

L'écriture soliste dans la musique de film de John Williams

Soloist Writing in John Williams's Film Music

Jérôme Rossi

Mots clés : musique de film, analyse musicale, concerto, Williams (John), soliste

Keywords: film music, music analysis, concerto, Williams (John), soloist

RÉSUMÉ

Adepte de l'écriture concertante dans sa musique de concert avec une douzaine de concertos pour de nombreux instruments, John Williams y a eu aussi recours dans huit films : *Sugarland Express* (Steven Spielberg, 1974) pour harmonica, *Né un 4 juillet* (Oliver Stone, 1989) pour trompette, *La Liste de Schindler* (Steven Spielberg, 1993) pour violon, *Sept ans au Tibet* (Jean-Jacques Annaud, 1997) pour violoncelle, *Ma meilleure ennemie* (Chris Columbus, 1998) pour guitare, *Arrête-moi si tu peux* (Steven Spielberg, 2002) pour saxophone alto, *Le Terminal* (Steven Spielberg, 2004) pour clarinette et *Mémoires d'une geisha* (Rob Marshall, 2005) pour violon et violoncelle. Les formes d'écriture solistes de John Williams sont diversifiées et peuvent être classées en trois modèles bien différenciés au niveau de la séquence musicale : *cantabile*, concertant et improvisateur. Tout en montrant l'extraordinaire inventivité mélodique de John Williams, cette étude illustre la capacité du compositeur à absorber plusieurs modèles stylistiques – chanson, concerto de soliste, improvisation de jazz – en les mettant au service du propos narratif (évocation de la solitude ou conflit avec la société), renouvelant ses approches au gré des propositions cinématographiques et des genres dans lesquelles elles s'inscrivent.

ABSTRACT

Familiar of *concertante* writing in his concert music with a dozen concertos for numerous instruments, John Williams also used it in eight films: *Sugarland Express* (Steven Spielberg, 1974) for harmonica, *Born on the Fourth of July* (Oliver Stone, 1989) for trumpet, *Schindler's List* (Steven Spielberg, 1993) for violin, *Seven Years In Tibet* (Jean-Jacques Annaud, 1997) for cello, *Stepmom* (Chris Columbus, 1998) for guitar, *Catch Me If You Can* (Steven Spielberg, 2002) for alto saxophone, *The Terminal* (Steven Spielberg, 2004) for clarinet, and *Memoirs of a Geisha* (Rob Marshall, 2005) for violin and cello. John Williams's soloist writing styles are diverse and can be classified into three distinct models in terms of musical sequence: *cantabile*, *concertante*, and improvisational. While demonstrating John Williams's extraordinary melodic inventiveness, this study illustrates the composer's ability to absorb several stylistic models—song, solo concerto, jazz improvisation—and put them at the service of the narrative (evoking loneliness or conflict with society), renewing his approaches according to the cinematic proposals and genres in which they are embedded.

- 1 L'écriture pour soliste et orchestre est très présente dans l'œuvre de concert de John Williams, comme en témoignent ses dix-huit œuvres – en comptant les concertos et les genres qui lui sont assimilés (JohnWilliams.org) – pour ce dispositif. Dans ses musiques de films, Williams ne s'est pas non plus privé du recours à des solistes, les choisissant parmi les plus grands interprètes de son époque – le violoniste Itzhak Perlman¹, le violoncelliste Yo-Yo Ma, le guitariste Christopher Parkening² – ou dans l'orchestre qu'il a dirigé pendant quatorze ans (1980-1993), le Boston Pops Orchestra – la clarinetiste Emily Bernstein et le trompettiste Tim Robinson. Les huit œuvres retenues ici privilégient un instrument en lui confiant au moins deux thèmes différents et en en reconnaissant l'importance par la citation du nom de l'interprète soit sur la pochette de la bande originale, soit dans les crédits du film. Ces deux conditions permettent d'éliminer un nombre important de partitions dans lesquelles le compositeur utilise des timbres solistes³, tout en conservant celles pour lesquelles une attention a été expressément accordée à un instrument en particulier. Le corpus se compose ainsi de *Sugarland Express* (Steven Spielberg, 1974), *Né un 4 juillet* (Oliver Stone, 1989), *La Liste de Schindler* (Steven Spielberg, 1993), *Sept ans au Tibet* (Jean-Jacques Annaud, 1997), *Ma meilleure ennemie* (Chris Columbus, 1998), *Arrête-moi si tu peux* (Steven Spielberg, 2002), *Le Terminal* (Steven Spielberg, 2004) et *Mémoires d'une geisha* (Rob Marshall, 2005).

1. Une collaboration indirecte entre John Williams et Itzhak Perlman a eu lieu précocement dans la carrière de John Williams avec *Les Sorcières d'Eastwick* (George Miller, 1987), lorsque Jack Nicholson joue du violon (41:45) : c'est bien le violon de Perlman que l'on entend, tel qu'indiqué au générique de fin.

2. En 2012, soit une quinzaine d'années après l'avoir fait jouer dans *Ma meilleure ennemie* (Chris Columbus, 1998), John Williams écrit la pièce *Rounds for Guitar Solo* pour Christopher Parkening ("with Great Admiration for Christopher Parkening and the Parkening International Guitar Competition").

3. Par exemple, je ne conserve pas *JFK* (Oliver Stone, 1991) pour lequel le trompettiste Tim Morrison est bien cité dans le générique de fin, mais dont les interventions solistes restent liées au même thème principal. De manière générale, John

| Film | Instrument soliste |
|---|---|
| <i>Sugarland Express</i> (S. Spielberg, 1974) | Harmonica, Toots Thielemans |
| <i>Né un 4 juillet</i> (O. Stone, 1989) | Trompette, Tim Morrison |
| <i>La Liste de Schindler</i> (S. Spielberg, 1993) | Violon, Itzhak Perlman |
| <i>Sept ans au Tibet</i> (J.-J. Annaud, 1997) | Violoncelle, Yo-Yo Ma |
| <i>Ma meilleure ennemie</i> (C. Columbus, 1998) | Guitare, Christopher Parkening |
| <i>Arrête-moi si tu peux</i> (S. Spielberg, 2002) | Saxophone alto, Dan Higgins |
| <i>Le Terminal</i> (S. Spielberg, 2004) | Clarinette, Emily Bernstein |
| <i>Mémoires d'une geisha</i> (R. Marshall, 2005) | Violon, Itzhak Perlman Violoncelle, Yo-Yo Ma |

TABLEAU 1
Présences de solistes dans les musiques de film de John Williams.

- 2 Dans chacun de ces films, l'instrument soliste est utilisé narrativement pour représenter un individu face à la société, soit qu'il l'affronte, soit qu'il s'en retranche. Commentant les principaux concertos du répertoire, du *Concerto pour deux violons* de Bach au *Concerto pour alto* de Walton, Sir Donald Tovey concluait son étude en constatant l'attraction universelle de ce type de dispositif et sa signification principale :

Rien dans la vie et l'histoire de l'homme n'est plus passionnant, plus ancien et universel, que l'antagonisme entre l'individu et la foule ; un antagonisme qui est familier à tous les degrés, de l'opposition franche à la réconciliation harmonieuse, avec tous les contrastes et mélanges d'émotions, et qui n'a pas été moins important dans les œuvres d'art que dans la vie⁴. (Tovey 1989, 6-7)

- 3 Après avoir présenté les différents contextes proposés par les films accueillant un instrumentiste soliste et constaté que l'emploi de ce dernier ressort principalement des *sèmes* de la lutte et de la solitude, je m'attacherai à montrer que l'écriture soliste de John Williams n'en est pas moins fortement diversifiée et que l'on peut la classer en trois types : le soliste *cantabile*, le soliste concertant et le soliste improvisateur. Ces trois types d'écriture soliste se distinguent selon la présence musicale continue ou discontinue du soliste, le type de matériau qui lui est confié (thématique, contrechant, formulaire) et sa relation avec l'orchestre.
- 4 Si ces trois modèles caractérisent le type d'écriture soliste mis en place au sein d'un *cue* (niveau 1), ils ne présagent pas du traitement de l'instrument soliste sur l'ensemble d'une bande originale (niveau 2) que j'examinerai dans une dernière partie. L'analyse strictement musicale sera menée à partir des bandes originales, ces matériaux reflétant plus fidèlement les intentions musicales du compositeur. Ce phénomène est particulièrement prégnant dans un film comme *Sept ans au Tibet*, pour lequel une compa-

Williams utilise très souvent des instruments en solo (intervention ponctuelle d'un timbre dominant l'orchestre) sans pour autant développer une écriture soliste.

4. « Nothing in human life and history is much more thrilling or of more ancient and universal experience than the antithesis of the individual and the crowd; an antithesis which is familiar in every degree, from flat opposition to harmonious reconciliation, and with every contrast and blending of emotion, and which has been of no less universal prominence in works of art than in life » (sauf mention contraire, les traductions sont de l'auteur).

| | Soliste <i>cantabile</i> | Soliste concertant | Soliste improvisateur |
|---------------------------|--------------------------------------|--|---|
| Modèle-type | Air d'opéra, chanson | Mouvement de concerto | Interprétation de jazz en big band |
| Présence du soliste | Continue | Discontinue | Quasi continue |
| Matériaux | Un ou deux thèmes | Nombreux thèmes et/ou motifs ; cadence de concerto | Nombreux motifs et formules idiomatiques pour des simili-improvisations |
| Relation avec l'orchestre | Domination par le monopole mélodique | Dialogue thématique ; contrechants | Détachement ponctuel |

TABLEAU 2
Modèles d'écritures solistes.

raison entre la bande originale et la *musictrack*⁵ montre que de nombreux *cues* composés par Williams n'ont pas été utilisés ou n'ont été repris que partiellement avec des coupes⁶. Je m'appuierai également sur les suites instrumentales issues des musiques de films lorsqu'elles existent, Williams montrant une réelle préoccupation quant à l'existence de ses musiques de film en dehors de leur contexte filmique originel.

5. La *musictrack* désigne la musique effectivement utilisée dans le film (Rossi 2021, 50).

6. John Williams est intervenu sur le premier montage du film. Ce sont sans doute les coupes ultérieures qui ont conduit le réalisateur et son équipe à remodeler considérablement la musique initialement composée (Annaud 2008, 15).

Soliste et narrativité

- 5 Dans tous les films considérés ici, Williams met en œuvre une stratégie musicale narrative que je propose d'appeler le « timbre-personnage », les interventions récurrentes des instruments solistes permettant de circonscrire principalement deux types de significations : la lutte d'un personnage avec la société et sa solitude.

Timbre-personnage

- 6 Dans la musique de film, et plus particulièrement dans la tradition hollywoodienne⁷, il est fréquent qu'un thème soit attaché à un personnage ; en dépit de variations plus ou moins prononcées, les contours mélodico-rythmiques de ce thème restent reconnaissables par-delà ses variations et la diversité des instruments qui le prennent en charge. Dans la majorité des cas, les différences sont peu accusées et se résument essentiellement à des changements de timbres, soit des « déclinaisons douces » (Litwin 1992, 55). Le procédé du timbre-personnage diffère quelque peu de cette stratégie thématique, en faisant reposer l'identité musicale d'un personnage

7. Selon Max Steiner, « chaque personnage doit avoir un thème » (« Each character must have a theme », Steiner 1935).

non plus sur un thème mais sur un timbre⁸. Ce procédé du « timbre-personnage » permet d'introduire plus de complexité en évoquant plusieurs facettes d'un personnage à travers plusieurs thèmes, ceux-ci s'avérant finalement liés par une même sonorité.

- 7 Ce type d'incarnation d'un personnage par un instrument n'est pas propre à la musique de film. Il se rattache historiquement à une tradition riche et déjà ancienne dans les périodes baroque et classique : il s'agit des airs avec instruments obligés (ou *obligato*), tels qu'on en trouve dans les cantates et passions de Johann Sebastian Bach – solos de trompette dans la cantate BWV 51 de Bach, *Jauchzet Gott in allen Landen* – ou les opéras de Mozart – parties de clarinette obligée dans les airs de *La clemenza di Tito*. Dans la musique instrumentale, Berlioz utilise cette technique dans *Harold en Italie*, symphonie dans laquelle l'alto constitue une sorte d'alter ego du compositeur : « J'imaginais d'écrire pour l'orchestre une suite de scènes, auxquelles l'alto solo se trouverait mêlé comme un personnage plus ou moins actif conservant toujours son caractère propre » (Berlioz 1870). L'association d'un personnage avec un instrument deviendra courante dans le genre du poème symphonique : voir, par exemple, *Schéhérazade* de Rimski-Korsakov (flûte) ou *Don Quichotte* de Richard Strauss (violoncelle).
- 8 Afin de renforcer l'identité entre l'instrument et le personnage, Williams s'appuie sémiotiquement sur des référents culturels. L'harmonica des thèmes de *Sugarland Express* renvoie à la musique *country* et plus généralement à la campagne américaine que les personnages sillonnent ; la trompette de *Né un 4 juillet* évoque le contexte militaire et politique des États-Unis, dans l'héritage des œuvres patriotiques d'Aaron Copland⁹. Même si le modèle de Williams semble bien être les *Zigeunerweisen pour violon et orchestre* (1878) de Pablo de Sarasate, le violon de *La Liste de Schindler* peut être interprété comme une référence aux ensembles de musique klezmer, traditionnellement jouée par les Juifs ashkénazes. L'instrument, que l'on aperçoit diégétiquement dans le film à l'occasion d'une fête dans le baraquement de la direction du camp (figure 1), n'est pas, contrairement aux autres cas évoqués ici, affecté à un personnage en particulier mais se fait l'écho de la voix collective des Juifs polonais, Williams ayant cherché à refléter « les aspects les plus tendres et les plus nostalgiques de la vie juive en ces jours tourmentés¹⁰. » (Williams 1993, 2)
- 9 Dans *Sept ans au Tibet*, le timbre du violoncelle sert de passerelle entre l'Occident et l'Orient, les glissandi lui permettant de sonner comme une vièle asiatique (de type *erhu*). Cette proximité du *erhu* avec le violoncelle est aussi exploitée dans *Mémoires d'une geisha*¹¹ dont l'action se déroule au Japon ; le recours au violon peut être compris comme une extension du registre du violoncelle.

