

Ramage

Accords parfaits et dissonances

François Vallerand

Numéro 111, octobre 1982

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/50986ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (imprimé)

1923-5100 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Vallerand, F. (1982). Compte rendu de [Ramage : accords parfaits et dissonances]. *Séquences*, (111), 96-97.

RAMAGE

ACCORDS PARFAITS ET DISSONNANCES

Depuis bientôt dix ans, John Williams écrit la musique de tous les films de Steven Spielberg, et *E.T.*, le dernier en date, est le sixième de leur fidèle collaboration. Chaque fois, la partition musicale a été un élément primordial du film, témoignage rare et éloquent s'il en est d'un profond respect du réalisateur et du compositeur. Que dire de plus, sinon que le chef des Boston Pops vient encore d'ajouter un autre chef-d'oeuvre à sa liste déjà longue de partitions de films. *E.T.*, qui est en soi une merveilleuse leçon de cinéma, qu'un succès commercial sans précédent vient fort justement confirmer, est soutenu par une musique d'une beauté et d'une efficacité sans égales. Le côté magique, l'enchantement et l'humour de cette belle histoire d'un être d'un autre monde, sorte d'elfe ou de gnome de conte de fée, abandonné et isolé sur Terre et qu'un enfant découvre, abrite et finalement sauve de la redoutable curiosité des hommes, se retrouvent dans la musique de Williams dans des pages symphoniques exceptionnelles. Tout en restant fidèle à une écriture traditionnelle — je serais tenté de dire classique — qui a fait ses preuves, se permettant des autocitations, à l'instar de Spielberg lui-même d'ailleurs, Williams a produit peut-être sa plus belle oeuvre à ce jour. Par la profondeur de son inspiration, la simplicité et la beauté des thèmes et la richesse de leurs développements, elle nous éloigne des grosses machines orchestrales dont il est l'habitué, sans que cela diminue pour autant la valeur intrinsèque des *Star Wars* et autres *Superman*. *E.T.* n'est pas de la même trempe; le discours est du Williams de

grand cru à ne s'y point tromper. La griffe et les tics du compositeur sont bien présents, mais un je-ne-sais-quoi de magique, qu'on pourrait appeler l'inspiration ou une pointe de génie, a marqué la composition de cette merveilleuse partition. J'en tiens pour preuve les superbes pages qui ouvrent le film, d'un caractère quasi religieux, suivies de celles qui illustrent la poursuite dans la forêt, mais surtout le sublime adagio intitulé *E.T. and Me* et *E.T. Phone Home* sur le disque (MCA-6109).

Oui, j'ai aimé le film et j'adore sa partition musicale. Et John Williams est un grand compositeur, l'une des voix les plus importantes de ce siècle. Certains me diront peut-être avec une certaine condescendance qu'il n'écrit que de la musique de film: allez-y voir! Cette musique rejoint tout de même plus de monde que n'importe quelle oeuvre contemporaine soi-disant sérieuse, même si on m'objectera que ce n'est pas nécessairement à une preuve de qualité. Car, il ne faut pas avoir honte d'aimer des mélodies bien écrites, de préférer le langage de l'orchestre symphonique aux gadgets de toute sorte. On a déjà dit qu'il y avait encore des chefs-d'oeuvre à écrire en do majeur: John Williams n'hésite pas à utiliser des accords parfaits. *E.T.* en est un exemple. L'enregistrement de cette partition est donc à recommander, même aux plus réfractaires à la musique de film. On se procurera sans hésiter l'enregistrement « audiophile », malgré son prix élevé, de préférence au disque de grande série qui possède une surface bruyante, habitude de la maison MCA.

John Williams est un homme fort occupé. Compositeur, il vient d'écrire la musique de *Monsignor*, qu'on dit superbe mais que je n'ai pas encore entendue, et il est à l'oeuvre sur le troisième volet de la saga *Star Wars*, *The Revenge of the Jedi*. Chef d'orchestre, il dirige les Boston Pops dans des programmes hautement appréciés et diffusés l'été sur le réseau américain PBS et il enregistre, avec cet ensemble, de nombreux disques pour la maison Philips. Je me réjouissais il y a quelques années en anticipant les enregistrements de partitions de cinéma inédites que Williams s'était engagé à faire. Malheureusement, mes attentes ne se sont pas matérialisées. Oh, il y a certes eu la sortie d'une belle suite tirée de la musique du film de Mark Rydell *The Cowboys* (1977) et écrite par Williams. On y note un très beau thème



pour John Wayne, la classique image du père, annonçant celui qui sera associé à Glenn Ford, le « père » de Superman, six ans plus tard. Mais cette suite est perdue sur un disque numérique d'ouvertures d'opéra allant de Glinka à Rossini en passant par von Suppé et Bernstein! (Philips 6514 186). J'en veux vraiment aux producteurs de Philips qui ont concocté cette étrange et indigeste mixture, ainsi que cet autre disque inutile (Philips 6514 328) que Williams vient d'enregistrer, pot-pourri qui nous vaut, outre des extraits de *E.T.*, de *Raiders of the Lost Ark* et une trentième version de *Gone with the Wind*, des thèmes de divers films célèbres. Ces disques fourre-tout n'ont que peu d'intérêt et j'ose espérer que Williams à l'avenir tiendra tête aux producteurs de Philips et nous préparera des anthologies soignées, similaires à celle de RCA.

