Un traitement similaire intervient dans *King Kong* de Merian C. Cooper et Ernest B. Schoedsack (1933) quand Ann Darrow est livrée en sacrifice au gorille géant, qui apparaît alors pour la première fois dans le film.

Chez Williams, la musique peut donc se révéler absente des passages où elle serait le plus attendue, et qui seraient traditionnellement accompagnés par l'orchestre, mais aussi à des moments plus ponctuels (et non à l'échelle d'une scène entière), où le spectateur attendrait logiquement un soulignement – ou du moins un accompagnement musical. Ainsi, l'interruption tendue de Robert Muldoon annonçant

l'arrivée des personnages devant l'enclos du tyrannosaure³⁷ n'est pas soulignée par un *stinger*. Le zoom sur le visage inquiet et concentré de Muldoon, ainsi que le travelling latéral au ras du sol sur les voitures qui passent lentement devant la clôture, ne sont accompagnés d'aucune musique. Plus loin, le panoramique, cadrant en légère plongée et en gros plan la bombe de mousse à raser dans laquelle Dennis Nedry doit stocker les embryons volés, n'est pas davantage souligné musicalement, alors que l'objet revêt une importance dramatique forte³⁸.

Par ailleurs, l'apparition des créatures est parfois privée de musique. Tandis que dans *King Kong*, par exemple, un *stinger* retentit en synchronisation avec le surgissement de la tête du gorille géant à l'une des fenêtres d'un immeuble de New York, suscitant la frayeur des occupants de la chambre, l'apparition du vélociraptor en ombre chinoise sur une paroi de la grande salle à manger dans le dernier tiers de *Jurassic Park*, puis les plans sur ses naseaux, son œil et sa gueule vus à travers le hublot de la cuisine, ne sont accompagnés d'aucune musique. Le zoom sur la gelée qui tremble dans la main de Lex Murphy et les bruits de respiration du vélociraptor, projetant de la buée sur la vitre, en sont d'autant plus angoissants. Dans cette même scène, Williams prend d'ailleurs le contre-pied des traditions compositionnelles de l'âge d'or. La brusque ouverture de la porte par le vélociraptor est soulignée par des *glissandi* de cordes dans le suraigu et des triples croches ascendantes aux clarinettes basses, contrebasses et bassons, mais dans une nuance *decrescendo pianissimo* qui s'avère surprenante alors que le monstre *pénètre* dans la cuisine. Enfin, les diverses séquences de retrouvailles (celles d'Alan Grant et Ellie Sattler par exemple) ne sont pas musicalisées, ce qui s'avère inattendu dans ce type de scènes pouvant donner lieu, chez d'autres compositeurs, à des effusions lyriques, sentimentales ou victorieuses. En outre, les plans sur les gâteaux et friandises colorées que Lex et Tim Murphy découvrent dans la salle à manger et dégustent avec plaisir ne sont accompagnés d'aucune musique, contrairement à la scène de banquet imaginaire dans *Hook ou la revanche du Capitaine Crochet*, par exemple³⁹. Spielberg et Williams sélectionnent donc minutieusement les scènes dramatiques à accompagner de musique et celles où elle sera absente, et accordent une place importante au silence dans des passages dramatiques appelant pourtant un emploi musical relativement convenu.

³⁴ Ma traduction de « generic silence ». Théberge invente cette terminologie pour qualifier les pratiques sonores novatrices de *Dancer in the Dark* de Lars von Trier (2000) par rapport aux normes de la comédie musicale.

³⁵ Il en va de même pour la scène où le tyrannosaure prend en chasse les gallimimus, dont l'un est dévoré sous les yeux d'Alan Grant, de Lex et de Tim Murphy.

³⁶ « [Rydstrom] establishes a sense of terror by implying both the size and proximity of the threat by creating a dense layer of low-frequency effects in conjunction with a pattern of rhythmic thrumming akin to the sound of an approaching thunderstorm », ma traduction.

³⁷ « Silence tous les deux ! » (« Quiet! Both of you! », transcription des sous-titres français du DVD).

³⁸ Dans la scène où Dennis Nedry se fait dévorer, plusieurs plans courts s'attardent d'ailleurs sur la chute de la bombe dans une petite cascade, qui l'emporte loin du personnage, au cœur de la forêt.

³⁹ Cette scène est accompagnée par les *cues* « The Banquet » et « The Never-Feast » (Williams 1991).

Le soulignement musical de la discontinuité du montage

Alors que dans les partitions de l'âge d'or, la musique a plutôt pour fonction d'assouplir les transitions d'une scène à l'autre, comme je l'ai précisé plus haut, Williams renforce à certains moments la discontinuité de l'enchaînement des plans afin de mettre en valeur, par exemple, un changement dramatique soudain. C'est souvent le cas quand la musique s'interrompt ou débute sur un nouveau plan. Dans la séquence où Ellie Sattler rétablit le courant électrique, le crescendo orchestral qui accompagne l'illumination du tableau de commande débouche sur un silence saisissant. Ce dernier accentue la discontinuité du montage et le brusque retour sur la clôture, filmée en plongée, tandis que les signaux sonores annoncent le retour imminent du courant. Plus loin, le crescendo synchronisé avec le zoom sur le bouton «clôture électrifiée» est suivi d'un silence très dramatique qui «accompagne» le retour du plan en plongée sur Alan Grant et Lex Murphy appelant Tim⁴⁰. Cette pratique contraste fortement avec la musique de *Capitaine Blood* de Michael Curtiz (1935), où Korngold cherche justement à gommer la discontinuité du montage et à créer un «effet d'unité renforçant la narration à un moment potentiellement perturbateur⁴¹» (Kalinak 1992, 82). Chez Williams, l'accentuation musicale de la discontinuité du montage ne vise pas uniquement à accentuer la tension inhérente à des plans au caractère contrasté. Ainsi, au tout début de *Jurassic Park*, la musique ne crée pas de liaison entre le dernier plan de la scène des fouilles à Snakewater avec le plan suivant, pourtant séparé dans l'espace et le temps (l'indication «San Jose, Costa Rica» apparaît à l'image, sur une musique diégétique de couleur locale). De l'absence de continuité musicale entre les différents plans résulte une certaine désorientation du spectateur, déjà suscitée par le mode de narration analysé par Warren Buckland :