8. Ennio Morricone joue avec ce procédé dans *Le Bon, la Brute et le Truand* (Sergio Leone, 1966) en attribuant un timbre différent à chacun des trois protagonistes tout en conservant toujours le même motif.

9. Ce sera aussi le cas pour *Nixon* (Oliver Stone, 1995), *Amistad* (Steven Spielberg, 1997), *Il faut sauver le soldat Ryan* (Steven Spielberg, 1998) et *The Patriot : le chemin de la liberté* (Roland Emmerich, 2000).

10. « The film's ennobling story, set in the midst of the great tragedy of the Holocaust, offered an opportunity to create not only dramatic music, but also themes that reflected the more tender and nostalgic aspects of Jewish life during these turbulent days. »

11. On remarque d'ailleurs des similitudes entre les deux partitions, qu'il s'agisse du thème 3 de *Sept ans au Tibet* et du « thème de Sayuri », ou des motifs de cordes (motif de transition 2 dans *Sept ans au Tibet* et le motif x de « Chiyo's Prayer » des *Mémoires* – voir l'exemple 41).



FIGURE 1
La Liste de Schindler, fête dans le baraquement de la direction du camp (01:52:13).
© Universal Pictures / Amblin Entertainment

- 10 Pour *Arrête-moi si tu peux*, Williams a choisi le saxophone pour coller à l'époque du film : « Le film se déroule dans les années 1960, aujourd'hui empreintes de nostalgie, et il m'a semblé que je pourrais évoquer l'atmosphère de cette époque en écrivant une sorte de souvenir impressionniste du mouvement de jazz progressif qui était alors si populaire. Le saxophone alto semblait être l'instrument idéal pour cette expression [...]»¹². » (Williams 2003, 2) Les trois *cues* principaux, dont les thèmes sont la plupart du temps confiés au saxophone, y décrivent trois facettes du jeune Frank Abagnale : sa vie survoltée avec le FBI à ses trousses pour le premier thème, ses relations compliquées avec sa famille pour le second, son imagination sans borne pour explorer de nouvelles combines avec le troisième. Les liens de la musique d'*Arrête-moi si tu peux* avec la narration sont clairement posés dans la préface à l'édition « signature » :

Dans « Closing in », nous avons une musique qui se rapporte au travail de détective souvent humoristique qui se déroule dans l'histoire, suivie de « Reflections », qui fait référence aux relations fragiles dans la famille brisée d'Abagnale. Enfin, dans « Joy Ride », nous avons la musique qui accompagne les folles envolées fantaisistes de Frank, qui l'emmènent aux quatre coins du monde avant que la loi ne l'arrête définitivement¹³. (Williams 2003, 2)

12. « The film is set in the now nostalgically tinged 1960's, and so it seemed to me that I might evoke the atmosphere of that time by writing a sort of impressionistic memoir of the progressive jazz movement that was then so popular. The alto saxophone seemed the ideal vehicle for this expression [...] »

13. « In "Closing in", we have music that relates to the often humorous sleuthing which took place in the story, followed by "Reflections", which refers to the fragile relationships in Abagnale's broken family. Finally, in "Joy Ride", we have the music that accompanied Frank's wild flights of fantasy that took him all around the world before the law finally reign him in. »

- 11 La clarinette dans *Le Terminal* fait, elle, signe vers les pays de l'Europe de l'Est, tant par la rapidité d'exécution du thème que par le jeu en doublure

avec l'accordéon à certains endroits. Pour Williams : « Musicalement, c'est une opportunité de créer une musique pour Viktor qui a une texture ethnique. J'ai choisi de mettre en avant la clarinette qui est un instrument très utilisé dans les pays de l'Est¹⁴. » La personnification de Viktor par le timbre de la clarinette est précisée par le réalisateur dans le livret de la bande originale :

Le thème de Viktor est interprété par la clarinettiste Emily Bernstein, qui donne à Viktor une voix claire et profondément émouvante tout au long de son voyage dans l'enceinte du terminal d'un aéroport international, alors qu'il attend le visa qui pourrait enfin lui permettre d'accéder à New York et au rêve américain¹⁵. (Spielberg 2004)

- 12 Le lien du timbre guitaristique de *Ma meilleure ennemie* à son signifié est plus lâche, mais semble pouvoir être imputé à la chaleur et l'intimité du son de l'instrument qui, comme je le postule plus bas, représente la complicité entre les deux femmes Jackie et Isabel, une complicité qui aboutit à une passation sereine du flambeau de la parentalité, la seconde poursuivant la tâche de la première, atteinte par un cancer.
- 13 Enfin, dans *Mémoires d'une geisha*, l'idée d'affecter un instrument différent aux deux protagonistes principaux du film a été proposée très tôt par Williams au réalisateur qui s'en est montré enchanté :

John a créé une idée conceptuelle magnifique pour le film : le violoncelle représente Sayuri, c'est sa voix dans le film. Ce qui est étonnant, c'est que nous avons Yo-yo Ma qui joue son thème, donc vous avez Yo-yo Ma qui joue Sayuri et ensuite le Président est représenté par le violon et le violon est joué par Itzhak Perlman. Je me souviens que John Williams est venu me voir pour me parler de Yo-yo Ma et d'Itzhak Perlman jouant les solos et m'a demandé : « Qu'en pensez-vous ? »¹⁶

Face à la société : lutte et solitude

- 14 Depuis l'époque classique, le concerto est traditionnellement associé aux relations qui opposent l'individu avec la société. Lossef y voit un conflit :

Les dualités et les oppositions inhérentes au concerto pour piano virtuose en font le genre le plus approprié pour explorer la lutte de la subjectivité contre le monde extérieur, puisque la rencontre entre le soliste solitaire et l'orchestre est, à plus d'un titre, représentative d'un conflit : entre l'individu isolé et élitiste et le groupe, entre une seule partie instrumentale qui constitue pourtant la « moitié » de la musique et la très grande collection de couleurs et de timbres qui en constituent collectivement le complément¹⁷. (Lossef 2001, 125)

- 15 Si, pour Charles Rosen, l'apport de Mozart est décisif dans les stratégies musicales visant à dramatiser la confrontation – ou, si l'on préfère,

14. « Musically, it's an opportunity to create music for Victor that has an ethnic texture. I've featured the clarinet which is in the medium of so many groups of Eastern Europa. » (John Williams, cité dans [MaestroSanaboti 2011](#)).

15. « Viktor's theme is performed by clarinetist, Emily Berstein, who gives Viktor a clear and profoundly moving voice throughout his journey within the confines of an international terminal while he waits for the visa that could finally get him New York City and the American dream. »

16. « There is a beautiful conceptual idea that John created for the film and that is the cello is Sayuri; it's her voice in the film. What's amazing is that we have Yo-Yo Ma play her theme so you have Yo-Yo Ma playing Sayuri and then the Chairman is represented by the violin and the violin is played by Isach Perlmann. I do remember John Williams coming to me saying these things about Yo-Yo Ma and Isaac Perlman playing the solos and says "what do you think?" » (John Williams, cité dans [Loki1982axala 2010](#))

17. « The dualities and oppositions inherent in the virtuoso piano concerto makes it the most suitable genre in which to explore the struggle of subjectivity against the external world, since the encounter between lone soloist and orchestra is in more than one sense representative of conflict: between the single, elite individual and the group, and between a single instrumental part which yet constitutes "half" of the music against the very large collection of colours and timbres which collectively form its complement. »

la dialectique – entre le soliste/individu et l'orchestre/société – « À tout point de vue, Mozart assimile plus qu'on n'avait fait auparavant, le soliste de ses concertos à un personnage d'opéra, et renforce par-là les qualités dramatiques du genre. » (Rosen 1978, 246) –, on trouve cette conception dès les origines du genre dans le concerto grosso :

Dans un concerto grosso, le soliste s'exprime entre les énoncés de la ritournelle. Ce soliste est presque toujours un exhibitionniste virtuose, dont l'individualisme s'inscrit au sein de la collectivité d'un ensemble plus vaste. Il est l'agent actif de la pièce – il est le premier responsable du dynamisme, de la déstabilisation, de l'effort vers la réalisation de chaque but successif (que le grand groupe salue et ponctue d'une ritournelle). La convention elle-même vient donc accompagnée d'un cahier des charges. Étant donné la grande importance accordée aux cadences dans le style du XVIII^e siècle, nous savons déjà avant toute pièce particulière (1) que le groupe représentera la stabilité et le soliste la mobilité individuelle ; (2) que les deux forces fonctionneront de manière dialectique – le soliste apportant le mouvement, le désir et le bruit, le groupe reconnaissant et s'appropriant les accomplissements du soliste ; (3) que, quelles que soient les tensions d'opposition entre les deux au cours de la pièce, la tonalité et la ritournelle du groupe auront le dernier mot – contenant ou absorbant ainsi les excès du soliste ; et (4) que l'expression individuelle et l'harmonie sociale seront finalement démontrées comme étant compatibles¹⁸. (McClary 1987, 24)

18. « In a concerto grosso, the soloist enters between statements of the ritornello. This soloist is almost invariably a virtuosic exhibitionist, the individualism of which flaunts the collectivity of a larger ensemble. It is the active agent in the piece—it is primarily responsible for dynamic motion, for destabilization, the striving toward an achievement of each successive goal (with the large group greets and punctuates with a ritornello). The convention itself, then, comes with an agenda attached. Given the high value placed on closure in eighteenth-century style, we already know prior to any particular piece (1) that the group will represent stability and the soloist, individual mobility; (2) that the two forces will operate dialectically—with the soloist providing movement, desire, and noise, the group acknowledging and appropriating the soloist's achievements; (3) that regardless of the oppositional tensions between the two in the course of the piece, the tonic key area and the group ritornello will have the last word—thus containing or absorbing the excesses of the soloist ; and (4) that individual expression and social harmony will finally be demonstrated to be compatible. »

Dans son analyse du premier mouvement du cinquième *Concerto brandebourgeois* de Bach, Susan McClary montre la portée idéologique de la prise de parole du clavecin qui suspend l'autorité traditionnelle représentée par l'orchestre et les solistes autorisés (violon et flûte).

- 16 Dans l'espoir de récupérer leur fils, Lou Jean et Clovis Polin (*Sugarland Express*), défient la police américaine tout au long de leur voyage. Alors que les sonorités folks du thème principal (thème 1, **exemple 1**) renvoient à l'idée de liberté et à la campagne américaine, la forte polarité autour de la tonique *mi* bémol de ce thème et ses notes répétées constituent des indices sur les personnalités des deux héros, obsédés par un seul but : récupérer leur enfant. Quant au second thème, avec son rythme trépidant (thème 2), il est l'illustration de leur cavale effrénée, alors même que l'étau va se refermer progressivement sur eux.
- 17 Dans *Né un 4 juillet*, Ron Kovic rejette progressivement la guerre du Vietnam jusqu'à devenir le porte-drapeau des pacifistes, contre sa famille et la majorité de l'opinion américaine. Le thème principal, que l'on entend dès le début du film, est associé au destin tragique du personnage. Né le jour de la fête nationale américaine, Ron s'engage parmi les Marines pour aller combattre au Vietnam. Il reviendra de la guerre, meurtri dans sa tête – il a tué à bout portant un de ses camarades – et dans sa chair – il est hémiparalysé. Ce thème (thème 1, **exemple 2**), toujours confié à la trompette dans le film, consiste en une série d'élans brisés qui finissent par se stabiliser – après une descente d'une octave –, à l'image du destin de Ron. Il connaît un grand nombre d'occurrences mais nulle part le lien avec son signifié n'est aussi clair que lorsqu'on entend son incipit joué par

♩ = 50

Guitare

Harmonica

EXEMPLE 1
Sugarland Express, « Main Title », thème 1.

Maestoso ♩ = 30

Tp.

mf

EXEMPLE 2
Né un 4 juillet, « Prologue », thème 1, m. 1-7.

bribes sur une texture dominée par l'atonalité (40:35) alors que la caméra adopte le point de vue subjectif de Ron, tête en bas, porté par un soldat.

- 18 La trompette est également l'instrument privilégié du troisième thème¹⁹ (thème 3, **exemple 3**), au caractère mélodique généreux, qui représente le thème de la famille, de laquelle Ron finira par s'éloigner : il est entendu

19. L'incrémentation des thèmes se fonde sur leur ordre d'apparition dans les bandes originales.

une première fois dans le *cue* « The Early Days, Massapequa, 1957 » lors de l'enfance de Ron (07:32) – l'énonciation du thème à la trompette est précédée d'une citation du même thème au hautbois (06:01), allusion directe à la pureté de l'enfance –, une seconde lors du retour de Ron (*cue* « Born on a Fourth of July »), désormais paraplégique, dans sa famille (56:32). Il est entendu une troisième lorsqu'il décide de regagner son pays après son séjour mexicain (*cue* « Homecoming », 01:52:03).