Si Williams est un homme occupé, Spielberg aussi. Alors qu'il réalisait *E.T.*, il se payait le luxe de produire en même temps *Poltergeist*. Visiblement, il fit plus que produire... Certaines scènes portent indéniablement sa marque. Pour la musique, il fit appel à l'autre « grand », Jerry Goldsmith — dont il écrit sur la pochette (MGM MG-1-5408) « qu'il domine avec John Williams la musique de film depuis près de vingt ans ».

Spielberg connaît et aime les enfants: si *E.T.* est un film qui leur est destiné, *Poltergeist* ne s'adresse qu'aux parents à qui toutefois il rappelle le monde naïf de leur enfance, ses craintes, ses hantises, ses phantasmes. En fait, les adultes ne sont que de grands enfants qui ont conservé les peurs de leur enfance. C'est ce que traduit admirablement la musique de Jerry Goldsmith. Au départ, la naïveté, la candeur et la grâce de l'enfance s'expriment dans une charmante mélodie, une comptine chantée par un chœur d'enfants. Mais, il ne faut pas s'y tromper, cette mélodie nous introduit dans un univers plus terrifiant qu'il n'y paraît: la peur chez l'enfant relève du quotidien. La musique, apparemment calme et anodine, prend vite une tournure cauchemardesque. Tout à coup, les cuivres hurlent, les rythmes se décomposent, les mélodies étouffent et perdent toute identité, l'atmosphère devient étouffante, irrespirable, empoisonnée. Nous sommes au monde du grinçant, de la dissonance, de l'arythmie, de l'atonalité. Tout cela est terriblement efficace et, malgré tout, d'une rare beauté sauvage. Nous nous trouvons aux antipodes de la musique de *E.T.* qui est avant tout lumière, entourée de zones d'ombres. La partition de *Poltergeist* baigne dans les ténèbres les plus profondes que traverse parfois un faible rayon d'espoir, qui prend alors des allures d'aube salvatrice.

Goldsmith utilise sa musique avec économie, préférant souvent se taire pour laisser parler l'image. Elle n'in-

tervient que lorsqu'elle est vraiment nécessaire et c'est pourquoi son écriture est si directe, si dense. Contrairement à Williams qui jouera plus sur la mélodie et ses développements, Goldsmith, dont les talents de mélodistes sont moins apparents, misera plutôt sur des effets purement instrumentaux.

Cependant, loin de vouloir ramener la différence entre Williams et Goldsmith à un manichéisme simpliste, il est pour le moins surprenant de constater que les deux hommes collaborent d'une manière générale à des films de caractère opposé. Goldsmith, à l'encontre de son collègue, tend depuis plusieurs années à accepter surtout des films sombres, lourds, violents. Pratiquement pas de comédies dans son catalogue, beaucoup de films d'horreur ou de science-fiction, des westerns très violents et quelques films de guerre. Cette constatation soulève un problème chez Goldsmith: plus souvent qu'à son tour, hélas! il compose la musique de films mineurs, sans grande envergure, voire franchement mauvais. Malgré tout le soin que le musicien apporte de toute évidence à sa musique qui reste d'un très haut calibre, cette difficulté qu'il a de bien choisir ses films, lui qui pourtant doit être choyé par les multiples demandes, comporte certains gros risques.

Le désastreux *Inchon* de Terence Young ne pouvait pas inspirer Jerry Goldsmith. Sa partition est une fausse note malencontreuse dans une carrière si fertile en oeuvres d'une réelle valeur musicale. La musique de *Inchon* est un tissu de banalités, de redites éculées, de fonds de tiroirs pleins d'autosuffisances. Je suis convaincu que le disque Regency (RI 8502) publié chez RCA doit être un humiliant embarras pour le musicien. La prise de son est d'une sécheresse sans précédent, indigne des techniques actuelles, et l'interprétation médiocre. Cela sent le bâclé, de la première à la dernière note. Pourquoi avoir gâché tant de vinyl (et de pellicule aussi) pour ce sujet et cette musique? Après tout, Goldsmith avait déjà abordé le personnage de Douglas MacArthur en 1977... Tant de ses partitions, et des meilleures, demeurent inédites: quand aurons-nous sur disque la musique de *Islands in the Stream* ou celle du récent *Secret of NIMH*? Oublions vite ce malheureux *Inchon*. Je souhaite en outre, avec beaucoup d'admiration pour Jerry Goldsmith, qu'il prenne un plus grand soin au choix de ses collaborations. Goldsmith est un homme tourmenté, sa musique en témoigne. Mais je suis convaincu que ses inquiétudes pourraient être aussi bien exprimées à l'occasion de films plus consistants au niveau du contenu. *Poltergeist*, malgré ses qualités, restera un film ordinaire aux effets souvent gratuits et vulgaires. La puissante musique de Jerry Goldsmith mérite certes mieux.

François Vallerand