



HAL
open science

D'Un nouvel espoir (1977) à La revanche des Sith (2005) : écriture musicale et traitement de la partition au sein du complexe audio-visuel dans la saga Star Wars

Chloé Huvet

► To cite this version:

Chloé Huvet. D'Un nouvel espoir (1977) à La revanche des Sith (2005) : écriture musicale et traitement de la partition au sein du complexe audio-visuel dans la saga Star Wars. Art et histoire de l'art. Université Rennes 2; Université de Montréal (1978-..), 2017. Français. NNT: 2017REN20048 . tel-03917530

HAL Id: tel-03917530

<https://theses.hal.science/tel-03917530>

Submitted on 2 Jan 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



UNIVERSITÉ
BRETAGNE
LOIRE

THÈSE / UNIVERSITÉ RENNES 2

sous le sceau de l'Université Bretagne Loire

pour obtenir le titre de :

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ RENNES 2

Mention : Cinéma

École doctorale ALL (ED 506, Arts, Lettres, Langues)

En cotutelle avec

l'UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL

Mention : Musique

présentée par

Chloé HUVET

Préparée dans le Département des Arts du Spectacle
Équipe d'accueil APP (EA 3208, Arts : pratiques et
poétiques

Laboratoire d'Études cinématographiques, Rennes 2 /
OICRM, Université de Montréal

*D'Un nouvel espoir (1977) à
La Revanche des Sith (2005) :*

**écriture musicale et
traitement de la partition**

**au sein du complexe audio-
visuel dans la saga *Star Wars***

Thèse soutenue le 20 novembre 2017

devant le jury composé de :

Nicole BIAMONTE

Professeure des universités, McGill University / *rapporteuse*

Laurent GUIDO

Professeur des universités, Université de Lille 3 / *rapporteur*

Hervé LACOMBE

Professeur des universités, Université Rennes 2 / *examineur*

Caroline TRAUBE

Professeure agrégée / *examinatrice*

Gilles MOUËLLIC

Directeur de thèse

Michel DUCHESNEAU

Directeur de thèse

SOUS LE SCEAU DE L'UNIVERSITÉ BRETAGNE LOIRE

UNIVERSITÉ RENNES 2 – UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL

École doctorale Arts, Lettres, Langues (ED 506) – Faculté de musique

Équipe d'accueil Arts : pratiques et poétiques (EA 3208), département des Arts du Spectacle

Laboratoire d'Études cinématographiques – Observatoire interdisciplinaire de création et de recherche en musique (OICRM)

***D'Un nouvel espoir (1977) à La Revanche des Sith (2005) :
écriture musicale et traitement de la partition au sein du complexe audio-visuel dans la
saga Star Wars***

Thèse de Doctorat

Disciplines : Cinéma – Musique

Présentée par Chloé HUVET

Directeur de thèse : Gilles MOUËLLIC

Directeur de thèse : Michel DUCHESNEAU

Soutenue le 20 novembre 2017

Jury :

Madame Nicole BIAMONTE, Professeure des universités, McGill University (Rapporteuse)

Monsieur Laurent GUIDO, Professeur des universités, Université de Lille 3 (Rapporteur)

Monsieur Hervé LACOMBE, Professeur des universités, Université Rennes 2 (Examinateur)

Madame Caroline TRAUBE, Professeure agrégée, Université de Montréal (Examinatrice)

Monsieur Gilles MOUËLLIC, Professeur des universités (Directeur de thèse)

Monsieur Michel DUCHESNEAU, Professeur titulaire (Directeur de thèse)

Remerciements

Mes plus vifs remerciements s'adressent tout d'abord à mes deux directeurs de thèse, Gilles Mouëllic et Michel Duchesneau, pour leur extrême gentillesse, leurs encouragements constants et leurs conseils avisés tout au long de ces quatre années de doctorat. Je tiens ici à leur exprimer ma profonde reconnaissance pour leur grande disponibilité (aussi bien lorsque j'étais en France qu'au Canada), leurs relectures toujours minutieuses et leur appui, qui ont été extrêmement précieux dans la réalisation et l'aboutissement de ce projet. Je remercie également les membres du jury qui ont accepté de lire ma thèse : Nicole Biamonte, Laurent Guido, Hervé Lacombe et Caroline Traube.

Mes sincères remerciements vont à Kenneth Wannberg et Karen Jeffcoat Lucier qui m'ont chaleureusement accueillie chez eux dans l'Oregon à la suite de ma demande d'entrevue, ainsi qu'aux orchestrateurs de Williams qui ont bien voulu m'accorder des entretiens. Je remercie en particulier Conrad Pope pour le temps et l'attention qu'il m'a consacrée.

Je tiens aussi à exprimer ma reconnaissance à Serge Cardinal et Jonathan Goldman dont les commentaires et conseils lors de mon examen de synthèse de juin 2015 ont nourri ma réflexion et m'ont encouragée dans la suite de la rédaction de ma thèse, à Elise Domenach et Yves Balmer qui m'ont soutenue dans mon parcours et appuyé mes recherches sur la musique de cinéma, et à Martin Barnier pour nos échanges riches sur le son au cinéma.

J'adresse également mes remerciements aux membres du laboratoire d'Études cinématographiques de l'Université Rennes 2 et de l'Observatoire interdisciplinaire de création et de recherche en musique pour leur accueil chaleureux vis-à-vis de mes recherches et leur appui logistique, ainsi qu'à l'École Normale Supérieure de Lyon, l'École doctorale Arts, Lettres, Langues de Rennes 2, l'OICRM et la Faculté des études supérieures et postdoctorales de l'Université de Montréal pour leur soutien financier.

Un très grand merci à mes relecteurs œil de lynx : Marie-Ève (co-aventurière et passionnée d'analyse musicale), Charles « Gold Leader » (cinéphile à l'oreille attentive, expert en bûches de Noël), Zophie (spécialiste du « cri Wilhelm ») et Marie-Hélène « Mary Poppins » (géographe mélomane, ardente partisane d'Obi-Wan). Je remercie Marie-Pier et Charles pour leurs conseils et leur aide précieuse en mise en page. J'ai également une pensée pour Florence, Federico (sans oublier mon filleul Leonardo !), Hubert, Marie-Hélène Benoit-Otis, Candy et Jérôme, Jérémy, Maxime, et les passionnés de musiques pour l'écran Cécile Carayol et

Jérôme Rossi. Merci aussi à mon consultant *Star Wars*, Philippe Béland, à Nick Kmet, Stefan Swanson, Frank Lehman et Sébastien Belval pour nos conversations pointues sur la musique de John Williams, à Céline Carenco, Simon Daniellou et Jean-Baptiste Massuet pour nos discussions et leurs conseils, à Nathalie Chamiot-Clerc, Nick et Charles qui m'ont apporté leur aide pour plusieurs traductions épineuses, et à Elsa Graboswki pour son assistance dans la transcription de certains exemples musicaux.

Je remercie très chaleureusement mes parents, Laurence et Philippe, pour m'avoir fait découvrir les étoiles cinématographiques (et intergalactiques) dès mon plus jeune âge, pour avoir encouragé et soutenu avec ferveur ma passion pour la musique de film, et pour m'avoir toujours incitée à suivre la route de briques jaunes. Un grand merci à *mia sorellona* Juliette, mon agent dévoué spécialiste des répliques de films, qui m'accompagne depuis toujours avec bienveillance et enthousiasme. Enfin, c'est avec émotion que j'adresse une pensée toute particulière à Florent dont l'écoute, la confiance et le soutien indéfectible ont été particulièrement précieux au quotidien. Cette thèse vous est dédiée.

Notes rédactionnelles

A. Citations de textes

Les extraits des textes cités seront traduits en français dans le corps de notre thèse. La version originale sera toujours indiquée en note de bas de page. Les citations respectent la ponctuation et la graphie originelles. Ainsi, les erreurs sont transcrites et suivies par l'indication « [sic] », sauf dans le cas de fautes de frappe évidentes et de corrections mineures, où nous procéderons aux rectifications adéquates. Les éventuels guillemets internes aux citations seront modifiés en guillemets simples anglais dans notre texte.

Sauf mention contraire ou dans le cas d'entretiens publiés en français, nous avons effectué nous-mêmes toutes les traductions. Cependant, en ce qui concerne les répliques des personnages dans les films et les citations des commentaires audio issus des bonus des DVDs ou des Blu-rays, nous n'avons pas effectué de nouvelles traductions à partir des interventions en langue anglaise : nous retranscrivons simplement le sous-titrage déjà proposé en français.

B. Titres

Titres des films

Afin d'alléger le corps de texte et d'uniformiser la lecture, nous avons choisi d'utiliser les titres français des films cités, suivis de leur année de sortie entre parenthèses. Nous avons reproduit en [annexe 1] la liste des films avec leurs références complètes, classés par ordre alphabétique.

Titres des cues

Les pistes des bandes originales de chaque épisode ne correspondent pas toujours aux cues¹ dont elles portent le titre, ou ont un nom différent. Aussi nous baserons-nous le plus fréquemment sur les titres figurant sur les partitions manuscrites en notre possession lorsque nous ferons référence à un cue en particulier et dans nos exemples musicaux (sauf mention contraire).

Dans le cas de *La Menace fantôme*, qui a connu deux éditions successives, nous ferons le plus souvent référence aux noms des pistes figurant sur le double CD *The Ultimate Edition*.

¹ Un cue désigne chaque musique entendue à partir de son signal d'entrée jusqu'à son interruption au sein du film.

Star Wars : Episode I – The Phantom Menace (2 disques compacts, Sony Classical, S2K 89460, 2000) – hormis pour les deux *cues* dont nous détenons les manuscrits, comme mentionné plus haut.

Enfin, lorsque l'exemple musical présenté sur portée a été réalisé à partir de notre transcription à l'oreille d'un extrait de la bande originale, nous mentionnerons le nom de la piste ; s'il s'agit d'une scène d'un épisode qui ne figure pas sur les disques édités, nous ferons référence à la séquence concernée. Dans tous nos exemples sur portées, les parties instrumentales sont notées en sons réels.

C. Abréviations

Afin d'alléger au maximum le corps du texte et de faciliter la lecture, des abréviations seront utilisées pour les indications de mesure, de dynamique, et pour les titres de chaque épisode de notre corpus (hormis dans l'introduction où ils sont cités en entier pour davantage de clarté) :

- mes. : mesure.

- b, ♮, # : bémol, bécarre, dièse.

- *pizz.* : *pizzicato*.

- *p, mf, f*, etc. ont été privilégiés pour les indications de nuance *piano, mezzoforte, forte*...

- *SW4* : *Star Wars – Episode IV : Un nouvel espoir (A New Hope, George Lucas, 1977)*.

- *SW5* : *Star Wars – Episode V : L'Empire contre-attaque (The Empire Strikes Back, Irvin Kershner, 1980)*.

- *SW6* : *Star Wars – Episode VI : Le Retour du Jedi (Return of the Jedi, Richard Marquand, 1983)*.

- *SW1* : *Star Wars – Episode I : La Menace fantôme (The Phantom Menace, George Lucas, 1999)*.

- *SW2* : *Star Wars – Episode II : L'Attaque des clones (Attack of the Clones, George Lucas, 2002)*.

- *SW3* : *Star Wars – Episode III : La Revanche des Sith (Revenge of the Sith, George Lucas, 2005)*.

Les transcriptions issues des partitions d'orchestre éditées seront désignées respectivement par les abréviations :

- [POSW4] : John Williams, *Star Wars Suite for Orchestra*, Milwaukee : Hal Leonard Corporation, 1977.
- [POSW1] : John Williams, *Star Wars : The Phantom Menace Suite for Orchestra*, Milwaukee : Hal Leonard Corporation, 1999.
- [POSW2] : John Williams, « *Across the Stars* » (*Love Theme from Star Wars: Episode II*), Milwaukee : Hal Leonard Corporation, 2002.
- [POSW3] : John Williams, « *Battle of the Heroes* » (*from Star Wars Episode III: Revenge of the Sith*), Milwaukee : Hal Leonard, 2005.

Les abréviations suivantes seront utilisées pour les bandes originales et les jeux vidéo :

- [SW1 BO] : John Williams, *Star Wars – Episode I: The Phantom Menace. Original Motion Picture Soundtrack*, 1 disque compact, Sony Classical, S261812, 1999.
- [SW1 UE] : John Williams, *The Ultimate Edition. Star Wars – Episode I: The Phantom Menace*, 2 disques compacts, Sony Classical, S2K 89460, 2000.
- [SW2 BO] : John Williams, *Star Wars – Episode II: Attack of the Clones. Original Motion Picture Soundtrack*, 1 disque compact, Sony Classical, SK89968, 2002.
- [SW4 BO] : John Williams, *Star Wars – Episode IV: A New Hope. Original Motion Picture Soundtrack*, 2 disques compacts, Sony Classical, SK92950, 2004.
- [SW5 BO] : John Williams, *Star Wars – Episode V: The Empire Strikes Back. Original Motion Picture Soundtrack*, 2 disques compacts, Sony Classical, S2K92951, 2004.
- [SW6 BO] : John Williams, *Star Wars – Episode VI: Return of the Jedi. Original Motion Picture Soundtrack*, 2 disques compacts, Sony Classical, S2K92952, 2004.
- [SW5 BO] : John Williams, *Star Wars – Episode III: Revenge of the Sith. Original Motion Picture Soundtrack*, 1 disque compact, Sony Classical, SK94220, 2005.
- [SW1 JV] : *Star Wars – Episode I: The Phantom Menace*, 1 CD-Rom, LucasArts, 1999.
- [SW1 Racer] : *Star Wars Episode I: Racer*, 1 CD-Rom, LucasArts, 2001.

Enfin, en-dehors de chaque début de chapitre où elles seront présentées sous leur forme complète à titre de rappel, les références bibliographiques citées en notes de bas de page seront abrégées dès leur deuxième occurrence selon le modèle suivant : Prénom et nom de l'auteur, *Mots-clés du titre, op. cit., (page)*. Par exemple :

- Première occurrence : James Buhler, David Neumeyer et Rob Deemer, *Hearing the Movies: Music and Sound in Film History*, New York : Oxford University Press, 2010.

- Références ultérieures : James Buhler, David Neumeyer et Rob Deemer, *Hearing the Movies*, op. cit.

Table des matières

Remerciements.....	3
Notes rédactionnelles.....	5
Table des matières.....	9
Table des exemples musicaux.....	15
Table des tableaux.....	19
Table des graphiques.....	21
Liste des extraits audio et vidéo sur la clé USB.....	23
Introduction	27
1. Présentation du sujet.....	27
1.1. Justification du corpus.....	27
1.2. Problématique.....	34
2. État de la recherche.....	37
2.1. Les travaux sur John Williams.....	38
2.2. Les études sur la musique de <i>Star Wars</i>	39
2.3. Apport de notre thèse à la connaissance.....	42
3. Sources et méthodologie.....	45
3.1. Sources.....	45
3.2. Démarche et méthodes adoptées.....	48
4. Plan.....	53
PREMIÈRE PARTIE : ÉVOLUTION DE L'ÉCRITURE MUSICALE DE JOHN WILLIAMS ENTRE LES DEUX TRILOGIES	55
Chapitre 1 : La musique des deux trilogies : une unité discutée.....	61
1.1. Les particularités narratives de la saga <i>Star Wars</i>	61
1.1.1. George Lucas et la « tragédie de Dark Vador ».....	61
1.1.2. Rimes visuelles et situations symétriques.....	63
1.2. Une configuration singulière pour John Williams : composer la musique de préquels seize ans après.....	66
1.2.1. Du côté de la réception.....	66
1.2.2. Du côté des créateurs musique.....	68
1.3. Des gestes musicaux unificateurs entre les deux trilogies ?.....	71
1.3.1. Le style d'écriture de Williams, un facteur cohésif.....	71
1.3.2. Les traits spécifiques à la musique de <i>Star Wars</i> , garants d'une unité ?.....	79
1.3.2.1. Les ponctuations de timbale soliste.....	79
1.3.2.2. Les musiques accompagnant les volets.....	81
1.3.2.3. Les ouvertures et génériques de fin.....	90
1.4. Le traitement musical de situations-type : pérennité des pratiques compositionnelles dans les deux trilogies ?.....	98
1.4.1. La mort des personnages liés au bien : les mentors et les proches.....	99
1.4.2. La mort des personnages malfaisants.....	103
1.4.3. Le traitement musical des deux romances de <i>Star Wars</i>	104
1.4.3.1. Écriture musicale des deux thèmes d'amour.....	104
1.4.3.2. Utilisation des thèmes d'amour au sein des films.....	107
1.4.3.3. Traitement orchestral des thèmes d'amour dans SW5 et SW2.....	108
1.5. Modalités d'intervention des thèmes impériaux dans la trilogie républicaine.....	111
1.5.1. Citations et réinventions thématiques dans les épisodes républicains : des évocations voilées.....	111
1.5.2. Le réemploi du réservoir thématique impérial sur les épisodes républicains.....	118
Chapitre 2 : Du <i>leitmotiv</i> dans <i>Star Wars</i>	123
2.1. L'importation du <i>leitmotiv</i> au cinéma. Une technique d'écriture et ses malentendus.....	123
2.1.1. Origines et définition(s) du <i>leitmotiv</i>	123

2.1.2. Pour une reconsidération de l'emploi du <i>leitmotiv</i> dans le cinéma hollywoodien	126
2.2. Présence du <i>leitmotiv</i> dans la saga de George Lucas	130
2.2.1. Malléabilité référentielle du <i>leitmotiv</i>	133
2.2.2. Glissements référentiels et transférabilité des motifs à grande échelle	136
2.2.2.1. Le thème de Luke	136
2.2.2.2. Le thème de la Force	140
2.2.3. Déploiement narratif et structurel des <i>leitmotiv</i> originels dans les deux trilogies : l'exemple de la Marche impériale	145
Chapitre 3 : Transformations de l'écriture thématique dans la trilogie républicaine	155
3.1. Disparition du procédé du <i>leitmotiv</i> pour les nouveaux thèmes républicains	155
3.2. Une absence de thèmes marquants ?	161
3.2.1. Des motifs délicats à circonscrire	162
3.2.1.1. Un profil mélodique moins dessiné	163
3.2.1.2. Une relative indistinction des motifs	164
3.2.1.3. Une association plus lâche avec l'image	166
3.2.2. Des thèmes moins mémorisables	169
3.3. Éclatement de l'écriture motivique dans les épisodes républicains	171
3.3.1. Une démultiplication des motifs	171
3.3.2. Fragmentation et atomisation du matériau à grande échelle	176
Chapitre 4 : Un enrichissement de la palette orchestrale	185
4.1. Mixage numérique et écriture orchestrale dans la trilogie républicaine	186
4.1.1. Une délimitation nette des lignes instrumentales	186
4.1.1.1. La modification du timbre instrumental	186
4.1.1.2. La clarté des plans sonores	187
4.1.1.3. Les doublures et alliages de timbres transparents	189
4.1.2. L'extension des registres	196
4.1.2.1. Types d'utilisation des registres extrêmes dans la trilogie impériale	196
4.1.2.2. Un rôle dramatique à part entière sur les épisodes républicains	197
4.2. Évolution du traitement des couleurs orchestrales : circulation des motifs et mobilité des timbres	201
4.2.1. Des fonctions délimitées dans la trilogie impériale	202
4.2.2. Génération du procédé et rapides variations de couleurs dans la trilogie républicaine	204
4.3. L'expansion de l'instrumentation	208
4.3.1. Un élargissement du pupitre des percussions	209
4.3.2. Une omniprésence du synthétiseur	213
4.3.3. L'importance croissante et diversifiée des voix	216
4.3.3.1. Hétérogénéité stylistique et influences musicales extérieures : le cas de SW3	222
DEUXIÈME PARTIE : TRANSFORMATION DES RELATIONS MUSIQUE/MONTAGE : INTENSIFICATION ET RECONFIGURATION DES PRATIQUES	231
Chapitre 5 : La musique à la table du montage : une remise en question de la partition comme « œuvre »	237
5.1. Une création sonore collective	238
5.1.1. Le montage : définitions	238
5.1.2. Une imbrication progressive des procédés de montage et de mixage son	239
5.1.3. Le montage musique de <i>Star Wars</i> : les multiples rôles du <i>music editor</i> Kenneth Wannberg	242
5.2. Le montage musique de la trilogie impériale	247
5.2.1. La Moviola et le montage musique	247
5.2.2. Les pratiques de montage musical dans les épisodes impériaux : typologie et analyse des procédés utilisés	249
5.2.2.1. Les remplacements de mesures à petite échelle	252

5.2.2.2. Les substitutions de sections de cues issues du même épisode	253
5.2.2.3. La suppression de pans entiers de composition	255
Chapitre 6 : Le montage musique de la trilogie républicaine : le numérique, ou la boîte de Pandore	263
6.1. Perfectionnement des outils numériques et intensification des possibilités de manipulation à grande échelle	263
6.1.1. Spécificités du montage son numérique	263
6.1.2. Une nécessaire adaptation des méthodes compositionnelles de John Williams	267
6.1.3. La montée en puissance du <i>music editor</i>	274
6.1.3.1. Quelques procédés en germe à l'ère pré-numérique	275
6.1.3.2. Des modifications intensives à (très) petite échelle	278
6.1.3.3. Un réagencement profond de l'accompagnement musical pour des séquences entières	287
6.1.3.4. Des patchworks de cues à la provenance très diverse	290
6.2. Musique et montage numérique : un remaniement musical problématique ?	296
6.2.1. Une condamnation uniformisée du montage musical de la trilogie républicaine : analyse du discours critique	296
6.2.2. Le montage numérique, générateur d'une dénaturation de la partition ?	301
Chapitre 7 : La création d'autres modes d'interactions musique/image par le montage dans la trilogie républicaine	313
7.1. Vers une « micro-narration » musicale	313
7.1.1. L'esthétique visuelle des films <i>mainstream</i> contemporains	313
7.1.2. Un traitement musique/image plus direct au montage : une optique de clarification narrative à petite échelle	316
7.2. La recherche d'une efficacité dramatique immédiate	325
7.2.1. Des pressions accrues exercées sur les <i>music editors</i> à l'ère numérique	325
7.2.2. Individualisation des séquences et logique de l'immédiateté	327
7.3. Enrichissement de la portée dramatique et reconstruction d'une narration musico-visuelle à moyenne échelle : « Duel of the Fates »	334
TROISIÈME PARTIE : MUSIQUE ET EFFETS SONORES : AU-DELÀ D'UNE « GUERRE DES SONS »	347
Chapitre 8 : L'organisation de la bande sonore	351
8.1. Les évolutions technologiques sonores	351
8.1.1. Les prémisses du <i>Dolby</i> (1952-1975)	351
8.1.2. L'avènement du son <i>Dolby Stéréo</i>	353
8.1.3. Le son numérique	358
8.1.4. Créer des « effets de réel » sonores	360
8.1.5. Spectaculaire et immersion spectatorielle : un retour au « cinéma des attractions » ?	366
8.2. Une équipe à la pointe de la création sonore : une ambition de composition sonore globale	371
8.2.1. Walter Murch et Ben Burt : l'émergence du <i>sound designer</i>	372
8.2.2. George Lucas et les techniciens de <i>Lucasfilm</i> : un goût prononcé pour les expérimentations sonores	378
8.3. Normes et pratiques de mixage dans le cinéma <i>mainstream</i>	386
8.3.1. L'ambivalence du discours des créateurs	386
8.3.2. Une musique sacrifiée sur l'autel du mixage ? Un consensus critique	388
8.3.3. Un discours critique déconnecté des normes du cinéma commercial contemporain	391
Chapitre 9 : Les stratégies réussies communes aux deux trilogies	399
9.1. Des effets sonores mixés à un niveau inhabituellement bas	399
9.2. Prise en compte des sons dans l'écriture musicale et conception des bruitages en fonction de l'accompagnement orchestral	402