La narration paradigmatique des quatre premières scènes de *Jurassic Park* crée une discontinuité spatio-temporelle entre les scènes, qui peut entraîner une certaine désorientation, car chaque nouvelle scène commence dans un nouvel endroit, avec un sous-titre indiquant le lieu, expose de nouveaux événements narratifs, et présente un nouveau groupe de personnages⁴² (2006, 180).

La musique peut également générer une distance vis-à-vis des dialogues qu'elle accompagne, par la confrontation entre son caractère propre et la *tonalité* des images. Pendant le trajet en hélicoptère vers Isla Nublar, sur le gros plan de la griffe de vélociraptor qu'Alan Grant tient dans ses mains, puis sur un panoramique dévoilant un nouveau personnage (Ian Malcolm), un motif très rythmé, allègre et entraînant (exemple 4, page suivante), est énoncé *mezzo forte* en *mi* majeur, dans le registre médium, par les violons et la clarinette.

Une petite fanfare claironnante, jouée sur le plan rapproché d'Ellie Sattler embarrassée et de Grant agacé par la question de Malcolm, est suivie d'un second motif très chantant (exemple 5, page suivante). À une montée mélodique conjointe succède un arpège descendant disjoint aux hautbois et aux clarinettes, dans un rythme syncopé dynamique.

Un court développement du premier motif au hautbois et à la clarinette intervient sur le plan de demi-ensemble cadrant tous les personnages, quand Hammond tente d'excuser la conduite du mathématicien⁴³. Sur ce même plan, alors que Malcolm se dit «chaoticien», le second motif est varié aux flûtes, hautbois, clarinettes et cloches en homorythmie : la ligne plus disjointe renforce son expressivité, tandis que les cloches ajoutent une touche magique. Il est ensuite développé de manière très lyrique par les violons, le hautbois et la clarinette, et se dissocie alors de la querelle entre Malcolm et Hammond. Les trompettes doublées par les cloches et la harpe font entendre une succession de quarts suivie de quintes justes ascendantes verticalisées, dont le caractère glorieux contraste là encore avec la poursuite de la discussion. La musique, entraînante et chantante, se dissocie donc ici des dialogues relativement conventionnels des personnages qui font peu à peu connaissance, puis des échanges houleux entre Hammond et Malcolm sur la validité de la théorie du chaos. Par les timbres utilisés et son caractère propre, l'accompagnement orchestral fait déjà la transition vers le merveilleux et souligne l'enthousiasme des personnages partant vers l'inconnu, sentiment qui paraît moins à l'image du fait des paroles échangées.

L'accompagnement musical se dissocie aussi, dans certaines scènes, des réactions des personnages, comme lorsque Tim Murphy et Alan Grant discutent de l'évolution des dinosaures. Le thème associé à l'appel de l'inconnu

⁴⁰ J'ai en outre évoqué plus haut la disparition brutale de la musique sur le changement de plan ouvrant la scène du *déjeuner* des vélociraptors, qui renforce elle aussi l'effet de brutalité produit par le changement de plan et le niveau sonore important des sons entendus hors-champ.

⁴¹ Ma traduction de «effect of unity reinforcing the narrative at a potentially disruptive moment».

⁴² «The paradigmatic narration in the four opening scenes of *Jurassic Park* creates spatiotemporal discontinuity from scene to scene, which can result in a disorienting experience, for each new scene opens in a new location, with a subtitle indicating the location, sets forth new narrative events, and introduces a new set of characters», ma traduction.

⁴³ «Il faudra vous habituer au Professeur Malcolm. Il souffre d'un excès de personnalité pour un mathématicien», explique John Hammond à Ellie Sattler et Alan Grant («You'll have to get used to Dr. Malcolm, he suffers from a deplorable excess of personality, especially for a mathematician», transcription des sous-titres français du DVD).

Clarinettes en Sib

Violons I

Violons II

mf

Hautbois

Clarinettes en Sib

mf

et de l'aventure, entendu pour la première fois lorsque les personnages arrivent sur l'île, est ici repris. Alors qu'ils montent en voiture pour commencer la visite du parc, la première phrase du thème est reprise à la flûte et au hautbois (exemple 6, page suivante), ponctuée par des *glissendi* de harpe, dans un caractère beaucoup plus doux que précédemment, et une texture orchestrale assez dépouillée⁴⁴.

Le motif est énoncé quand Grant monte dans une voiture, suivi de Tim qui discute sa théorie selon laquelle «les dinosaures se sont changés en oiseaux». Le thème est à nouveau entendu à la flûte, au cor anglais et au célesta, et son accompagnement est plus fourni⁴⁵, au moment où Grant interrompt Tim. Le décalage entre le caractère délicat et gracieux de la musique, et la réaction agacée de Grant qui tente de fuir cet enfant trop bavard, renforce la dimension humoristique de la scène.