EXEMPLE 3

Né un 4 juillet, « End Credits », thème 3, m. 52-82.

- 19 La peur de la misère – qui a frappé son père –, conduit Frank Abagnale dans *Arrête-moi si tu peux* à défier le FBI ; profondément seul car tout son entourage est surveillé, il est condamné à vivre comme une proie traquée, et son thème, avec ses triolets de doubles croches sur un intervalle de tierce mineure entrecoupés de silences, évoque bien l'enfermement et la fébrilité du personnage (thème 1, **exemple 4**). La situation n'est pas sans rappeler *Sugarland Express*, même si la fin vient apporter un heureux dénouement.



EXEMPLE 4

Arrête-moi si tu peux, « Main Title », thème 1, m. 9-12.

- 20 Arrivé sur le sol américain alors que son pays, une république balkanique imaginaire appelée Krakosie, est plongé dans une guerre civile à la suite d'un coup d'état, Viktor (*Le Terminal*) devient un apatride en butte avec la direction de l'aéroport de New York qui ne sait comment faire pour s'en débarrasser. Le thème principal (thème 1, **exemple 5**) est d'un abord joyeux car il exprime la force vitale du personnage, jamais à court d'idée

pour essayer de survivre dans ce milieu administratif et froid ; toutefois, la tonalité mineure et l'insistance sur le triton *mi* bémol – *la* (motif x, **exemple 6**) exprime son mal-être et l'inconfort de sa situation.



EXEMPLE 5
Le Terminal, « Viktor's Tale », thème principal, m. 3-19.



EXEMPLE 6
Le Terminal, « Viktor's Tale », motif x, m. 23-24.

- 21 Dans *La Liste de Schindler*, l'instrument soliste, dont on a dit qu'il représentait le peuple juif, est le symbole de la résistance à l'oppression nazie, intervenant autant pendant les moments les plus sombres – la déportation au ghetto de Cracovie (« Jewish Town (Krakow Ghetto – Winter '41) », **exemple 15**) ou l'arrivée à Auschwitz (« Auschwitz-Birkenau ») –, que pendant les deux épilogues successifs – quand Schindler regrette de n'avoir pas sauvé plus de vies (« I Could Have Done More ») et, lors du retour à l'époque contemporaine, lorsque les Juifs lui rendent hommage (« Theme from Schindler's List », **exemple 20**).
- 22 À côté de cet aspect combatif de l'individu contre la société, une signification complémentaire peut être dégagée, celle de la solitude. Déjà Berlioz, toujours dans *Harold en Italie*, concevait moins son instrument soliste sur le mode d'une confrontation avec l'orchestre que sur celui de l'association : « Je voulus faire de l'alto, en le plaçant au milieu des poétiques souvenirs que m'avaient laissés mes pérégrinations dans les Abruzzes, une sorte de rêveur mélancolique dans le genre du Childe-Harold de Byron. De là le titre de la symphonie : *Harold en Italie*. » (**Berlioz 1870**) Ce glissement sémantique se traduit musicalement par un positionnement

moins avantageux pour l'instrument soliste, comme l'explique Berlioz lui-même dans sa relation avec le commanditaire de l'œuvre, le violoniste virtuose Niccolò Paganini :

Le premier morceau était à peine écrit que Paganini voulut le voir. À l'aspect des pauses que compte l'alto dans l'allegro : « Ce n'est pas cela ! s'écria-t-il, je me tais trop longtemps là-dedans ; il faut que je joue toujours. » « Je l'avais bien dit, répondis-je. C'est un concerto d'alto que vous voulez, et vous seul, en ce cas, pourrez bien écrire pour vous ». Paganini ne répliqua point, il parut désappointé et me quitta sans me parler davantage de mon esquisse symphonique. [...] Reconnaisant alors que mon plan de composition ne pouvait lui convenir, je m'appliquai à l'exécuter dans une autre intention et sans plus m'inquiéter de faire briller l'alto principal. (Berlioz 1870)

- 23 Ainsi Berlioz inaugure-t-il une nouvelle manière d'envisager narrativement les relations entre le soliste et l'orchestre, moins fondée sur une confrontation entre l'individu et son environnement, que sur l'expression d'une individualité sur un mode plus intime que conflictuel. Cette idée est clairement exprimée chez Williams à propos du violoncelle solo de *Mémoires d'une geisha* pour laquelle il déclare que l'instrument soliste « décrit la solitude de la petite fille et son isolement vis-à-vis des jeunes de son âge²⁰ » (Magic Sounds and Music 2006). Il s'agit alors moins de s'inscrire contre la société – même si la fillette, puis jeune femme, devra tout de même affronter sa rivale Hatsumomo (Gong Lee) – que d'en apprendre les codes, le prix à payer étant la solitude puisque sa place l'empêche de déclarer son amour au « Président » (ainsi appelé car il est président d'une entreprise d'électricité). Le violoncelle de Sayuri et le violon du Président, comme l'alto d'Harold, ne représentent pas des individus en lutte contre leur environnement, mais plutôt des acteurs qui préservent leur individualité et leur liberté d'action au sein de celui-ci.
- 24 En mode dorien, le thème de Sayuri est constitué de deux phrases de dix mesures, les deuxièmes moitiés de chacune étant identiques (thème 1, **exemple 7**). Le caractère est allant – la jeune fille est intelligente et ambitieuse – mais aussi nimbé de mélancolie, avec une courbe mélodique qui, après une brève quête du registre médium aigu, revient à son point de départ.
- 25 Sayuri étant le nom de la geisha, Williams a prévu une sorte de « proto-thème » pour représenter la jeune fille qu'elle était, Chiyo. Williams réinvestit les quatre premières notes du thème 1 et la polarisation autour de la note *ré* ; le rythme, la métrique et les nuances sont simplifiés pour correspondre à l'idée d'un individu en devenir (thème 2, **exemple 8**). Il s'agit ici d'un thème unique au sens où ce matériau thématique n'apparaît que dans un seul *cue* (Rossi 2021, 530).

20. « Rob was excited about the idea a cello particularly since soloist instrument would possibly describe solitude of this little girl and her isolation from her age group. »



EXEMPLE 7
Mémoires d'une geisha, « Sayuri's Theme », thème 1.



EXEMPLE 8
Mémoires d'une geisha, « The Journey to the Hanamachi », thème 2 (02:42-03:16).

- 26 Le thème du Président est un thème à l'allure plus mondaine en forme de valse (thème, **exemple 9**).



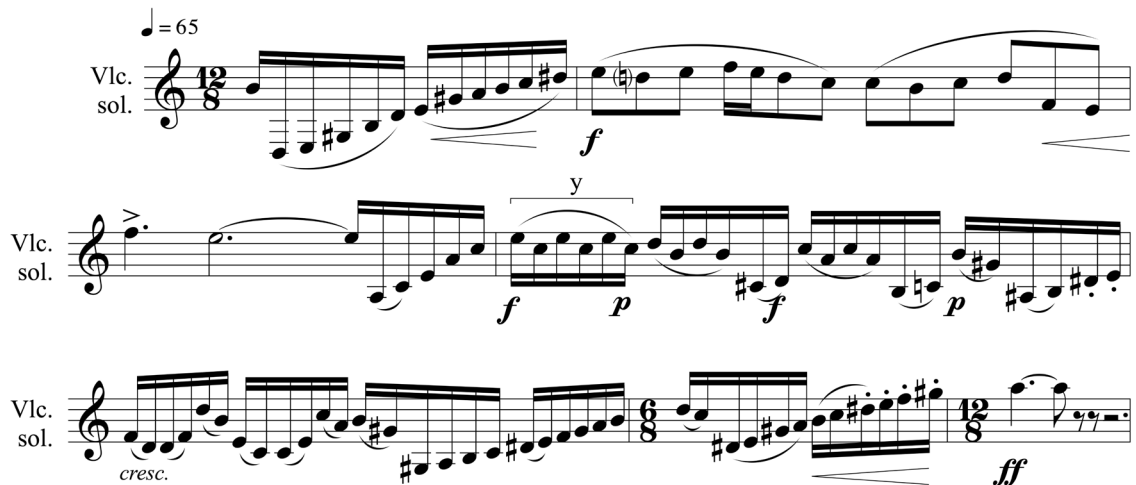
EXEMPLE 9
Mémoires d'une geisha, « The Chairman's Waltz », thème 3.

- 27 Le parcours du personnage de Heinrich Harrer dans *Sept ans au Tibet* est moins celui d'un combat contre la société que le récit d'un long voyage où le personnage se retrouve face à lui-même. Assez antipathique au début du film – il finira par apprendre que sa femme, lassée de son égoïsme, s'est trouvé un autre mari pour élever leur fils –, il évolue progressivement vers une plus grande humanité au gré de deux amitiés qu'il parvient à nouer : l'une avec son compagnon de voyage Peter Aufshnaiter (David Thewlis), l'autre avec le Dalai-Lama (divers acteurs). Pas moins de cinq thèmes sont joués au violoncelle, depuis la passion pour l'alpinisme avec

deux thèmes lyriques et flamboyants (thèmes 1 et 2, **exemples 10 et 11**), jusqu'à la découverte du Tibet avec un thème folklorisan en mode dorien (thème 3, **exemple 12**), en passant par ses problèmes relationnels représentés par un thème poignant, avec une broderie à la seconde mineure en incipit et une insistance sur l'intervalle harmonique de triton au début de la seconde mesure (thème 4 développé dans le *cue* « Leaving Ingrid », **exemple 13**). Un cinquième thème le connecte à son fils à la toute fin du film (thème 5, **exemple 14**) ; situé à l'extrême fin du métrage, ce thème exprime l'idée du renouveau à travers son matériau inédit.



EXEMPLE 10
Sept ans au Tibet, « 15M3 End Credits », thème 1, m. 1-9.



EXEMPLE 11
Sept ans au Tibet, « 15M3 End Credits », thème 2, m. 35-40.

- 28 Le cas de *Ma meilleure ennemie* est plus compliqué à interpréter car la guitare est finalement assez peu présente tout au long du film. Elle apparaît pour la première fois pour un « thème unique » dans le *cue* « Taking Pictures » (01:30:37) lorsqu'Isabel prend des photos de Jackie (Susan Sarandon) et de ses enfants. Son intervention dans le retour du thème 1, à

la courbe mélodique erratique, dans le *cue* « Jackie and Isabel » (01:43:51), confirme son association avec l'idée d'une amitié qui se noue, alors que Jackie apprend qu'elle ne guérira pas de son cancer. La dernière intervention *in extenso* de la guitare sur le générique de fin s'enchaîne avec la chanson « Ain't No Mountain High Enough », une chanson que partageaient les deux femmes avec les enfants²¹ et qui fait elle-même suite à une photo figée – le dernier plan du film – où on les voit toutes deux côte à côte. Il s'agit bien ici du thème de Jackie, en lutte contre un cancer dont on sait très vite qu'il aura raison d'elle.

21. La chanson est chantée par Isabel et les enfants dans la voiture (50:17-51:00), puis par Jackie et ses enfants dans la maison (01:11:43-01:14:33).

Andante - Peacefully but moving along

VI. 1

EXEMPLE 12

Sept ans au Tibet, « 15M3 End Credits », thème 3, m. 58-75.

Adagio ♩ = 40

Cuivres

EXEMPLE 13

Sept ans au Tibet, « 15M3 End Credits », thème 4, m. 84-87.

Slowly and with serenity ♩ = 62

Vlc. sol.

EXEMPLE 14

Sept ans au Tibet, thème 5, m. 15-21.

Le soliste *cantabile*

- 29 Par « soliste *cantabile* », je fais référence tant aux arias d'opéras qu'aux chansons pop : l'instrumentiste, tel un chanteur sans parole, a le monopole d'une mélodie qui n'entre pas en interaction avec les instruments l'accompagnant²² (la mélodie peut admettre des contrechants mais ceux-ci ne prennent jamais le dessus). Ce type d'écriture soliste ne s'oppose pas à la forme du concerto : de nombreux mouvements lents de concertos baroques présentent des lignes mélodiques très chantantes et ornementées, à la manière d'un air italien (par exemple dans le *Concerto pour clavecin en fa mineur* de Bach). On peut observer, au passage, que John Williams n'a jamais choisi le piano dans un rôle de soliste dans notre corpus, au bénéfice d'instruments tendant naturellement à être plus « vocaux » (violon, violoncelle, clarinette, harmonica, trompette).
- 30 Quatre types de formes peuvent être distinguées en fonction de la structure mélodique : forme répétitive, thème et variations, forme ternaire ABA ou ABA' et forme *durchkomponiert*.

22. La présence d'une mélodie dominante et ininterrompue n'implique pas forcément qu'elle ressorte uniquement du « singing style » de Leonard Ratner (dont les caractéristiques sont : la veine lyrique, le tempo modéré, des valeurs de notes plutôt lentes, un ambitus restreint). Voir Sarah Day-O'Connell (2014, 238-258).