9.2.1. Orchestration, textures et registres.....	403
9.2.1.1. Cohabitation musique/dialogue	403
9.2.1.2. Articulation musique/effets sonores	406
9.2.2. Placement minutieux des bruitages et des interventions musicales.....	410
9.2.3. Le cas des longues tenues	413
9.3. Interactions entre musique et bruitages : les effets de complémentarité	414
Chapitre 10 : Comparaison des procédés mis en place entre les deux trilogies	419
10.1. Une absence d'homogénéité à l'échelle des épisodes.....	419
10.2. Extension et changements des procédés dans la trilogie républicaine.....	421
10.2.1. Une alternance de primauté musique/bruitages à grande échelle	422
10.2.2. Les variations de dynamique	426
10.2.3. La prise en considération de l'énoncé de sons puissants : les arrêts musicaux momentanés	429
10.2.4. Les musiques de scènes d'action intenses : une approche différente dans la trilogie républicaine.....	433
10.2.4.1. Doublures orchestrales et alliages de timbres.....	433
10.2.4.2. Relâchement de la narrativité musicale	436
10.2.5. Un tressage resserré du tissu sonore	444
10.2.5.1. Les sons percussifs.....	445
10.2.5.2. Les effets de continuum	447
Chapitre 11 : Une musicalisation des effets sonores	455
11.1. La qualité musicale des effets sonores.....	455
11.1.1. Le <i>sound design</i> comme « composition ».....	455
11.1.2. L'horizon de la musique électroacoustique	458
11.1.3. Vers une musicalité des voix	460
11.2. Une individualisation marquée des bruitages	463
11.2.1. La singularité de chaque effet sonore	463
11.2.2. Variations sur un même son.....	470
11.3. Une mise en relief des effets sonores.....	472
11.3.1. Le bruitage comme empreinte sonore.....	472
11.3.2. Une théâtralisation des effets sonores dans la trilogie républicaine	475
11.4. Accroissement de la gestion de détail et perfectionnement du son numérique dans la trilogie républicaine	477
11.4.1. Densité et clarté : la stratification des effets sonores.....	478
11.4.2. Des effets de spatialisation accrus	483
11.4.3. Contrastes extrêmes de dynamiques et respiration de la bande sonore	488
11.5. Le silence comme écrin : des effets sonores donnés à entendre pour eux-mêmes ...	494
11.5.1. Les scènes non musicalisées : un monde sonore entier à construire.....	495
11.5.2. Silences brefs et « éclats » sonores	501
11.5.3. Une écoute tendue vers le sonore.....	509
11.5.4. Un silence assourdissant : les charges sismiques de <i>SW2</i>	512
Conclusion	517
Bibliographie	527
Sources primaires.....	527
Sources non publiées.....	527
Partitions d'orchestre manuscrites	527
Entretiens personnels enregistrés (réalisés en amont du projet de thèse)	527
Sources publiées.....	527
Partitions d'orchestre éditées	527
Arrangements et réductions pour piano	527
Bandes originales (par ordre de film pour la saga).....	528
Films (par ordre chronologique de sortie pour la saga)	529
Supports audio-visuels.....	530

Bibliothèque nationale de France, Département des Arts du spectacle	532
Cinémathèque française, Fonds Francis Girod	532
Presse (par ordre chronologique de création)	532
Ressources en ligne.....	532
Littérature secondaire : bibliographie sélective	532
Ouvrages et articles sur la musique de <i>Star Wars</i>	532
Ouvrages et articles sur John Williams.....	537
Ouvrages et articles sur le cinéma hollywoodien	539
Sur le cinéma de George Lucas et <i>Star Wars</i>	539
Sur les <i>blockbusters</i> , le cinéma hollywoodien contemporain et les nouvelles technologies	542
Sur le cinéma de science-fiction	546
Ouvrages et articles sur le montage	547
Ouvrages et articles sur le son	548
Sur le son dans <i>Star Wars</i> et dans le cinéma de science-fiction	548
Sur le son au cinéma	551
Ouvrages et articles sur la musique de film	559
Divers.....	567
Ouvrages et articles cités sur la musique	567
Ouvrages et articles cités sur le cinéma	570
Ouvrages et articles littéraires cités	571
Ouvrages et articles de sociologie cités	571
Ouvrages et articles philosophiques cités	572
Communications orales citées.....	572
<u>Annexe 1</u> : Références complètes des films cités (par ordre alphabétique)	573
<u>Annexe 2</u> : <i>Cue lists</i> de <i>SW5</i> , <i>SW2</i> et <i>SW3</i>	585
<u>Annexe 3</u> : <i>Cue lists</i> de <i>SW4</i> , <i>SW6</i> et <i>SW1</i>	589
<u>Annexe 4</u> : Frises thématiques de chaque épisode.....	593
<u>Annexe 5</u> : Équipe son de chaque épisode de <i>Star Wars</i>	599
<u>Annexe 6</u> : Oscars remportés par les techniciens de <i>Skywalker Sound</i>	603

Table des exemples musicaux

<u>Exemple 1</u> : <i>SW4</i> , Fanfare des rebelles, « TIE Fighter Attack ». Transcription à partir de [<i>SW4</i> BO], disque 2, piste 9 [de 02:13 à 02:17].	76
<u>Exemple 2</u> : <i>SW3</i> , « 3M1 Counsel Meeting », mes. 66-71 [film de 01:29:56 à 01:30:07].	76
<u>Exemple 3</u> : <i>SW3</i> , « 2M5 Greivous [<i>sic</i>] Travels to Palpatine », mes. 1-5 [film de 27:36 à 27:44].	78
<u>Exemple 4</u> : <i>SW1</i> , « Duel of the Fates », [POSW1] mes. 5-10 [film de 01:50:38 à 01:50:45].	78
<u>Exemple 5</u> : <i>SW4</i> , « Burning Homestead ». Transcription à partir de [<i>SW4</i> BO], disque 1, piste 9 [de 02:30 à 02:34].	80
<u>Exemple 6</u> : <i>SW5</i> , « R6/7P5/1 The Magic Tree », mes. 64-65 [film de 01:02:03 à 01:02:06].	80
<u>Exemple 7</u> : <i>SW6</i> , « Father and Son ». Transcription à partir de [<i>SW6</i> BO], disque 2, piste 3 [de 03:38 à 03:44].	80
<u>Exemple 8</u> : <i>SW2</i> , solo de timbale. Transcription à partir de la victoire de Dooku [film de 02:07:39 à 02:07:42].	81
<u>Exemple 9</u> : <i>SW3</i> , « 2M7 Be Careful of Your Friend », mes. 19-22 [film de 36:37 à 36:54].	86
<u>Exemple 10</u> : <i>SW1</i> , « The Attack on Theed ». Transcription à partir de [<i>SW1</i> UE], disque 1, piste 12 [de 00:38 à 00:48].	86
<u>Exemple 11</u> : <i>SW3</i> , « 2M4 Revisiting Padmé », mes. 36-38 / « 2M5 Greivous [<i>sic</i>] Travels to Palpatine », mes. 1 [film de 27:31 à 27:37].	88
<u>Exemple 12</u> : <i>SW5</i> , « R6P3 This is Not a Cave », mes. 91-94 [film de 57:52 à 57:58].	89
<u>Exemple 13</u> : <i>SW3</i> , « 3M2 Hold Me », mes. 10-12 [film de 42:34 à 42:42].	89
<u>Exemple 14</u> : <i>SW4</i> , « Main Title », [POSW1] mes. 62-68 [film de 01:40 à 01:48].	92
<u>Exemple 15</u> : <i>SW1</i> , motif de Dark Maul. Transcription à partir de [<i>SW1</i> UE], disque 2, piste 27 [de 00:27 à 00:33].	99
<u>Exemple 16</u> : <i>SW6</i> , mort de Yoda. Transcription à partir de [<i>SW6</i> BO], disque 1, piste 10 [de 06:35 à 07:12].	101
<u>Exemple 17</u> : <i>SW2</i> , « 4M6 Rescuing Mother », mes. 39-45 [film de 01:19:33 à 01:20:15].	102
<u>Exemple 18</u> : <i>SW2</i> , « 1M3 Thwarted Attempt », mes. 7-11 [film de 03:43 à 03:59].	102
<u>Exemple 19</u> : <i>SW5</i> , thème d'amour de Han et Leia. Réduction à partir du « R5/6P4/1 Solo and the Princess », mes. 4-16 [film de 48:45 à 49:27].	105
<u>Exemple 20</u> : <i>SW2</i> , thème d'amour « Across the Stars ». Réduction à partir du « 6M1 Love Pledge », mes. 4-17 [film de 01:43:00 à 49:27].	105
<u>Exemple 21</u> : <i>SW6</i> , thème de l'Empereur. Réduction à partir de [<i>SW6</i> BO], disque 2, piste 4 [de 01:07 à 01:40].	113
<u>Exemple 22</u> : <i>SW1</i> , thème de la célébration finale. Réduction à partir de [<i>SW1</i> UE], disque 2, piste 31 [de 00:31 à 00:47].	113
<u>Exemple 23</u> : <i>SW5</i> , fin du thème de la Marche impériale. Réduction à partir de [<i>SW5</i> BO], disque 2, piste 1 [de 00:29 à 00:39].	115
<u>Exemple 24</u> : <i>SW1</i> , fin du thème d'Anakin. Réduction à partir de [<i>SW1</i> BO], piste 3 [de 01:37 à 01:57].	116
<u>Exemple 25</u> : <i>SW4</i> , Thème de Luke. Transcription à partir de [<i>SW4</i> BO], disque 1, piste 2 [de 00:06 à 00:15].	137
<u>Exemple 26</u> : <i>SW5</i> , thème de Luke, « R6P2 Yoda's Teaching », mes. 6-10 [film de 53:12 à 53:23].	139
<u>Exemple 27</u> : <i>SW5</i> , thème de Luke, « R3/4P4/1 Luke's First Crash », mes. 77-83 [film de 30:09 à 30:19].	140
<u>Exemple 28</u> : <i>SW4</i> , thème de la Force. Transcription à partir de [<i>SW4</i> BO], disque 1, piste 6 [de 02:21 à 02:52].	141
<u>Exemple 29</u> : <i>SW3</i> , thème de la Force, « 6M4 Heroes Collide », mes. 139-145 [film de 01:52:06 à 01:52:16].	143

<u>Exemple 30</u> : <i>SW5</i> , Marche impériale, « R9P4 Trouble in Prison », mes. 1-3 [film de 01:26:40 à 01:26:46].	147
<u>Exemple 31</u> : <i>SW5</i> , Marche impériale, « R12P2 To Hyperspace », mes. 89-95 [film de 01:51:36 à 01:51:54].	148
<u>Exemple 32</u> : <i>SW2</i> , Marche impériale, « 7M3 Insert », mes. 8-15 [film de 02:14:09 à 02:14:47].	149
<u>Exemple 33</u> : <i>SW6</i> , Marche impériale, mort de Dark Vador. Transcription à partir de [<i>SW6 BO</i>], disque 2, piste 8 [de 02:45 à 03:07].	150
<u>Exemple 34</u> : <i>SW6</i> , Marche impériale, mort de Dark Vador. Transcription à partir de [<i>SW6 BO</i>], disque 2, piste 8 [de 04:04 à 04:27].	151
<u>Exemple 35</u> : <i>SW1</i> , « thème associé constant » relié à Qui-Gon. Transcription à partir de [<i>SW1 UE</i>], disque 2, piste 1 [de 00:12 à 00:32].	157
<u>Exemple 36</u> : <i>SW2</i> , thème associé constant lié au complot des Séparatistes, « 1M3 Thwarted Attempt », mes. 24-27 [film de 04:41 à 04:57].	158
<u>Exemple 37</u> : <i>SW2</i> , thème du mystère/de la menace, « 3M8 Rainy Ramp and Anakin's Nightmare », mes. 5-13 [film de 57:03 à 57:26].	163
<u>Exemple 38</u> : <i>SW2</i> , thème du tourment d'Anakin, « 4M7 Exacting Revenge », mes. 20-29 [film de 01:20:54 à 01:21:20].	165
<u>Exemple 39</u> : <i>SW1</i> , thème du courage d'Anakin. Transcription à partir de [<i>SW1 UE</i>], disque 2, piste 21 [de 00:37 à 00:42].	166
<u>Exemple 40</u> : <i>SW1</i> , thème de Jar Jar. Transcription à partir de [<i>SW1 UE</i>], disque 1, piste 17 [de 00:06 à 00:21].	170
<u>Exemple 41</u> : <i>SW3</i> , motif lié à la proximité entre Anakin et Palpatine, « 3M1 Counsel Meeting », mes. 44-47 [film de 39:51 à 40:05].	172
<u>Exemple 42</u> : <i>SW3</i> , thème d'Anakin seul troublé. Transcription à partir du film [de 51:19 à 51:29].	173
<u>Exemple 43</u> : <i>SW3</i> , motif « It Can't Be », « 6M1 It Can't Be », mes. 16-18 [film de 01:37:30 à 01:37:40].	173
<u>Exemple 44</u> : <i>SW3</i> , thème de la trahison d'Anakin, « 6M1 It Can't Be », mes. 41-46 [film de 01:39:05 à 01:39:25].	174
<u>Exemple 45</u> : <i>SW1</i> , geste cadentiel final. Transcription à partir du film [de 02:09:47 à 02:09:53].	187
<u>Exemple 46</u> : <i>SW3</i> , « 4M5A Padme's Ruminations », mes. 10-12 [film de 01:10:17 à 01:10:37].	188
<u>Exemple 47</u> : <i>Hook ou la revanche du capitaine Crochet</i> , « Remembering Childhood ». Transcription à partir du film [de 01:32:57 à 01:33:05].	191
<u>Exemple 48</u> : <i>Arrête-moi si tu peux</i> , « The Float », thème principal. Transcription à partir de la bande originale, piste 2 [de 00:45 à 00:52].	191
<u>Exemple 49</u> : <i>SW1</i> , « Anakin's Midi-Chlorian Count ». Transcription à partir de [<i>SW1 UE</i>], disque 1, piste 27 [de 00:22 à 00:41].	192
<u>Exemple 50</u> : <i>SW5</i> , « R8P2 City in the Cloud », mes. 36-39 [film de 01:13:40 à 01:13:54].	193
<u>Exemple 51</u> : <i>SW3</i> , « 2M6 Scenes and Dreams », mes. 46-48 [film de 31:47 à 31:53].	194
<u>Exemple 52</u> : <i>SW3</i> , « 7M3 The Birth of the Twins », mes. 21-26 [film de 02:05:36 à 02:06:02].	195
<u>Exemple 53</u> : <i>SW6</i> , Grande fosse de Carkoon. Transcription à partir de [<i>SW6 BO</i>], disque 1, piste 6 [de 00:00 à 00:08].	197
<u>Exemple 54</u> : <i>SW3</i> , « 3M5 Good Bye Old Friend », mes. 52-57 [film de 52:38 à 53:00].	198
<u>Exemple 55</u> : <i>SW1</i> , thème des droïdes de la Fédération. Transcription à partir de [<i>SW1 UE</i>], disque 2, piste 18 [de 00:00 à 00:12].	199
<u>Exemple 56</u> : <i>SW6</i> , thème de Jabba pendant la négociation entre le Hutt et Leia. Transcription à partir de [<i>SW6 BO</i>], disque 1, piste 3 [de 00:59 à 01:06].	203
<u>Exemple 57</u> : <i>SW3</i> , « Duel of the Fates », « 6M5 New », mes. 9-16 [film de 01:52:44 à 01:53:02].	205

<u>Exemple 58</u> : <i>SW1</i> , Amidala est emmenée prisonnière hors du palais par les droïdes de la Fédération. Transcription à partir de [<i>SW1 UE</i>], disque 1, piste 13 [de 00:54 à 01:08].	207
<u>Exemple 59</u> : <i>SW2</i> , percussions solistes, « 1M7A Zam Chase Pt. 1 », mes. 49-54 [film de 15:27 à 15:38].	212
<u>Exemple 60</u> : <i>Minority Report</i> , percussions solistes. Transcription à partir de la bande originale, piste 5 [de 02:28 à 02:35].	212
<u>Exemple 61</u> : <i>SW5</i> , « R8P2 City in the Clouds », mes. 73-77 [film de 01:15:22 à 01:15:30].	218
<u>Exemple 62</u> : <i>SW2</i> , « 2M6 Lunch and the Younglings », mes. 44-47 [film de 37:01 à 37:17].	220
<u>Exemple 63</u> : <i>SW2</i> , « 7M3 Finale », mes. 51-56 [film de 02:12:22 à 02:12:48].	221
<u>Exemple 64</u> : Howard Shore, <i>Le Seigneur des Anneaux : La Communauté de l'Anneau</i> , « The Treason of Isengard ». Transcription à partir de la bande originale, piste 4 [de 00:00 à 00:29].	225
<u>Exemple 65</u> : <i>SW3</i> , « 5M7 Anakin's Dark Deeds », mes. 1-9 [film de 01:34:27 à 01:35:01].	225
<u>Exemple 66</u> : <i>SW3</i> , « 5M3 Lament », mes. 12-16 [film de 01:21:50 à 01:22:10].	228
<u>Exemple 67</u> : <i>SW5</i> , « R3P3 The Snow Battle », mes. 139-144 interpolées devant les mes. 23-28 [film de 25:03 à 25:19].	253
<u>Exemple 68</u> : <i>SW5</i> , « R1P2 New Start », mes. 12-15 [film de 02:13 à 02:20].	258
<u>Exemple 69a</u> : <i>SW5</i> , « R10P3 Chewie Chokes Lando », accompagnement originel des mes. 27-29.	276
<u>Exemple 69b</u> : <i>SW5</i> , « R10P3 Chewie Chokes Lando », accompagnement recomposé au montage final à partir des mes. 27-29 [film de 01:37:40 à 01:37:51].	276
<u>Exemple 70a</u> : <i>SW5</i> , « R10P3 Chewie Chokes Lando », accompagnement originel des mes. 58-62.	277
<u>Exemple 70b</u> : <i>SW5</i> , « R10P3 Chewie Chokes Lando », accompagnement recomposé au montage final à partir des mes. 58-62 [film de 01:38:16 à 01:38:20].	277
<u>Exemple 71</u> : <i>SW3</i> , « 7M3 The Birth of the Twins », mes. 6-7 [film de 02:04:34 à 02:04:40].	279
<u>Exemple 72</u> : <i>SW3</i> , « 4M6 I am the Senate », mes. 46-49.	280
<u>Exemple 73</u> : <i>SW3</i> , « 4M6 I am the Senate », accompagnement recomposé au montage final à partir des mes. 46-49 [film de 01:12:12 à 01:12:14].	281
<u>Exemple 74</u> : <i>SW2</i> , « 3M5 The Meadow Scene », mes. 4-16.	282
<u>Exemple 75</u> : <i>SW2</i> , « 3M5 The Meadow Scene », mes. 33-35.	282
<u>Exemple 76</u> : <i>SW2</i> , « 3M5 The Meadow Scene », mes. 41-42.	283
<u>Exemple 77</u> : <i>SW2</i> , « 3M5 Insert », mes. 1-10.	283
<u>Exemple 78</u> : <i>SW2</i> , « 3M5 Insert », mes. 11-14.	284
<u>Exemple 79</u> : <i>SW1</i> , « The Tide Turns ». Transcription à partir de [<i>SW1 UE</i>], disque 2, piste 28 [de 00:00 à 00:13].	302
<u>Exemple 80</u> : <i>SW1</i> , « The Tide Turns ». Transcription à partir de [<i>SW1 UE</i>], disque 2, piste 28 [de 00:14 à 00:33].	302
<u>Exemple 81</u> : <i>SW1</i> , « The Tide Turns ». Transcription à partir de [<i>SW1 UE</i>], disque 2, piste 28 [de 00:50 à 00:55].	303
<u>Exemple 82</u> : <i>SW1</i> , « The Tide Turns ». Transcription à partir de [<i>SW1 UE</i>], disque 2, piste 28 [de 00:55 à 01:17].	303
<u>Exemple 83</u> : <i>SW1</i> , « The Tide Turns ». Transcription à partir de [<i>SW1 UE</i>], disque 2, piste 28 [de 01:18 à 01:30].	304
<u>Exemple 84</u> : <i>SW1</i> , « 6M5 Droid Battle », mes. 79-81.	307
<u>Exemple 85</u> : <i>SW2</i> , « 5M5 Finding the Conveyor Belt », mes. 10-12 [film de 01:37:40 à 01:37:45].	317
<u>Exemple 86</u> : <i>SW2</i> , « 5M5 Finding the Conveyor Belt », mes. 35-37 [film de 01:39:06 à 01:39:14].	318

<u>Exemple 87</u> : <i>SW2</i> , « 6M2 Entrance of the Monsters », réduction des mes. 17-24 [<i>SW3</i> de 01:19:13 à 01:19:35].	330
<u>Exemple 88</u> : <i>SW2</i> , « 6M2 Entrance of the Monsters », réduction des mes. 69-70 [<i>SW3</i> de 01:19:47 à 01:19:51].	332
<u>Exemple 89</u> : <i>SW1</i> , « 6M4 The Big Army », mes. 32-38.	336
<u>Exemple 90</u> : <i>SW1</i> , « Duel of the Fates », [POSW1] mes. 120-123 [film de 01:51:04 à 01:51:14].	340
<u>Exemple 91</u> : <i>SW1</i> , « Duel of the Fates », [POSW1] mes. 74-77 [film de 01:51:04 à 01:51:14].	343
<u>Exemple 92</u> : <i>SW5</i> , « R12P2 To Hyper-Space », mes. 123-126 [film de 01:52:52 à 01:52:59].	394
<u>Exemple 93</u> : <i>SW2</i> , « 3M4 Interior Tipoca City », mes. 9-17 [film de 46:42 à 02:43].	405
<u>Exemple 94</u> : <i>SW5</i> , « R1P2 New Start », mes. 21-24 [film de 02:33 à 02:43].	406
<u>Exemple 95</u> : <i>SW3</i> , Duel sur Utapau, thème du général Grievous. Transcription [film de 58:12 à 59:15].	408
<u>Exemple 96</u> : <i>SW5</i> , « R3P2 Leia's Instructions », mes. 55-62 [film de 24:22 à 24:36].	410
<u>Exemple 97</u> : <i>SW3</i> , « 3M6 Going to Utapau », mes. 1-4 [film de 53:57 à 54:03].	411
<u>Exemple 98</u> : <i>SW3</i> , « 3M6 Going to Utapau », mes. 16-18 [film de 54:30 à 54:37].	412
<u>Exemple 99</u> : <i>SW5</i> , « R4P3 The Asteroid Field », mes. 136-139 [film de 38:12 à 38:17].	413
<u>Exemple 100</u> : <i>SW2</i> , « 1M6 Zam's Dirty Trick », mes. 79-80 [film de 13:42 à 13:48].	423
<u>Exemple 101</u> : <i>SW1</i> , thème des droïdes, « The Droid Invasion ». Transcription à partir de [<i>SW1 UE</i>], disque 1, piste 7 [film de 10:20 à 10:29].	425
<u>Exemple 102</u> : <i>SW2</i> , « 2M5 The Library Scene », mes. 20-22 [film de 34:50 à 34:57].	429
<u>Exemple 103</u> : <i>SW3</i> , « 3M7 Riding the Lizard », mes. 62-63 [film de 57:27 à 57:33].	430
<u>Exemple 104</u> : <i>Minority Report</i> , « 3M4 Anderson's Escape », mes. 69-72.	435
<u>Exemple 105</u> : <i>SW2</i> , « 1M7A Zam Chase Pt.1 », mes. 4-5 [film de 14:15 à 14:18].	439
<u>Exemple 106</u> : <i>SW2</i> , « 1M7A Zam Chase Pt.1 », mes. 16-20 [film de 14:34 à 14:48].	440
<u>Exemple 107</u> : <i>Harry Potter et la chambre des secrets</i> , « 4M1 Pt.3 Chasing the Snitch », mes. 10-13.	441
<u>Exemple 108</u> : <i>SW2</i> , « 1M7A Zam Chase Pt.1 », mes. 145-147 [film de 17:26 à 17:33].	442
<u>Exemple 109</u> : <i>SW2</i> , « 1M7A Zam Chase Pt.1 », mes. 130-132 [film de 16:56 à 17:00].	442
<u>Exemple 110a</u> : <i>SW2</i> , « 1M7A Zam Chase Pt.1 », mes. 72-75 [film de 16:03 à 16:10].	443
<u>Exemple 110b</u> : <i>SW2</i> , « 1M7A Zam Chase Pt.1 », mes. 78-84 [film de 16:11 à 16:17].	443
<u>Exemple 111</u> : <i>SW3</i> , « 1M7 The Death of Dooku », mes. 34-35 [film de 13:56 à 14:02].	449
<u>Exemple 112</u> : <i>SW6</i> , Scène de poursuite à <i>motojets</i> dans la forêt d'Endor. Transcription des bruitages à l'oreille [film de 56:10 à 56:28].	500
<u>Exemple 113</u> : <i>SW3</i> , « 7M3 The Birth of the Twins », mes. 34-37 [film de 02:06:45 à 02:06:55].	510