Une dissociation des références visuelles et musicales

Steven Spielberg, dont la cinéphilie est notamment modelée dans sa jeunesse par la télévision⁴⁶, fait souvent référence dans ses films à d'autres longs métrages, sous forme d'hommage ou de clin d'œil. Pourtant, Williams ne souligne pas musicalement ces références visuelles. Dans la

séquence d'ouverture de *Jurassic Park*, comme le remarque Serge Grünberg, «*Jaws* est la référence suprême, mais sous une forme nocturne, crépusculaire, définitive» (1993, 62). Spielberg lui-même conçoit son film comme «une suite des *Dents de la mer* sur terre»⁴⁷ (cité dans Friedman 2006, 132). Pourtant, il est intéressant de constater que la musique est quasi absente au début de la scène⁴⁸ et ne présente ensuite aucun des thèmes principaux du film. Elle se différencie en cela de l'ouverture des *Dents de la mer*, où l'ostinato de bassons, contrebasson, violoncelles et contrebasses, construit sur une seconde mineure (*mi-fa*) et sur un *ré sforzando* accentué toutes les deux mesures, suggérerait d'emblée la présence menaçante du requin sur les plans sous-marins⁴⁹. Dans *Jurassic Park*, alors que les voitures commencent le circuit sur Isla Nublar et passent les portes de bois surmontées du nom du parc, Ian Malcolm lance d'un air moqueur : «C'est quoi là-dedans ? King Kong ?»⁵⁰ Si les bruits de la jungle et les percussions peuvent être une lointaine réminiscence, beaucoup plus délicate, des déchaînements de tambours de la partition composée par Max Steiner pour *King Kong*, le motif qui accompagne cette séquence n'a rien de commun avec celui des *cues* «Jungle Dance» ou «Aboriginal Sacrifice Dance» du film de 1933. Il s'agit au contraire de l'un des thèmes principaux composés par Williams (une reprise du début du thème de

⁴⁴ L'accompagnement est uniquement formé du premier pupitre de cors tenant une pédale, de la harpe et des altos en homorythmie et en homophonie, des violons et du célesta. Par ailleurs, le rythme dactylique martial de la première occurrence du thème disparaît ici.

⁴⁵ Le thème, transposé une quinte augmentée en dessous, est accompagné par des oscillations de secondes aux clarinettes, des trémolos aux violons et altos, et des petites cellules en homorythmie aux bassons et aux violoncelles en pizzicati.

⁴⁶ Si Spielberg a suivi quelques cours à l'Université de l'Etat de Californie (CSU), il n'a cependant pas effectué d'études cinématographiques complètes.

⁴⁷ Ma traduction de «a sequel to *Jaws* on land».

⁴⁸ Avant le début du *cue* «Incident at Isla Nublar».

⁴⁹ L'effet produit est le même un peu plus loin dans la séquence, lors du bain de minuit de Chrissie.

⁵⁰ «What have they got in there, King Kong ?», transcription des sous-titres français du DVD.



l'aventure, entendu précédemment). Le compositeur aurait pu reprendre, sous forme d'hommage, certains motifs de Steiner pour l'évocation de King Kong, comme il l'a fait pour le personnage de Yoda dans la séquence d'Halloween d'*E.T. l'extraterrestre*⁵¹ par exemple. Toutefois, le dialogue est déjà non équivoque et le décor fortement connoté ; une référence musicale à *King Kong* aurait généré une redondance quelque peu superflue. Ne peut-on voir là aussi une manière pour Williams de se démarquer de la tradition hollywoodienne des années 1930-1940 en ce qu'il ne reprend pas la musique de Steiner ? Cette hypothèse pourrait être étayée par le fait que Williams choisit Don Davis – connu notamment pour les partitions composées pour la trilogie *Matrix* des frères Wachowski (1999, 2003) – comme son successeur pour la musique de *Jurassic Park III* (Johnston, 2001), et non un musicien plus ancré dans la tradition symphonique, tels James Horner, Howard Shore, ou Alan Silvestri par exemple.

Des modes de dissociation spécifiques au compositeur

Jurassic Park se distingue aussi par un certain nombre de pratiques compositionnelles absentes des films classiques hollywoodiens et qui s'avèrent véritablement spécifiques à Williams.

Le traitement williamsien de la mort

Williams propose tout d'abord un traitement musical relativement inattendu et singulier de la mort, fort éloigné de la tradition de l'âge d'or. Cette conception découle fortement d'une autre manière de filmer ce type de scènes, et de l'évolution des techniques. Celles-ci permettent en effet des effets visuels et sonores saisissants, que ne pouvaient accomplir les réalisateurs des films classiques. En outre, l'esthétique spielbergienne, davantage tournée vers le spectaculaire, « libère l'imaginaire, l'ouvre à des horizons jusqu'alors intouchés » (Berthomieu 2011, 546). Les effets spectaculaires sont considérablement renforcés sur le plan

sonore par la richesse du son numérique, sur laquelle nous reviendrons plus loin.