Forme répétitive

- 31 Le *cue* « Prologue » de *Né un 4 juillet* (**exemple 2**) est un thème de soliste *cantabile* selon une forme répétitive. L'accompagnement du thème par une simple pédale de tonique aux cordes graves met particulièrement en valeur le timbre chantant de la trompette, dans une atmosphère à la fois tragique et solennelle.
- 32 Le second thème de *Sugarland Express*, construit par répétition d'un même motif, appartient lui aussi, quoique dans un genre plus proche de la transe (aspect renforcé par les bruits de souffle du soliste Thielemans), à la catégorie de l'écriture soliste *cantabile* répétitive. Accompagné par une percussion, l'harmonica y a recours à la technique du soufflé/inspiré et à un jeu blues (voir par exemple les *cues* « Freedom » ou « Bathroom Break »).

Thème et variations

- 33 La forme du thème et variations est conviée à trois reprises dans *Mémoires d'une geisha*. Chanté d'un bout à l'autre par le violon, le troisième thème de ce film (**exemple 9**) constitue le matériau du *cue* « The Chairman Waltz », écrit selon le principe du thème et variations avec deux variations suivies d'une courte coda.

- 34 Ce même « thème 3 » fait l'objet d'une autre série de variations dans « The Garden Meeting », tandis que la coda y donne à entendre le thème 1 (01:50), seul moment où ces deux thèmes sont entendus dans un même *cue*, décrivant d'un point de vue narratif l'union – au moins spirituelle – de Sayuri et du « Président ».
- 35 Sur un thème unique, le *cue* « Going to School », est un autre thème et variations en déclinaison douce ; dans l'avant-dernière variation, le violoncelle fait entendre un contrechant au thème joué au koto.

Forme ternaire : ABA ou ABA'

- 36 Le « Main Title » de *Sugarland Express* offre un bel exemple de « soliste *cantabile* » avec une ballade folk dans laquelle la partie d'harmonica de Thielemans s'apparente à une voix, soutenue par la guitare. La forme est de type lied ABA avec une partie centrale ornementée. La présence mélodique est continue et l'accompagnement s'en tient à son rôle (**exemple 1**).
- 37 Dans *La Liste de Schindler*, le *cue* « Jewish Town (Krakow Ghetto - Winter '41) » commence par l'énoncé d'un premier thème plaintif (« thème unique 1 » ou « Th. U1 », **exemple 15**) sans accompagnement avant que l'orchestre discrètement le rejoigne sur un second énoncé (**tableau 3**). Dans la seconde partie B, l'orchestre est chargé d'une vigoureuse partie rythmique qui n'est pas sans rappeler la « Danse des chevaliers » de *Roméo et Juliette* de Prokofiev ; le violon y est doté d'un nouveau thème unique (« Th. U2 », **exemple 16**). Dans le tableau 3, le rôle d'accompagnateur de l'orchestre y est signifié par les parenthèses qui entourent son indication de type : (Orch.) ; les cases grisées indiquent la présence du soliste tout au long du *cue*.

| A | | B | A |
|-----------|----------------|--------|--------|
| | 00:38 | 01:15 | 03:45 |
| Th. U1 | Th. U1 | Th. U2 | Th. U1 |
| Vln | Vln (Orch.) | | |
| <i>la</i> | <i>ré</i> | | |

TABLEAU 3
La Liste de Schindler, « Jewish Town (Krakow Ghetto – Winter '41) », structure.

- 38 Le *cue* « Jackie et Isabel » de *Ma meilleure ennemie* (**exemple 17**) correspond également à une écriture *cantabile* structurée par une forme ABA' sur le thème 1 (**tableau 4**).

Andante ♩ = 60

VI. sol.

mp reflectively

EXAMPLE 15

Three Themes from Schindler's List, « Jewish Town (Krakow Ghetto – Winter '41) », Th. U1, m. 1-9.

A tempo ♩ = 84

VI. sol.

mf nostalgically

EXAMPLE 16

Three Themes from Schindler's List, « Jewish Town (Krakow Ghetto – Winter '41) », Th. U2, m. 19-28.

| Introduction | A | B | A | Coda |
|--------------|------------------|----------------------|-------|-------|
| | 00:12 | 00:46 | 01:09 | 02:03 |
| | Th. U | Commentaire Th. U | Th. U | |
| Orch. | Guit. (orch.) | | | Orch. |
| MI | | | | |

TABEAU 4

« Jackie and Isabel », structure.

♩ = 100

Guit.

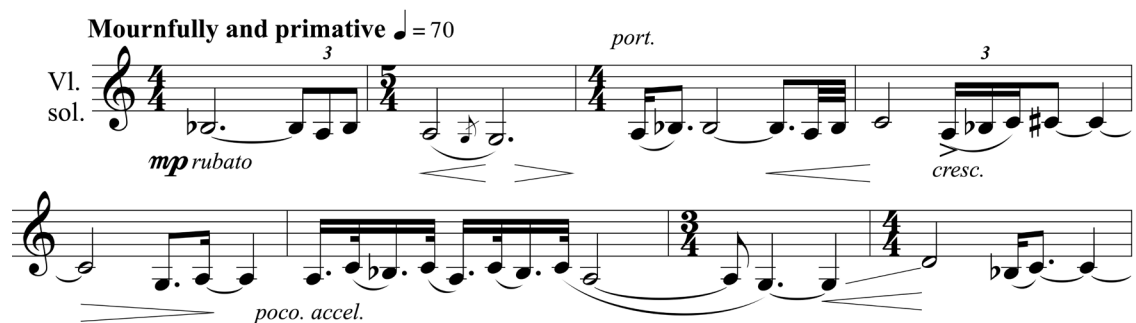
mf

EXAMPLE 17

Ma meilleure ennemie, « Jackie and Isabel », Th. U.

Durchkomponiert

- 39 Le *cue* « Homecoming », de *Né un 4 juillet*, consiste en une longue mélodie développant le troisième thème du film (**exemple 3**) sur une rythmique pop avant que le premier thème ne vienne conclure le morceau.
- 40 Le *cue* « Auschwitz-Birkenau », encore appelé « The Shower Scene » dans la partition originale, est une lamentation au violon soliste à partir d'un motif initial de cinq notes construit sur un intervalle de tierce mineure descendante (**exemple 18**). L'orchestre, limité à deux clarinettes, harpe, timbales et cordes, entre à la troisième mesure ; il s'épaissit progressivement jusqu'à proposer une longue ligne ascendante aux altos à partir de la trentième mesure. Le *cue* culmine sur la reprise du motif initial aux violons 1 (m. 37) pendant onze mesures de silence au violon solo. Cette reprise ne remet toutefois pas en cause une écriture soliste de type *cantabile* en raison de sa brièveté (11 mesures sur 51).



EXEMPLE 18
Three Themes from Schindler's List, « Auschwitz-Birkenau », m. 1-8.

- 41 Non-accompagné, le violoncelle solo du *cue* « Premonitions » de *Sept ans au Tibet* fait appel aux techniques de jeux les plus variées (**exemple 19**). D'un point de vue thématique, on peut reconnaître l'incipit de cette méditation qui n'est autre que le début du « thème 3 » (**exemple 12**). Quelques instruments se joignent ponctuellement au soliste : des percussions (gongs, woodblock, baguettes), un motif de trois notes répétées aux violoncelles pendant six mesures, le thème 3 (en *do*) au célesta (sept mesures avant la fin).
- 42 Joué également uniquement au violoncelle solo, le *cue* « A Dream Discarded » des *Mémoires d'une geisha* fait écho aux « Premonitions » de *Sept ans au Tibet*. Le morceau y développe le thème 1 en *si* dorien, en l'enrichissant de longs glissandi et d'appoggiatures. Toujours dans *Mémoires d'une geisha*, « A New Name... A New Life... » est une autre méditation qui ressort également de la catégorie *durchkomponiert*.



EXEMPLE 19

Sept ans au Tibet, « Premonitions²³ ».

Le soliste concertant

43 Le mot de « concerto » possède une double étymologie latine, selon qu'on le fait dériver du verbe *concertare* qui signifie « lutter, combattre » ou du verbe *conserere* qui veut dire « épouser, unir ». Les critiques se sont d'ailleurs souvent polarisés autour de l'un ou l'autre de ces sens. Alors que les discours du XIX^e siècle insistent sur la notion de rivalité entre l'orchestre et le soliste et considèrent parfois la virtuosité de ce dernier avec un certain mépris (Triest 1997, 370), les critiques du XX^e siècle mettent plutôt l'accent sur l'aspect symphonique de l'ensemble. Georges Enescu décrit ainsi le *Concerto pour violon* de Beethoven comme « une grande symphonie. Le violon a une voix principale, mais ce n'est qu'une des nombreuses voix orchestrales qui composent l'ensemble²⁴. » (Stowell 1998, 60) Contrairement au type *cantabile*, l'écriture concertante fait intervenir un soliste dont les interventions sont conçues en alternance avec l'orchestre dont il se distingue par son expressivité propre et avec lequel il entretient une relation de dialogue.

44 À l'intérieur d'une forme AABC, le *cue* éponyme de *Né un 4 juillet* respecte une alternance entre orchestre et soliste ; de plus la trompette énonce une longue mélodie qui peut être considérée comme une version du thème 3 (Th. 3') précédemment exposé par les violons (tableau 5). Dans ce morceau entendu au générique de fin, Williams juxtapose les différents thèmes du film (le troisième thème apparaissait dans le *cue* « Early Days ») sans vraiment qu'ils se répondent, comme le montre la systématisation du changement de tonalité à chaque nouveau thème.

23. La partition (non éditée) indique le titre : « The Child of Tibet ».

24. « [...] a great symphony. The violin has a leading voice, but it is merely one of the many orchestral voices which make up the whole. »

| Introduction | A | A | B | C |
|--------------|-------|-----------------|-------|-----------------|
| | 00:11 | 02:30 | 03:38 | 04:17 |
| | Th. 3 | Th. 3' | Th. 4 | Th. 1 |
| Orch. | | Trp. (Orch.) | Orch. | Trp. (Orch.) |
| LA | | SOL | RE | ré |

TABLEAU 5

Né un 4 juillet, « Born on a Fourth of July », structure.

45 Le *cue* « Theme from Schindler's List » fait la transition entre l'écriture *cantabile* précédemment étudiée et l'écriture concertante. Comme on peut le voir dans le tableau (**tableau 6**), le violon est très présent (importance des cases en gris foncé), ce qui pourrait le placer dans la catégorie *cantabile* ; toutefois, la présence d'une case en gris clair signale que le violon ne porte plus la mélodie mais procure un contrechant (**exemple 21**) à la partie mélodique (ce contrechant est marqué entre crochets) jouée par un trio de bois (flûte, clarinette, cor anglais), ce qui incline en faveur d'une interprétation de type « concertante ».

| Introduction | A | A | B | | A' | Coda |
|------------------------|-------------------------------|------------------------|--|-------------------------|-------------------------------|----------------|
| | 00:15 | 01:09 | 02:04 | 02:21 | 02:41 | 03:33 |
| Motif x | Th. 1 | | Th. 2 | | Th. 1 | |
| Cor anglais (Orch.) | Vln [Cor angl.] (Orch.) | [Cor angl.] (Orch.) | Fl./Cor angl./ Clar. b. [Vln] (Orch.) | Vln [Fl.] (Orch.) | Vln [Cor angl.] (Orch.) | Vln (Orch.) |
| <i>ré</i> | <i>la</i> | | | | | |

TABLEAU 6
La Liste de Schindler, « Theme from Schindler's List », structure.

Lento ♩ = 52

Vl. solo

mp espr.

EXEMPLE 20
Three Pieces from Schindler's List, « Theme from Schindler's List », thème 1, m. 6-15.

Poco movt. ♩ = 60

Vl. solo

Fl. CA Clb.

mp

x

x'

EXEMPLE 21
Three Pieces from Schindler's List, « Theme from Schindler's List », thème 2 (contenant le motif x) et contrechant de violon, m. 26-29.

- 46 La courte durée de la plupart des *cues* de *Mémoires d'une geisha*, empêche Williams de proposer des formes concertantes développées. D'une durée de 01:31, le thème 1 de « Sayuri's Theme » (**exemple 7**) est d'abord joué au violoncelle avant de passer à la flûte (à partir de 00:48), le violoncelle le jouant alors en canon sur la moitié de sa longueur. Ce principe de canon est réinvesti et développé à une échelle légèrement plus longue dans « Becoming a Geisha » et « Confluence ». Le *cue* « The Journey to the Hanamachi » est construit selon une forme ternaire ABA' avec introduction (**tableau 7**). Le thème 1 est joué à l'orchestre en partie A ; le second thème est pris en charge par le violoncelle accompagné par l'orchestre en B. La dernière partie A' consiste en une reprise du thème 1 à l'orchestre, d'abord contrepunté par le violoncelle puis doublé par le violoncelle. L'introduction n'a pas de lien thématique avec ce qui la suit : elle se compose d'un instrumentarium renvoyant au Japon (indiqué [Japon] dans le tableau) comprenant shakuhachi, flûte shinobu, gong et tambours taïkos.

| Introduction | A | B | A' | |
|--------------|-------|-----------------|-----------------|-----------------|
| | 02:01 | 02:42 | 03:16 | 03:35 |
| | | | Th. 1 | |
| [Japon] | Orch. | Vlc. (Orch.) | Orch. [Vlc.] | Vlc. (Orch.) |
| ~ | ré | | | |

TABLEAU 7
Mémoires d'une geisha, « The Journey to the Hanamachi », structure.