Table des tableaux

<u>Tableau 1</u> : Typologie des musiques accompagnant les volets dans les deux trilogies.....	84
<u>Tableau 2</u> : <i>SW5</i> , « R4P3 The Asteroid Field », mes. 160-161, figuralismes musicaux [film de 38:46 à 38:49].	85
<u>Tableau 3</u> : Construction musicale des génériques de fin dans les six épisodes.....	95
<u>Tableau 4</u> : Accompagnement orchestral de la scène finale de <i>SW5</i> , « R12P3 Finale », mes. 17-37 [film de 01:54:43 à 01:55:29].	110
<u>Tableau 5</u> : Accompagnement orchestral de la scène finale de <i>SW2</i> , « 7M3 Finale », mes. 101-129 [film de 02:14:48 à 01:15:54].	110
<u>Tableau 6</u> : Récurrence des thèmes de la trilogie impériale dans les épisodes républicains. .	119
<u>Tableau 7</u> : <i>SW6</i> , Yoda révèle à Luke l'existence secrète d'un parent, interventions du motif de l'« autre Skywalker » [film de 37:50 à 41:01].	132
<u>Tableau 8</u> : Nombre d'occurrences des nouveaux motifs dans <i>SW1</i> , <i>SW2</i> et <i>SW3</i>	156
<u>Tableau 9</u> : Démultiplication du matériau thématique mobilisé par Williams de <i>SW4</i> à <i>SW3</i>	176
<u>Tableau 10</u> : Thèmes musicaux principaux et secondaires dans les deux trilgies.	177
<u>Tableau 11</u> : Expansion et diversification de l'utilisation de la voix de <i>SW5</i> à <i>SW3</i>	217
<u>Tableau 12</u> : Équipe chargée du montage musique dans chaque épisode de <i>Star Wars</i>	245
<u>Tableau 13</u> : <i>SW5</i> , nouveau montage musical de la scène où Luke et Han sont sauvés par les pilotes partis à leur recherche au lendemain de la tempête de neige [film de 14:39 à 15:54].	254
<u>Tableau 14</u> : <i>SW5</i> , Accompagnement originel du <i>cue</i> « R2P2 Ben's Instructions » [film de 11:13 à 11:51].	257
<u>Tableau 15</u> : <i>SW5</i> , comparaison des mesures correspondant aux indications du compositeur entre les deux versions de la scène d'ouverture.....	258
<u>Tableau 16</u> : <i>SW2</i> , nouveau montage musical de la scène romantique dans la prairie de Naboo et de l'enchaînement avec la séquence sur Kamino [film de 47:49 à 50:27].	286
<u>Tableau 17</u> : <i>SW2</i> , nouveau montage musical de la scène de poursuite entre Zam, Obi-Wan et Anakin à travers Coruscant [film de 14:09 à 20:57].	289
<u>Tableau 18</u> : <i>SW2</i> , montage musical de la première partie de la scène de l'arène sur Géonosis [film de 01:49:53 à 01:55:34].	295
<u>Tableau 19</u> : <i>SW2</i> , montage musical de la première moitié de la scène dans la manufacture de droïdes sur Géonosis [film de 01:37:26 à 01:41:02].	320
<u>Tableau 20</u> : <i>SW1</i> , « Duel of the Fates », [POSW1] mes. 1-4 [film de 01:50:25 à 01:50:38].	339

Table des graphiques

<u>Graphique 1</u> : <i>SW2</i> , Poursuite à travers Coruscant. Sonagramme [film de 17:49 à 18:02].	479
<u>Graphique 2</u> : <i>SW3</i> , Charge du général Grievous. Sonagramme [film de 58:35 à 58:45].	481
<u>Graphique 3</u> : <i>SW3</i> , Attaque des <i>droidekas</i> . Représentation de l'intensité du signal à partir du début des tirs [film de 08:58 à 09:05].	486
<u>Graphique 4</u> : <i>SW2</i> , Anakin sauve Obi-Wan d'une chute mortelle. Représentation de l'intensité du signal, de 01:44 à 01:53 à partir du début de la séquence [film de 15:58 à 16:07]. ..	489
<u>Graphique 5</u> : <i>SW1</i> , <i>Shock cut</i> , le vaisseau de Dark Maul se dirige vers Tatooine. Représentation de l'intensité du signal, jusqu'à 11:30 à partir du début de la séquence [film de 51:07 à 51:18].	490
<u>Graphique 6</u> : <i>SW2</i> , Scène des <i>kouhuns</i> . Représentation de l'intensité du signal de 02:37 à 03:33 à partir du début de la scène [film de 13:12 à 14:08].	493
<u>Graphique 7</u> : <i>Le Pacte des loups</i> , scène d'ouverture. Représentation de l'intensité du signal, jusqu'à 01:43 à partir du début de la séquence [film de 01:21 à 03:04].	502
<u>Graphique 8</u> : <i>SW6</i> , Scène de poursuite à <i>motojets</i> dans la forêt d'Endor. Représentation de l'intensité du signal, jusqu'à 00:09:30 à partir du début de la séquence [film de 56:11 à 56:20].	505
<u>Graphique 9</u> : <i>SW1</i> , Course des modules sur Tatooine. Représentation de l'intensité du signal, jusqu'à 00:12:09 à partir du début de la séquence [film de 01:01:15 à 01:01:27].	505
<u>Graphique 10</u> : <i>SW6</i> , Scène de poursuite à <i>motojets</i> sur Endor. Sonagramme [film de 56:21 à 56:30].	506
<u>Graphique 11</u> : <i>SW1</i> , Course des modules. Sonagramme [film de 01:01:15 à 01:01:27].	506
<u>Graphique 12</u> : <i>SW2</i> , Première charge sismique. Sonagramme [film de 01:07:13 à 01:07:23].	512
<u>Graphique 13</u> : <i>SW2</i> , Seconde charge sismique. Sonagramme [film de 01:07:26 à 01:07:32].	513

Liste des extraits audio et vidéo sur la clé USB

NB : De vives polémiques entourent les différentes rééditions sur DVD et Blu-ray d'*Un nouvel espoir* (1977), de *L'Empire contre-attaque* (1980) et du *Retour du Jedi* (1983), que nous rappellerons brièvement au début de notre deuxième partie. Nous avons choisi de ne pas entrer dans le débat entourant l'« édition spéciale » de 1997 ; les extraits vidéo des épisodes impériaux présentés ici sont donc issus des versions originelles sorties sur DVD. Ceux des épisodes républicains proviennent des Blu-rays en raison de la qualité visuelle et sonore supérieure du support – les différences, minimes, avec la version DVD n'affectant pas l'accompagnement musical. Les extraits audio sont tirés des bandes originales. Tous ces supports sont référencés dans la section « Sources primaires publiées » de la bibliographie à la fin de notre thèse.

- [extrait audio 1] : *SW3*, atterrissage d'urgence sur Coruscant, réemploi du *cue* « The Tide Turns » de *SW1*.
- [extrait 1] : *SW6*, mort de Yoda.
- [extrait 2] : *SW2*, mort de Shmi Skywalker.
- [extrait 3] : *SW5*, scène finale, thème d'amour de Han et Leia.
- [extrait 4] : *SW2*, scène finale, thème d'amour « Across the Stars ».
- [extrait 5] : *SW1*, scène finale, parade sur Naboo.
- [extrait 6] : *SW2*, bataille entre les droïdes et les clones, « thème de Luke ».
- [extrait 7] : *SW4*, Luke contemple les soleils couchants, « thème de la Force ».
- [extrait 8] : *SW3*, duel télékinésique entre Anakin et Obi-Wan, « thème de la Force ».
- [extrait 9] : *SW6*, Dark Vador sauve Luke de l'Empereur, « thème de la Force ».
- [extrait 10] : *SW5*, Dark Vador menace Lando Calrissian, « Marche impériale ».
- [extrait 11] : *SW5*, dialogue télépathique entre Dark Vador et Luke, « Marche impériale ».
- [extrait 12] : *SW2*, parade de l'armée des clones, « Marche impériale ».
- [extrait 13] : *SW6*, mort de Dark Vador, « Marche impériale ».
- [extrait 14] : *SW2*, dialogue menaçant entre Obi-Wan et Jango Fett sur Kamino.
- [extrait 15] : *SW3*, duel entre Anakin et Obi-Wan sur la lave en fusion de Mustafar.
- [extrait 16] : *SW3*, montage alterné Anakin/Padmé sur Coruscant, « Across the Stars ».
- [extrait 17] : *SW3*, tension entre Anakin et le Conseil des Jedi, « Marche impériale ».

- [extrait 18] : *SW3*, naissance des jumeaux Skywalker.
- [extrait 19] : *SW3*, Anakin exprime son mal-être profond lors d’une conversation avec Padmé.
- [extrait 20] : *SW1*, déploiement des bataillons de la Fédération du Commerce, thème des droïdes.
- [extrait 21] : *SW4*, Luke et Leia affrontent les *Stormtroopers* sur l’Étoile Noire.
- [extrait 22] : *SW1*, la reine Amidala est emmenée prisonnière par les troupes de la Fédération.
- [extrait 23] : *SW2*, Obi-Wan rend visite à Yoda et à ses padawans.
- [extrait 24] : *SW3*, montage alterné Anakin/Padmé sur Coruscant, agonie intérieure d’Anakin.
- [extrait 25] : *SW3*, massacre des Jedi par les clones, assassinat d’Aayla Secura sur Felucia.
- [extrait 26] : *SW5*, Boba Fett parvient à s’enfuir de Bospin à bord du *Slave I*.
- [extrait 27] : *SW3*, Dark Vador agonisant est emmené par Dark Sidious sur une civière.
- [extrait 28] : *SW2*, Anakin et Padmé pique-niquent dans une prairie sur Naboo.
- [extrait 29] : *SW2*, Obi-Wan et Anakin poursuivent Zam Wesell à travers Coruscant.
- [extrait 30] : *SW2*, début du combat entre les Jedi, les monstres et les droïdes dans l’arène sur Géonosis.
- [extrait 31] : *SW3*, atterrissage d’urgence sur Coruscant.
- [extrait 32] : *SW2*, Obi-Wan achève l’*acklay* dans l’arène sur Géonosis.
- [extrait 33] : *SW2*, le comte Dooku suspend l’offensive des super droïdes de combat.
- [extrait 34] : *SW2*, première moitié de la scène dans la manufacture de droïdes sur Géonosis.
- [extrait 35] : *SW3*, Dark Vador et son armée de clones marchent sur le temple Jedi de Coruscant pour exterminer les apprentis, la bataille fait rage sur Utapau.
- [extrait 36] : *SW1*, début de l’affrontement entre Dark Maul, Qui-Gon et Obi-Wan, « Duel of the Fates ».
- [extrait 37] : *SW1*, la reine Amidala et ses soldats partent capturer le vice-roy Gunray tandis que Dark Maul, Qui-Gon et Obi-Wan poursuivent leur lutte, « Duel of the Fates ».
- [extrait 38] : *SW3*, scène d’ouverture, « thème de la Force ».
- [extrait 39] : *SW4*, le Faucon Millenium est tracté vers l’Étoile Noire.
- [extrait 40] : *SW5*, Han Solo échoue à faire passer le Faucon Millenium en vitesse-lumière.
- [extrait 41] : *SW2*, Anakin fait face aux robots soudeurs sur la chaîne de montage de Géonosis.

- [extrait 42] : *SW2*, scène des *kouhuns* sur Coruscant.
- [extrait 43] : *SW1*, débarquement de l'armée droïde sur Naboo.
- [extrait 44] : *SW2*, transition entre la salle des archives et le vaisseau de transport.
- [extrait 45] : *SW3*, Obi-Wan affronte les soldats du général Grievous sur Utapau.
- [extrait 46] : *SW2*, scène d'ouverture, premier attentat contre la sénatrice Amidala.
- [extrait 47] : *SW1*, le vaisseau de la reine Amidala force le blocus spatial de la Fédération.
- [extrait 48] : *SW3*, premier cauchemar d'Anakin au sujet de l'accouchement de Padmé.
- [extrait 49] : *SW1*, fin de l'échange entre la reine Amidala et les représentants de la Fédération.
- [extrait 50] : *SW2*, effet de syntonisation, voix du leader séparatiste Wat Tambor.
- [extrait 51] : *SW4*, Luke découvre les corps de son oncle et de sa tante / trois chasseurs TIE s'approchent de l'Étoile Noire.
- [extrait 52] : *SW3*, le général Grievous capture Obi-Wan et Anakin à l'aide de rayons tracteurs.
- [extrait 53] : *SW1*, première apparition des *droidekas*.
- [extrait 54] : *SW2*, Zam Wesell, poursuivie à travers Coruscant par Obi-Wan et Anakin, active les coupleurs d'énergie.
- [extrait 55] : *SW3*, le général Grievous marche sur Obi-Wan en faisant tournoyer ses sabres laser.
- [extrait 56] : *SW4*, le Faucon Millénium se dirige vers la base des rebelles sur Yavin.
- [extrait 57] : *SW1*, course des modules sur Tatooine, succession rapide de quatre plans.
- [extrait 58] : *SW3*, les *droidekas* attaquent Obi-Wan et Anakin.
- [extrait 59] : *SW3*, scène de l'ascenseur, effet *Doppler*.
- [extrait 60] : *SW4*, *shock cut* Han Solo quitte la Cantina de Mos Eisley / deux chasseurs TIE s'éloignent de l'Étoile Noire.
- [extrait 61] : *SW1*, *shock cut* vaisseau de Dark Maul.
- [extrait 62] : *SW4*, début du duel au sabre laser entre Obi-Wan et Dark Vador.
- [extrait 63] : *SW4*, duel au sabre laser entre Anakin et le comte Dooku.
- [extrait 64] : *SW6*, poursuite à motojets dans la forêt d'Endor.
- [extrait 65] : *Super 8*, scène du déraillement du train.

- [extrait 66] : *Le Pacte des loups*, scène d'ouverture.
- [extrait 67] : *SW4*, scène de la Cantina sur Tatooine, Obi-Wan tranche le bras d'un contrebandier.
- [extrait 68] : *SW2*, scène du *night-club*, Obi-Wan tranche la main de Zam.
- [extrait 69] : *SW1*, course des modules sur Tatooine entrecoupée de silences.
- [extrait 70] : *SW1*, course des modules sur Tatooine, Anakin est projeté sur la rampe de service par Sebulba puis revient sur la piste.
- [extrait 71] : *SW3*, Anakin renaît en Dark Vador.
- [extrait 72] : *Le Seigneur des Anneaux : Le Retour du roi*, le roi-sorcier d'Angmar s'apprête à achever Gandalf.
- [extrait 73] : *SW2*, Jango Fett largue deux charges sismiques dans le champ d'astéroïdes.
- [extrait 74] : *Harry Potter et l'Ordre du Phœnix*, Voldemort laisse exploser sa magie noire.
- [extrait 75] : *The Dark Knight : Le Chevalier noir*, Batman provoque l'accident du camion conduit par le Joker.

Introduction

1. Présentation du sujet

Dès la sortie de *Star Wars – Episode IV : Un nouvel espoir* (1977)², la saga créée par George Lucas marque profondément à la fois l’histoire du cinéma – en particulier le cinéma de science-fiction, de *fantasy* et le cinéma-spectacle – et celle de la musique de film, prenant la forme d’un véritable phénomène de société. Outre la richesse, l’inventivité de son univers visuel et les conquêtes successives réalisées par la société d’effets spéciaux fondée par Lucas, *Industrial Light & Magic (ILM)*, la saga se distingue par un « retour en grâce de la dimension sonore³ », à travers la palette des bruitages conçus par Ben Burtt ainsi que par l’ampleur de la partition orchestrale de John Williams⁴.

1.1. Justification du corpus

Une mise en contexte détaillée paraît tout d’abord nécessaire pour faire émerger toutes les spécificités de notre corpus à l’étude, et éclairer la place singulière qu’occupe la musique de la saga de Lucas tant dans l’histoire du cinéma et de la musique de film, que dans celle des technologies.

Figure prééminente de la musique de cinéma contemporaine, musicien attitré de Steven Spielberg cinq fois oscarisé⁵, Williams est étroitement associé au rayonnement de la saga de Lucas. Ses partitions composées pour les différents épisodes occupent une place essentielle et

² Pour la référence complète de chaque film cité, voir l’[annexe 1].

³ Laurent Jullier, *Star Wars : anatomie d’une saga* [2005], Paris : Armand Colin, 2010, p. 61.

⁴ Né le 8 février 1932 à New York, John Williams apprend le piano à l’âge de huit ans, puis étudie la musique à Los Angeles avec le pianiste et arrangeur Robert Van Eps. Après avoir suivi des cours de piano et bénéficié de l’enseignement de la composition auprès de Mario Castelnuovo-Tedesco à l’UCLA, il réalise des orchestrations et dirige des formations instrumentales durant son service dans l’armée de l’air américaine de 1951 à 1954. En 1954, il est admis à la Juilliard School de New York dans la classe de piano de Rosina Lhevinne, qui l’encourage à se consacrer à l’écriture. Durant son séjour new-yorkais, il est également pianiste dans des clubs de jazz. De retour à l’UCLA, il étudie la composition avec Arthur Olaf Andersen et Mario Castelnuovo-Tedesco. Pénétrant dans l’univers des studios dès 1956, où il est engagé comme pianiste par la Columbia Pictures, il est amené à jouer pour Morris Stoloff, Alfred Newman, Franz Waxman, Dimitri Tiomkin, Jerry Goldsmith et Irwin Bazelon, puis réalise des orchestrations pour Adolph Deutsch et Tiomkin. S’il écrit sa première musique de film pour *Daddy-O* (1958), c’est surtout par le biais de compositions pour la télévision qu’il débute véritablement sa carrière. Après s’être spécialisé dans les comédies (*Bachelor Flat*, 1962 ; *Gidget Goes to Rome*, 1963 ; *L’Encombrant Monsieur John*, 1965 ; et *Comment voler un million de dollars*, 1966) puis les films catastrophe (*L’Aventure du Poséidon*, 1972 ; *La Tour infernale*, 1974 ; et *Tremblement de terre*, 1974), Williams rencontre Steven Spielberg sur *Sugarland Express* (1974), avec lequel il entame une collaboration exceptionnellement longue, auréolée de nombreuses récompenses. C’est également par le biais de Spielberg qu’il est introduit auprès de George Lucas (voir Craig L. Byrd, « The *Star Wars* Interview: A New Talk », *Film Score Monthly*, vol. 2, n° 1, janvier/février 1997, p. 18).

⁵ John Williams a remporté en 1972 l’Oscar de la meilleure partition de chanson et adaptation musicale pour *Un violon sur le toit* (1971), et l’Oscar de la meilleure musique de film en 1976 pour *Les Dents de la mer* (1975), en 1978 pour *Star Wars – Episode IV : Un nouvel espoir*, en 1983 pour *E.T. l’extra-terrestre* (1982) et en 1994 pour *La Liste de Schindler* (1993).

unique dans l'histoire de la musique de cinéma. D'*Un nouvel espoir* à *Star Wars – Episode III : La Revanche des Sith* (2005), la saga se compose de deux ensembles distincts – la trilogie impériale et la trilogie républicaine⁶, séparées de seize années – et couvre une période temporelle très étirée de vingt-huit ans.

Si elle peut être comparée à celles des sagas *Harry Potter*⁷, *Indiana Jones*⁸ ou *X-Men*⁹, la musique composée par Williams pour *Star Wars* s'en distingue cependant par son ampleur et sa singularité : les partitions accompagnant les six épisodes, d'une durée oscillant entre une heure trente et plus de deux heures, ont toutes été composées par le même compositeur malgré l'écart temporel conséquent entre le premier et le dernier films, ce qui en fait un cas unique dans l'histoire de la musique de cinéma. Seule la récente hexalogie de Peter Jackson comprenant *Le Seigneur des Anneaux* (2001-2003) et *Le Hobbit* (2012-2014) peut prétendre à un rapprochement avec *Star Wars*, dans la mesure où l'ensemble des partitions est de la main d'Howard Shore. La particularité de notre corpus réside cependant dans la temporalité couverte par la saga – singularité qui n'est que confirmée par la mise en production d'une nouvelle trilogie à partir de *Star Wars – Episode VII : Le Réveil de la Force* (2015), près de dix ans après la sortie du dernier épisode réalisé par Lucas.

Outre sa constance compositionnelle, *Star Wars* se distingue par la présence du *sound designer* Ben Burtt d'un bout à l'autre de la saga, assurant là encore *a priori* une unité à un niveau supplémentaire. En effet, selon Amy McGill, l'attention accordée au son et la particularité du traitement de la bande sonore dans son ensemble constituent la signature

⁶ Afin d'éviter toute confusion pouvant être introduite par les terminologies « ancienne trilogie » / « nouvelle trilogie » ou « première trilogie » / « seconde trilogie », nous préférons emprunter à Pierre Berthomieu les termes de « trilogie impériale » et « trilogie républicaine » plus clairs et pertinents (Pierre Berthomieu, *Hollywood moderne : le temps des voyants*, Pertuis : Rouge Profond, 2011, p. 521-544). Une troisième trilogie, dont l'histoire suit *SW6*, a été amorcée en 2015 avec *Star Wars – Episode VII : Le Réveil de la Force*.

⁷ La saga *Harry Potter*, s'étirant sur dix ans, se compose de huit films auxquels quatre compositeurs différents ont contribué. Williams lui-même a composé la musique de *Harry Potter à l'école des sorciers* (2001), *Harry Potter et la chambre des secrets* (2002) et *Harry Potter et le prisonnier d'Azkaban* (2004). La partition de *Harry Potter et la coupe de feu* (2005) a été écrite par Patrick Doyle ; celles de *Harry Potter et l'Ordre du Phoenix* (2007) et *Harry Potter et le Prince de sang-mêlé* (2009) par Nicholas Hooper. Enfin, le compositeur français Alexandre Desplat a travaillé sur *Harry Potter et les Reliques de la Mort – Première partie* (2010) et *Harry Potter et les Reliques de la Mort – Seconde partie* (2011).

⁸ Il s'agit peut-être de l'exemple le plus proche de la saga *Star Wars*, puisque les films réunissent à nouveau George Lucas (scénariste, producteur délégué et monteur non crédité) et John Williams sur les quatre films : *Les Aventuriers de l'Arche perdue* (1981), *Indiana Jones et le Temple maudit* (1984), *Indiana Jones et la dernière croisade* (1989), puis *Indiana Jones et le Royaume du crâne de cristal* (2008). Les troisième et quatrième films sont eux aussi séparés par une période temporelle relativement longue.

⁹ La saga *X-Men*, s'étirant sur dix-sept ans, est formée présentement de dix films sur lesquels ont travaillé huit compositeurs différents. Michael Kamen a composé la musique de *X-Men* (2000), John Ottman celles de *X-Men 2* (2003), *X-Men: Days of Future Past* (2014) et *X-Men: Apocalypse* (2016). John Powell a travaillé sur *X-Men : L'Affrontement final* (2006), Harry Gregson-Williams sur *X-Men Origins: Wolverine* (2009), et Henry Jackman sur *X-Men : Le Commencement* (2011). Enfin, Marco Beltrami a écrit la partition de *Wolverine : Le Combat de l'immortel* (2013), Junkie XL celle de *Deadpool* (2016) et Cliff Martinez celle de *Logan* (2017).

particulière de la saga : « Les qualités de densité claire, de plénitude et de flamboyance acoustique, ainsi que le narratif spectaculaire, sont les caractéristiques sonores principales et distinctives des films *Star Wars*, qui peuvent également être entendues dans la seconde trilogie¹⁰. »

Si *Star Wars – Episode V : L’Empire contre-attaque* (1980) et *Star Wars – Episode VI : Le Retour du Jedi* (1983) ont connu deux réalisateurs différents¹¹, l’ensemble de l’hexalogie est cependant dirigé et contrôlé de près par Lucas. En effet, comme nous l’a expliqué l’un des orchestrateurs¹², Lucas demeure sur ces deux films, à titre de producteur et de créateur de la saga, l’interlocuteur privilégié de John Williams et de Ben Burtt, présent tant aux *spotting sessions* qu’aux sessions d’enregistrement¹³. Lucas exerce un droit de regard sur tous les aspects créatifs de l’hexalogie, et possède un pouvoir décisionnel essentiel qui s’applique tout aussi bien sur les films qu’il n’a pas réalisés personnellement. Le témoignage de Burtt, corroboré par le réalisateur du *Retour du Jedi* Richard Marquand, est éclairant à cet égard :

Il n’y a pas un seul artiste ou une personne dans cette compagnie – un animateur ou un compositeur, ou qui que ce soit – que ne doive se soumettre à son jugement [...]. Il l’a créé [cet univers], il en est responsable, et il a des avis très arrêtés à ce sujet¹⁴.