À la fin de la séquence d'ouverture de *Jurassic Park*, la lente disparition de la main du garde happé par le vélociraptor, et le fondu enchaîné vers le plan suivant introduisant la découverte du moustique fossilisé, sont accompagnés par des bruits de fusil assourdissants et une pédale de *si* bémol en decrescendo progressif dans le grave joué par tout l'orchestre. Cette pédale accentue le caractère symbolique du plan et sonne comme un glas funeste. L'approche musicale se révèle donc subtile et se démarque de celle de Max Steiner dans *Le roman de Mildred Pierce* (Michael Curtiz, 1945) lorsque Monte Beragon se fait assassiner, ou lors du meurtre du résistant au début de *Casablanca*. Plutôt que de souligner la mort de l'homme par des dissonances stridentes ou par un *stinger*, Williams opte pour un unisson évocateur dans le grave, dont la dynamique douce contraste fortement avec les coups de fusil qui retentissent et les éclairs d'électricité zébrant l'image. La musique est placée en retrait par rapport aux effets sonores, lesquels accentuent l'impact dramatique de la mort violente du garde. Cette mise en valeur des bruitages, en particulier dans les fréquences graves, est permise par le son numérique DTS, que *Jurassic Park* est le premier film à exploiter (Kerins 2011, 330). L'approche sonore de la scène d'ouverture relève d'une esthétique spectaculaire et immersive, à laquelle l'impact viscéral des bruitages participe au premier chef (Whittington 2013, 61-62 ; Jullier 2004, 204-205). De manière similaire, dans la dernière partie du film, la mise à mort de Robert Muldoon, cachée par de grandes feuilles, est davantage sonore que visuelle et musicale : la musique est très peu audible alors que les cris du chasseur et ceux du vélociraptor déchirent le silence. Une fusée des flûtes en gamme ascendante dans l'extrême aigu, soutenue par un ostinato de croches aux cuivres dans une nuance douce, accompagne ensuite le panoramique sur le serpent glissant devant l'œil malfaisant d'un autre vélociraptor qui observe la scène, tandis que les cris de Muldoon se font toujours entendre. Un grand *glissando* de harpe conclut ce même plan.

⁵¹ Alors qu'Elliott Thomas, ses amis et l'extraterrestre marchent dans la rue le soir de l'Halloween, ils croisent un enfant déguisé en Yoda. Williams fait alors entendre le motif associé au maître Jedi, introduit pour la première fois dans *Star Wars – Episode V : L'Empire contre-attaque* d'Irvin Kershner (1980).

Là encore, le traitement musical de la mort est intéressant : la musique laisse passer au premier plan les effets sonores, dont l'« efficacité acoustique directe » (Chion 1995, 161) se suffit à elle-même. Seuls quelques incursions dans le suraigu et un mouvement obstiné de croches rapides maintiennent la tension, tandis que le *glissando* de harpe final apparaît comme un point final ironique, que Williams réutilisera notamment dans *Harry Potter et le prisonnier d'Azkaban* d'Alfonso Cuarón (2004)⁵². Cette prise en compte de la dimension sonore dans sa globalité (voix, bruits, sons), constitue un autre trait propre à l'écriture de Williams, qui insiste toujours en entretien sur la nécessité d'envisager le *continuum* sonore dans sa totalité (Bond 2003, 11). Contre toute attente, certaines scènes de *Jurassic Park*, telle la mort de Donald Gennaro dévoré sur le siège des toilettes par le tyrannosaure, et celle de Dennis Nedry empoisonné par le dilophosaure, ne sont pas davantage musicalisées. Williams s'écarte ainsi des pratiques des pionniers du symphonisme, livrant une approche originale et personnelle de ces scènes, qui est à mettre en rapport avec le traitement relativement cru, violent et graphique⁵³ de la mort des personnages à l'image. La présence d'une musique aurait pu, dans une certaine mesure, en atténuer l'aspect choquant et « réaliste », et conférer à l'image une dimension davantage symbolique qui ne se serait pas forcément bien accordée avec la singularité des choix de mise en scène.

Un happy end nuancé

Le traitement musical de la fin du film témoigne également de la pratique singulière de Williams. L'adieu de John Hammond à son île n'est pas accompagné de la reprise du thème mélancolique principal de « Remembering Petticoat Lane ». Un accord parfait de *la* majeur est arpégé à la harpe, suivi d'une cellule de trois notes ascendantes aux violons. Celle-ci est prolongée par un chromatisme ascendant et une chute de tierce aux clarinettes, aux bassons et au cor sur un arpège ascendant de harpe ; ces mouvements mélodiques renforcent l'expressivité de la cellule des violons. Lors de sa première occurrence, cette musique intervenait lorsque John Hammond exprimait une foi inébranlable en la possibilité d'une amélioration technique du parc. Ici, elle débute en synchronisation avec le gros plan sur la portière à l'effigie du parc, souillée par des éclaboussures de boue, symbolisant l'effondrement du rêve de John. La reprise du segment musical de « Remembering Petticoat Lane »⁵⁴ emblématise

alors le renversement opéré au cours de la dernière partie du film. La mélodie expressive des altos, violoncelles et cors, énoncée sur une pédale dissonante (superposition des accords parfaits de *sol* bémol majeur et de *fa* majeur), intervient alors que les personnages montent à bord de l'hélicoptère, puis sur le plan de demi-ensemble en contre-plongée montrant John s'éloigner légèrement de l'appareil, rejoint par Alan Grant. Des sons distants de dinosaures se font entendre, alors que Hammond contemple une dernière fois son parc. La musique dissipe ici l'impression d'un *happy end* en nimbant l'image d'un voile triste et mélancolique : si les survivants parviennent heureusement à quitter l'île, le rêve de John est néanmoins brisé. Cette idée est renforcée par l'absence de reprise du thème de l'aventure qui accompagnait l'arrivée des personnages sur Isla Nublar, alors que le départ se situe exactement au même endroit et se fait par la même voie. De même, l'absence de retour de la fanfare emblématique sur les derniers plans du film écarte tout sentiment triomphal : l'appel de l'aventure incarné par l'île recélait un mirage dangereux, que les personnages laissent derrière eux après avoir frôlé la mort à plusieurs reprises.