- 47 Le *cue* final « Sayuri's Theme and End Credit » reprend cette même thématique en donnant plus d'importance à la partie A' (**tableau 8**). Il n'y a plus de contrechant mais le grand intérêt de ce morceau réside dans la coprésence du violon et du violoncelle en solistes : à 02:55, le violon reprend le thème 1 joué précédemment au violoncelle dans la même tonalité. Williams ne cherche toutefois pas ici à rentrer dans une rhétorique propre au double concerto²⁵ et les timbres des deux instruments se côtoient sans se mélanger.

25. Voir les exemples de doubles concertos chez Vivaldi, Brahms, Delius ou Glass.

| Introduction | A | | B | A' | | | | |
|--------------|-------|-----------------|-------|-------|-----------------|----------------|-----------------|-------|
| | 00:08 | 00:50 | 01:37 | 01:55 | 02:26 | 02:55 | 03:24 | 03:55 |
| | Th. 1 | | Th. 2 | Th. 1 | | | | |
| Japon | Orch. | Vlc. (Orch.) | Orch. | Orch. | Vlc. (Orch.) | Vln (Orch.) | Vlc. (Orch.) | Orch. |
| ré | fa | | do | fa | | | do | |

TABLEAU 8
Mémoires d'une geisha, « Sayuri's Theme and End Credit », structure.

- 48 Construite sur une forme ABCA'C', le *cue* « Remembrances » de *La Liste de Schindler* relève plus clairement d'une écriture concertante (**tableau 9**). Si la partie A est dominée par l'omniprésence du soliste (thème 3, **exemple 22**), la partie B est en revanche construite sur des alternances et des contrechants : exposition d'un nouveau thème par l'orchestre (thème 4, **exemple 23**), avec sa reprise au violon accompagné par l'orchestre, un dialogue en interaction avec un contrechant au violon. Les deux parties C sont également conçues en complémentarité : l'orchestre énonce le thème 5 sur un contrechant du violon (**exemple 24**), et les rôles s'inversent en C'. On peut noter que les thèmes 4 et 5 ont tous deux recours au motif x, exposé en thème 2 (**exemple 21**).

| Introduction | A | | B | | | C | A' | C' |
|--------------|--------------|------------------------|-------|----------------|----------------|----------------|----------------|----------------|
| | 00:09 | 00:38 | 01:10 | 01:41 | 02:15 | 02:45 | 03:29 | 04:17 |
| | Th. 3 | | Th. 4 | | | Th. 5 | Th. 3 | Th. 5 |
| Hp. | Vln (Hp.) | Vln (Hp., orch.) | Orch. | Vln (Orch.) | Orch. [Vln] | Orch. [Vln] | Vln (Orch.) | Vln (Orch.) |
| <i>sol</i> | | | | | | | | |

TABLEAU 9
La Liste de Schindler, « Remembrances (with Itzhak Perlman) », structure.



EXEMPLE 22
Three Pieces for Violin and Orchestra, « Remembrances », thème 3, m. 14-21.

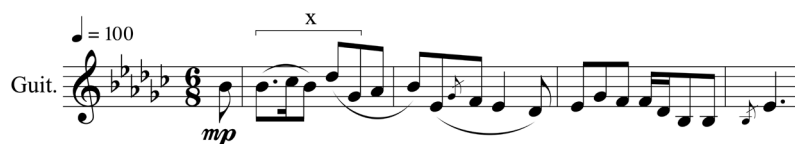


EXEMPLE 23
Three Pieces for Violin and Orchestra, « Remembrances », thème 4, m. 30-39.



EXEMPLE 24
Three Pieces for Violin and Orchestra, « Remembrances », thème 5, m. 59-62.

- 49 Le « End Credits » de *Ma meilleure ennemie* propose une écriture soliste avec de nombreux dialogues et contrechants (**tableau 10**). Ainsi la guitare énonce-t-elle d'abord les deuxième et troisième thèmes (**exemples 25 et 26**) avant que ceux-ci soient repris à l'orchestre. La guitare propose également des contrechants à deux reprises sur le second thème.



EXEMPLE 25
Ma meilleure ennemie, thème 2 (contenant le motif x).



EXEMPLE 26
Ma meilleure ennemie, thème 3 (contenant le motif x').

| Intro. | A | B | A' | B' | A'' | B'' | A''' | Intro. | A | B | A' |
|--------|------------------|------------------|------------------|------------------|------------------|--------|-------|------------------|-------|-------|------------------|
| | 00:35 | 01:44 | 01:58 | 02:09 | 02:45 | 02:57 | 03:16 | 04:04 | 04:43 | 04:52 | 05:11 |
| | Th. 2 | Th. 2 | Th. 3 | Th. 2 | Th. 2 | Th. 3 | Th. 2 | Th. 2 | Th. 3 | Th. 2 | Th. 2 |
| Orch. | Guit. (Orch.) | Orch. [Guit.] | Guit. (Orch.) | Orch. [Guit.] | Guit. (Orch.) | Orch. | | Guit. (Orch.) | Orch. | | Guit. (Orch.) |
| mi♭ | ~ | ré | RE | ré | la ~ | SOL LA | RE | | | | SOL |

TABLEAU 10
Ma meilleure ennemie, « End Credits », structure.

- 50 Le *cue* « Taking Pictures » est structuré par une forme rondo autour de deux thèmes uniques. Violoncelle et orchestre dialoguent, tout en conservant chacun sa thématique (**tableau 11**).

| Refrain | A | Refrain | A' | Refrain | Coda |
|------------------|------------------|------------------|--------|------------------|--------|
| | 00:24 | 01:22 | 01:54 | 02:24 | 02:46 |
| Th. U1 | Th. U2 | Th. U1 | Th. U2 | Th. U1 | |
| Guit. (Orch.) | Orch. [Guit.] | Guit. (Orch.) | Orch. | Guit. (Orch.) | Synth. |
| LA | | | | | |

TABLEAU 11

Ma meilleure ennemie, « Taking Pictures », structure.

- 51 C'est le *cue* éponyme de *Sept ans au Tibet* (**tableau 12**) qui offre l'exemple le plus représentatif d'une écriture concertante avec un dialogue approfondi entre le soliste et l'orchestre²⁶. Les matériaux thématiques sont répartis entre l'orchestre et le soliste dans une alternance équilibrée, comme le montre les parties grisées du tableau correspondantes aux interventions du violoncelle soliste. La forme générale est une forme ternaire ABA', permettant à Williams de citer les quatre thèmes récurrents du film – un cinquième intervient lors du dernier *cue* (voir plus haut).

26. « Le dialogue soliste/orchestre est la condition *sine qua non* d'un mouvement de concerto traditionnel. » (« Solo-orchestra dialogue is a *sine qua non* of the traditional concerto movement », [Dahlhaus 1989, 141](#))

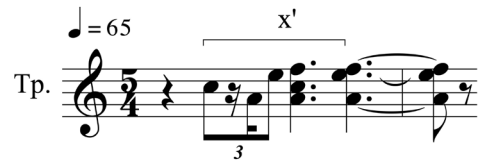
| A | | | | | | | B | | | | A' | | |
|-------|--------------------------------------|-----------------|----------------|-------|-------|-----------------|-------|-----------------|---------------|-------------------|-----------------|-------|-----------------|
| 00:00 | 00:33 | 00:48 | 01:46 | 02:35 | 02:52 | 03:25 | 03:38 | 04:36 | 05:17 | 05:35 | 05:51 | 06:12 | 06:53 |
| Th. 1 | tr. 1 tr. 2 | Th. 1 | Th. 2 tr. 3 | Th. 1 | tr. 1 | Th. 3 | Th. 4 | | | | Th. 1 | tr. 3 | Accord final |
| Orch. | Vlc. [Fl., célesta] (Orch.) | Vlc. (Orch.) | Orch. | | | Vlc. (Orch.) | Orch. | Vlc. (Orch.) | Pno [Vlc.] | Vlc. (cadence) | Vlc. (Orch.) | | |
| do | la | | | fa | fa# | ré dorian | la | | | | ré | | |

TABLEAU 12

Sept ans au Tibet, « Seven Years in Tibet », structure.

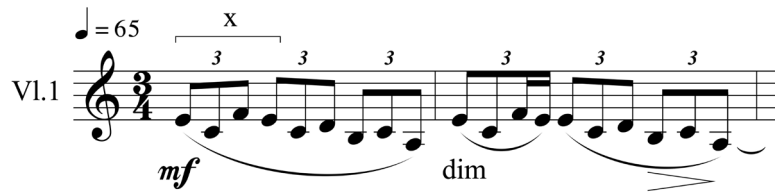
- 52 Les violons commencent par énoncer l'un des thèmes principaux, appelé ici « thème 1 » (**exemple 10**), caractérisé par son motif x placé en incipit. Ce même motif forme les deux motifs de transition, « tr. 1 » (inversion des deux dernières notes en x', **exemple 27**) et « tr. 2 » (**exemple 28**), qui interviennent successivement dès la mesure 8, préparant la première intervention du soliste.
- 53 En combinant la reprise majestueuse du premier thème d'abord joué à l'orchestre en *do* mineur et la stabilisation sur le ton de *la* mineur, l'arrivée du violoncelle accuse un relief très puissant, sa prise de parole ostentatoire le situant dans l'héritage des entrées de soliste mozartiennes²⁷. Lors de cet énoncé, le motif x fait l'objet d'imitations variées aux flûtes (**exemples 29 et 30**).

27. « Dans tous les concertos de Mozart après 1776, l'entrée du soliste est un événement comparable à l'arrivée d'un nouveau personnage, et cet événement est mis en relief, souligné, coloré, par une étonnante variété de moyens. [...] » ([Rosen 1978, 254](#))



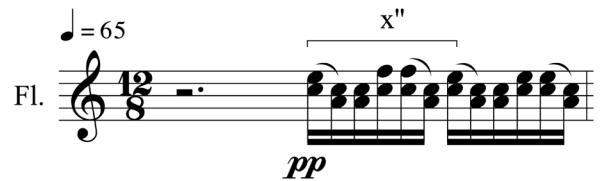
EXEMPLE 27

Sept ans au Tibet, « 15M3 End Credit », motif de transition 1 (tr. 1) s'appuyant sur le motif x', m. 9-10.



EXEMPLE 28

Sept ans au Tibet, « 15M3 End Credit », motif de transition 2 (tr. 2) s'appuyant sur le motif x', m. 11-12.



EXEMPLE 29

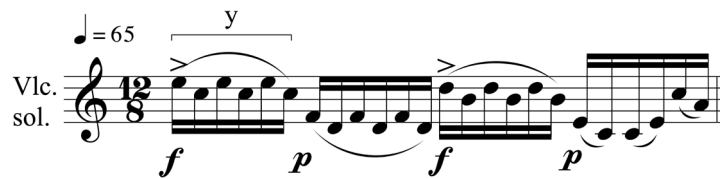
Sept ans au Tibet, « 15M3 End Credit », motif x'', m. 13.



EXEMPLE 30

Sept ans au Tibet, « 15M3 End Credit », motif x, m. 21.

- 54 Le second thème (**exemple 11**) est cette fois présenté d'abord au violoncelle à la suite d'une préfiguration thématique (m. 28-29) et d'un passage soliste virtuose marqué par l'apparition d'un nouveau motif de transition « tr. 3 » caractérisé par le motif y en oscillation (**exemple 31**).
- 55 L'orchestre répond en donnant à entendre ce second thème (m. 40-44) puis, à la faveur d'une modulation, en reprenant le premier thème qui vient conclure cette partie A. La partie B consiste en l'exposition des thèmes 3 et 4. Elle s'ouvre par une double exposition du thème 3 (**tableau 13**) joué d'abord à l'orchestre (m. 58-75) en *fa* dièse dorien puis au violoncelle



EXEMPLE 31

Sept ans au Tibet, « 15M3 End Credit », motif de transition 3 (tr. 3), m. 32.

(m. 76-83) en *ré* dorien. Le thème 4 (**tableau 14**) fait également l'objet d'une double exposition, entièrement en *la* mineur, d'abord aux cuivres, puis au violoncelle solo renforcé par les cordes.

- 56 La partie A' est conçue comme une réminiscence douce plutôt qu'un retour triomphal des matériaux de A. Elle commence par un contrechant de violoncelle solo sur le thème 1 joué au piano (**exemple 32**) avant que le soliste ne propose sa cadence sur les motifs x et tr. 3. L'ensemble s'achève sur un accord de *ré* mineur à la sonorité sépulcrale.

EXEMPLE 32

Sept ans au Tibet, « 15M3 End Credit », m. 76-79.