Enfin, notre choix a été orienté par la place particulière que notre corpus occupe dans l’histoire du cinéma, de la musique de film et des technologies. Tout d’abord, comme le rappelle Jean-Baptiste Thoret, *Un nouvel espoir* est réalisé au « moment du désenchantement¹⁵ » (1972-

¹⁰ Amy C. McGill, « The Contemporary Hollywood Film Soundtrack: Professional Practices and Sonic Styles Since the 1970s », Thèse de doctorat en études cinématographiques sous la direction de Helen Hanson, Université d’Exeter, 2008 : « The qualities of dense clarity, sonic plénitude and flamboyance, and sensational narration are identifiable sonic hallmarks of the *Star Wars* films, and can also be heard in the second trilogy ».

¹¹ *L’Empire contre-attaque* a été réalisé par Irvin Kershner (1923-2010), et *Le Retour du Jedi* par Richard Marquand (1938-1987).

¹² Cet orchestrateur ne souhaitant pas être cité nommément, nous lui attribuons le nom d’« orchestrateur 2 ». Entretien personnel réalisé le 18 février 2013.

¹³ Alors qu’il ne réalise pas *SW5*, par exemple, c’est en effet Lucas qui donne des consignes à Williams concernant la musique : « J’avais dit à John que l’Empire jouait un plus grand rôle, et je voulais vraiment un thème impérial [...]. Nous avions le thème de l’Etoile de la mort avant, mais je voulais quelque chose d’encore plus fort » (George Lucas, *A Conversation with the Masters: The Empire Strikes Back – 30 years later*, s.l. : 20th Century Fox Home Entertainment, 2010).

¹⁴ Cité dans Erin K. Lauten, « Interview with Ben Burtt: Editor and Sound Designer, *Star Wars : Episode II* », *FilmSound*, avril 2002, <http://filmsound.org/starwars/editorsnet-interview.htm>, consulté le 12 avril 2015 : « There isn’t an artist or a person in this company – an animator or a composer, or anybody – that doesn’t have to submit to his judgment [...]. He created [this universe], he’s responsible for it, and he’s very opinionated about it. » Voir aussi Bill Krohn, « Files d’attente », *Cahiers du cinéma*, n° 350, août 1983, p. 20 ; et Pierre Berthomieu, *Le cinéma hollywoodien : le temps du renouveau*, Paris : Nathan, 2003, p. 110.

¹⁵ Jean-Baptiste Thoret, *Le cinéma américain des années 70*, Paris : Cahiers du cinéma, 2006, p. 33.

1979) du Nouvel Hollywood¹⁶, alors que l'euphorie des débuts (1967-1971)¹⁷ s'estompe peu à peu : « L'essoufflement des mouvements contestataires et de la contre-culture, la fin de la guerre du Vietnam et la conscription, les scandales politiques et la récession économique plongent l'Amérique dans une période de doute et de repli¹⁸. »

Un groupe de jeunes cinéphiles, diplômés pour la plupart des universités de cinéma, et composé de « personnalités comme Martin Scorsese, Steven Spielberg, George Lucas, John Milius, Paul Schrader, Brian De Palma, Michael Cimino et Terrence Malick¹⁹ », forme la relève des *movie brats*²⁰. Spielberg et Lucas en particulier, ouvrent alors les portes d'un cinéma du rêve, fondamentalement optimiste, qui serait capable de « chasser un moment l'éprouvante

¹⁶ Le Nouvel Hollywood désigne un certain nombre de bouleversements intervenus dans l'industrie cinématographique à la fin des années 1960, liés à la crise économique et à l'effondrement du système des studios tel qu'il prévalait lors du classicisme hollywoodien. Le cinéma voit alors l'émergence de réalisateurs issus du théâtre, du documentaire ou de la télévision, comme Arthur Penn (*Mickey One*, 1965 ; *Bonnie et Clyde*, 1967), John Frankenheimer (*L'Opération diabolique*, 1966), George A. Romero (*La Nuit des morts-vivants*, 1968), Mike Nichols (*Le Lauréat*, 1969), Dennis Hopper (*Easy Rider*, 1969), Robert Altman (*M*A*S*H**, 1970) ou Wes Craven (*La Dernière Maison sur la gauche*, 1972). Leurs films témoignent d'un « irrespect systématique à l'égard des règles classiques de l'intrigue et de l'évocation chronologique des événements ; un doute sur les motivations des personnages et partant, un jugement moral (souvent) relégué au second plan ; une sympathie pour les marginaux ; un rapport frontal au sexe et à la violence ; un scepticisme chronique à l'égard de toute forme d'autorité ; le dévoilement du cinéma comme médium qui rend visibles les mécanismes de fabrication du film ; un goût pour la relecture et la déconstruction critiques des genres ; enfin, une volonté de substituer à l'horizon artificiel du cinéma hollywoodien et des réponses qu'il apporte, la beauté d'un parcours incertain qui s'achève par une série de questions. » (Jean-Baptiste Thoret, *Le cinéma américain des années 70*, op. cit., p. 27). Au niveau du montage et de la mise en scène, les recherches portent sur l'utilisation généralisée de faux-raccords, d'images floues, de plans peu éclairés ou sur-exposés, d'arrêts sur image, de la « caméra à l'épaule », du *split screen* (écran divisé), de chevauchement des dialogues, de l'emploi extrême du téléobjectif, de la violence des zooms, de la brusquerie des *cuts*, ou encore de la rapidité des panoramiques générant une image brouillée, qui participent d'une « imagerie psychédélique » (Laurent Jullier et Michel Marie, *Lire les images de cinéma*, Paris : Larousse, 2009, p. 183). Voir aussi Warren Buckland, *Directed by Steven Spielberg: Poetics of the Contemporary Hollywood Blockbuster*, New York : Continuum, 2006, p. 10-12.

¹⁷ La délimitation temporelle du Nouvel Hollywood est délicate à déterminer précisément, et sujette à débat. Certains, comme Thoret, considèrent ce mouvement cinématographique sur une période relativement resserrée, dont la fin des années 1970 constituerait en quelque sorte le chant du cygne, mais pour d'autres chercheurs, les films contemporains de Spielberg, Lucas ou Scorsese s'inscrivent pleinement dans cette esthétique. Sur la pluralité des acceptions et le flou conceptuel que recouvrent cette dénomination, voir Geoff King, *New Hollywood Cinema: An Introduction*, New York : Columbia University Press, 2002 ; Thomas Schatz, « The New Hollywood », dans Julian Stringer (dir.), *Movie Blockbusters*, Londres/New York : Routledge, 2003, p. 15-44 ; et William Whittington, « Sound Design in the New Hollywood Cinema », dans Graeme Harper, Ruth Doughty et Jochen Eisentraut (dir.), *Sound and Music in Film and Visual Media: An Overview*, New York : Continuum, 2009, p. 555-568.

¹⁸ Jean-Baptiste Thoret, *Le cinéma américain des années 70*, op. cit., p. 33.

¹⁹ Peter Biskind, *Le Nouvel Hollywood : Coppola, Lucas, Scorsese, Spielberg... La révolution d'une génération*, Paris : Le Cherche Midi, 2002, p. 10.

²⁰ Cette expression est employée pour la première fois par Lynda Myles et Michael Pye pour désigner les jeunes réalisateurs des années 1970, fraîchement diplômés des universités américaines, dans leur ouvrage *The Movie Brats: How the Film Generation Took Over Hollywood*, New York : Holt, Rinehart & Winston, 1979). Il a été traduit en français sous le titre : *Les enfants terribles du cinéma américain, ou comment les jeunes cinéastes ont pris le pouvoir à Hollywood*, Paris : L'Age d'Homme, 1983.

vision de notre monde à la dérive²¹ ». Dans cette optique, interrogé sur ses motivations à réaliser *Un nouvel espoir*, Lucas déclare :

Chacun des films des dix dernières années avait mis en évidence à quel point on était horrible, combien on avait tort au Viêtnam, comment on avait ruiné le monde, quels idiots nous étions et combien tout était pourri. Cela devenait déprimant d'aller au cinéma. J'ai décidé qu'il était temps de faire un film qui fasse du bien aux gens, pour qu'ils se sentent mieux en sortant du cinéma. Je me suis rendu compte que la jeune génération était vraiment perdue²².

Désireux de toucher un large public, le « tandem magique [...] libère l'imaginaire, l'ouvre à des horizons jusqu'alors intouchés » dont le maître mot est l'émotion. Toutefois, « cette résurrection [...] ne balaie en rien la menace des ténèbres²³ », et ne doit pas être réduite à un simple sentimentalisme²⁴.

Au-delà de cette dimension esthétique, les films des deux réalisateurs signalent une mutation essentielle de l'industrie cinématographique, en particulier sur le plan des stratégies de production. Comme le souligne Nathalie Dupont, avec Lucas et Spielberg, et en particulier avec *Un nouvel espoir*, débute l'ère du *blockbuster*²⁵ :

Le film réalisé par George Lucas n'était pas le premier long-métrage à réunir toutes les caractéristiques d'un *blockbuster* (*Jaws* l'avait précédé), mais l'ampleur du succès de *Star Wars* et son impact dans l'esprit des jeunes spectateurs du monde entier inauguraient une nouvelle ère du cinéma américain²⁶.

Si la logique du spectaculaire qui préside aux *blockbusters* ne naît ni avec *Les Dents de la mer* (1975) ni avec *Un nouvel espoir*, ces films lui confèrent toutefois une nouvelle dimension

²¹ Etienne Chaumeton [octobre 1977], cité dans Philippe François, « *La Guerre des étoiles* devant la critique française », *Lucasfilm Magazine. Star Wars : 30^e anniversaire*, Hors-série n° 5, octobre 2007, p. 88.

²² Cité dans Peter Biskind, *Le Nouvel Hollywood*, *op. cit.*, p. 253. Les manifestations spontanées d'enthousiasme de la part des spectateurs lors de la sortie d'*Un nouvel espoir*, relevées avec étonnement par les critiques de l'époque, semblent aller dans ce sens. Didier Decoin écrit ainsi : « [C]'est la première fois que j'entends une salle comble hurler sa joie et éclater en applaudissements frénétiques. Entre nous j'ai fait pareil » (Cité dans Philippe François, « *La Guerre des étoiles* devant la critique française », *op. cit.*, p. 88).

²³ Pierre Berthomieu, *Hollywood moderne : le temps des voyants*, *op. cit.*, p. 545-546.

²⁴ Voir Jean-Pierre Coursodon et Bertrand Tavernier, *50 ans de cinéma américain*, Paris : Nathan, 1995, p. 658 ; et Peter Biskind, *Le Nouvel Hollywood*, *op. cit.*, p. 374.

²⁵ Selon Warren Buckland, « un *blockbuster* peut être défini selon deux variables : les sommes colossales investies dans la production et le *marketing*, ainsi que le montant des revenus reçus » (Warren Buckland, *Directed by Steven Spielberg*, *op. cit.*, p. 17 : « A blockbuster can be defined in terms of two variables : the huge sums involved in production and marketing, and the amount of revenues received »).

²⁶ Nathalie Dupont, « De *La Guerre des étoiles* à *La Menace fantôme* : l'évolution structurelle, conceptuelle et technologique du cinéma américain de 1977 jusqu'à nos jours », Thèse de civilisation et culture anglaises sous la direction de Jacques Portes, Université de Paris 8, 2001, p. 4. Sur l'impact spécifique d'*Un nouvel espoir*, nous renvoyons également à l'article de Sheldon Hall, « Blockbusters in the 1970s », dans Linda R. Williams et Michael Hammond (dir.), *Contemporary American Cinema*, Maidenhead : Open University Press, 2006, p. 179-180, ainsi qu'à l'ouvrage de William Whittington, *Sound Design & Science Fiction*, Austin : University of Texas Press, 2007, p. 93-95.

en combinant selon Geoff King un déploiement d'effets spéciaux impressionnants, une narration au rythme haletant et des racines puisant fréquemment dans les mythes²⁷.

Sur le plan musical, la particularité de la saga *Star Wars* réside dans l'affirmation du grand orchestre symphonique, signalée dès son générique de début par un synchronisme éclatant entre musique et image, précédé d'un grand silence théâtral accompagnant l'énigmatique « Il y a bien longtemps, dans une galaxie lointaine, très lointaine...²⁸ », en lettres bleues sur fond noir. James Buhler commente à ce sujet :

Tout ceci fonctionne de façon à poser l'apparition du plan suivant crucial comme un moment d'origine et de pure présence : la musique émerge du silence par un accord de *si* bémol flamboyant mais transparent, qui rétablit la tonalité de la fanfare de Newman, juste au moment où le titre lumineux [...] apparaît soudainement en gigantesque lettres noires cerclées d'or ; la monumentalité remplace l'intimité impersonnelle des lettres bleues. L'image et la musique coïncident pour la première fois. Nous assistons à la création d'un monde, et ceci est le point nodal [...] d'où découle tout le reste dans la série : l'aura mythique de *Star Wars* est née de cette synchronisation de la musique et de l'image²⁹.

Certes, Williams avait déjà fait déjà appel à la musique symphonique dans ses compositions antérieures, notamment dans son corpus de films catastrophes, mais c'est véritablement avec *Star Wars* que le musicien confère une vitalité nouvelle au style d'écriture pour grand orchestre, en mobilisant une masse orchestrale imposante au sein d'une « partition d'une longueur inhabituelle (près de deux heures)³⁰ ». Cette ampleur symphonique s'avère relativement singulière après une période dominée par les compilations de chansons *pop* et *rock and roll*, sélectionnées par les cinéastes ou les producteurs, au succès commercial certain³¹. Dans cette perspective, Pierre Berthomieu souligne : « La musique de John Williams a

²⁷ Voir à ce sujet Geoff King, *Spectacular Narratives: Hollywood in the Age of the Blockbuster*, Londres/New York : I.B. Tauris, 2000, p. 76.

²⁸ « A long time ago, in a galaxy far, far away... » dans la version originale.

²⁹ James Buhler, « Star Wars, Music and Myth », dans James Buhler, Caryl Flinn et David Neumeyer (dir.), *Music and Cinema*, Hanover : Wesleyan University Press, 2000, p. 33 : « All this works to put the crucial next shot on display as a moment of origin and pure presence : music erupts out of the silence with a radiant but transparent B♭ chord, which restores the tonality of Newman's fanfare, just as the luminous title [...] suddenly appears in giant black letters rimmed with gold, monumentality replacing the impersonal intimacy of the blue lettering. Image and music for the first time coincide. We witness the creation of a world, and this is the nodal point [...] from which everything else in the series flows : the mythic aura of Star Wars is born of this synchronization of music and image. »

³⁰ Alain Lacombe et Claude Rocle, *La musique du film*, Paris : Van de Velde, 1979, p. 77.

³¹ Gilles Mouëllic écrit au sujet de ces *playlists* : « Pour nombre de films, la musique est un élément essentiel d'une stratégie commerciale qui ne se soucie guère des enjeux esthétiques de la musique au cinéma [...] : le cinéma accompagne les goûts musicaux du public adolescent, avant de réexploiter, des années plus tard, ces mêmes musiques devenues les refuges de la nostalgie de ces adolescents désormais adultes. De cette nostalgie est né le système des compilations dont *Easy Rider* (Dennis Hopper, 1969) et surtout *American Graffiti* (George Lucas, 1972) sont les indépassables modèles : dans le second, quarante et un tubes de rock accompagnent durant une nuit de 1962 les aventures d'un groupe d'adolescents qui écoutent tous la même station de radio locale » (Gilles Mouëllic, *La musique de film*, Paris : Cahiers du Cinéma/SCÉRÉN-CNDFP, 2003, p. 38).

immortalisé la saga *Star Wars* et réciproquement³². » L'impact de la partition symphonique de Williams sur les ventes de disques de bandes originales entraîne également une modification des stratégies des producteurs, prenant conscience qu'une musique orchestrale peut désormais battre des records de rentabilité³³.

Cette renaissance de l'écriture orchestrale au cinéma est loin d'être anodine. Liée à la formation même de Williams auprès des symphonistes de l'âge d'or hollywoodien, elle est en outre étroitement corrélée aux progrès techniques, notamment l'apparition du système de filtrage *Dolby Stéréo* en 1977. Celui-ci succède, comme le rappelle Philippe Cathé, au son optique monophonique des années 1920, présentant « une réponse en fréquence assez faible, un bruit de fond important, surtout dans l'aigu », puis au son stéréo magnétique des années 1950, dont l'inconvénient est d'impliquer un « surcoût important et [une] durée de vie plus brève des [bandes]³⁴ ». Le système de filtrage *Dolby Stéréo* valorise alors la richesse du son déployé et permet notamment aux spectateurs de percevoir des fréquences dans un éventail plus large, certains sons très graves ou aigus étant auparavant inaudibles ou source de saturation.

Le premier épisode de la trilogie impériale est essentiel dans l'adoption massive du *Dolby Stéréo* par les exploitants des salles de cinéma, ce qui lui a valu le qualificatif de « *Jazz Singer* du *Dolby*³⁵ ». *Star Wars* joue en effet selon Laurent Jullier un rôle d'« exemplification technique de l'installation sonore d'une salle³⁶ ». Les épisodes de *Star Wars* sont presque à chaque fois l'occasion pour Lucas de repousser les limites en matière d'expérimentation et de perfectionnement sonore, ce qui permet en retour à Burt et de créer un monde sonore très affiné. Le système THX, certification technique co-créée en 1981 avec Tomlinson Holman, assurant

³² Pierre Berthomieu, *La musique de film*, Paris : Klincksieck, 2004, p. 159.

³³ Voir à ce sujet Mervyn Cooke, *A History of Film Music*, Cambridge : Cambridge University Press, 2008, p. 474-475 ; James Buhler, David Neumeyer et Rob Deemer, *Hearing the Movies: Music and Sound in Film History*, New York : Oxford University Press, 2010, p. 389. Jon Burlingame indique que le double vinyle sorti le 18 juillet 1977, comptabilise plus d'un million d'exemplaires vendus en à peine un mois ; « aucune autre musique de film symphonique au cours de l'histoire ne s'était vendue à autant d'exemplaires, ni aussi rapidement » (Jon Burlingame, *Sound and Vision: 60 Years of Motion Picture Soundtracks*, New York : Billboards Books, 2000, p. 17 : « no orchestral film score in history had sold so many so fast »). Pour d'autres détails sur les chiffres de vente des bandes originales de la saga, consulter les pages 17-19 et 27-28.

³⁴ Philippe Cathé, « Bruit et musique dans la course des *Podracers* de *Star Wars*, *Episode I, The Fantom Menace* (*La Menace fantôme*), 1999 », *Musurgia*, vol. XIV, n° 2, 2007, p. 61.

³⁵ Charles Schreger, « Altman, Dolby, and the Second Sound Revolution », dans Elisabeth Weis et John Belton (dir.), *Film Sound: Theory and Practice*, New York : Columbia University Press, 1985, p. 352. L'expression est reprise notamment par David A. Cook dans *Lost Illusions: American Cinema in the Shadow of Watergate and Vietnam, 1970-1979*, Berkeley : University of California Press, 2000, p. 386. Sur les liens entre *Star Wars* et le *Dolby Stéréo*, voir Gianluca Sergi, *The Dolby Era: Film Sound in Contemporary Hollywood*, Manchester : Manchester University Press, 2004, p. 24-30 ; James Buhler, David Neumeyer et Rob Deemer, *Hearing the Movies*, op. cit., p. 374 ; et Jay Beck, *Designing Sound: Audiovisual Aesthetics in 1970s American Cinema*, New Brunswick/Londres : Rutdgers University Press, 2016, p. 191-202.

³⁶ Laurent Jullier, « Esthétique du multipistes numérique », dans Didier Huvelle et Dominique Nasta (dir.), *Le son en perspective : nouvelles recherches / New Perspectives in Sound Studies*, Bruxelles/New York : P.I.E./Peter Lang, 2004, p. 203.

une uniformisation de la qualité de diffusion sonore dans les salles de cinéma, apparaît ainsi pour la première fois avec *Le Retour du Jedi*³⁷. Lucas poursuit son ambition d’être à la pointe de la recherche sur le son dans la trilogie républicaine, puisque *Star Wars – Episode I : La Menace fantôme* (1999) est le premier film à être présenté en son numérique avec le système *Dolby Digital Surround EX*. Celui-ci permet de diffuser le son jusqu’à huit canaux différents³⁸ (six ou sept canaux étant la configuration la plus courante), et d’accroître considérablement la palette sonore au niveau des registres, des contrastes de dynamique, de la spatialisation et de la différenciation sonore³⁹. L’impact des perfectionnements technologiques joue un rôle non négligeable sur la conception et le traitement de la bande sonore dans son ensemble (musique, effets sonores et voix), qu’il s’agira d’interroger de manière approfondie.

1.2. Problématique

Notre problématique est centrée sur les différentes évolutions qui peuvent se dessiner entre la trilogie impériale et la trilogie républicaine, tant au niveau du matériau musical même, des pratiques compositionnelles de Williams, du traitement de la partition et de la narration musicale, que des interactions entre musique, sons et images. La particularité d’une saga, comme le suggère Umberto Eco, réside dans un équilibre délicat entre la répétition, la variation et le développement de potentialités nouvelles à travers l’évolution de ses personnages et de son tissu narratif sur une longue période temporelle : « La saga est une série déguisée. Elle diffère de cette dernière dans la mesure où les personnages changent (y compris parce que les acteurs vieillissent). Mais en fait, malgré sa forme historicisée qui célèbre, en apparence, le passage du temps, la saga répète la même histoire⁴⁰. »

Notre axe d’étude, découlant de la prise en considération de cette spécificité propre à notre corpus, s’inscrit dans l’émergence récente de questionnements propres au genre « cyclique » dans les études cinématographiques, qui mettent en lumière cette forme d’ambivalence entre unité et renouveau⁴¹. À la différence des *remakes* qui relèvent d’une

³⁷ Voir Michael Allen, « From *Bwana Devil* to *Batman Forever*: Technology in Contemporary Hollywood Cinema », dans Steve Neale et Murray Smith (dir.), *Contemporary Hollywood Cinema*, New York : Routledge, 1998, p. 118 ; et James Buhler, David Neumeyer et Rob Deemer, *Hearing the Movies*, *op. cit.*, p. 398.

³⁸ Philippe Cathé, « Bruit et musique dans la course des *Podracers* », *op. cit.*, p. 61.

³⁹ Mark Kerins, *Beyond Dolby (Stereo): Cinema in the Digital Sound Age*, Bloomington : Indiana University Press, 2011, p. 330.

⁴⁰ Umberto Eco, « Innovation et répétition : entre esthétique moderne et post-moderne » [1987], *Réseaux*, vol. 12, n° 68, 1994, p. 16.

⁴¹ Voir en particulier à ce sujet Amanda A. Klein et R. Barton Palmer, *Cycles, Sequels, Spin-offs, Remakes and Reboots: Multiplicities in Film and Television*, Austin : University of Texas Press, 2016 ; Nicholas Rombes, « Before and After and Right Now: Sequels in the Digital Era », dans Carolyn Jess-Cooke et Constantine Verevis (dir.), *Second Takes: Critical Approaches to the Film Sequel*, Albany : State University of New York Press, 2010, p. 191-204 ; et Paul Sutton, « The “Afterwardsness” of the Sequel », dans Carolyn Jess-Cooke et Constantine Verevis (dir.), *Second Takes*, *op. cit.*, p. 139-152.

« rhétorique du désavœu⁴² » face aux épisodes qui les précèdent et dont ils reprennent pourtant l’histoire et les protagonistes, les cycles cinématographiques comme *Star Wars* constituent en effet des « trope[s] de la répétition, de la différence, de la continuation et de la mémoire⁴³ ».