Un décalage au cœur même du synchronisme

Enfin, si le compositeur ne reprend pas, dans son discours, l'opposition binaire habituelle entre synchronisme et asynchronisme, c'est aussi parce que son approche synchrone ne se révèle pas forcément antinomique de la création d'une distance par rapport à l'image. Dans *Jurassic Park*, certains procédés d'écriture typiques du synchronisme sont utilisés à contre-emploi, par exemple lorsque les héros tentent d'échapper au vélociraptor dans les conduits d'aération à la fin du film. Les attentes des spectateurs sont déjouées par l'énoncé d'un *stinger* lorsqu'Alan Grant soulève l'une des grilles d'aération, sur un travelling avant suivi d'un panoramique en plongée. Le cluster sous-entend en effet l'apparition d'un vélociraptor sous la grille, mais s'inscrit en porte-à-faux par rapport à l'image, qui dévoile ensuite qu'il s'agissait d'une fausse alerte⁵⁵. Ici, le synchronisme pratiqué par Williams n'empêche donc pas la création d'une distance par rapport à l'image : la musique et les plans choisis créent un réseau de fausses pistes et jouent avec les attentes du spectateur dans une situation relativement codifiée. Dans cette perspective, il est important de préciser que cette culture musicale du spectateur fait partie intégrante des stratégies compositionnelles de Williams et constitue une

⁵² La dernière partie du *cue* « Secrets of the Castle », mettant en scène une flûte très virtuose, accompagne l'envol joyeux d'un petit oiseau bleu. Elle se termine de manière ironique par un rapide trait ascendant, semblable à un *glissando*, accompagné de scintillements de triangle, au moment où l'oiseau se fait mettre en pièces par le Saule Cogneur.

⁵³ Comme le rapporte Jean-Baptiste Thoret, ce nouveau rapport à la violence et à la « monstration » (c'est-à-dire l'acte d'exposer à la vue de manière ostentatoire) dans le cinéma américain trouve sa matrice notamment dans les images traumatisantes de l'assassinat de John Fitzgerald Kennedy le 22 novembre 1963 et de la guerre du Vietnam, qui changent définitivement « les codes de représentation de la violence et du meurtre » à partir des années 1970 (2003, 14).

⁵⁴ Elle se poursuit sur les panoramiques cadrant les personnages, puis sur le gros plan de l'hélicoptère.

dimension importante de son écriture : il compose avec l'histoire de la musique de cinéma, et se positionne par rapport aux partitions des films de genre qui l'ont précédé.

Au-delà de ces interventions ponctuelles, le compositeur crée aussi, à l'échelle de scènes entières, un alliage paradoxal entre synchronisme et décalage musique/images, absent des partitions du symphonisme hollywoodien. La naissance du bébé vélociraptor en est un exemple significatif. Des voix de femmes, sans paroles et doublées par un synthétiseur, énoncent une mélodie très éthérée et vaporeuse, en valeurs longues et dans la douceur (exemple 7), sur le plan en plongée de l'œuf qui se fend.

Le timbre et la texture très dépouillée contribuent à créer un effet d'irréalité, de surnaturel, renforcé par les *glissendi* scintillants et féériques du *chimes*⁵⁵. Sur le plan rapproché de John Hammond, Ellie Sattler et Alan Grant fascinés par la petite créature, une cellule aérienne et mystérieuse aux flûtes et célesta (reprise en écho par le cor anglais) est superposée à des trémolos tendus de seconde majeure (exemple 8).

Exemple 7 : Williams, *Jurassic Park*, DVD [27:40-28:21]

Voix

pp legato

Voix

Voix

Exemple 8 : Williams, *Jurassic Park*, DVD [28:22-28:27]

Flûte

mp

Flûte

mp

Célesta

mp

Altos

(Div.)

pp

⁵⁵ Seul le grand squelette de tyrannosaure est présent dans le hall, aucun dinosaure vivant n'apparaît.

⁵⁶ Il s'agit d'un instrument de percussion composé de tubes de métal de différentes longueurs, qui produisent un son cristallin, aussi appelé « rivière ».

compositeur apporte un point de vue surplombant et dégage la musique d'une fonction simplement accompagnatrice ou illustrative. Il peut alors faire émerger le sens profond de la scène, quitte à négliger certains éléments au profit d'autres aspects, à ses yeux essentiels. Par exemple, à la fin de la scène de la découverte des dinosaures dans la prairie, la conversation entre Alan Grant, Ellie Sattler et John Hammond porte sur le tyrannosaure. La musique, par son caractère majestueux et son cours impassible, se dissocie doublement de l'image en ne soulignant ni la réaction stupéfaite des paléontologues, ni le caractère dangereux de ce carnivore. Le thème majestueux des dinosaures est énoncé en *si* bémol majeur en homorythmie et en homophonie aux violons, altos et trompettes (exemple 9). Son amorce très conjointe, *legato*, l'effet de balancement créé par les broderies, l'importance des rythmes dactyliques et trochaïques, et les sauts de quarte juste et d'octave,

lui confèrent un caractère à la fois solennel et allègre. La polarité de l'extrême aigu amplifie son expressivité alors que Hammond répète candidement à Grant : « Nous avons un T-Rex⁵⁷ ».

Williams embrasse une approche plus générale de la séquence – puisqu'il ne souligne ni l'étonnement et les diverses réactions des protagonistes, ni l'évocation de l'un des prédateurs les plus redoutables du parc –, et choisit de mettre plutôt l'accent sur l'émotion des héros, confrontés à un événement magique et extraordinaire, ainsi que sur le caractère majestueux des créatures. Comme le souligne Pascal Hachet, « les visiteurs n'ont à ce moment, et le spectateur non plus, aucune distance critique avec ce qu'ils voient. [...] Le rapport homme-dinosaure est complètement fusionnel. Un songe idéal est devenu réalité » (1998, 40).