- 57 On soulignera la variété des dispositifs entre le soliste et l'orchestre (thème 1 énoncé par l'orchestre repris par le violoncelle, puis l'inverse pour le thème 2), la cohérence formelle et l'unité thématique du *cue*, la manière dont les tonalités, jouant un rôle plus expressif qu'architectural, mettent en valeur les prises de paroles du soliste (reprise du premier thème en *la* au début, reprise du thème 3 en *ré* dorien, cadence et conclusion en *ré* mineur).
- 58 La plupart des autres *cues* de *Sept ans au Tibet* conservent cette approche concertante avec un soliste théâtralisant son opposition à l'orchestre ou au

piano, ce qui ne l'empêche pas de proposer des contrechants aux thèmes énoncés par d'autres instruments (principalement le piano et la flûte), comme le montre les tableaux formels suivants, correspondant à tous les *cues* qui font intervenir violoncelle et orchestre (**tableaux 13 à 16**).

| | | | | | | |
|-----------|-------|------------------------|-----------|------------------------|-----------------|-------|
| 00:00 | 01:16 | 01:26 | 01:47 | 02:20 | 02:34 | 03:13 |
| Th. 4 | tr. 2 | Th. 1 | | tr. 1 | Th. 1 | tr. 2 |
| Orch. | | Pno [Vlc.] | Orch. | Orch. | Vlc. (Orch.) | Orch. |
| <i>do</i> | | <i>do</i> [#] | <i>do</i> | <i>LA</i> _b | <i>do</i> | |

TABLEAU 13
Sept ans au Tibet, « Leaving Ingrid », structure.

| | | | | | | | | | | | | |
|------------------------|-----------|-----------|-------|-------|------------------------|-------|------------------------|-----------|-----------------------|-----------------|-----------|-----------|
| 00:00 | 00:44 | 00:53 | 01:03 | 01:26 | 01:47 | 02:10 | 02:19 | 02:51 | 02:59 | 03:58 | 04:38 | 04:50 |
| Th. 3 | Th. 1 | tr. 2 | Th. 1 | tr. 2 | Th. 1 | tr. 1 | Th. 4 | tr. 2 | Th. 1 | Th. 4 | tr. 2 | x |
| Tibet | Hp. | Orch. | | | | | | | Pno/ Fl. [Vlc.] | Vlc. (Orch.) | Orch. | |
| <i>si</i> _b | <i>fa</i> | <i>do</i> | | | <i>do</i> [#] | | <i>LA</i> _b | <i>do</i> | | | <i>ré</i> | <i>si</i> |

TABLEAU 14
Sept ans au Tibet, « Approaching the Summit », structure.

| | | | | | | | | | | | | | | | |
|-----------|-----------|-------|-------|---------------|----------------|-----------|-------|-------|-------|-------|---------------|------------------------|-------|-----------|---------------|
| 00:00 | 00:41 | 01:35 | 01:44 | 02:00 | 02:53 | 03:58 | 04:05 | 04:28 | 04:49 | 04:59 | 05:29 | 06:15 | 06:58 | 07:27 | 07:47 |
| Th. 3 | Th. 1 | Th. 4 | tr. 2 | Th. 1 | Th. 3 | tr. 2 | Th. 1 | Th. 3 | tr. 2 | Th. 3 | Th. 1 | Th. 4 | tr. 2 | Th. 1 | Th. 1 |
| Tibet | Orch. | | | Hp. | Cél. [Vlc.] | Orch. | | Fl. | Orch. | Fl. | Vlc. [Fl.] | Orch. | | | Pno [Vlc.] |
| <i>ré</i> | <i>do</i> | | | <i>do sol</i> | <i>do</i> | <i>ré</i> | | | | | <i>si</i> | <i>fa</i> [#] | | <i>si</i> | |

TABLEAU 15
Sept ans au Tibet, « Heinrich's Odyssey », structure²⁸.

| | | | | | | | | | |
|---------------|-----------|---------------|------------------------|-------|---------------|-----------|-------|-----------|-------|
| 00:00 | 00:59 | 01:37 | 01:56 | 02:29 | 02:38 | 03:17 | 03:26 | 03:49 | 04:06 |
| Mot. x | Th. 1 | Th. 1 | Th. 4 | Th. 1 | Th. 1 | Th. 1 | tr. 2 | Th. 1 | tr. 2 |
| Vlc. [Hp.] | Pno | Pno [Vlc.] | Orch. vlc. | Pno | Vlc. [Hp.] | Orch. | | | |
| ~ | <i>do</i> | | <i>do</i> [#] | | <i>do</i> | <i>mi</i> | ~ | <i>ré</i> | |

TABLEAU 16
Sept ans au Tibet, « Quiet Moments », structure.

59 Le dernier *cue* « Regaining a Son », fait intervenir un nouveau thème, le « thème 5 » (**exemple 14**), correspondant au père et au fils dans la dernière séquence du film, quand le premier transmet sa passion de l'alpinisme au second²⁹. Le thème 1 y fait une brève apparition sur le drapeau du Tibet (02:05:28) planté par Harrer (**tableau 17**).

| A | | | | B | A' |
|-------|-----------------|-------|-----------------|-------|-------|
| | 00:28 | 00:40 | 00:53 | 01:04 | 01:21 |
| Th. 5 | | | | Th. 1 | Th. 5 |
| Orch. | Vlc. (Orch.) | Orch. | Orch. (Vlc.) | Orch. | |
| SOL | | | | ré | RÉ |

TABLEAU 17
Sept ans au Tibet, « Regaining a Son », structure.

Le soliste improvisateur

60 La partition de *Arrête-moi si tu peux* représente le modèle de l'écriture soliste de type improvisateur³⁰. Contrairement à l'écriture *cantabile* où le chant reste toujours au-dessus de l'accompagnement³¹, le soliste improvisateur ne se détache qu'à certains moments de l'orchestre. La situation est également différente du soliste concertant qui, lui, dialogue en échangeant des matériaux thématiques avec l'orchestre : le soliste improvisateur participe à l'exposition des thèmes avec l'orchestre mais ses interventions s'appuient moins sur des matériaux thématiques que sur des formules idiomatiques – qu'elles proviennent du jazz ou de la musique balkanique. Le fait que cette improvisation soit écrite ne change en rien son caractère improvisé (on parlera ici de simili-improvisation) et le fait qu'elle interagisse peu avec l'orchestre sur le plan thématique. Ces moments solistes apparaissent tels des fenêtres d'improvisation (marquées « impro. » dans les tableaux) dans un dispositif orchestral qui rappelle le *big band*.

61 Les trois principaux *cues* de *Arrête-moi si tu peux* sont le « Main Theme », « Recollections (The Father's Theme) » et « The Float » ; tous trois se suivent dans la pièce de concert retravaillée par John Williams sous le titre d'*Escapades for Alto Saxophone and Orchestra* dans laquelle ils apparaissent respectivement sous les titres de « Closing in », « Reflections » et « Joy Ride »³² (cet ordre correspond aussi à leur chronologie d'apparition dans le film). Ces *cues* principaux sont tous trois structurés selon une forme rondo au sein de laquelle un thème principal remplit la fonction du refrain tandis que les couplets font entendre des simili-improvisations sur

28. Je désigne par « Tibet » l'instrumentarium tibétain utilisé par Williams soit des gyalings (trompes), des damarous (petits tambours) et diverses cymbales : tingshas (petites cymbales) et rolmos (cymbales hémisphériques tenues à deux mains).

29. Ce « thème 5 » fera l'objet d'une composition autonome de Williams interprétée par Yo-Yo Ma sous le titre *Elegy for Cello and Orchestra*. Voir *Yo-Yo Ma plays the Music of John Williams* (Sony, 2001, B00005YVQ8).

30. Pianiste de jazz à ses débuts professionnels, John Williams a d'ailleurs pu dire que la composition de cette partition s'apparentait pour lui à une régression : « En vérité pour moi, c'est une forme de régression parfaite car j'écrivais de la musique de jazz dans les années cinquante et soixante ; cela fait une sorte de boucle pour moi, une gracieuse boucle. *Arrête-moi si tu peux* a été une belle opportunité de revisiter une part de mon identité qui sommeillait en moi » (« Actually for me personally it's a kind of perfect regression because I would write some jazz music in the fifties and sixties; it made a kind of loop for me, a graceful loop. [...] *Catch Me If You Can* has been a good opportunity to revisit some parts of myself that's been slumbering dormant. », **Nicholas 2010**). John Williams rend d'ailleurs hommage à l'un des maîtres du jazz *westcoast*, Dave Brubeck et son célèbre « Blue Rondo à la Turk », dont on trouve un clin d'œil appuyé dans le *cue* « Learning the Ropes » (05:36) et dont on sent l'influence diffuse sur l'ensemble de la musique du film.

31. Cette situation rappelle aussi les premiers concertos baroques comme ceux de Torelli qui, en allégeant l'accompagnement (en maintenant uniquement le

des motifs issus de ces refrains (x et y) ou un matériau reposant sur des formules d'improvisations (couplet 1 du « Main Title », thème 4). L'observation des parties grisées des **tableaux 18 et 19** – correspondant aux moments où le soliste joue – montrent la présence presque continue du soliste, tandis que les parenthèses dont je l'ai entouré montrent qu'il est totalement intégré à l'orchestre (ce qui l'éloigne de la formule concertante).

- 62 Même si sa sonorité domine, le saxophone n'est finalement que peu entendu seul dans le « Main Title », apportant son concours à l'orchestre pour les refrains (à l'exception de la partie a du premier refrain où il reste silencieux) et formant divers alliages instrumentaux lors de ses improvisations écrites. En b (refrain 1), doublé par le vibraphone et la main droite du piano, il dialogue en question/réponse (il a pour matériau le motif x, issu du thème 1 ; voir **exemple 4**) avec un petit ensemble formé d'une clarinette basse, d'un basson et de la main gauche du piano (**exemple 33**). En b' (refrain 1), il est doublé par le saxophone ténor et le basson, auxquels s'opposent les flûtes, la clarinette basse et le piano en octaves main gauche/main droite.

continuo), transforme à certains moments le premier violon en soliste (voir dans l'opus 6, les mouvements extrêmes du *Concerto n° 6* et le dernier mouvement du *Concerto n° 12*).

32. Le premier morceau, « Closing in » est repris à l'identique du « Main Title » éponyme du film, tandis que les deux autres mouvements ont fait l'objet de quelques aménagements. Dans « Joy Ride », Williams a globalement renforcé la présence du saxophone pour qu'il corresponde mieux à l'idée d'un concerto. D'un point de vue rythmique, ces trois morceaux correspondent parfaitement à la succession – calquée sur l'ouverture d'opéra à l'italienne – des mouvements vif/lent/vif qui caractérisent majoritairement les concertos depuis les débuts du genre (concerti de Vivaldi, concerti de solistes de Bach). Tout en nous appuyant sur les partitions de ces mouvements pour les relevés, nous ferons référence aux *cues* de la bande originale pour tous les exemples.

| Intro. | Refrain 1 | | | | | Couplet 1 |
|------------|-----------|---|-----------------|-----------------|---------------------------------------|---------------------------|
| | 00:10 | | | | | 00:55 |
| | a | b | a' | c | b' | |
| Th. 1 | Th. 1 | Impro. | Th. 1 | Th. 1 | Impro., mot. x | Impro. |
| Orch. | Orch. | Sax., vib., pno / Bas., clar. b., pno | Orch. (Sax.) | Orch. (Sax.) | Sax., bas. / fl., clar. b., pno | Sax. / vib. (Clar. b.) |
| <i>sol</i> | | | | | | |

| Refrain 2 | Couplet 2 | Refrain 3 | Couplet 3 | Refrain 4 | Coda |
|-----------------|-----------------|-----------|-----------|------------|-------|
| 01:12 | 01:27 | 01:42 | 01:51 | 02:10 | 02:21 |
| | | | | | |
| Th. 1 | Mot. x varié | Th. 1 | Accords | Th. 1 | Th. 1 |
| Orch. (Sax.) | | | | | |
| <i>sol</i> | | | ~ | <i>fa#</i> | |

TABLEAU 18
Arrête-moi si tu peux, « Main Title », structure.

Stealthily ♩ = 152

EXEMPLE 33

Arrête-moi si tu peux, « Main Title », improvisation à partir du motif x, m. 17-24.

- 63 Pour le couplet 1, le saxophone, doublé par le vibraphone, développe une improvisation à base de formules jazzistiques, sur une *walking bass* jouée par une contrebasse solo en *pizzicato* (exemple 34). De par son caractère formulaire, cette improvisation écrite ne se prête pas à des interactions avec l'orchestre, qui se contente à ce moment-là d'un accompagnement minimaliste (essentiellement contrebasse en *pizz.*).

Stealthily ♩ = 152

EXEMPLE 34

Arrête-moi si tu peux, « Main Title », couplet 1, m. 49-53.

- 64 Le même type d'écriture soliste est observable dans « The Float » avec une présence presque continuelle du saxophone dans l'orchestre sans pour autant que son timbre puisse toujours en être distinctement dégagé (tableau 19). Il intervient en soliste dans les deux couplets développant des simili-improvisations (exemples 36 et 37) à partir de l'incipit du thème du refrain (motif y, exemple 35).

| Intro. | Refrain | Couplet 1 | Refrain | Couplet 2 | Refrain | Coda |
|-----------------|-----------------|-------------------------|--------------------|----------------------------------|------------------------|-----------------|
| 00:00 | 00:44 | 01:28 | 01:53 | 02:35 | 03:10 | 04:23 |
| | Th. 4 | Impro. sur mot. y et y' | Th. 4 | Impro. sur mot. y' | Th. 4 Impro. | Impro. |
| Orch. (Sax.) | Orch. (Sax.) | Sax. (Orch.) | Orch. (Sax.) | Sax., vib. (Orch.) (Clar. b.) | Orch. (Sax.) | Sax. (Orch.) |
| DO | SOL | DO RÉ | DO RÉ \flat RÉ ~ | si ~ | SI SOL RÉ \flat RÉ ~ | RÉ |

TABLEAU 19

Arrête-moi si tu peux, « The Float », structure.