Dans cette perspective, si nous avons déjà souligné le caractère unique des partitions de *Star Wars* par l’écart temporel important qui sépare les deux trilogies et la présence d’un seul compositeur, la saga présente également une autre dimension très singulière : au lieu de composer dans un ordre chronologique et linéaire sur le plan de la diégèse, Williams est au contraire amené à écrire en quelque sorte « à rebours », puisque l’action de la trilogie républicaine précède celle de la trilogie impériale. Bien que Lucas, dès l’écriture du scénario du premier épisode de *Star Wars*, semble avoir déjà conçu l’ensemble des six volets comme faisant partie d’un seul et même film⁴⁴, on peut se demander s’il en va de même sur le plan musical. Certes, la constance compositionnelle devrait *a priori* faire des deux trilogies un tout cohérent et homogène, d’autant que Williams se voit offrir la possibilité de créer à rebours un matériau musical lié intimement voire organiquement à celui de la trilogie impériale. Pourtant, l’unité musicale de l’hexalogie et l’existence d’une signature musicale « starwarsienne » s’affirment-elles comme une évidence incontestable, dotée de fondements solides ? Cette question est d’autant plus pertinente que, entre *Le Retour du Jedi* et *La Menace fantôme*, Williams est demeuré très actif, s’intéressant à des genres divers sous la direction de metteurs en scène aussi différents que Steven Spielberg, George Miller, Oliver Stone, Ron Howard, Chris Columbus, Alan J. Pakula, Jean-Jacques Annaud ou Alan Parker⁴⁵.

La question de l’unité musicale de la saga constitue un nœud essentiel dans l’appréhension des deux trilogies, tant du côté des créateurs que dans les discours critiques, théoriques et esthétiques. La cristallisation autour de cette notion s’explique en grande partie par le fait que le genre même du « cycle » suscite la formation d’attentes spectatorielles très

⁴² Thomas Leitch, « Twice-Told Tales: Disavowal and the Rhetoric of the Remake », dans Jennifer Forrest et Leonard R. Koos (dir.), *Dead Ringers: The Remake in Theory and Practice*, Albany : State University of New York Press, 2002, p. 58 : « rhetoric of disavowal ».

⁴³ Carolyn Jess-Cooke, *Film Sequels: Theory and Practice from Hollywood to Bollywood*, Edinburgh : Edinburgh University Press, 2009, p. 3 : « trope[s] of repetition, difference, continuation and memory. » Voir également Anne Lancashire, « *The Phantom Menace*: Repetition, Variation, Integration », *Film Criticism*, vol. 24, n° 3, printemps 2000, p. 23-44.

⁴⁴ Voir Jean Vallely, « *The Empire Strikes Back* and So Does Filmmaker George Lucas With His Sequel to *Star Wars* » [1980], dans Sally Kline (dir.), *George Lucas Interviews*, Jackson : University Press of Mississippi, 1999, p. 92-93. Nous reviendrons plus en profondeur sur cette question au début de notre chapitre 1.

⁴⁵ Williams a signé la partition de tous les films de Spielberg, à l’exception de *La Couleur pourpre* (1985). Il a travaillé avec Miller sur *Les Sorcières d’Eastwick* (1987), avec Stone sur *Né un 4 juillet* (1989), *JFK* (1991) et *Nixon* (1995), avec Howard sur *Horizons lointains* (1992), et avec Columbus sur *Maman, j’ai raté l’avion* (1990) et *Maman, j’ai encore raté l’avion* (1992), puis sur *Ma meilleure ennemie* (1998), avant les deux premiers films de la saga *Harry Potter*. Il a composé la musique de *Présumé innocent* (1990) de Pakula, de *Sept ans au Tibet* (1997) pour Annaud, et des *Cendres d’Angela* (1999) de Parker.

fortes à chaque nouvel épisode, et par un phénomène d'appropriation découlant de la longue période temporelle entre les deux trilogies. Chez les chercheurs, les journalistes et les fans, l'unité musicale de *Star Wars* fait en effet débat. Elle divise d'une part les tenants d'une unité semblant aller de soi par la seule présence du même compositeur⁴⁶, et d'autre part, ceux faisant part de leur déception amère à l'égard de la trilogie républicaine⁴⁷, qui ne leur paraît plus présenter les « ingrédients » musicaux constitutifs à leur sens d'un épisode de *Star Wars*. En dépit de leur divergence marquée, ces deux positions critiques attestent implicitement des attributs fondamentaux du genre cyclique à l'aune desquels l'opinion des auteurs se forge : la cohérence, la continuité et la logique intrinsèques du tout, immédiatement entérinée ou invalidée à la sortie de chaque nouvel épisode. Or les créateurs eux-mêmes tiennent à ce sujet des propos contradictoires⁴⁸, dont nous tenterons de démêler les fils en confrontant leurs discours à leur propre pratique.

En adoptant une approche résolument comparative et en faisant varier différentes échelles d'analyse (épisodes, trilogies, saga), nous chercherons donc à interroger l'unité et la cohérence musicales réelles des deux trilogies selon une double perspective : il s'agira d'analyser le matériau musical et l'écriture même de Williams, mais aussi d'étudier le traitement de la partition au sein du film, dans son articulation à l'image, au dialogue et aux effets sonores tout au long de l'hexalogie. Plusieurs interrogations découlent en outre de notre angle d'étude : chacune des trilogies forme-t-elle un tout cohérent ? Ne regroupe-t-on pas parfois de manière abusive sous ce terme englobant des films dont certains possèdent une singularité propre ? Et n'est-il pas possible de tracer des ponts entre des épisodes appartenant à des trilogies différentes ?

Nos questionnements se déploieront en filigrane autour d'un axe de réflexion complémentaire : il s'agira en effet de voir de quelle manière et dans quelle mesure les changements dans l'écriture musicale et l'utilisation de la partition de Williams dans les différents épisodes sont liés aux transformations des techniques cinématographiques. Si notre propos n'est pas spécifiquement centré sur la technologie⁴⁹, l'impact des mutations techniques

⁴⁶ Voir notamment Peter J. Wise, « *Return of the Jedi: The Score* », *CinemaScore*, n° 11/12, automne/hiver 1983, p. 17-20 ; Doug Adams, « A Return, or a New Hope? », *Film Score Monthly*, vol. 4, n° 7, août 1999, p. 32-34 ; Don Pascual, « Chroniques sonores : *Star Wars: The Phantom Menace. The Ultimate Edition* », *Colonne Sonore*, n° 3, printemps/été 2001, p. 191-193.

⁴⁷ Voir notamment Didier Leprêtre, « Le retour du Jedi Williams », *Dreams Magazine*, n° 27, avril/mai 2002, p. 30 ; et Tony Buchsbaum, « *Star Wars – Episode I: The Phantom Menace. Music by John Williams* », *Soundtrack*, vol. 18, n° 70, été 1999, p. 7.

⁴⁸ Voir en particulier « John Williams. Scoring *The Phantom Menace* », *Soundtrack*, vol. 18, n° 70, été 1999, p. 11, et Craig L. Byrd, « The *Star Wars* Interview: A New Talk », *Film Score Monthly*, vol. 2, n° 1, janvier/février 1997, p. 18.

⁴⁹ Plusieurs thèses en cinéma ont récemment été consacrées à la question des transformations technologiques et abordent *Star Wars* dans quelques chapitres. Les considérations des auteurs restent toutefois strictement

– en particulier l’emploi du montage numérique et l’amélioration des systèmes de création et de diffusion sonore – sur la production musico-sonore jalonne toutefois une grande partie de notre étude, les deux trilogies ayant été créées sous des régimes de production différents. Cette question complexe repose sur une relation à double sens : d’une part, nous tenterons de dégager la nature des conséquences de ces changements techniques sur le processus de création et les choix esthétiques du compositeur, du *sound designer* et du *music editor*. D’autre part, il conviendra d’éviter l’écueil du « déterminisme technologique⁵⁰ » : les créateurs de la saga se servent des possibilités nouvelles offertes par la technique en les pliant à leurs besoins, pour réaliser leur projet artistique, d’autant qu’ils s’avèrent être eux-mêmes les maîtres d’œuvre d’un certain nombre de ces perfectionnements.

2. État de la recherche

Si la musique de cinéma, loin des canons de la formation et de la culture musicales, a longtemps soit peu attiré l’attention des musicologues, soit subi les attaques virulentes de l’avant-garde musicale (notamment française), cette attitude s’est néanmoins modifiée depuis maintenant plusieurs années⁵¹. Les musicologies anglo-saxonne et française ont en effet récemment investi ce champ disciplinaire. En dehors des ouvrages généraux présentant une approche socio-historique des styles musicaux, des techniques cinématographiques et un vocabulaire spécifique⁵², de récents collectifs présentent un décloisonnement des disciplines et

visuelles, le son n’étant quasiment jamais abordé. Voir en particulier Patti J. McDaniel, « The Lucas Effect: George Lucas and the New Hollywood », Thèse de doctorat en études cinématographiques, University of Southern California, 2004, p. 264-378 ; Ariel R. Rogers, « Moving Machines: The Experience of New Technologies from Widescreen to Digital Cinema », Thèse de doctorat en études cinématographiques, The University of Chicago, 2010, p. 180-227 ; et Robert C. Lucas, « Crafting Digital Cinema: Cinematographers in Contemporary Hollywood », Thèse de doctorat études cinématographiques sous la direction de Thomas Schatz, University of Texas, 2011.

⁵⁰ Selon Jay Beck et Tony Grajeda, le « déterminisme technologique [est] une approche qui domine de nombreuses histoires générales du son au cinéma » (« Introduction: The Future of Film Sound Studies », dans Jay Beck et Tony Grajeda (dir.), *Lowering the Boom: Critical Studies in Film Sound*, Urbana : University of Illinois Press, 2008, p. 14 : « technological determinism – an approach that dominates many general histories of film sound »).

⁵¹ Voir Robynn J. Stilwell, « Music in Films: A Critical Review of Literature, 1980-1996 », *The Journal of Film Music*, vol. 1, n° 1, 2002, p. 19-61 ; et Alexander Binns, « The Development of Film Musicology: An Overview », dans Graeme Harper, Ruth Doughty et Jochen Eisentraut (dir.), *Sound and Music in Film and Visual Media*, *op. cit.*, p. 725-738.

⁵² Voir notamment Claudia Gorbman, *Unheard Melodies: Narrative Film Music*, Londres/Bloomington : BFI Publishing/Indiana University Press, 1987 ; Kathryn Kalinak (*Settling the Score: Music and the Classical Hollywood Film*, Madison : University of Wisconsin Press, 1992 et *Film Music: A Very Short Introduction*, Oxford : Oxford University Press, 2010) ; Royal S. Brown, *Overtones and Undertones: Reading Film Music*, Berkeley : University of California Press, 1994 ; Anahid Kassabian, *Hearing Film: Tracking Identifications in Contemporary Hollywood Film Music*, New York : Routledge, 2001 ; James Buhler, David Neumeier et Rob Deemer, *Hearing the Movies*, *op. cit.* En France, citons les contributions importantes de Michel Chion (*La Musique au cinéma*, Paris : Fayard, 1995), Gilles Mouëllic (*La musique de film*, *op. cit.* ; Marie-Noëlle Masson et Gilles Mouëllic (dir.), *Musiques et images au cinéma*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2003), et Pierre Berthomieu (*La Musique de film*, Paris : Klincksieck, 2004). En Italie, Cristina Cano a récemment publié *La musique au cinéma : musique, image, récit*, Rome : Gremese, 2010. Voir aussi notre bibliographie.

croisent des approches diversifiées, en particulier ceux édités par Graeme Harper, Ruth Doughty et Jochen Eisentraut, et par Carol Vernallis, Amy Herzog, et John Richardson⁵³. Les publications les plus récentes sur la musique de film sont consacrées à l'étude approfondie d'un genre (en particulier l'horreur, la pornographie, le western, le fantastique et la comédie)⁵⁴, de traits stylistiques particuliers ou généraux propres aux cinémas nationaux⁵⁵ ou encore aux séries télévisées⁵⁶, champ encore peu exploré d'un point de vue musicologique.

2.1. Les travaux sur John Williams

Alors que l'on trouve pléthore d'articles de revues non spécialisées sur Williams, la littérature sur le compositeur n'est finalement pas si conséquente. Aussi bien en langue étrangère que française, seules quatre publications récentes sont intégralement consacrées à l'étude de son œuvre. Le livre de Roberto Aschieri, s'il est très complet, se veut avant tout journalistique et consiste en une présentation chronologique des différentes musiques de film du compositeur, étayées par divers entretiens⁵⁷. De même, la récente publication de Peter Moormann consiste en une succession d'analyses systématiques des partitions du musicien pour chaque film de Steven Spielberg regroupées par genres cinématographiques, dont la richesse indéniable souffre quelque peu d'un manque de problématisation⁵⁸.

Le collectif dirigé par Alexandre Tylski et publié en 2011, est le premier à réunir des textes ou des témoignages intégralement dédiés au compositeur ; il regroupe des articles écrits par des musicologues, des compositeurs, des journalistes et des enseignants-chercheurs en études cinématographiques⁵⁹. Les articles abordent des sujets aussi divers que la carrière de Williams, l'impact socio-culturel de ses partitions, les caractéristiques de son langage musical

⁵³ Graeme Harper, Ruth Doughty et Jochen Eisentraut (dir.), *Sound and Music in Film and Visual Media*, op. cit. ; Carol Vernallis, Amy Herzog, et John Richardson (dir.), *The Oxford Handbook of Sound and Image in Digital Media*, Oxford : Oxford University Press, 2013.

⁵⁴ Neil Lerner (dir.), *Music in the Horror Film: Listening to Fear*, Londres : Routledge, 2010 ; Bruce Johnson (dir.), *Earogenous Zones: Sound, Sexuality and Cinema*, Londres : Equinox, 2010 ; Kathryn Kalinak (dir.), *Music in the Western: Notes From the Frontier*, New York/Abingdon : Routledge, 2012 ; Janet K. Halfyard (dir.), *The Music of Fantasy Cinema*, Sheffield : Equinox, 2012 ; Mark Evans et Philip Hayward (dir.), *Sounding Funny: Music, Sound and Comedy Cinema*, Sheffield : Equinox, 2016.

⁵⁵ Voir Neil Lerner, « Copland's Music of Wide Open Spaces: Surveying the Pastoral Trope in Hollywood », *Musical Quarterly*, vol. 85, n° 3, automne 2001, p. 477-515 ; Cécile Carayol, *Une musique pour l'image : vers un symphonisme intimiste dans le cinéma français*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2012 ; et Jérôme Rossi (dir.), *Musique française de film : courants, spécificités, évolutions*, Lyon : Symétrie, 2016.

⁵⁶ Cécile Carayol et Jérôme Rossi (dir.), *Musiques de séries télévisées*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2015.

⁵⁷ Roberto Aschieri, *Over The Moon: La Música de John Williams para el Cine*, Santiago : Universidad Diego Portales, 1999.

⁵⁸ Peter Moormann, *Spielberg-Variationen : Die Filmmusik von John Williams*, Baden-Baden : Nomos, 2010. L'auteur ne propose pas dans son analyse de véritable fil directeur ; il procède simplement chronologiquement, film après film, sans tenter de les mettre en rapport.

⁵⁹ Alexandre Tylski, (dir.), *John Williams : un alchimiste musical à Hollywood*, op. cit.

ou encore son influence dans la musique de cinéma français contemporaine. Mais le degré de scientificité varie selon les auteurs. Le récent ouvrage du musicologue Emilio Audissino, issu de sa thèse de doctorat⁶⁰, est le seul à être consacré dans son entier à l'analyse des partitions de Williams, étudiées sous l'angle du néo-classicisme et de l'héritage du symphonisme hollywoodien au sein de son style compositionnel⁶¹.

Enfin, la thèse de Jamie L. Webster sur les cinq premiers volets de *Harry Potter* nous a paru particulièrement intéressante et inspirante : si elle n'est pas intégralement dédiée à Williams, elle consacre toutefois une part importante à l'analyse musicologique de ses partitions pour les trois premiers films de la saga, dans une optique comparative⁶². Webster accorde en outre une attention particulière aux entremêlements entre musique et effets sonores dans les partitions de Nicholas Hooper dans *Harry Potter et l'Ordre du Phœnix* (2007), et analyse toujours les récurrences thématiques en lien avec les images.

En dehors de ces ouvrages plus spécifiques, la bibliographie principale cherche en outre à embrasser l'ensemble de la carrière du musicien. L'article de Dana Anderson, qui retrace un panorama chronologique des compositions de Williams pour le cinéma, en est un exemple représentatif⁶³. Les partitions de Williams sont par ailleurs souvent étudiées en lien avec celles de Bernard Herrmann⁶⁴, alors que le compositeur lui-même se dit plus proche des pionniers du symphonisme hollywoodien que du musicien attiré d'Alfred Hitchcock⁶⁵.

2.2. Les études sur la musique de *Star Wars*

Les différents épisodes de la saga *Star Wars* ont fait l'objet de nombreuses publications, aussi bien dans le domaine des études cinématographiques que sous la plume de journalistes. Dans la plupart de ces analyses – hormis celles publiées dans le périodique américain *Film Score Monthly* consacré aux musiques de cinéma –, les commentaires sur la musique sont très ponctuels voire totalement absents, et se révèlent souvent imprécis ou inexacts. La musique de

⁶⁰ Emilio Audissino, « Neoclassical Hollywood Music: John Williams e il recupero dello stile classico di Hollywood », Thèse de doctorat en musicologie sous la direction de Pier Marco De Santi, Università di Pisa, 2012.

⁶¹ Emilio Audissino, *John Williams's Film Music: Jaws, Star Wars, Raiders of the Lost Ark, and the Return of the Classical Hollywood Music Style*, Madison : The University of Wisconsin Press, 2014.

⁶² Jamie L. Webster, « The Music of *Harry Potter*: Continuity and Change in the First Five Films », Thèse de doctorat en musicologie, University of Oregon, 2009.

⁶³ Dana Anderson, « The Film Music of John Williams », dans Graeme Harper, Ruth Doughty et Jochen Eisentraut (dir.), *Sound and Music in Film and Visual Media, op. cit.*, p. 463-471.

⁶⁴ Voir Chelsey L. Soo, « Bernard Herrmann and John Williams: Two Composers and their Influential Film Scores », Mémoire de maîtrise, University of Miami, 2007 ; et Claire Derouard, « Présence des musiques romantique et post-romantique dans la musique de film ? Une étude à partir de John Williams et Bernard Herrmann », Mémoire de Master en musicologie sous la direction de Laurent Cugny, Université Paris IV-Sorbonne, 2009.

⁶⁵ Voir Derek Elley, « The Film Composer: John Williams », *Films and Filming*, vol. 24, n° 11, août 1978, p. 32.

la saga est fréquemment étudiée pour elle-même, parfois même sans lien avec les images pour lesquelles elle est conçue. Surtout, elle est le plus souvent traitée en dehors du contexte de production technique et cinématographique dans lequel elle s'inscrit, alors que cette considération est essentielle pour cerner et comprendre les choix effectués quant à l'utilisation qui est faite de la partition originelle et au mixage sonore.

S'il serait trop fastidieux de les détailler ici, on peut néanmoins citer les plus importantes contributions au sujet de la musique de *Star Wars*. Pierre Berthomieu a consacré à l'œuvre de George Lucas de nombreux articles dans la revue *Positif*, où il s'intéresse souvent aux partitions de Williams, et a dirigé un collectif sur *Star Wars*⁶⁶. Dans ses ouvrages consacrés au cinéma hollywoodien moderne, il analyse avec précision les caractéristiques prégnantes du style visuel de Lucas, certains de ses motifs récurrents et interrogations obsessionnelles à travers toute la saga⁶⁷. Il met en lumière les influences plastiques et cinématographiques, ainsi que les rapports entre les différents épisodes et l'Histoire. L'analyse comparative des deux trilogies est donc particulièrement poussée sur le plan visuel, mais la musique n'est abordée que de manière relativement circonscrite. Laurent Jullier traite quant à lui les deux trilogies sous différents aspects : l'histoire et les personnages, le style de Lucas, l'intertextualité, les idéologies et l'accueil critique de la saga, proposant également plusieurs analyses de séquences⁶⁸. Une courte section, « Des violons et des bips », est consacrée à la musique, aux bruitages et aux technologies sonores dans les deux trilogies, mais les analyses précises sont relativement peu détaillées. Enfin, il convient de mentionner l'article de Laurent Guido, consacré principalement à la postérité de certains éléments de l'esthétique wagnérienne (notamment le recours au *leitmotiv* et l'amplification du drame par la musique) au sein des partitions des deux trilogies⁶⁹. Malgré l'absence de tout exemple sur portée en illustration de l'argumentation, les nombreuses analyses proposées s'avèrent riches et approfondies.

Les travaux de recherche proprement musicologiques sont quant à eux relativement peu nombreux, et concentrent leurs analyses autour de plusieurs grands axes. Le lien entre le langage de Williams et celui des compositeurs savants des XIX^e et XX^e siècles – en particulier Richard Wagner et Gustav Holst⁷⁰ –, a ainsi beaucoup attiré l'attention des chercheurs, qui

⁶⁶ Voir en particulier Pierre Berthomieu, « Le retour de *Star Wars* : héritage hollywoodien et guerre des sons », *Positif*, n° 435, mai 1997, p. 96-97 ; et Pierre Berthomieu (dir.), *Star Wars : le Rebelle et l'Empereur*, Paris : Ellipses, 2006.

⁶⁷ Pierre Berthomieu, *Hollywood moderne : le temps des voyants*, *op. cit.*, p. 521-544 ; et Pierre Berthomieu, *Hollywood : le temps des mutants*, Pertuis : Rouge profond, 2013, p. 329-374.

⁶⁸ Laurent Jullier, *Star Wars : anatomie d'une saga*, *op. cit.*

⁶⁹ Laurent Guido, « Entre opéra wagnérien et culture de masse », *op. cit.*

⁷⁰ Voir notamment Irena Paulus, « Williams versus Wagner or an Attempt at Linking Musical Epics », *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, vol. 31, n° 2, 2000, p. 153-184 ; Philippe Gonin, « L'héritage wagnérien dans la musique de John Williams : réflexion sur l'usage du *leitmotiv* dans la première

choisissent souvent la trilogie impériale comme support de leurs analyses. Si les articles de Jérôme Rossi et Tom Schneller sur les harmonies fonctionnelles, non fonctionnelles et les échanges de modes dans les partitions cinématographiques de Williams ne sont pas spécifiquement consacrés à *Star Wars*, les auteurs mettent en lumière plusieurs éléments caractéristiques du langage harmonique williamsien, s'appuyant sur l'analyse détaillée de quelques thèmes de la saga⁷¹.

Dans son mémoire de musicologie, Bill J. Poché étudie les suites orchestrales issues des trois premiers films de la saga, en identifiant les motifs générateurs de la composition puis en observant la transformation des thèmes ainsi que leurs structures harmoniques et contrapuntiques⁷². Leur relation par rapport à l'image est toutefois très périphérique dans son approche, centrée principalement autour du langage harmonique. La trilogie impériale apparaît chez Mathias Roger comme un prétexte à une analyse générale des modes de fonctionnement de la narration musicale dans le cinéma-spectacle, la problématique étant à cet égard révélatrice de l'approche choisie⁷³. La partition de la trilogie impériale n'est donc pas étudiée pour elle-même, mais en tant qu'exemple illustratif des procédés narratologiques développés notamment par Gérard Genette. Enfin, il convient de citer le mémoire de maîtrise de Sébastien Belval, consacré au langage harmonique et à son impact narratif dans *L'Empire contre-attaque*⁷⁴.

La seule thèse adoptant une démarche comparative à l'échelle des deux trilogies est orientée dans une optique éloignée de la nôtre : Nathalie Dupont y étudie l'évolution structurelle, conceptuelle et technologique du cinéma américain⁷⁵. S'appuyant entre autres exemples sur la trilogie impériale et le premier épisode républicain, elle cherche à mettre au jour l'évolution des mécanismes de production et de sortie des films américains entre la fin des

trilogie de *Star Wars* », dans Alexandre Tylski (dir.), *John Williams : un alchimiste musical à Hollywood*, op. cit., p. 95-112 ; et Quentin Billard, « Présence et influence des *Planètes* de Gustave Holst dans la musique de film américaine à partir de 1970. Un jeu de codes entre les compositeurs et leur modèle », Mémoire de maîtrise en musicologie sous la direction de Michel Lehmann, Université de Toulouse-Le Mirail, 2003.