Exemple 9 : Williams, *Jurassic Park*, DVD [21:02-21:21]

The musical score for Example 9 from *Jurassic Park* is a transcription of the 'We have a T-Rex' theme. It is written for a full orchestral ensemble, including Trompettes (Trumpets), Violons I (Violins I), Violons II (Violins II), Altos (Alto Saxophones), Trp. (Trumpets), V. I (Violins I), V. II (Violins II), and A. (Alto Saxophones). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The music is in a majestic, homophonic style with a strong sense of balance and rhythm. The score is divided into two systems. The first system includes Trompettes, Violons I, Violons II, and Altos. The second system includes Trp., V. I, V. II, and A. Dynamics include *mf*, *f*, *cresc.*, and *ff*. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and ties. The overall mood is one of awe and wonder.

⁵⁷ « We have a T-Rex », transcription des sous-titres français du DVD.

Conclusion

En dépit du discours dominant sur la démarche compositionnelle de Williams et des propos du musicien lui-même, la partition de *Jurassic Park* témoigne d'une prise de distance par rapport à la pratique des compositeurs de l'âge d'or du cinéma hollywoodien. Celle-ci se traduit par un emploi diversifié du décalage musique/images, élargi à de nombreux paramètres, et par une approche personnelle de certaines scènes clés, de moments dramatiques dont le traitement musical est traditionnellement convenu, que Williams ne respecte pas ou bien réévalue. Il parvient en outre à concilier deux approches a priori opposées (synchronisme et asynchronisme) et à les marier de manière singulière afin d'éclairer musicalement l'image sous un nouveau jour, ce qui n'a jamais été mis en évidence, à ma connaissance, dans la littérature sur le compositeur. Pourtant, cette conciliation paradoxale contribue fortement à singulariser la pratique compositionnelle de Williams.

L'évolution des codes de représentation du genre et des techniques joue également un rôle important dans sa démarche. À l'ère du numérique, l'efficacité des bruitages et des effets visuels libère le compositeur de contraintes auxquelles les pionniers du symphonisme étaient soumis, comme l'écrit Kathryn Kalinak à propos de *King Kong* (1933): «La partition devint un élément crucial dans les films de ce genre, où la musique héritait de la responsabilité de créer du vraisemblable à partir de l'incroyable⁵⁸» (1992, 71). Williams dispose ainsi d'une plus grande latitude pour créer des dissociations musique/images, favorisées en outre par les choix de mise en scène et la relecture du genre opérée par Spielberg. Si *Jurassic Park* confirme la singularité de leur association⁵⁹, une étude musicale comparative élargie à l'ensemble des films de science-fiction de Spielberg permettrait de mesurer l'évolution (ou la permanence) des pratiques du musicien, en corrélation avec l'évolution cinématographique du genre.

Dans le sillon du compositeur s'est formée «une génération Williams, avec des musiciens comme Alan Silvestri ou James Horner» (Berthomieu 2004, 22-23), qui revendiquent son modèle. Williams confère en effet un visage renouvelé au symphonisme hollywoodien et, plus largement, ouvre d'autres perspectives sur la composition pour le cinéma. Cela explique probablement en grande partie la longévité et la fécondité de son association avec Spielberg qui écrivait, l'année de la sortie de *Jurassic Park*: «C'est la relation

professionnelle et personnelle la plus longue que j'ai jamais eue avec quelqu'un dans l'industrie du cinéma, et je considère comme un privilège de pouvoir appeler John mon ami⁶⁰» (cité dans Williams 1993).

RÉFÉRENCES

- ALLEN, Michael (1998). «From *Bwana Devil* to *Batman Forever*: Technology in Contemporary Hollywood Cinema», dans Steve Neale et Murray Smith (dir.), *Contemporary Hollywood Cinema*, New York, Routledge, p. 109-129.
- ANDERSON, Dana (2009). «The Film Music of John Williams», dans Graeme Harper, Ruth Doughty et Jochen Eisentraut (dir.), *Sound and Music in Film and Visual Media: An Overview*, New York, Continuum, p. 463-471.
- ASCHIERI, Roberto (1999). *Over the Moon: La Música de John Williams Para El Cine*, Santiago, Función Privada.
- AUDISSINO, Emilio (2014). *John Williams's Film Music*, Madison, The University of Wisconsin Press.
- BERTHOMIEU, Pierre (1996). «John Williams. Planètes symphoniques», *Positif*, n° 430, décembre, p. 72-73.
- BERTHOMIEU, Pierre (2009). *Hollywood classique. Le temps des géants*, Pertuis, Rouge Profond.
- BERTHOMIEU, Pierre (2011). *Hollywood moderne. Le temps des voyants*, Pertuis, Rouge Profond.
- BERTHOMIEU, Pierre (2013). «Splendeurs et misères du symphonisme hollywoodien, 1933-2012», dans N. T. Binh (dir.), *Musique & cinéma: Le mariage du siècle?*, catalogue de l'exposition (Musée de la musique, Paris, 19 mars-18 août 2013), Paris, Actes Sud/Cité de la musique, p. 125-137.
- BOND, Jeff (2003). «God Almighty!», *Film Score Monthly*, vol. 8, n° 1, janvier, p. 10-13.
- BUCKLAND, Warren (2006). *Directed by Steven Spielberg: Poetics of the Contemporary Hollywood Blockbuster*, New York, Continuum.
- BUHLER, James, NEUMEYER, David et ROB DEEMER (2010). *Hearing the Movies: Music and Sound in Film History*, New York, Oxford University Press.
- CHION, Michel (1995). *La musique au cinéma*, Paris, Fayard.