Joyfully, with quiet expectation ♩ = 134

Célesta

mf motif y

EXEMPLE 35

Arrête-moi si tu peux, « The Float », thème 4 (00:46).

Joyfully, with quiet expectation ♩ = 134

Sax alt.

mp motif y

EXEMPLE 36

Arrête-moi si tu peux, « The Float », improvisation sur motif y (01:30).

Joyfully, with quiet expectation ♩ = 134

Sax alt.

mf motif y'

EXEMPLE 37

Arrête-moi si tu peux, « The Float », improvisation sur motif y' (02:37).

- 65 À une introduction au saxophone solo en simili-improvisation jouée « Reflexively and freely », le *cue* « Recollections (The Father's Theme) » de *Arrête-moi si tu peux* fait succéder les thèmes 2 et 3 énoncés au saxophone (exemple 38). L'entrée de l'orchestre, sur des notes tenues de saxophone, est marquée par une stabilisation tonale sur *sol* mineur et une variation du motif associé (« motif y' », 01:22) énoncé auparavant au saxophone :

la phrase des premiers violons en retient essentiellement le profil en dents de scie et les grands intervalles.

- 66 Ce *cue* montre la porosité des modèles *cantabile*, concertant et improvisateur (**tableau 20**). Si le saxophone domine mélodiquement le *cue*, on ne peut pour autant parler d'écriture *cantabile*. Le contrechant du saxophone au couplet 1 (pendant le thème 3 varié à l'orchestre) ou l'énoncé du thème par l'orchestre au second refrain relèvent d'une écriture concertante, tandis que le profil très libre du thème 3 joué au saxophone (appelé ici « thème » en raison de son retour à l'identique à la fin du *cue*) ou ses simili-improvisations aux couplets 2 et 3, ne s'appuyant sur aucun motif repris par ailleurs mais sur des formules idiomatiques de jazz, tendent vers le modèle improvisateur.

| Intro. | Refrain | Couplet 1 | | | | Refrain | Couplet 2 | Refrain | Couplet 3 | Refrain | Coda | |
|--------|------------|--------------|-------------|----------|--------|-----------|-----------|--------------|-----------|------------|-----------|--------|
| 00:00 | 00:20 | 00:56 | 01:22 | 01:40 | 01:53 | 02:16 | 02:40 | 03:08 | 03:42 | 04:01 | 04:11 | 04:28 |
| Impro. | Th. 2 | Th. 3 | Th. 3 varié | Th. 3 | Impro. | Th. 2 | Impro. | Th. 2 | Impro. | Th. 2 | Th. 3 | Impro. |
| Sax. | | Orch. | | Sax. | | Orch. | Sax. | | | | | |
| [Vib.] | | [Sax.] | | (Orch.) | | | (Orch.) | | | | | |
| | <i>sol</i> | <i>~ sol</i> | | <i>~</i> | | <i>la</i> | <i>~</i> | <i>mi do</i> | | <i>fa#</i> | <i>ré</i> | |

TABLEAU 20
Arrête-moi si tu peux, « Recollections (The Father's Theme) », structure.

Moderato (Nostalgically)

EXEMPLE 38
Arrête-moi si tu peux, « Recollections (The Father's Theme) », thème 2 (00:20).



EXEMPLE 39

Arrête-moi si tu peux, « Recollections (The Father's Theme) », thème 3 (01:40).

- 67 De même, le *cue* « The Tale of Viktor Navorski », titre principal du *Terminal*, se situe à la confluence des modèles concertant et improvisateur (**tableau 21**). L'exposé thématique (thème 1 et motif x) est d'abord donné par la clarinette avant de passer à l'orchestre (flûtes, hautbois, clarinettes, accordéon) dans un dialogue de type concertant. Le couplet 2 donne à entendre le binôme clarinette/accordéon avec une écriture de type improvisée (formules idiomatiques balkaniques). À la suite, l'orchestre refait entendre le motif x puis le thème 1. La clarinette se joint à l'orchestre sur la fin du thème et termine le morceau par une cadence, qui peut être comprise comme une cadence de soliste (concerto) ou une improvisation finale... Sachant que ces cadences de solistes étaient elles-mêmes souvent improvisées (vers les points d'orgue de la plupart des mouvements des concertos pour piano de Mozart), on comprendra que les diverses catégories proposées ici ne doivent pas être perçues comme trop strictes.

| Refrain | Couplet 1 | Refrain | Couplet 2 | | Refrain | Coda | |
|------------------|------------------|------------------|-----------------------|--------|---------|----------------|--------|
| 00:00 | 00:50 | 01:15 | 01:39 | 02:22 | 02:41 | 03:05 | 03:25 |
| Th. 1 | Mot. x | Th. 1 | Impro. | Mot. x | Th. 1 | Th. 1 | Impro. |
| Clar. (Orch.) | Clar. (Orch.) | Orch. (Clar.) | Clar./acc. (Orch.) | Orch. | Orch. | Cl. (Orch.) | |
| ré | la | ré | la si do | | ~ | ~ | fa |

TABLEAU 21

Le Terminal, « The Tale of Viktor Navorski », structure.

Niveau de la bande originale

- 68 Il convient à présent de se demander quelle est la prégnance de l'écriture soliste dans l'ensemble de la bande originale, une question délicate en raison de la nature fragmentaire de l'œuvre musicale de film. Tous les *cues* ne font pas intervenir l'instrument soliste (dans les **tableaux 22 à 28**, seuls les *cues* sur fond grisé font intervenir un instrument soliste) et certains ne l'utilisent que de manière très ponctuelle (barre oblique dans la dernière colonne des tableaux), se contentant d'une citation thématique, d'un contrechant voire d'une couleur instrumentale. Je reprendrai ici ma

distinction entre thèmes uniques (Th. U) – répétition possible au sein d’une *cue* mais pas dans plusieurs *cues* – et thèmes récurrents (simplement indiqués Th.) – répétitions des thèmes dans plusieurs *cues*. Les cas étant différents pour chaque film, il faut désormais passer en revue chacune des bandes originales pour voir comment le soliste est positionné.

Sugarland Express

69 *Sugarland Express* est l’une des rares bandes originales de John Williams à ne pas avoir fait l’objet d’une sortie officielle en bande originale, quoique le thème principal ait souvent figuré au répertoire de concert du compositeur. Je m’appuierai donc sur une « édition pirate » de 1974 très largement diffusée³³. Outre les thèmes 1 et 2 très utilisés tout au long de la musique originale, deux *cues* « The Roadblock » et « On the Trail », font encore appel à l’harmonica pour un court motif descendant de cinq notes (*mi fa mi do si*) qui constitue l’une des strates parmi d’autres éléments d’une texture éclatée comprenant timbales, traits de piano dans le grave et déplacements de cordes. La partition ressort très largement de l’écriture *cantabile*.

33. Cette édition est notamment recensée sur la base de données *Soundtrack Collector* : <https://www.soundtrackcollector.com/title/23656/Sugarland+Express%2C+The>.

| | | |
|----------------------------------|--------------|------------------|
| « Theme from Sugarland Express » | Th. 1 | <i>cantabile</i> |
| « Main Title » | Th. 1 | <i>cantabile</i> |
| « Lou Jean and Clovis » | Th. 1 | <i>cantabile</i> |
| « Freedom » | Th. 2 | <i>cantabile</i> |
| « Taking a Hostage » | Th. 1, Th. 2 | <i>cantabile</i> |
| « Texas Police » | | |
| « The Roadblock » | motif unique | / |
| « On the Trail » | motif unique | / |
| « Drumming Along » | | |
| « Traveling Music » | Th. 2 | <i>cantabile</i> |
| « Bathroom Break » | Th. 2 | <i>cantabile</i> |
| « Out of Gas » | Th. 1, Th. 2 | <i>cantabile</i> |
| « Peaceful Moments » | Th. 1 | <i>cantabile</i> |
| « Cartoon Music » | | |
| « Making a Deal » | | |
| « Rearranging Furniture » | | |
| « The Convoy » | Th. 1, Th. 2 | <i>cantabile</i> |
| « Last Words » | | |
| « Aftermath » | | |
| « End Title » | Th. 1 | <i>cantabile</i> |

TABLEAU 22

Thématique confiée à l’harmonica soliste dans *Sugarland Express*.

Né un 4 juillet

- 70 Si la composition de John Williams pour *Né un 4 juillet* n'est pas d'une longueur considérable (vingt-quatre minutes sur le disque de la bande originale), elle n'en constitue pas moins une partition maîtresse dans la filmographie du compositeur par sa noirceur trouée par la lumière éclatante du timbre de la trompette de Tim Morrison, présente dans tous les *cues*, quoique parfois de manière très ponctuelle. C'est le cas du « thème 1 » à la trompette que l'on entend à la fin de « The Shooting of Wilson » (une phrase sur les trois) ou au beau milieu de « Cua Viet River, Vietnam, 1968 » (seulement la première mesure), deux *cues* par ailleurs violemment atonaux. Même si le dernier *cue* (voir discussion *supra*) ressort d'une écriture concertante, *Né un 4 juillet* correspond au type *cantabile* mais à une courte majorité.

| | | |
|-----------------------------------|--------------|------------------|
| « Prologue » | Th. 1 | <i>cantabile</i> |
| « The Early Days, Massapequa » | Th. 2, Th. 1 | / |
| « The Shooting of Wilson » | Th. 1 | / |
| « Cue Viet River, Vietnam, 1968 » | Th. 1 | / |
| « Homecoming » | Th. 2, Th. 3 | <i>cantabile</i> |
| « Born on a Fourth of July » | Th. 3, Th. 1 | concertant |

TABLEAU 23
Thématique confiée à la trompette soliste dans *Né un 4 juillet*.

La Liste de Schindler

- 71 L'écriture concertante domine dans *La Liste de Schindler* en dépit de la présence de deux *cues cantabile* (voir plus haut). Le violon est également présent en duo ou dans des petits ensembles de chambre au sein de nombreux morceaux diégétiques (séquence d'ouverture au restaurant, soirées au camp de travail) qui ne sont pas présents dans la bande originale mais qui figurent dans l'édition de l'intégrale des enregistrements.

| | | |
|---|---------------------|------------------|
| « Theme from Schindler's List » | Th. 1, Th. 2 | concertant |
| « Jewish Town (Krakow Ghetto – Winter '41) » | Deux thèmes uniques | <i>cantabile</i> |
| « Immolation (With Out Lives, We Give Life) » | | |
| « Remembrances » | | |
| « Schindler's Workforce » | | |
| « OYF'N Pripetshok and Nacht Aktion » | | |

| | | |
|---|----------------------------|------------------|
| « I Could Have Done More » | Th. 1, [Th. 2], dvpt Th. 1 | concertant |
| « Auschwitz-Birkenau » | Vln solo | <i>cantabile</i> |
| « Stolen Memories » | | |
| « Making the List » | Th. 3, Th. 4 | / |
| « Give Me Your Names » | [Th. 1], [Th. 4] | concertant |
| « Yeroushalaim Chel Zahav (Jerusalem of Gold) » | | |
| « Remembrances (with Itzhak Perlman) » | Th. 3, Th. 4, Th. 5 | concertant |
| « Theme from Schindler's List (Reprise) » | | |

TABLEAU 24

Thématique confiée au violon soliste dans *La Liste de Schindler*.

Sept ans au Tibet

72 Si on ne peut pas considérer comme un morceau soliste le *cue* « Palace Invitation » (02:21-03:18) de *Sept ans au Tibet* en raison d'un contrechant du violoncelle trop court, ou le *cue* « Reflections » où le violoncelle se contente d'une introduction³⁴, la bande originale de *Sept ans au Tibet* appartient majoritairement à l'écriture concertante.

34. Dans le *cue*, le violoncelle intervient également encore quatre secondes en contrechant à la flûte (02:25-02:48).

| | | |
|---|-----------------------------------|------------------|
| « Seven Years in Tibet » | Th. 1, Th. 2, Th. 3, Th. 4, tr. 3 | concertant |
| « Young Dalai-lama and Ceremonial Chant » | Th. 3 | <i>cantabile</i> |
| « Leaving Ingrid » | Th. 1 | concertant |
| « Peter's Rescue » | | |
| « Harrey's Journey » | | |
| « The Invasion » | | |
| « Reflections » | Th. 3 | / |
| « Premonitions » | Vlc. solo sur Th. 3 | <i>cantabile</i> |
| « Approaching the Summit » | Th. 4 | concertant |
| « Palace Invitation » | Th. 2 | / |
| « Heinrich's Odyssey » | Th. 1 | concertant |
| « Quiet Moments » | Th. 1, Th. 4 | concertant |
| « Regaining a Son » | Th. 5 | concertant |

TABLEAU 25

Thématique confiée au violoncelle soliste dans *Sept ans au Tibet*.

Ma meilleure ennemie

- 73 Sur les quatorze *cues* de *Ma meilleure ennemie*³⁵, la guitare n'intervient que dans quatre : « Taking Pictures », « The Day Between » repris dans le « Ending Credits », « Jackie and Isabelle ». Si le premier est de forme soliste *cantabile* et les trois autres de forme concertante, le rôle du soliste reste cependant mineur au sein de cette partition.