⁷¹ Jérôme Rossi, « Le dynamisme harmonique dans l'écriture filmique de John Williams », op. cit. ; Tom Schneller, « Modal Interchange and Semantic Resonance in Themes by John Williams », *Journal of Film Music*, vol. 6, n° 1, 2013, p. 49-74.

⁷² Bill J. Poché, « Musical Content and Thematic Process in the *Star Wars* Concert Suites of John Williams », Mémoire de maîtrise en musicologie sous la direction de David Ward-Steinman, San Diego State University, 1995.

⁷³ Mathias Roger, « *Star Wars* : musique et narration dans le cinéma spectacle », Mémoire de Master en musicologie sous la direction de Michel Fischer, Université de Paris-Sorbonne, 2004. La problématique de l'auteur est la suivante : « Au cinéma, la musique et les sons parviennent-ils eux aussi, à leur manière, à raconter les événements du récit cinématographique ? » (*Ibid.*, p. 4).

⁷⁴ Sébastien Belval, « Étude d'inspiration néo-riemanienne des structures harmoniques et scalaires d'extraits musicaux du film *The Empire Strikes Back* », Mémoire de maîtrise en musicologie sous la direction de François de Médicis et Serge Cardinal, Université de Montréal, 2016.

⁷⁵ Nathalie Dupont, « De *La Guerre des étoiles* à *La Menace fantôme* », op. cit.

années 1970 et le début des années 2000. Son corpus et son champ disciplinaire diffèrent donc des nôtres.

2.3. Apport de notre thèse à la connaissance

Au terme de cet examen de la littérature dominante, plusieurs constats s'imposent. Tout d'abord, la trilogie impériale semble avoir concentré l'attention des chercheurs. À notre connaissance, aucun travail musicologique d'envergure autour de l'étude comparative des partitions de Williams à l'échelle des deux trilogies n'a encore été entrepris. En particulier, aucune recherche spécifique ne semble avoir été consacrée à la saga sous l'angle de l'évolution de l'écriture musicale et de l'utilisation des partitions dans les différents épisodes, en lien avec leur contexte historique et technique. Cet aspect, très peu abordé, constitue par conséquent l'objet de notre étude.

Nous chercherons également à mettre à distance le discours historiographique dominant, notamment dans les sections consacrées à l'évolution de l'écriture musicale, de la construction thématique et au réemploi des motifs d'épisode en épisode. En effet, dès que la question de la cohérence musicale de la saga entre en jeu, la littérature s'avère souvent saturée des propos tenus par le compositeur ou le *sound designer*, repris sans interrogation en tant qu'arguments d'autorité malgré les problèmes évidents que ce manque de distance pose⁷⁶, ni sans tenir compte des éventuelles fluctuations de leurs opinions au cours du temps. L'étude approfondie que nous projetons de réaliser vise ainsi à proposer une vision plus nuancée, étayée par des analyses musico-visuelles approfondies, permettant également de confronter le discours des créateurs à leurs réalisations effectives.

L'utilisation du matériau musical au montage, l'intensification des pratiques permise et suscitée tout à la fois par le numérique ainsi que ses répercussions sur le traitement de la partition au sein des films, semblent être un point aveugle de la recherche en musique de film, même si des pistes ont récemment été ouvertes⁷⁷. Aussi bien en français qu'en langue étrangère,

⁷⁶ Les recherches musicologiques récentes ont montré la nécessité de questionner, voire de mettre en crise les discours des compositeurs qui imprègnent parfois largement la littérature dominante (voir à ce sujet Yves Balmer, « Edifier son œuvre : genèse, médiation, diffusion de l'œuvre d'Olivier Messiaen », Thèse de doctorat en musicologie sous la direction de Joëlle Caullier, Université de Lille 3, 2008 ; Michel Duchesneau, Valérie Dufour et Marie-Hélène Benoit-Otis (dir.), *Écrits de compositeurs : une autorité en questions*, Paris : Vrin, 2013).

⁷⁷ Voir en particulier les deux articles de Ronald H. Sadoff, « The Role of the Music Editor and the "Temp Track" as Blueprint for the Score, Source Music, and Scource Music of Films », *Popular Music*, vol. 25, n° 2, mai 2006, p. 165-183 ; et « Scoring for Film and Video Games: Collaborative Practices and Digital Post-production », dans Carol Vernallis, Amy Herzog et John Richardson (dir.), *The Oxford Handbook of Sound and Image in Digital Media*, Oxford : Oxford University Press, 2013, p. 663-681. En dépit du titre de son article, Connie Wallcraft ne traite que de manière très périphérique du rôle du montage dans « Music and Editing. The Message Within the Filmic Event: Exploring an Extract of *Moulin Rouge* », dans David Cooper, Christopher Fox et Ian Sapiro (éd.), *CineMusic? Constructing the Film Score*, Newcastle : Cambridge Scholars Publishing, 2008, p. 69-84.

nous n'avons pas pu à ce jour trouver d'études abordant précisément ces questions dans la saga⁷⁸, en dehors des articles très critiques et non musicologiques d'Olivier Desbrosses, de Vivien Lejeune et de John Takis qui condamnent les nouvelles pratiques de montage sur la trilogie républicaine⁷⁹. Notre thèse propose ainsi d'apporter une première pierre à l'exploration des relations entre musique et montage, qui permet de surcroît de jeter un autre éclairage sur le caractère collectif de la création musicale cinématographique, et sur ses reconfigurations à l'ère numérique.

La question des interactions entre musique symphonique, images et effets sonores dans la saga n'a, de façon surprenante, quasiment jamais été traitée de manière approfondie non plus. Une approche véritablement transversale fait souvent défaut, les auteurs s'intéressant soit à l'esthétique visuelle, soit uniquement aux bruitages⁸⁰. On l'a vu, les études musicologiques publiées sur la saga se focalisent principalement sur la musique seule⁸¹ ; aussi la partition de Williams est-elle rarement envisagée au sein du vaste complexe audio-musico-visuel⁸². Il convient néanmoins de citer les recherches engagées à ce sujet par Philippe Cathé⁸³, Stephen

⁷⁸ Vincent Amiel et Michèle Borghi abordent rapidement ces questions. Voir Vincent Amiel, *Esthétique du montage* [2005], Paris : Armand Colin, 2010, p. 146-155 ; et Michèle Borghi, « L'évolution du montage dans les nouveaux types de post-production », dans Stéphane Benassi et Alphonse Cugier (dir.), *Le montage : état des lieux réel(s) et virtuel(s)*, Paris : L'Harmattan, 2003, p. 231-240. Mentionnons aussi les deux pages consacrées par Jérôme Rossi au montage musical de *Macbeth* (1948), qui ne concernent cependant pas l'ère numérique ni ne mettent en jeu des questions techniques : l'auteur recense les principaux rajouts effectués par Orson Welles à la partition de Jacques Ibert (Jérôme Rossi, « De la musique de scène à la musique de film : *Macbeth* d'Orson Welles et Jacques Ibert, une écriture musico-cinématographique », dans Frédérique Toudoire-Surlapierre et Pascal Lécroart (dir.), *Marges de l'opéra : musique de scène, musique de film et musique radiophonique 1920-1950*, Paris : Vrin, 2015, p. 167-168)

⁷⁹ Olivier Desbrosses, « La renaissance du symphonisme », *op. cit.* ; Vivien Lejeune, « John Williams, de Géonosis à *Minority Report* », *Dreams Magazine*, n° 29, septembre/octobre 2002, p. 81-84 ; et John Takis, « *Star Wars* Episode Tunes: Attack on the Score », *Film Score Monthly*, vol. 7, n° 4, mai/juin 2002, p. 18-23.

⁸⁰ Les travaux sur le son dans la saga n'abordent que rarement et avec précision la manière dont ceux-ci s'intègrent dans le tissu sonore général et interagissent avec la musique orchestrale (voir en particulier William Whittington, *Sound Design & Science Fiction*, *op. cit.* ; Mark Kerins, *Beyond Dolby (Stereo)*, *op. cit.* ; et Bertrand Guez, « Art du bruitage : l'abstraction sonore dans *Star Wars* », dans Pierre Berthomieu (dir.), *Star Wars : le Rebelle et l'Empereur*, *op. cit.*, p. 115-124). Cette attention accordée principalement au son résulte en partie de ce que Dominique Chateau nomme le « dogme du réalisme sonore » (*Le cinéma comme langage*, Paris : AISS-AIASPA, 1986, p. 138), diffusé notamment par Daniel Percheron et Pierre Schaeffer (voir Daniel Percheron, « Le son au cinéma dans ses rapports à l'image et à la diégèse », *Ça Cinéma*, vol. 1, n° 2, octobre 1973, p. 81-86 et Pierre Schaeffer, « L'élément non visuel au cinéma » [1946], *La Revue du cinéma : anthologie*, Paris : Gallimard, 1992, p. 460-477).

⁸¹ Dans le cadre de son article sur le langage harmonique williamsien, Jérôme Rossi fait ainsi le choix d'exclure la question de l'interaction entre la musique et les images en raison de son angle d'approche spécifique (Jérôme Rossi, « Le dynamisme harmonique dans l'écriture filmique de John Williams », *op. cit.*, p. 114).

⁸² Nous reprenons ici le terme employé par Solenn Hellégouarch et Serge Cardinal, qui soulignent : « Le complexe audio-musico-visuel propose à la fois une réécriture du musical et du filmique en faisant voir et entendre des traits visuels ou musicaux que l'on n'aurait pas pu percevoir autrement [...], en provoquant un changement de perception producteur d'un sens nouveau et inhérent à cette interaction unique » (Solenn Hellégouarch et Serge Cardinal, « Introduction : Musiques aux limites de l'image / Images at the Limits of Music », *Circuit*, vol. 26, n° 3, 2016, p. 9, note 11).

⁸³ Philippe Cathé, « Bruit et musique dans la course des *Podracers* », *op. cit.* À partir des trois premières secondes de la course des *podracers* de *La Menace fantôme* où la musique est absente, le musicologue démontre de manière très claire et pertinente à l'aide de plusieurs logiciels (dont l'acousmographe), la minutie de détail dans

Keane⁸⁴ et Amy McGill⁸⁵, toutes trois aussi riches que précises, mais qui ne font qu'esquisser par ailleurs une réflexion plus systématique sur l'organisation du tissu sonore élargie à l'ensemble de l'hexalogie, qui nécessite selon nous d'être étendue dans le cadre d'une thèse.

Ce manque d'études sur l'articulation entre musique et bruitages résulte d'un entrelacement complexe de plusieurs dogmes et présupposés historiques, esthétiques et narratifs qu'il s'agira par ailleurs d'interroger et de démêler dans notre thèse, en particulier une pensée autonomiste de la musique de film et une attitude généralement condescendante ou méfiante envers le son⁸⁶. Dans les études musicales sur la saga, un consensus critique s'est ainsi dessiné pour dénoncer les « inconvénients » du perfectionnement du son, jugé éprouvant, discutable et problématique en ce qu'il se ferait au détriment de l'accompagnement orchestral⁸⁷.

L'étude précise de la singularité des rapports musique/image, musique/montage et musique/effets sonores/voix que nous nous proposons de réaliser demeure donc encore relativement marginale, quand elle n'est pas totalement évacuée dans la littérature dominante sur la saga. Or les différences observables entre les deux trilogies, tant dans l'écriture de Williams que dans l'utilisation de la musique au sein des six films, ne peuvent selon nous être pensées en dehors du contexte visuel, sonore et technique dans lequel la partition s'inscrit et pour lequel elle est spécifiquement conçue : d'une part, la musique évolue parmi d'autres matériaux sonores et, d'autre part, elle n'est qu'une partie d'un tout, un matériau malléable interchangeable au montage. Notre démarche consiste ainsi principalement à analyser la musique dans son contexte global, et de voir comment celui-ci influe sur l'écriture et le traitement de la partition. Notre approche, transversale, s'inscrit au croisement de plusieurs

la conception et la gestion des effets sonores. Il propose une comparaison avec la course de chars de *Ben-Hur* (1959), afin de démontrer l'impact des progrès technologiques sur le traitement du son dans deux scènes de même nature.

⁸⁴ Stephen Keane, « Walter Murch and Ben Burt: The Sound Designer as Composer », dans Graeme Harper, Ruth Doughty et Jochen Eisentraut (dir.), *Sound and Music in Film and Visual Media: An Overview*, op. cit., p. 452-462. L'auteur se donne pour projet de porter un regard nouveau sur les pratiques de Murch et Burt en les considérant comme des compositeurs à part entière.

⁸⁵ Amy C. McGill, « The Contemporary Hollywood Film Soundtrack », op. cit. En se basant sur les trilogies Lynch/Splet/Badalamenti et Lucas/Burt/Williams, l'auteur cherche à explorer les différentes pratiques sonores dans le cinéma américain entre 1970 et 2007, en montrant « comment les conventions stylistiques auditives sont au service de stratégies narratives dans le Hollywood contemporain » (*Ibid.*, p. 11 : « how auditory stylistic conventions serve narrative strategies in contemporary Hollywood »). Si quelques exemples sont notés sur portée, les analyses musicales sont dans l'ensemble très peu approfondies, l'auteur se focalisant plutôt sur les bruitages.

⁸⁶ Voir l'analyse édifiante qu'en fait Gianluca Sergi, *The Dolby Era*, op. cit., p. 77-79 ; et Gianluca Sergi, « A Cry in the Dark: The Role of Post-Classical Film Sound », dans Steve Neale et Murray Smith (dir.), *Contemporary Hollywood Cinema*, Londres : Routledge, 1998, p. 157.

⁸⁷ Voir notamment Emilio Audissino, « Neoclassical Hollywood Music », op. cit., p. 372-375 ; Pierre Berthomieu, « Le retour de *Star Wars* », op. cit., p. 96-97 ; Olivier Desbrosses, « La renaissance du symphonisme », dans Alexandre Tylski (dir.), *John Williams : un alchimiste musical à Hollywood*, op. cit., p. 55-56 ; Didier Leprêtre et Nicolas Michel, « La Guerre ne fait pas rage que dans les étoiles », *Dreams to Dream...s*, n° 15, automne 1999, p. 42-44.

champs disciplinaires : l'analyse musicale et l'histoire de la musique du côté de la musicologie, l'analyse de l'image, l'histoire du cinéma et des techniques du côté des études cinématographiques. Nous espérons ainsi contribuer à approfondir la branche disciplinaire encore récente qu'est la « cinémusicologie⁸⁸ ».

3. Sources et méthodologie

3.1. Sources

Aborder la musique de film d'un point de vue musicologique amène à se heurter à certaines difficultés. Trouver des sources sur lesquelles travailler s'avère en effet délicat. La majorité des partitions composées pour le cinéma ne sont pas éditées, ce qui pose des problèmes évidents pour l'analyse musicale. La difficulté est accrue dans le cas d'un compositeur contemporain comme Williams, qui n'a encore fait aucune donation à une bibliothèque ou une université. Le partenariat qui existait dans les années 1980 entre la *Cinema Arts Library* de l'Université de Californie de Los Angeles (UCLA) et le studio Twentieth Century Fox (distributeur de la saga) n'ayant pas été reconduit après la fin de la première entente, les partitions ne sont plus consultables à l'UCLA⁸⁹. Les manuscrits, dont chaque compositeur est tenu de remettre un exemplaire au studio producteur du film, sont conservés dans les bibliothèques des studios qui ne sont pas accessibles aux chercheurs. L'étude de la correspondance du compositeur n'est pas davantage envisageable.

Cette difficulté à accéder à des archives écrites a néanmoins pu être contournée pour notre thèse. Williams ayant pour habitude de transformer ses compositions pour le cinéma en suites d'orchestre qu'il interprète ensuite en concert, de nombreuses partitions sont éditées par Hal Leonard, préfacées par le musicien lui-même⁹⁰. Certes parcellaires, elles n'en demeurent pas moins précieuses pour l'analyse. En outre, des réductions de partitions d'orchestre au piano

⁸⁸ Nous proposons ce néologisme en traduction de l'expression *film musicology* couramment utilisée en langue anglaise par les chercheurs en musique de film ; l'expression « cinémusicologie » permet de conserver le caractère interdisciplinaire de la dénomination. Cette nouvelle branche de la discipline (la *film musicology* en anglais) propose de réaliser une analyse technique de la musique dans son contexte visuel et sonore, à l'aide des outils de la musicologie traditionnelle et des études cinématographiques, mais aussi selon des méthodes spécifiques développées principalement par des chercheurs anglo-saxons. Voir Alexander Binns, « The Development of Film Musicology: An Overview », dans Graeme Harper, Ruth Doughty et Jochen Eisentraut (dir.), *Sound and Music in Film and Visual Media: An Overview*, op. cit., p. 725-738. Signalons également la publication d'un ouvrage récent baptisant l'étude des musiques de jeux vidéo en « ludomusicologie » : Michiel Kamp, Tim Summers et Mark Sweeney (dir.), *Ludomusicology: Approaches to Video Game Music*, Sheffield : Equinox Publishing, 2016.

⁸⁹ Cette information nous a été confirmée par Julie Graham, bibliothécaire spécialisée dans les archives des *UCLA Library Special Collections* lors de notre terrain de recherche en Californie de janvier à mars 2013, ainsi que par Kathryn Kalinak, avec laquelle nous avons échangé plusieurs courriels. Celle-ci avait pu consulter par ce biais les partitions manuscrites de *L'Empire contre-attaque*, auquel elle consacre un chapitre important de son ouvrage sur le cinéma classique hollywoodien (voir Kathryn Kalinak, *Settling the Score*, op. cit., p. 184-202).

⁹⁰ Pour toutes les partitions évoquées ici, nous renvoyons à notre bibliographie à la fin du présent document.

ont été publiées. Si elles nécessitent également quelques précautions dans leur utilisation en raison des possibles (ré)arrangements et modifications par rapport à la version de la musique présente dans les films, elles facilitent le travail d'analyse musicale par un support écrit et représentent un gain de temps précieux par rapport à nos propres transcriptions.

Surtout, au cours d'un séjour de recherche en Californie et dans l'Oregon de janvier à mars 2013, qui s'est déroulé en amont du projet de thèse, nous nous sommes livrée à un important travail de collecte de sources manuscrites⁹¹. Ce terrain préliminaire nous a permis d'évaluer la faisabilité de notre projet avant même de commencer véritablement notre thèse, et de réunir du matériel de première main. Grâce à un orchestrateur qui n'a pas souhaité être identifié (nous le nommerons « l'orchestrateur 1 »), nous avons eu accès à l'intégralité des brouillons du compositeur pour *Star Wars – Episode II : L'Attaque des clones* (2002), ainsi qu'aux *cues* « 6M4 The Big Army » et « 6M5 Droid Battle » de *La Menace fantôme*, et « 3M7 Riding the Lizard » de *La Revanche des Sith*, que nous avons pu consulter en détail. Un autre orchestrateur a par ailleurs sollicité les bibliothécaires de JoAnn Kane Music Service afin que nous puissions parcourir en son nom le reste des partitions manuscrites, conservées par cette société qui stocke les archives orchestrales du studio Twentieth Century Fox et de *DreamWorks Animation*. Pour des raisons inexplicables, l'agent de Williams, Jamie Richardson, est intervenu personnellement pour que cette entrevue soit annulée, et a donné des directives pour que nous ne puissions plus contacter ni présenter de nouvelle requête auprès de cette compagnie.

Notre recherche de partitions s'est néanmoins poursuivie de manière particulièrement fructueuse une fois la thèse débutée. Plusieurs musicologues et musiciens, qui ne souhaitent pas être nommés pour des raisons évidentes, nous ont indiqué la référence du site internet *Swappano*, une plateforme d'échange de partitions entre collectionneurs. De manière assez ironique au vu de notre difficulté à accéder aux partitions par le biais des créateurs de la saga, il est d'une simplicité enfantine pour tout un chacun de se procurer sur ce site des manuscrits complets, qui sont en libre accès ! Bien entendu, les partitions scannées disponibles doivent être maniées avec précaution puisqu'il s'agit de publications non autorisées ; à l'ère d'internet, beaucoup de documents, dont il est malaisé de déterminer la provenance, se retrouvent en ligne. Eu égard à la carence de partitions, ces sources ne peuvent toutefois pas être occultées, mais nécessitent une authentification que nous avons pu réaliser sans aucun problème grâce à notre consultation approfondie préalable, en comparant la graphie de ces partitions avec celles que nous a montrées l'orchestrateur 1. L'écriture, absolument identique, et la mention de certains

⁹¹ Ce terrain de recherche a en effet eu lieu avant notre inscription en thèse, alors que nous effectuions notre dernière année de scolarité à l'École Normale Supérieure de Lyon (année universitaire 2012/2013).

noms des musiciens de l'orchestre sur plusieurs *cues*, attestent qu'il ne s'agit pas là de réécritures ou d'arrangements, mais bien des originaux du compositeur et des orchestrateurs⁹².

Nous avons ainsi en notre possession l'intégralité des manuscrits de *L'Empire contre-attaque* et de *La Revanche des Sith*, sources qui se sont avérées inestimables pour notre étude. Grâce à ces partitions complètes, nous avons pu dresser les *cue lists* de *L'Empire contre-attaque*, de *L'Attaque des clones* et de *La Revanche des Sith* (voir l'[annexe 2]). Puisque nous n'avons malheureusement pas obtenu personnellement auprès de Richardson l'autorisation de reproduire les partitions de Williams et de ses orchestrateurs, elles n'apparaîtront jamais dans notre thèse sous leur forme d'origine ; les exemples sur portées n'en seront que des transcriptions réduites. Nous indiquerons en outre certaines observations faites à partir de ces manuscrits sans toutefois proposer de reproduction exacte des mesures originelles.

Néanmoins, pour les scènes où nous ne disposons d'aucun support, le matériau musical que nous exploiterons provient de nos propres transcriptions à l'oreille de l'accompagnement musical, réalisées à partir des films et des bandes originales, indispensables pour réaliser une analyse musicale approfondie. Nous sommes consciente que le rendu sonore à partir d'un DVD ou d'un Blu-ray, même avec un équipement performant, n'est pas comparable à celui d'une salle de cinéma⁹³ ; nos analyses seront donc produites à partir de l'expérience d'écoute la plus généralisée de nos jours, sans pouvoir réellement approfondir la question du rendu sonore de ces films au cinéma. Nonobstant cet état de fait, il est possible d'utiliser ces supports pour réaliser des analyses fines du son, comme le soulignent Buhler, Neumeyer et Deemer : « Les DVDs ont [...] grandement optimisé la possibilité d'étudier des films de manière sérieuse et détaillée⁹⁴. » En outre, le mixage sonore des supports DVD et Blu-ray s'est sensiblement amélioré, offrant un rendu plus riche et une reproduction sonore plus fidèle⁹⁵, ce que les auteurs ci-dessus théorisent sous l'expression de « “cinématisation” de la télévision⁹⁶ » grâce au son.

Notre séjour de recherche préalable à notre première année de doctorat a également été l'occasion pour nous de réaliser en amont un certain nombre d'entretiens avec Wannberg et trois orchestrateurs de Williams, qui nous ont permis d'étayer nos hypothèses et de nourrir notre

⁹² Les partitions scannées sur internet mêlent en effet souvent *cues* de la main de Williams, et leur mise au propre en version orchestrale détaillée par les orchestrateurs, dont les noms figurent à chaque fois à côté du titre du *cue*.

⁹³ Les premières sorties DVD de la saga utilisent le *Dolby Digital 5.1*. Dans la réédition de 2013, les films sont présentés en *Dolby Digital 5.1 EX*. Enfin, les versions *Blu-ray*, sorties en 2011, proposent une diffusion en *Dolby TrueHD 5.1* ou *DTS-HD 6.1*, en fonction de l'équipement dont le spectateur dispose.