⁵⁸ «The score became a crucial element in films of this genre where music inherited the responsibility of creating the credible from the incredible», ma traduction.

⁵⁹ *Jurassic Park* témoigne d'une dissociation entre la musique et l'image plus marquée que dans *Les dents de la mer* et *E.T. l'extraterrestre*, où elle était néanmoins présente comme on l'a évoqué plus haut.

⁶⁰ «It's the longest personal working relationship I've ever had with anyone in the motion picture industry, and I consider it a privilege to call John my friend», ma traduction.

- DARBY, William et Jack DU BOIS (1990). *American Film Music: Major Composers, Techniques, Trends, 1915-1990*, Jefferson, London, McFarland Classics.
- ELLEY, Derek (1978). « The Film Composer: John Williams », *Films and Filming*, vol. 24, n° 11, août, p. 30-33.
- FRIEDMAN, Lester D. (2006). *Citizen Spielberg*, Urbana, University of Illinois Press.
- FOURGIOTIS, Thanos (1992). « Entrevista – John Williams » dans *Cinema Magazine*, <http://conteudo.potterish.com/entrevista-john-williams-1992/>, consulté le 18 février 2014.
- GAREL, Alain (1979). « John Williams », *Écran*, n° 81, juin, p. 83-84.
- GODARD, Jean-Pierre (2003). *Steven Spielberg, mythes et chaos*, Boulogne, Horizon illimité.
- GORBMAN, Claudia (1987). *Unheard Melodies. Narrative Film Music*, Londres, BFI/Bloomington, Indiana University Press.
- GRÜNBERG, Serge (1993). « Règlement de comptes à Jurassic Park », *Cahiers du cinéma*, n° 473, novembre, p. 62-63.
- HACHET, Pascal (1998). *Dinosaures sur le divan : Psychanalyse de Jurassic Park*, Paris, Aubier.
- JAUBERT, Maurice (1936). « Les Arts. Le Cinéma. Petite école du spectateur (suite). La Musique », *Esprit*, n° 43, avril, p. 114-119.
- JULLIER, Laurent (2004). « Esthétique du multipistes numérique », dans Didier Huvelle et Dominique Nasta (dir.), *Le son en perspective : Nouvelles recherches/New Perspectives in Sound Studies*, Bruxelles, P.I.E./New York, Peter Lang, p. 199-211.
- JULLIER, Laurent et Michel MARIE (2009). *Lire les images de cinéma*, Paris, Larousse.
- KALINAK, Kathryn (1992). *Settling The Score: Music And The Classical Hollywood Film*, Madison, University of Wisconsin Press.
- KERINS, Mark (2011). *Beyond Dolby (Stereo): Cinema in the Digital Sound Age*, Bloomington, Indiana University Press.
- LACOMBE, Alain et Claude ROCLE (1979). *La musique du film*, Paris, Van de Velde.
- LERNER, Neil (2004). « Nostalgia, Masculinist Discourse, and Authoritarianism in John Williams' Scores for *Star Wars* and *Close Encounters of the Third Kind* », dans Philip Hayward (dir.), *Off the Planet: Music, Sound and Science Fiction Cinema*, Londres/Eastleigh, John Libbey, p. 96-108.
- MOORMANN, Peter (2010). *Spielberg-Variationen: Die Filmmusik von John Williams*, Baden-Baden, Nomos.
- NIOGRET, Hubert (1980). « LACOMBE (Alain), ROCLE (Claude): La Musique du film 516 p. Editions Francis Van de Velde », *Positif*, n° 228, mars, p. 78-79.
- PAULUS, Irena (1997). « Du rôle de la musique dans le cinéma hollywoodien classique. Les fonctions de la musique dans le film *Casablanca* (1943) de Michael Curtiz », *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, vol. 28, n° 1, juin, p. 63-110.
- ROSSI, Jérôme (2011). « Le dynamisme harmonique dans l'écriture filmique de John Williams: Harmonie fonctionnelle versus harmonie non fonctionnelle », dans Alexandre Tylski (dir.), *John Williams : Un alchimiste musical à Hollywood*, Paris, L'Harmattan, p. 113-140.
- ROY, André (2007). *Dictionnaire général du cinéma. Du cinématographe à Internet: Art, technique, industrie*, Saint-Laurent (Québec), Éditions Fides.
- SAADA, Nicolas (2011). « Ouverture », dans Alexandre Tylski (dir.), *John Williams : Un alchimiste musical à Hollywood*, Paris, L'Harmattan, p. 11-12.
- SPIELBERG, Steven (2005). *Jurassic Park*, Universal Pictures, 1 disque vidéo digital.
- SRAGOW, Michael (2000). « A Conversation with Steven Spielberg », dans Lester D. Friedman, Brent Notbohm (dir.), *Steven Spielberg : Interviews*, Jackson, Mississippi University Press, 107-119.
- SUNSHINE, Linda (2002). *E.T. the Extra-Terrestrial: from Concept to Classic, the Illustrated Story of the Film and the Filmmakers*, New York, Newmarket Press, London, Pocket Books.
- TAGG, Philip (2007). Notes sur le travail « Cue list et analyse d'un long métrage » (MUL 2109), Université de Montréal, <http://www.tagg.org/udem/musingmot/ProjAnal.pdf>, consulté le 16 avril 2015.
- THÉBERGE, Paul (2008). « Almost Silent: The Interplay of Sound and Silence in Contemporary Cinema and Television », dans Jay Beck et Tony Grajeda (dir.), *Lowering the Boom: Critical Studies in Film Sound*, Urbana, University of Illinois Press, p. 51-83.
- THOMAS, Tony (1991). *Film Score: The Art & Craft of Movie Music*, Burbank, Riverwood Press.
- THORET, Jean-Baptiste (2003). *26 secondes, l'Amérique élaboussée: L'assassinat de JFK et le cinéma américain*, Pertuis, Rouge Profond.
- THORET, Jean-Baptiste (2006). *Le Cinéma américain des années 70*, Paris, Cahiers du cinéma.
- TYLSKI, Alexandre (dir.) (2011). *John Williams : Un alchimiste musical à Hollywood*, Paris, L'Harmattan.
- WEBSTER, Jamie L. (2009). « The Music of *Harry Potter*: Continuity and Change in the First Five Films », thèse de doctorat, University of Oregon.