35. Nous ne comptons pas la chanson en quatorzième position sur le disque.

Arrête-moi si tu peux

- 74 En plus des trois titres « Catch Me If You Can », « Recollections (The Father's Theme) » et « The Float », le saxophone est également dans une position de soliste improvisateur dans « The Flash Comic Clue » qui reprend les éléments du « Main Theme ». Si ses interventions se résument à des rappels du thème de « Recollections (The Father's Theme) » dans « Learning The Ropes », « Father and Son » et « A Broken Home³⁶ » ainsi qu'à deux motifs non récurrents dans « Learning The Ropes » (04:52-05:08, 05:27-05:50), le modèle d'écriture soliste est celui d'une improvisation (ou plutôt « simili-improvisation », car tout est ici écrit) en *big band*.

36. « Broken Home » donne aussi à entendre le motif x de « Recollections (The Father's Theme) ».

| | | |
|--|-------------------------|--------------------------|
| « Catch Me If You Can » | Th. 1, motif x | improvisateur |
| « The Float » | Th. 4, motif y | improvisateur |
| « Recollections (The Father's Theme) » | Th. 2, Th. 3 | concertant/improvisateur |
| « The Airport Scene » | | |
| « Learning The Ropes » | Th. 2, 2 motifs uniques | / |
| « Father and Son » | Th. 2, Th. 3 | / |
| « The Flash Comics Clue » | Th. 1, motif x | improvisateur |
| « Deadheading » | | |
| « A Broken Home » | Th. 2, Th. 3 | / |
| « Doctor, Lawyer, Lutheran » | | |
| « Catch Me If You Can » | Th. 1, motif x | improvisateur |

TABLEAU 26

Thématique confiée au saxophone alto dans *Arrête-moi si tu peux*.

Le Terminal

- 75 Dans *Le Terminal*, le thème principal et son motif associé sont complétés par deux autres thèmes : celui de la fête (Th. 2), entendu à l'accordéon au début du *cue* « Dinner with Amelia » puis à la clarinette (05:39-06:13),

et le thème d'amour (Th. 3), que l'on entend aux violons dans « Fountain Scene » et qui est repris à la clarinette dans le même *cue* (04:00-04:18) puis dans « A Happy Navorski Ending! » (01:54-02:47) où il sert d'amorce à une courte cadence finale. Le thème 1 est entendu dans de nombreux *cues* (« A Legend is Born », « Refusing to Escape », « Finding Coins and Learning to Read ») – parfois dans des versions rapides (« Viktor and His Friends », début de « Finding Coins and Learning to Read ») – tout comme le motif x (« Viktor and His Friends », « Refusing to Escape »), mais il ne s'agit souvent que de brèves citations qui, quoique signifiantes narrativement, relèvent moins d'une écriture soliste que d'une texture orchestrale avec passages solistes : le *cue* « Finding Coins and Learning to Read » fait ainsi entendre des passages qui mettent en avant le piano, la flûte et l'accordéon. Au final, l'écriture de soliste improvisateur ne concerne que le *cue* « The Tale of Viktor Navorski » et sa reprise finale (« “Destiny”... “Canneloni”... and The Tale of Viktor Navorski Reprise »).

| | | |
|---|---------------------|--------------------------|
| « The Tale of Viktor Navorski » | Th. 1, motif x | concertant/improvisateur |
| « Dinner With Amelia » | Motif unique, Th. 2 | / |
| « A Legend is Born » | Th. 1 | / |
| « Viktor and His Friends » | Th. 1, motif x | / |
| « The Fountain Scene » | Th. 3 | / |
| « The Wedding of Officer Torres » | | |
| « Jazz Autographs » | | |
| « Refusing to Escape » | motif x, Th. 1 | / |
| « Krakozhia National Anthem and Homesickness » | | |
| « Looking For Work » | | |
| « Gupta's Deliverance » | | |
| « Finding Coins and Learning to Read » | Th. 1 | / |
| « “Destiny”... “Canneloni”... and The Tale of Viktor Navorski Reprise » | Th. 1, motif x | concertant/improvisateur |
| « A Happy Navorski Ending! » | Th. 3 | / |

TABLEAU 27
Thématique confiée à la clarinette soliste dans *Le Terminal*.

Mémoires d'une geisha

- 76 La partition de *Mémoires d'une geisha* fait appel de manière assez égale aux deux modèles de l'écriture *cantabile* et concertante, tandis que de nombreux *cues* ont recours au timbre du violoncelle sans pour autant témoigner

d'une écriture soliste sur toute sa durée. « Chiyo's Prayer » (**exemple 40**) et « Finding Satu », deux *cues* qui partagent le même « motif x », n'utilisent par exemple le violoncelle que sur la première moitié du morceau.



EXEMPLE 40
Mémoires d'une geisha, « Chiyo's Prayer », motif x (00:31).

- 77 « Becoming a Geisha » commence sur un modèle concertant, mais le morceau prend une autre direction dans sa seconde moitié avec l'entrée des taïkos.

| | Violoncelle | Violon | |
|--|----------------|----------------|------------------|
| « Sayuri's Theme » | Th. 1 [Th. 1] | | concertant |
| « The Journey to the Hanamachi » | Th. 2 [Th. 1] | | concertant |
| « Going to School » | | Th. U | <i>cantabile</i> |
| « Brush on Silk » | | | |
| « Chiyo's Prayer » | Motif x | | / |
| « Becoming a Geisha » | Th. 1 | | / |
| « Finding Satu » | Th. U, motif x | | / |
| « The Chairmans Waltz » | | Th. 3 | <i>cantabile</i> |
| « The Rooftops of the Hanamachi » | | | |
| « The Garden Meeting » | | Th. 1, Th. 3 | <i>cantabile</i> |
| « Dr. Crabs Prize » | | | |
| « Destiny's Path » | | | |
| « A New Name... A New Life... » | [Th. 1] Th. 1 | Th. 1 | <i>cantabile</i> |
| « The Fire Scene and the Coming of War » | | | |
| « As the Water... » | | | |
| « Confluence » | | [Th. 2], Th. 1 | concertant |
| « A Dream Discarded » | Solo | | <i>cantabile</i> |
| « Sayuri's Theme and End Credits » | Th. 1 | Th. 1 | concertant |

TABLEAU 28
Thématique confiée au violoncelle et au violon solistes dans *Mémoires d'une geisha*.

Conclusion

- 78 Si d'un point de vue narratif, les significations attribuées à l'utilisation d'un instrument soliste sont assez peu variées, ressortant essentiellement d'un face-à-face avec la société ou de l'affirmation de la solitude, les formes d'écriture solistes de John Williams sont diversifiées et peuvent être classées en trois types d'écriture soliste bien différenciés au niveau du *cue* : *cantabile*, concertant et improvisateur.
- 79 L'observation des *cues* à l'échelle d'une bande originale amène à relativiser l'importance de l'écriture soliste. Sur les huit bandes originales étudiées, trois ne développent pas le type d'écriture illustré par le « *cue* caractéristique³⁷ » (titre principal ou titre de générique) : à côté de son « Main Title » sur le modèle concertant/improvisateur, la clarinette du *Terminal* s'en tient essentiellement à des citations thématiques disséminées dans les différents *cues* ; quant à la guitare de *Ma meilleure ennemie* et à la trompette de *Né un 4 juillet*, elles sont absentes d'un nombre élevé de *cues*. *Mémoires d'une geisha* propose une répartition égale des types d'écriture *cantabile* et concertant.
- 80 Tout en montrant l'extraordinaire inventivité mélodique de John Williams, cette étude illustre la capacité du compositeur à absorber plusieurs modèles stylistiques – chanson, improvisation en *big band*, concerto – en les mettant au service de la narration, renouvelant ses approches au gré des propositions cinématographiques et des genres dans lesquels elles s'inscrivent. Des travaux complémentaires, consacrés à des partitions mettant en œuvre des solistes par d'autres compositeurs – voir par exemple *Mission* (Roland Joffé, 1986) ou *Le Village* (M. Night Shyamalan, 2004) –, pourraient utilement venir compléter cette proposition de typologie autour de l'écriture soliste au cinéma.

37. J'entends par « *cue* caractéristique » les *cues* éponymes des films, généralement situés en début et/ou en fin de film : « Catch Me If You Can », « Seven Years in Tibet », « Born on a Fourth of July », « Theme for Schindler's List ». Pour *Sugarland Express*, le *cue* caractéristique est le « Main Title » entendu pendant les génériques de début et de fin ; pour *Ma meilleure ennemie*, *Le Terminal* et *Mémoires d'une geisha*, ce sont respectivement les *cues* « End Titles », « The Tale of Viktor Navorski » et « Sayuri's Theme and End Credits » qui concluent les films.

Bibliographie

Annaud, Jean-Jacques. *Les Jeudis de l'Esra*. Paris : L'Avant-scène Cinéma / Groupe ESRA, 2008.

Berlioz, Hector. « *Mémoires*, chapitre 45 ». *Site Hector Berlioz. Partitions de Berlioz : textes et documents*, s. d. [1870]. Consulté le 22 octobre 2023, <http://www.hberlioz.com/Scores/haroldf.htm>.

Dahlhaus, Carl. *Nineteenth-Century Music*. Traduit par J. Bradford Robinson. Berkeley : University of California Press, 1989.

Day-O'Connell, Sarah. « The Singing Style », dans *The Oxford Handbook of Topic Theory*, sous la direction de Danuta Mirka, 238-258. Oxford : Oxford University Press, 2014.

« John Williams. Concert Works ». *JohnWilliams.org*. S. d. Consulté le 3 mai 2025, <https://www.johnwilliams.org/compositions/concert>.

Litwin, Mario. *Le film et sa musique. Création, montage*. Paris : Romillat, 1992.

Loki1982axala. « John Williams scores *Memoirs of a Geisha* ». *YouTube*. 3 octobre 2010. 09:52. <https://www.youtube.com/watch?v=EADmfeL17ZE>.

Lossef, Nicky. « The Piano Concertos and Sonata for Two Pianos and Percussion », dans *The Cambridge Companion to Bartók*, sous la direction d'Amanda Bayley, 118-132. Cambridge : Cambridge University Press, 2001.

MaestroSanaboti. « John Williams *The Terminal* Scoring Session ». *YouTube*. 4 novembre 2011. 05:54. <https://www.youtube.com/watch?v=V5xGgNIT2kw>.

Magic Sounds and Music. « John Williams is scoring *Memoirs of a Geisha* ». *YouTube*. 21 août 2006. 09:54. <https://www.youtube.com/watch?v=FoYFEO2ZU6k>.

McClary, Susan. « The Blasphemy of Talking Politics During the Bach Year » dans *Music and Society. The Politics of Composition, Performance, and Reception*, sous la direction de Richard Leppert et Susan McClary, 13-62. Cambridge : Cambridge University Press, 1987.

Nicholas. « John Williams Discusses Alex North Part 1 ». *YouTube*. 10 novembre 2010. 08:41. <https://www.youtube.com/watch?v=iKq1c-wpVe4>.

Rosen, Charles. *Le style classique. Haydn, Mozart, Beethoven*. Traduit par Marc Vignal. Paris : Gallimard, 1978.

Rossi, Jérôme. *L'analyse de la musique de film. Histoire, concepts et méthodes*. Lyon : Symétrie, 2021.

Spielberg, Steven. Notes de livret, dans *The Terminal. Music Composed and Conducted by John Williams*, s. p. UMG Soundtracks, 2004. CD.

Steiner, Max. « Music in the Cinema. Hollywood Has Discovered How the Score Improves the Photoplay ». *New York Times*, 29 septembre 1935.

Stowell, Robin. *Beethoven, Violin Concerto*. Cambridge : Cambridge University Press, 1998.

Tovey, Sir Donald. *Concertos and Choral Works*. Oxford : Oxford University Press, 1989.

Triest, J. K. Friedrich. « Remarks on the Development of the Art of Music in Germany in the Eighteenth Century (1801) », dans *Haydn and His World* sous la direction d'Elaine R. Sisman, 321-394. Traduit par Susan Gillespie. Princeton : Princeton University Press, 1997.

Williams, John. *Three Pieces from "Schindler's List" for Solo Violin and Orchestra*, New York : MCA Music Publishing, 1993.

Williams, John. *Escapades for Alto Saxophone and Orchestra*. S. l. : Cherry Lane Music Company, 2003.

À PROPOS DE L'AUTEUR

Jérôme Rossi est professeur de musicologie à l'Université de Lyon 2. Il a écrit de nombreux ouvrages et articles consacrés à la musique postromantique et aux relations entre musique et cinéma. Il a récemment publié *L'analyse de la musique de film : histoire, concepts et méthodes* (Symétrie, 2021) et a dirigé ces dernières années plusieurs ouvrages collectifs : *Comédies musicales à la française : formes et mutations de l'opérette cinématographique* (Les Impressions nouvelles, 2025, avec Marie Cadalanu), *Le cinéma populaire et ses musiciens* (Éditions universitaires de Dijon, 2020, avec Philippe Gonin), *La musique classique au cinéma : du concert à l'écran* (Presses universitaires de Rennes, 2019, avec Stéphan Etcharry), *La musique de film en France : courants, spécificités et évolutions* (Symétrie, 2016) et *Musiques de séries télévisées* (Presses universitaires de Rennes, 2015, avec Cécile Carayol). Il compose régulièrement des musiques pour le cinéma et la télévision.