⁹⁴ James Buhler, David Neumeyer et Rob Deemer, *Hearing the Movies*, *op. cit.*, p. 418 : « DVDs has [...] greatly improved the opportunity for serious and detailed study of films. »

⁹⁵ *Ibid.*, p. 395.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 397 : « “cinematization” of television. »

argumentation grâce à de nombreuses précisions sur le matériau musical, la démarche compositionnelle, le travail de collaboration, et la conception de chaque épisode de la saga. Parmi ces derniers, seul Conrad Pope, qui a eu l'extrême gentillesse de nous recevoir à deux reprises, a accepté d'être enregistré et cité. Nous n'avons donc pas pu exploiter directement dans notre thèse les discussions menées auprès des autres orchestrateurs, hormis de façon très ponctuelle où nous avons rendu anonymes les propos recueillis. Il nous a en outre été impossible de parvenir à nous entretenir directement avec Williams, comme nous l'avons indiqué plus haut. Nous avons toutefois pu pallier à cet obstacle en exploitant un corpus d'entretiens approfondis accordés par le compositeur à un périodique français bimestriel spécialisé dans la musique de cinéma, qui a connu trois appellations différentes : *Dreams to dreams...s* en 1995, *Dreams Magazine* en 2001 puis *Cinéfonia* en 2003 (arrêté définitivement en 2006). Ces sources n'ont quasiment jamais été exploitées par les chercheurs dans les études précédentes sur la saga, en raison de leur publication en langue française et surtout de leur relative difficulté d'accès. Il nous a fallu croiser les collections partielles détenues à la Cinémathèque française et à la Bibliothèque nationale de France, et effectuer un dépouillement systématique des sommaires de l'ensemble des numéros pour retrouver tous les entretiens et articles pertinents dans le cadre de notre étude. Ces textes offrent un aperçu détaillé et inédit du processus créateur de Williams, grâce aux questions très précises des journalistes – contrastant avec l'approche générale et la visée souvent promotionnelle de la presse grand public. Dans ces entretiens plus spécialisées, le compositeur se livre davantage sur son approche, et livre son opinion personnelle à l'égard des pratiques de montage sur les épisodes républicains. Les éléments recueillis dans ces entretiens ont ainsi pu nous fournir un éclairage très précieux rencontré dans aucun autre support, et détaché de l'image d'Épinal de la collaboration Lucas/Williams qui se dégage fréquemment des écrits dans la presse généraliste.

3.2. Démarche et méthodes adoptées

Notre sujet appartenant à une branche récente de la discipline, il n'existe pas de méthodologie claire et fixée qui ferait unanimement autorité pour l'analyse des musiques de cinéma. Si certains ouvrages musicologiques sont intégralement dédiés à l'analyse du langage musical selon différentes méthodes⁹⁷, il n'existe pas à ce jour d'ouvrage musicologique spécifiquement consacré à l'élaboration d'une méthode analytique audio-visuelle ou qui consignerait l'ensemble des approches proposées de manière éparse et ponctuelle par différents

⁹⁷ Voir notamment Ian Bent et William Drabkin, *L'analyse musicale : histoire et méthodes*, Nice : Main d'Œuvre, 1998 ; Anthony Girard, *Analyse du langage musical, de Corelli à Debussy*, Paris : Billaudot, 2001 ; Rémy Campos et Nicolas Donin, *L'analyse musicale : une pratique et son histoire*, Genève : Droz, 2009.

auteurs⁹⁸. Deux articles écrits par David Neumeyer et James Buhler, et un ouvrage collectif pluridisciplinaire dirigé par Frédéric Gimello-Mesplomb posent néanmoins les jalons d'une méthodologie qui appelle à être développée⁹⁹. Buhler et Neumeyer préconisent de réaliser une analyse préalable de la musique *seule*, avant de l'étudier *en contexte* : les différents types d'interactions son/image peuvent émerger si l'on prend en compte 1) les divers paramètres de l'écriture musicale (et du son) et 2) les fonctions de la bande sonore et ses modes d'intégration au sein du film. Les différentes méthodes pour l'analyse de musiques de films proposées par le musicologue Philip Tagg nous servent également d'exemple¹⁰⁰. Ce dernier recommande plusieurs étapes essentielles : écouter sans l'image, voir sans le son, avant d'associer les deux éléments afin de bien les dissocier dans l'analyse et éviter de se laisser influencer par l'un ou l'autre de ces paramètres. Il préconise aussi l'établissement d'une *cue list* comportant toutes les entrées et sorties de la musique du film étudié, du début jusqu'à la fin, présentant le minutage exact, la description de l'action sur l'écran, et quelques mots d'analyse sur la musique et les effets sonores pour chaque *cue*. Enfin, dans le cadre de nos travaux de recherche de Master¹⁰¹, nous avons ainsi été amenée à élaborer nous-mêmes, de manière empirique, une typologie très détaillée des interactions entre la musique, les autres matériaux sonores et les images, qui sert de base partielle à nos analyses.

Nous prenons également pour modèles, à partir des exemples particuliers d'analyse qu'ils développent, les méthodes de musicologues anglophones spécialisés en musique de film, tels Kate Daubney ou James Deaville¹⁰² – soit, pour reprendre les termes d'Yves Balmer, une

⁹⁸ Laurent Jullier, dans son livre *Les sons au cinéma et à la télévision : précis d'analyse de la bande-son* (Paris : Armand Colin, 1995), ne propose malheureusement pas de grille de lecture sur laquelle s'appuyer pour analyser les différentes interactions possibles entre la musique et l'image.

⁹⁹ David Neumeyer et James Buhler, « Analytical and Interpretative Approaches to Film Music (I): Analysing the Music », dans Kevin J. Donnelly (dir.), *Film Music: Critical Approaches*, Edinburgh : Edinburgh University Press, 2001, p. 16-38 ; James Buhler, « Analytical and Interpretative Approaches to Film Music (II): Analysing Interactions of Music and Film », *Ibid.*, p. 39-61. Frédéric Gimello-Mesplomb (dir.), *Analyser la musique de film : méthodes, pratiques, pédagogie*, Norderstedt : Books on Demand, 2010. Les auteurs ayant contribué à cet ouvrage proviennent de différents champs disciplinaires. Enfin, plusieurs modèles d'analyse audio-visuelle plus spécifiquement développés autour du cinéma d'auteur constituent une partie entière de l'ouvrage de Marie-Noëlle Masson et Gilles Mouëllic (dir.), *Musiques et images au cinéma*, *op. cit.*, p. 161-205.

¹⁰⁰ Philip Tagg, « Trois méthodes proposées pour l'analyse de musiques de films », dans Frédéric Gimello-Mesplomb (dir.), *Analyser la musique de film : méthodes, pratiques, pédagogie*, Norderstedt : Books on Demand, 2010, p. 169-184. Voir aussi Philip Tagg et Bob Clarida, *Ten Little Title Tunes: Towards a Musicology of the Mass Media*, New York/Montréal : Mass Media Music Scholars' Press, 2003.

¹⁰¹ Chloé Huvet, « Georges Delerue : une esthétique musicale et sa mise en application dans deux films de Jean-Luc Godard et François Truffaut (1963-1983) », Mémoire de Master 1 en musicologie sous la direction de Yves Balmer et Elise Domenach, ENS de Lyon, 2010 ; et Chloé Huvet, « John Williams, héritier du symphonisme de l'âge d'or hollywoodien ? », *op. cit.*

¹⁰² Kate Daubney, *Max Steiner's Now, Voyager: A Film Score Guide*, Westport : Greenwood Press, 2000 ; James Deaville, « The Beauty of Horror: Kilar, Coppola, and *Dracula* », dans Neil Lerner (dir.), *Music in the Horror Film*, *op. cit.*, p. 187-205.

« formation à la recherche par la recherche¹⁰³ ». L'approche de Webster pour la saga *Harry Potter*¹⁰⁴ a par ailleurs été une source d'inspiration importante pour notre propre analyse des gestes compositionnels récurrents dans la saga et des motifs musicaux de *Star Wars*, en particulier leurs référents et leur réemploi à l'échelle des films et de l'hexalogie. Dans cette perspective, le logiciel « Lignes de temps » développé par l'Institut de recherche et d'innovation (IRI) du Centre Pompidou, nous a été particulièrement utile et précieux¹⁰⁵. Proposant une représentation graphique de chaque film et de ses découpages, il nous a permis de réaliser une « cartographie » extrêmement détaillée des motifs musicaux, de visualiser leurs récurrences respectives par comparaison et combinaison des critères de pertinence, ainsi que de quantifier précisément leurs interventions. Grâce aux frises obtenues, que nous avons placées en [annexe 4], nous avons notamment pu constater de manière objective les divergences d'écriture thématique entre les deux trilogies.

Afin d'éviter un éparpillement et une multiplication d'exemples qui auraient nui à l'intelligibilité de notre argumentation, des choix ont dû être effectués. On aurait pu examiner, de manière relativement large, l'écriture de Williams dans son ensemble, mais il nous a paru capital de restreindre l'angle d'étude au vu de notre problématique. Nous avons donc préféré nous concentrer sur les paramètres de l'écriture thématique et orchestrale de Williams, qui nous semblent présenter les éléments d'évolution les plus saillants de son style compositionnel. Nous ne prétendons donc pas faire de l'analyse musicale au sens complet du terme. Nous ne nous intéresserons que de manière périphérique, dans le cours de notre démonstration, aux questions de forme, de rythme ou de langage harmonique. Ces paramètres nécessiteraient des développements entiers qui débordent largement du cadre du présent travail, et n'apporteraient que peu d'éléments véritablement pertinents dans la perspective d'étude choisie. La sphère

¹⁰³ Yves Balmer, « Recherches en musicologie : nouvelles perspectives », *Revue de Musicologie*, vol. 99, n° 1, 2013, p. 5-6.

¹⁰⁴ Jamie L. Webster, « The Music of *Harry Potter* », *op. cit.*

¹⁰⁵ Développé en 2007 par l'Institut de recherche et d'innovation (IRI) du Centre Pompidou, ce logiciel propose une représentation graphique d'un film et un premier découpage en plans. Il offre de multiples possibilités de découpages, séquençages et annotations de certains contenus audiovisuels du film selon l'angle d'analyse défini, différenciés par des couleurs. À partir de ces nouvelles « lignes de temps » superposées, il devient possible d'accéder à n'importe quel endroit du film et de délimiter des critères de pertinence dans l'analyse grâce à une visualisation concrète et rapide de récurrences, de symétries, ou d'éléments particulièrement saillants. Les atouts de l'utilisation de ce logiciel pour la recherche dans le domaine cinématographique nous ont été démontrés de manière éloquente par Alice Leroy lors de sa communication « Spectres de l'histoire et lanternes magiques dans *Comrades* de Bill Douglas : une "hantologie" du corps au cinéma », *Journée des doctorants en cinéma*, École Normale Supérieure de Lyon, 12 décembre 2012. Leroy s'est servie du logiciel pour marquer toutes les apparitions du lanterniste, qui revient déguisé en douze personnages différents (mais tous interprétés par Alex Norton), et a mis à profit l'utilisation de cet outil dans le reste de son corpus de thèse (Alice Leroy, « Le corps utopique au cinéma. Transparence, réversibilité, hybridité », Thèse de doctorat en arts sous la direction de Marc Cerisuelo, Université Paris Est, 2015).

harmonique du compositeur a en outre déjà été traitée de manière approfondie¹⁰⁶ ; aussi n'entrerons-nous pas dans les détails dans ce domaine. Nous avons également choisi d'exclure de nos analyses la question des citations et emprunts au répertoire classique savant, en raison de l'ampleur du travail que cette approche impliquerait. Plusieurs auteurs ont de surcroît apporté plusieurs contributions à la recherche dans ce domaine¹⁰⁷. Enfin, les exemples présentés au cours de notre thèse, loin d'être exhaustifs, ont été jugés particulièrement représentatifs.

En ce qui concerne les relations entre musique et montage, nous avons été confrontée à une absence de méthode clairement définie, cette thématique constituant pour l'instant, on l'a dit, un champ de recherche relativement vierge. Nous avons donc élaboré et appliqué notre propre méthodologie dans notre deuxième partie de thèse. Notre démarche est articulée autour de la comparaison des manuscrits du compositeur avec la musique telle qu'elle apparaît au montage final. Dans l'optique de réaliser une recomposition musicale de certaines scènes, nous avons noté précisément toutes les altérations de chaque *cue* que nous avons pu repérer, et tenté de reconstituer quand cela est possible l'architecture musicale des séquences. Devant le caractère titanesque de cette tâche – les musiques utilisées au montage final pouvant provenir de *cues* issus d'autres scènes du même film ou de collages de sections voire de fragments de mesures d'épisodes précédents –, notre travail minutieux de reconstitution se limitera dans notre thèse à quelques séquences qui serviront d'exemples représentatifs des pratiques sur la trilogie républicaine. Enfin, en adaptant librement le mode de présentation utilisé par Frank Lehman¹⁰⁸, nous avons choisi de recourir dans le corps de notre texte à plusieurs tableaux qui mettent en regard le matériau musical utilisé et sa provenance avec le minutage et les photogrammes correspondants, accompagnés d'une brève description de l'action. Ces tableaux offrent ainsi un support essentiel à nos analyses du montage, dont ils facilitent la lisibilité.

Dans notre étude des interactions entre musique, effets sonores et voix, nous nous situons dans le sillon ouvert par Gianluca Sergi et Philippe Cathé¹⁰⁹ et, plus généralement, dans

¹⁰⁶ Nous renvoyons tout particulièrement à Bill J. Poché, « Musical Content and Thematic Process », *op. cit.* ; Jérôme Rossi, « Le dynamisme harmonique dans l'écriture filmique de John Williams », *op. cit.* ; Frank Lehman, « Hollywood Cadences: Music and the Structure of Cinematic Expectation », *Music Theory Online*, vol. 19, n° 4, décembre 2014, <http://www.mtosmt.org/issues/mto.13.19.4/mto.13.19.4.lehman.html>, consulté le 7 avril 2015 ; et Sébastien Belval, « Étude d'inspiration néo-riemanienne », *op. cit.*

¹⁰⁷ Voir notamment Jeremy Orosz, « John Williams: Paraphraser or Plagiarist? », *Journal of Musicological Research*, vol. 34, n° 4, 2015, p. 299-319 ; Frank Lehman, « Scoring the President: Myth and Politics in Williams's *JFK* and *Nixon* », *Journal of the Society for American Music*, vol. 9, n° 4, 2015, p. 409-420 ; Mervyn Cooke, *A History of Film Music*, p. 453-465, *op. cit.* ; Emilio Audissino, *John Williams's Film Music*, *op. cit.*, p. 124 ; et Claire Derouard, « Présence des musiques romantique et post-romantique », *op. cit.*

¹⁰⁸ Frank Lehman, « Scoring the President », *op. cit.*, p. 430-437. Nous avons notamment remplacé les descriptions visuelles par l'inclusion de photogrammes de chaque plan concerné, absente de la méthode choisie par Lehman.

¹⁰⁹ Gianluca Sergi, « Tales of the Silent Blast: *Star Wars* and Sound », *Journal of Popular Film and Television*, vol. 26, n° 1, printemps 1998, p. 12-22 ; Philippe Cathé, « Bruit et musique dans la course des *Podracers* », *op. cit.* Nous avons choisi de suivre la méthode d'analyse employée par Cathé notamment en ce qui concerne

la lignée du projet poursuivi par le collectif dirigé par Jay Beck et Tony Grajeda¹¹⁰. Les différentes contributions affirment et démontrent de manière très convaincante la nécessité d'analyser la bande-son dans sa globalité afin de sortir de la traditionnelle bipartition exclusive musique/bruitages, et ne plus considérer l'un au détriment de l'autre selon une hiérarchie discutable. Il ne nous semble plus possible de séparer de manière hermétique dans l'analyse, les effets sonores d'un côté et la partition orchestrale de l'autre, dans des films qui témoignent d'une ambition de composition sonore globale. Dans notre chapitre plus spécifiquement dédié à l'étude des bruitages, nous nous appuyons, à la suite de Philippe Cathé, sur des représentations de l'intensité du signal sonore et sur des sonagrammes (permettant de visualiser le spectre d'un son et l'évolution de ses partiels au cours du temps), pour étayer nos analyses avec précision.

Enfin, la constitution d'un « contre-corpus¹¹¹ » nous a paru découler nécessairement de la nature comparative de notre approche. Il permet en effet d'éclairer les spécificités de notre corpus, d'avoir une vue plus surplombante et de déterminer si le trio Lucas/Williams/Burtt s'insère dans une communauté de pratiques sonores au sein des *blockbusters* contemporains. Ce contre-corpus est formé de films à gros budget (principalement hollywoodiens, mais pas exclusivement), contemporains de chacun des épisodes de la saga. Dans la mesure où *Star Wars* n'appartient pas à un genre cinématographique unique et où la science-fiction est elle-même un « métagenre¹¹² », les longs-métrages que nous mettrons en regard de la saga s'inscrivent au sein de cette grande nébuleuse dont les ramifications englobent les films d'anticipation, les films catastrophe, de *fantasy* et de super-héros. Ceux-ci présentent en outre des stratégies de production et des technologies sonores communes avec *Star Wars*. Notre attention s'est portée en particulier sur les franchises *Harry Potter*, *Batman*, *X-Men*, *Superman*, *Alien* et le *reboot* récent de *Star Trek*¹¹³, qui s'avère particulièrement intéressant en contrepoint de notre étude puisque le *sound design* en a été confié à Burtt.

l'appui visuel de spectrogrammes et de représentations du volume des extraits étudiés, qui permettent d'étayer l'argumentation de manière convaincante.

¹¹⁰ Jay Beck et Tony Grajeda (dir.), *Lowering the Boom*, *op. cit.* D'autres ouvrages importants se situent dans cette même perspective ; voir William Whittington, *Sound Design & Science Fiction*, *op. cit.*, et Mark Kerins, *Beyond Dolby (Stereo)*, *op. cit.*

¹¹¹ Nous entendons ce terme selon le sens que lui donne Jean-Jacques Nattiez dans son article « Quelques réflexions sur l'analyse du style », *L'Analyse musicale*, n° 32, juillet 1993, p. 5-8.

¹¹² William Whittington, *Sound Design & Science Fiction*, *op. cit.*, p. 5. Voir aussi Mervyn Cooke, *A History of Film Music*, *op. cit.*, p. 455.

¹¹³ En dehors des films *Harry Potter* et *X-Men* déjà cités précédemment, nous nous sommes intéressée tout particulièrement à la trilogie de Christopher Nolan : *Batman Begins* (2005, musique de James Newton Howard et Hans Zimmer), *The Dark Knight : Le Chevalier noir* (2008, musique de James Newton Howard et Hans Zimmer), *The Dark Knight Rises* (2012, musique de Hans Zimmer). Notre contre-corpus comprend également *Superman* (1978, musique de John Williams), *Superman 2* (1980, musique de Ken Thorne), *Superman 3* (1983, musique de Ken Thorne), *Superman 4* (1987, musique de Alexander Courage), *Superman Returns* (2006,

4. Plan

Nous procéderons en trois temps, qui correspondent à trois approches distinctes et complémentaires de notre sujet. La première partie sera tout d'abord consacrée à l'étude de l'évolution de l'écriture musicale de John Williams entre les deux trilogies. Nous nous focaliserons dans le chapitre 1 sur la configuration singulière de la composition pour les trois préquels seize ans après la trilogie impériale, et interrogerons l'unité recherchée et réalisée au niveau stylistique et thématique. Dans les chapitres 2 et 3, nous nous intéressons tout particulièrement à l'écriture motivique, ce qui nous conduira à repenser et redéfinir la notion de *leitmotiv* dans la saga, qui semble faire force de loi tant elle est reprise comme une évidence dans la littérature dominante. Ces pistes de réflexion nous amèneront à traiter de l'éclatement et de la fragmentation de l'écriture thématique sur les épisodes républicains. Le chapitre 4 abordera plus spécifiquement l'enrichissement de la palette orchestrale sur la trilogie républicaine. Tout au long de cette première partie, nous chercherons aussi à établir si les changements observés font écho à une évolution générale de l'écriture du compositeur et aux pratiques musicales dominantes des *blockbusters*, en mettant en résonance quelques passages de *Star Wars* avec des films contemporains.

Il s'agira ensuite dans la deuxième partie d'étudier la manière dont la partition écrite par Williams est *utilisée* au montage final, en considérant la transformation des relations entre musique et montage entre les deux trilogies, et en interrogeant l'impact des technologies numériques sur la nature du traitement de la composition musicale. Le chapitre 5 définit tout d'abord les notions de montage image, montage son et montage musique, et explicite la dimension collective de la création musicale cinématographique en offrant un contrepoids au discours dominant. Il dresse également une typologie des procédés de montage musique dans la trilogie impériale. Les chapitres 6 et 7 forment ensuite les étapes successives du raisonnement, où nous montrerons de quelles manières l'emploi extensif du montage numérique génère un travail intensif de découpage et de collage musical à une échelle beaucoup plus grande dans la trilogie républicaine, qui influe sur la logique intrinsèque du discours orchestral et la construction musicale des films. Nous verrons aussi comment le montage introduit d'autres modes de fonctionnement de l'accompagnement musical, davantage gouvernés par une logique de « micro-narration » musico-visuelle et par des impératifs d'efficacité dramatique immédiate.

musique de John Ottman) et *Man of Steel* (2013, musique de Hans Zimmer). Pour la saga *Alien*, nous avons visionné *Alien* (1979, musique de Jerry Goldsmith), *Aliens, le retour* (1986, musique de James Horner), *Alien 3* (1992, musique de Elliot Goldenthal), *Alien, la résurrection* (1997, musique de John Frizzell) et *Prometheus* (2012, musique de Marc Streitenfeld). Enfin, nous nous appuyons sur les films *Star Trek* (J. J. Abrams, 2009) et *Star Trek Into Darkness* (J. J. Abrams, 2013).

Enfin, la troisième partie, consacrée à une analyse comparative des articulations entre musique et bruitages dans les deux trilogies, vise à décloisonner la séparation traditionnellement établie entre ces différents matériaux, en envisageant le tissu sonore dans sa globalité, en lien avec les transformations technologiques. Le chapitre 8 est une mise en contexte des évolutions techniques et des pratiques sonores, qui permettra là encore d'introduire une vision plus nuancée par rapport à la littérature dominante et d'en interroger les présupposés. Les chapitres 9 et 10 offriront différentes échelles d'analyse. Nous montrerons quelles sont les stratégies communes mises en place sur les deux trilogies afin d'éviter cette « guerre des sons¹¹⁴ » tant décriée, puis nous nous attacherons à étudier les spécificités de chacune des trilogies. En particulier, le numérique a pour corollaires une augmentation générale du volume, un accroissement de la densité de la bande-son et un foisonnement des bruitages auxquels Williams doit répondre, par le recours à plusieurs procédés d'écriture auparavant peu employés dans la trilogie impériale. Enfin, au terme de notre raisonnement, nous tenterons de démontrer dans le chapitre 11 que, grâce à la manière dont l'équipe dirigée par Burt s'approprie et exploite les potentialités offertes par le perfectionnement des techniques au sein d'un travail sonore extrêmement minutieux, il est possible de parler d'une « musicalisation » des bruitages. Ceux-ci apparaissent comme des entités sonores singulières à part entière, mis en spectacle et donnés à écouter aussi bien dans leurs multiples interactions avec les autres composants de la bande sonore, que pour eux-mêmes.

¹¹⁴ Pierre Berthomieu, « Le retour de *Star Wars* », *op. cit.*

PREMIÈRE PARTIE :

ÉVOLUTION DE L'ÉCRITURE MUSICALE DE JOHN WILLIAMS
ENTRE LES DEUX TRILOGIES

L'une des particularités de la saga *Star Wars* est sa nature même de « cycle » cinématographique. Cette notion, issue des études littéraires, se caractérise selon Anne Besson par trois éléments fondamentaux : la continuité chronologique de l'intrigue, le retour évolutif du monde diégétique et de ses héros, altérés par les différentes péripéties et l'écoulement du temps, et l'ambition de totalisation où l'ensemble prime sur l'indépendance des parties¹¹⁵. Les deux trilogies de *Star Wars* achevées à l'heure actuelle présentent le même univers fictionnel et une intrigue continue organisée autour d'Anakin Skywalker, depuis son affranchissement par Qui-Gon, sa formation de Jedi et sa corruption progressive par Darth Sidious jusqu'à son basculement du côté obscur de la Force et sa rédemption finale précédant sa mort dans *SW6*. La trilogie impériale se focalise également sur les aventures de ses deux jumeaux cachés, Luke et Leia, luttant contre leur propre père. Ce fil narratif axé sur la famille Skywalker tout au long des six épisodes n'est pas le seul facteur constitutif de l'hexalogie en tant que cycle. Comme le souligne Pierre Berthomieu :

Chaque épisode de cette seconde saga façonne des liens avec la saga précédente et instaure le principe formel de la fondation d'une image connue. Le *finale* de *La Revanche des Sith* est l'étalon du processus, dans lequel le spectateur redécouvre le vaisseau aux couloirs blancs du film de 1977 et le désert de Tatooine alors que débute la construction de l'Étoile de la mort¹¹⁶.