- WILLIAMS, John (1991). *Hook: Original Motion Picture Soundtrack*, Sony Music Entertainment International, EAN 5099746934941, 1 disque compact (*Hook*).
- WILLIAMS, John (1993). *Jurassic Park: Original Motion Picture Soundtrack*, MCA Records, EAN 008811085926, 1 disque compact (*Jurassic Park*).
- WHITTINGTON, William (2013). «Lost in Sensation: Reevaluating the Role of Cinematic Sound in the Digital Age», dans Carol Vernallis, Amy Herzog et John Richardson (dir.), *The Oxford Handbook of Sound and Image in Digital Media*, Oxford, Oxford University Press, p. 61-74.

***Le style et l'idée : De la fonction à la perception,
de la typologie à la pratique***

AU SOMMAIRE DE CE NUMÉRO

Éditorial.	7
Jean Boivin	
De l'ONF à Télé-Québec : Le parcours de Pierre F. Brault, compositeur de musique de film et de télévision	9
Alexis Perron-Brault	
La dissociation musique/images dans Jurassic Park : Un élargissement des pratiques compositionnelles de l'âge d'or hollywoodien dans la partition de John Williams	23
Chloé Huvet	
Typologie des cycles de quintes évasifs dans <i>Le Clavier bien tempéré</i> de J. S. Bach Marie-Ève Piché	41
<i>Vox et machina</i> : Lorsque l'électronique prolonge la voix dans les opéras de Philippe Manoury (<i>En écho</i> , <i>60° Parallèle</i> , <i>K...</i> , <i>La Frontière</i> , <i>La Nuit de Gutenberg</i>)	55
Brice Tissier	
<i>ECM+ Génération2014</i> : Pistes de réflexion sur la notion de style chez les compositeurs de la relève canadienne	71
Symon Henry	
La perception du groove dans la musique funk et ses dérivés : Revue et analyses.	87
Jeanne Doucet	

COMPTES RENDUS

Sophie Stévançe et Serge Lacasse. <i>Les enjeux de la recherche-création en musique : Institution, définition, formation</i>	99
Bianca De Mario	
Jean-Jacques Nattiez. <i>Analyses et interprétations de la musique : La mélodie du berger dans le Tristan et Isolde de Richard Wagner</i>	102
Yaël H��che	
Carl Dahlhaus. <i>Fondements de l'histoire de la musique</i> , traduction de l'allemand par Marie-Hélène Benoit-Otis	105
Damien Ehrhardt	
Résumés	109
Abstracts	111
Les auteurs	113

NOTES

Les chercheurs désirent proposer un article aux *Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique* sont invités à communiquer avec le rédacteur en chef de la revue, Jean Boivin (Jean.Boivin@USherbrooke.ca), avant de soumettre leur article. Pour tout autre renseignement, veuillez-vous référer au protocole de rédaction, disponible sur le site Internet de la Société québécoise de recherche en musique (SQRM) : www.sqrm.qc.ca.

La revue est distribuée gratuitement aux membres de la SQRM via la plateforme électronique   rudit. Pour devenir membre, veuillez compléter le formulaire d'adhésion disponible sur le site Internet de la SQRM. Les non-membres désirent s'abonner à la revue peuvent contacter   rudit (<https://www.erudit.org/>).

Pour se procurer un numéro d'archives en version papier (volumes 1 à 12), il faut contacter la directrice artistique de la SQRM à info@sqrm.qc.ca.

La revue est financée par le Fonds de recherche du Québec – Société et culture (programme Soutien aux revues scientifiques) et est produite par la Société québécoise de recherche en musique.

Adresse postale : Société québécoise de recherche en musique
Faculté de musique de l'Université de Montréal,
C.P. 6128, Succ. Centre-Ville
Montréal (Québec) H3C 3J7

Adresse physique : Faculté de musique de l'Université de Montréal,
200, avenue Vincent-d'Indy, bureau B-738
Outremont (Québec)
Téléphone : 514-343-6111, poste 31761
info@sqrm.qc.ca

Avant d'être publié, chaque texte fait l'objet d'une évaluation de la part du comité scientifique et de relecteurs externes.

Les opinions exprimées dans les articles publiés par *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique* n'engagent que leurs auteurs.

Société québécoise de recherche en musique, 2014
Dépôt légal : Bibliothèque nationale du Québec et
Bibliothèque nationale du Canada

ISSN 1480-1132 (Imprimé)

ISSN 1929-7394 (En ligne)

   Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique, 2014.
Tous droits réservés pour tous les pays.