La trilogie républicaine présente en effet une autre spécificité essentielle, celle d'avoir été créée « à rebours » selon une chronologie inversée, dans un processus de fondation de l'origine et de retour aux sources. Dans son ensemble, l'hexalogie prend ainsi la forme d'un cycle « dischronique¹¹⁷ », l'ordre de réalisation des deux (désormais trois) trilogies et l'ordre chronologique réel de l'intrigue ne coïncidant pas. De là naît un arc narratif singulier : dans la trilogie impériale, « le spectateur *se doute*, sur la foi des indices génériques, que l'histoire se termine *bien*, dans la seconde il *sait* que l'histoire se termine *mal*, puisqu'elle l'amène au point de chaos même où la première trilogie a démarré¹¹⁸ ».

Star Wars semble être la première saga d'envergure à présenter ce type de configuration. Elle est en effet relativement isolée dans le paysage cinématographique de la fin des années

¹¹⁵ Anne Besson, *D'Asimov à Tolkien : cycles et séries dans la littérature de genre*, Paris : CNRS Éditions, 2004, p. 22-23.

¹¹⁶ Pierre Berthomieu, *Hollywood : le temps des mutants*, Pertuis : Rouge profond, 2013, p. 716. Voir aussi Anne Lancashire, « *The Phantom Menace*: Repetition, Variation, Integration », *Film Criticism*, vol. 24, n° 3, printemps 2000, p. 23-44.

¹¹⁷ Nous empruntons cette dénomination littéraire à Daniel Aranda dans son article « Originalité historique de retour de personnages balzacien », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, n° 5, novembre/décembre 2001, p. 1576. Les cycles dischroniques sont relativement populaires dans les œuvres littéraires dès le XIX^e siècle.

¹¹⁸ Laurent Jullier, *Star Wars : anatomie d'une saga* [2005], Paris : Armand Colin, 2010, p. 47. Voir aussi *Ibid.*, p. 48-49 ; et Pierre Berthomieu, *Hollywood moderne : le temps des voyants*, Pertuis : Rouge Profond, 2011, p. 482.

1990, encore dominé par la vague des suites (séquels)¹¹⁹. La trilogie républicaine précède l'engouement récent et généralisé pour les préquels, de *Casino Royale* (2006) et *Quantum of Solace* (2008) pour la franchise *James Bond*, *Prometheus* (2012) et *Alien: Covenant* (2017) pour la saga *Alien*, jusqu'à la trilogie du *Hobbit* (2012-2014) précédant diégétiquement celle du *Seigneur des Anneaux* (2001-2003)¹²⁰.

La question de l'unité occupe une place centrale dans la mesure où l'essence même d'un cycle réside dans une tension féconde entre stabilité et nouveauté, mobilisant la mémoire et le degré de connaissance du spectateur¹²¹. L'équilibrage de ces deux orientations contradictoires, théorisé par Anne Besson sous l'expression de « *renouvellement par le même*¹²² », implique le recours à des procédés « aptes à répondre à la double demande de renouvellement *et* de maintien de la familiarité. Pour le cycle, cette réponse passe par un jeu sur le tout et ses parties [...] : ainsi, la discontinuité matérielle entre les [épisodes] doit être contre-balancée par la perception d'une continuité ou d'une unité de l'ensemble¹²³ ».

Cette tension créatrice entre répétition, variation et intégration dans un large ensemble se joue bien entendu également sur le plan musical¹²⁴. Pour John Williams, travailler à rebours devrait *a priori* permettre de créer un tout d'autant plus cohérent qu'il lui est possible de travailler à partir du matériau musical existant et de le réintroduire progressivement, par la perpétuation de procédés d'écriture typés, de gestes compositionnels récurrents ou par le biais de nouveaux motifs dérivés des thèmes de la trilogie impériale, qui pourront notamment susciter des effets d'annonce sur le plan narratif¹²⁵. C'est à l'interrogation de cette notion d'unité dans l'approche et l'écriture du compositeur sur l'ensemble de l'hexalogie que nous souhaitons consacrer notre première partie.

¹¹⁹ Il existe dès les années 1980 des exemples de « revisitations structurelles » pour reprendre l'expression de Pierre Berthomieu, mais elles concernent davantage des films pris isolément que les grands cycles cinématographiques. Voir Pierre Berthomieu, *Hollywood : le temps des mutants*, op. cit., p. 715-716.

¹²⁰ Cet engouement pour la réinvention des origines ne concerne d'ailleurs pas seulement les sagas, mais est généralisé à l'ensemble de la production cinématographique contemporaine. Citons par exemple les films d'épouvante *L'Exorciste : Au commencement* (2004), *Massacre à la tronçonneuse : Le Commencement* (2006), *Hannibal Lecter : Les Origines du mal* (2007) et *The Thing* (2011) dont l'action se déroule quelques jours avant le film de John Carpenter, ou encore *Le Monde fantastique d'Oz* (2013) dans le domaine du merveilleux.

¹²¹ Voir à ce sujet Paul Sutton, « The "Afterwardsness" of the Sequel », dans Carolyn Jess-Cooke et Constantine Verevis (dir.), *Second Takes: Critical Approaches to the Film Sequel*, Albany : State University of New York Press, 2010, p. 146-149.

¹²² Anne Besson, *D'Asimov à Tolkien : cycles et séries dans la littérature de genre*, Paris : CNRS Éditions, 2004, p. 6.

¹²³ *Ibid.*

¹²⁴ Voir Jamie L. Webster, « The Music of *Harry Potter*: Continuity and Change in the First Five Films », Thèse de doctorat en musicologie, University of Oregon, 2009.

¹²⁵ Voir notamment Brian J. Robb, « Across the Stars », *Star Wars Insider*, n° 61, octobre 2002, p. 27.

Nous avons choisi de nous concentrer sur l'écriture thématique et orchestrale de Williams qui, comme nous l'avons précisé en introduction, semble présenter les éléments les plus révélateurs quant à l'axe d'étude retenu et à notre optique comparative. Après avoir rappelé la dynamique singulière de création propre à la saga, nous apporterons un éclairage sur les débats virulents entourant l'unité musicale du cycle star warsien à travers l'étude de la réception et du discours des artistes. L'analyse des gestes musicaux présents dans les deux trilogies, du traitement musical de quelques situations-types, et de la réintroduction du matériel thématique impérial dans les épisodes républicains, permettra d'évaluer le degré réel de constance et de continuité dans les pratiques compositionnelles et les reprises thématiques au sein de l'hexalogie.

Cette question du traitement thématique sera prolongée dans les chapitres 2 et 3, où nous nous focaliserons tout d'abord sur la question du *leitmotiv*. La présence de ce procédé d'écriture dans *Star Wars*, et plus généralement dans le cinéma hollywoodien, a tellement été soulignée¹²⁶ qu'elle a quasiment pris la forme d'un truisme. Pourtant, elle ne va pas de soi et appelle à être réinterrogée, ne serait-ce que dans sa définition même : plusieurs chercheurs ont récemment dénoncé la réduction du *leitmotiv* à un simple « panneau indicateur » dans la littérature dominante, qui non seulement renvoie à une appréciation schématique de la technique d'écriture wagnérienne, mais ne peut en outre rendre justice aux multiples facettes de son utilisation au cinéma¹²⁷. Il s'agira donc de clarifier le sens et les implications du terme *leitmotiv* avant de nous intéresser à la manière dont Williams fait usage du procédé dans les deux trilogies. Nous questionnerions notamment les étiquettes dénominatives accolées de manière figée à plusieurs thèmes musicaux majeurs issus des épisodes impériaux.

Nous étudierons ensuite, dans le chapitre 3, plusieurs traits saillants propres à l'écriture thématique de la trilogie républicaine en présentant des conclusions partiellement issues de l'exploitation analytique de nos frises thématiques en [annexe 4], produites par le biais du logiciel « Lignes de temps ». Nous interrogerons ainsi l'absence alléguée de thèmes

¹²⁶ Voir Irena Paulus, « Williams versus Wagner or an Attempt at Linking Musical Epics », *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, vol. 31, n° 2, 2000, p. 153-184 ; James Buhler, « *Star Wars*, Music, and Myth », dans James Buhler, Caryl Flinn, et David Neumeyer (dir.), *Music and Cinema*, Hanover : Wesleyan University Press, 2000, p. 41-49 ; Philippe Gonin, « L'héritage wagnérien dans la musique de John Williams : réflexion sur l'usage du leitmotiv dans la première trilogie de *Star Wars* », dans Alexandre Tylski (dir.), *John Williams : un alchimiste musical à Hollywood*, Paris : L'Harmattan, 2011, p. 95-112.

¹²⁷ Voir Peter Larsen, « From Bayreuth to Los Angeles: Classical Hollywood Music and the Leitmotif Technique », dans Didier Huvette et Dominique Nasta (dir.), *Le son en perspective : nouvelles recherches / New Perspectives in Sound Studies*, Bruxelles/New York : P.I.E./Peter Lang, 2004, p. 185-197 ; Stephen C. Meyer, « "Leitmotif": On the Application of a Word to Film Music », *Journal of Film Music*, vol. 5, n° 1-2, 2012, p. 101-108 ; et Matthew Britzler-Stull, *Understanding the Leitmotif: From Wagner to Hollywood Film Music*, Cambridge : Cambridge University Press, 2015.

marquants¹²⁸, et établissons que *SW1*, *SW2* et *SW3* présentent un éclatement et une dissémination du matériau motivique qui contrastent fortement avec le maillage thématique serré de la trilogie impériale, et procèdent notamment du changement de mode de narration visuelle et du rythme accéléré du montage.

Enfin, nous refermerons cette première partie en portant notre attention sur le paramètre orchestral, en montrant dans le chapitre 4 comment les registres, l'instrumentation, les contrastes de couleurs timbrales et les procédés d'écriture se sont considérablement élargis et diversifiés sur la trilogie républicaine. Ces transformations reflètent à la fois une évolution générale du style du compositeur mais aussi l'appropriation par Williams des possibilités techniques numériques, et de plusieurs tendances stylistiques dominant la production musicale contemporaine du cinéma *mainstream*.

¹²⁸ Voir notamment Doug Adams, Jeff Bond, Jon et Al Kaplan, « The Circle is Complete », *Film Score Magazine*, vol. 10, n° 3, mai/juin 2005, p. 31-35 ; Didier Leprêtre et Nicolas Michel, « La guerre ne fait pas rage que dans les étoiles », *Dreams to Dream...s*, n° 15, automne 1999, p. 42.

Chapitre 1 : La musique des deux trilogies : une unité discutée

1.1. Les particularités narratives de la saga *Star Wars*

En prélude à notre investigation analytique du matériau musical de l'hexalogie, un retour sur les particularités narratives de la saga *Star Wars* s'avère nécessaire : il s'agira d'évaluer ensuite leur incidence réelle sur l'écriture de Williams et sa manière de structurer ses partitions.

1.1.1. George Lucas et la « tragédie de Dark Vador »

En dépit du caractère dischronique de la saga qui pourrait être synonyme de fragmentation et de manque de continuité, Lucas insiste de manière récurrente en entretien sur l'unité de l'hexalogie : « Ce projet est vraiment conçu comme un film en six parties dont l'*Episode I* est le premier chapitre. [...] [C]haque film, même s'il a son importance et doit être divertissant en soi, n'est en réalité qu'une pièce d'une grande mosaïque¹²⁹. » Dans cette perspective, le cheminement d'Anakin Skywalker vers le côté obscur joue selon le réalisateur le rôle de principe unificateur reliant les six épisodes, comme il l'explique rétrospectivement :

Le sous-titre [de *SW4*] était « La tragédie de Dark Vador ». [...] [J'] ai fini par diviser le matériau en trois parties. [...] C'est une des raisons qui m'ont fait réaliser les trois premiers épisodes, pour avoir une meilleure idée de toute l'histoire. Mais avec toutes les pièces maintenant en place, j'espère qu'on le verra comme un seul film et pas six petits films, mais comme la tragédie de Dark Vador, ce que ça devait être d'abord¹³⁰.

Les propos du réalisateur doivent être maniés avec précaution dans la mesure où ils sont difficilement vérifiables, les archives de *Lucasfilm* étant inaccessibles pour les chercheurs. L'insistance sur l'organicité de son projet autour de Dark Vador au moment où il met en chantier la trilogie républicaine vise indéniablement à donner une image mythifiée de sa propre création, et à renforcer l'illusion d'un tout cohérent. Elle procède, au moins en partie, de la reconnaissance par Lucas à la fois de la place prise par le seigneur Sith dans la culture populaire et le *fandom*¹³¹ comme figure archétypale du héros déchu et tourmenté, et d'une reconstruction de l'histoire officielle de l'hexalogie – surtout après 1997, où Lucas se livre à une forme de « téléologie rétrospective¹³² ». L'écriture de *SW4*, fortement influencée par *La Forteresse cachée* (1958), est en effet d'abord centrée sur une jeune fille et un guerrier âgé avant que l'idée

¹²⁹ George Lucas, Commentaires audio du DVD de *SW1*. Voir aussi Rex Weiner, « Lucas the Loner Returns to Wars » [1995], dans Sally Kline (dir.), *George Lucas Interviews*, Jackson : University Press of Mississippi, 1999, p. 189.

¹³⁰ George Lucas, Commentaires audio du DVD de *SW3*.

¹³¹ Le terme *fandom* « désigne spécifiquement le microcosme des amateurs de science-fiction ou de *fantasy*, dont l'influence est déterminante » (Anne Besson, *D'Asimov à Tolkien : cycles et séries dans la littérature de genre*, Paris : CNRS Éditions, 2004, p. 242).

¹³² Pierre Berthomieu, *Hollywood : le temps des mutants*, Pertuis : Rouge Profond, 2013, p. 343.

d'un jeune héros masculin ne fasse son apparition¹³³. Par ailleurs, avant 1978, Lucas ne sait pas encore s'il va finalement faire fusionner en un même personnage le père de Luke, Anakin et Dark Vador, et se concentre sur la création d'une romance¹³⁴.

Au-delà des évolutions des scénarios dans le détail et de la focalisation hypothétique sur la figure de Dark Vador, des entretiens contemporains de la trilogie impériale permettent toutefois de démêler ce qui relève de la légende réécrite *a posteriori*, de ce qui est plus plausible. Dès 1980, Lucas explique ainsi avoir scindé son matériau en deux, et développé uniquement la deuxième moitié dont il ambitionne de faire trois films¹³⁵, ce qui concorde avec ses affirmations de 2005. Il est donc raisonnable d'avancer que le matériau scénaristique de la trilogie républicaine est déjà présent, bien qu'à un état embryonnaire, au moment de la genèse de la trilogie impériale. Comme le souligne Pierre Berthomieu, ce matériau originel sert de fondation à partir des années 1990 à l'écriture des trois épisodes républicains :

[Lucas] œuvre à organiser l'héritage des brouillons, des versions de 1970. Quantité d'idées sont abandonnées, mais beaucoup d'autres, esquissées dans les textes d'époque, trouvent une place dans les nouveaux films. Dans le compte rendu de l'univers de *Star Wars* fait par Lucas à Alan Dean Foster et Lippincott en 1975 [...], le cinéaste évoque les futurs films suivant un principe vague mais effectivement en phase avec les films à venir : « Un jour, je voudrais tourner l'histoire de la jeunesse de Kenobi, l'histoire des Jedis et de l'Empereur qui finit par prendre le pouvoir, renverse la République [...] manipule les Jedis et les tue¹³⁶. »

En outre, la conception par Lucas d'une liaison chronologique et causale entre les épisodes est confirmée implicitement par la numérotation des films à partir de *SW5*, qui signale à la fois une histoire en cours dans la trilogie impériale et situe objectivement la place de chaque film au sein d'un vaste projet d'ensemble¹³⁷. Enfin, si l'on considère l'hexalogie telle qu'elle est désormais disponible dans son état final, chaque épisode apparaît en quelque sorte comme une étape obligée dans le déroulement narratif, lié à ce qui précède et à ce qui suit de façon logique et continue à travers la généalogie des Skywalker. Il s'agit là du propre même d'une saga qui, à la différence de la série comme le rappelle Umberto Eco, « retrace l'évolution d'une

¹³³ Voir Robert Benayoun et Michel Ciment, « Entretien avec George Lucas », *Positif*, n° 197, septembre 1977, p. 52-53 ; et Michael Kaminski, *The Secret History of Star Wars: The Art of Storytelling and the Making of a Modern Epic*, Kingston : Legacy Books Press, 2008, pages 48-52.

¹³⁴ Voir Pierre Berthomieu, *Hollywood moderne : le temps des voyants*, *op. cit.*, p. 481 ; et Pierre Berthomieu, *Hollywood : le temps des mutants*, *op. cit.*, p. 338.

¹³⁵ Voir Jean Vallety, « *The Empire Strikes Back* and So Does Filmmaker George Lucas With His Sequel to *Star Wars* » [1980], dans Sally Kline (dir.), *George Lucas Interviews*, p. 92-93.

¹³⁶ Pierre Berthomieu, *Hollywood : le temps des mutants*, *op. cit.*, p. 342.

¹³⁷ Ce mode de narration singulier a d'ailleurs posé problème auprès des producteurs en 1977, qui ont refusé d'apposer la dénomination « épisode IV » lors de la sortie du film. Voir George Lucas, Commentaires audio du DVD de *SW4*.

famille et s'intéresse à un intervalle de temps "historique". [...] [C]'est l'histoire du vieillissement d'individus, de familles, de peuples, de groupes¹³⁸ ».

1.1.2. Rimes visuelles et situations symétriques

Au-delà des affirmations de Lucas parfois sujettes à caution, plusieurs particularités visuelles et narratives internes, présentes sur l'ensemble des six épisodes, participent à la cohésion de la saga à des degrés divers. Celles-ci ayant fait l'objet d'études approfondies, nous nous contenterons ici d'en résumer les principaux aspects.

Sur le plan formel, le récit est organisé dans chaque épisode selon quatre techniques délimitées par Laurent Jullier : la segmentation des péripéties et les interruptions récurrentes de l'action, héritées du *serial* cinématographique des années 1930¹³⁹, l'invitation à la révision par le recours à l'ellipse et le montage alterné issu du cinéma muet¹⁴⁰. Le début et la fin de chaque film sont également identiques. À l'encontre du règlement de la Guilde des Cinéastes des États-Unis imposant un générique complet au début des films¹⁴¹, chaque épisode de *Star Wars* s'ouvre, après le carton « Il y a bien longtemps, dans une galaxie lointaine, très lointaine...¹⁴² », par un texte déroulant (*crawl*). Ce format spécifique du *crawl*, donnant l'illusion d'un texte déployé sur un plan incliné avant de disparaître dans le lointain, est lancé à partir du deuxième épisode du *serial Buck Rogers* produit par Universal en 1939, « Tragedy on Saturn », qui débute par la mention « Préambule, chapitre deux¹⁴³ ». Le *crawl* est popularisé dès l'année suivante par *Flash Gordon à la conquête de l'univers* et contribue à faire la signature de Universal, se distinguant notamment du mode de présentation des résumés des *serials* produits par Columbia¹⁴⁴. Rappelons aussi que chaque film de la saga se referme sur un iris précédant le générique de fin.

Par ailleurs, un réseau signifiant est mis en place entre les différents épisodes à travers des liens manifestes de film en film et de trilogie en trilogie, qui s'expriment par des

¹³⁸ Umberto Eco, « Innovation et répétition : entre esthétique moderne et post-moderne » [1987], *Réseaux*, vol. 12, n° 68, 1994, p. 16.

¹³⁹ Au cinéma, le *serial* « se comprend comme une œuvre unique proposée au public par chapitres successifs (12 ou 15 pour la forme cinématographique, plus strictement codifiée), et dont les dénouements à fort suspense ont été appelés *cliffhangers* » (Anne Besson, *D'Asimov à Tolkien*, *op. cit.*, p. 243). *Star Wars* partage d'autres points communs avec le *serial*, moins sur le plan structurel que par son ton léger et insouciant. Voir à ce sujet Laurent Jullier, *Star Wars : anatomie d'une saga* [2005], Paris : Armand Colin, 2010, p. 31-38.

¹⁴⁰ Laurent Jullier, *Star Wars : anatomie d'une saga*, *op. cit.*, p. 43-44.

¹⁴¹ Alexandre Tylski, *Le générique de cinéma : histoire et fonctions d'un fragment hybride*, Toulouse : Presses universitaires du Mirail, 2009, p. 48.

¹⁴² « A long time ago, in a galaxy far, far away... » dans la version originale.

¹⁴³ « Foreword, Chapter Two » dans la version originale.

¹⁴⁴ Voir Max Sexton et Malcolm Cook, *Adapting Science Fiction to Television: Small Screen, Expanded Universe*, Lanham : Rowman & Littlefield, 2015, p. 7.

déclinaisons de situations et de dialogues. Ces échos internes, qui visent à renforcer « la cohérence et l'autosuffisance du monde fictionnel cyclique¹⁴⁵ », se font le plus souvent sur un mode ludique et participent pleinement du fonctionnement du *fandom* : les clins d'œil plus ou moins subtils impliquent la mémoire, l'attention active et la complicité du spectateur connaisseur voire expert – bien que leur repérage ne soit pas posé comme nécessaire à la compréhension ni à l'appréciation des films. Nous ne développerons ici que quelques exemples¹⁴⁶.

Un système de rappels et d'annonces est bâti entre les deux trilogies. Dans *SW4* par exemple, lors de sa rencontre avec Luke, Obi-Wan évoque la guerre des clones où il a combattu avec son père, Anakin Skywalker, qu'il présente comme le meilleur astropilote de la galaxie et un ami cher. Ces éléments seront développés tout au long de *SW1*, *SW2*, *SW3*. L'interpellation d'Obi-Wan à Anakin au début de *SW2* (« J'ai parfois l'impression que tu veux ma mort¹⁴⁷ ») résonne d'une manière singulière puisque Dark Vador tue Obi-Wan dans *SW4* lors de leur duel au sabre laser.

Des situations similaires sont également déclinées entre les films. La scène de *SW2* où Obi-Wan, Padmé et Anakin attendent leur exécution dans l'arène de Géonosis fait écho aux mises à mort par le rancor dans le donjon souterrain du palais de Jabba et à l'exécution publique dans la Grande fosse de Carkoon à laquelle sont destinés Luke, Han et Chewbacca dans *SW6*. *SW1*, *SW3*, *SW4* et *SW6* présentent des stations spatiales géantes dont le cœur générateur très vulnérable est facilement accessible au plus commun des vaisseaux, et qui deviennent les cibles stratégiques des héros¹⁴⁸. La saga met également à profit sa dimension chronologique pour ajouter une strate de sens supplémentaire aux épisodes impériaux. Ainsi, dans *SW2* par exemple, Obi-Wan parvient à duper Jango et Boba Fett en se faisant passer pour mort, posé à même un astéroïde ; fort de cette leçon, Boba est le seul chasseur de prime à deviner la ruse du Faucon Millénium dans *SW5* : celui-ci a disparu des radars parce qu'il posé de manière similaire *sur* le croiseur impérial.

Un système de reprises gouverne certaines répliques, répétées à l'identique – les plus célèbres étant « Que la Force soit avec toi » et « J'ai un mauvais pressentiment »¹⁴⁹ – ou variées

¹⁴⁵ Anne Besson, *D'Asimov à Tolkien*, *op. cit.*, p. 85.

¹⁴⁶ Pour davantage d'approfondissements à ce sujet, voir Anne Lancashire, « *The Phantom Menace*: Repetition, Variation, Integration », *Film Criticism*, vol. 24, n° 3, printemps 2000, p. 23-44 ; et Laurent Jullier, *Star Wars : anatomie d'une saga*, *op. cit.*, p. 30-36.

¹⁴⁷ « Why do I get the feeling you're going to be the death of me ? » dans la version originale.

¹⁴⁸ Il s'agit du vaisseau-amiral droïde accidentellement détruit par Anakin dans *SW1*, de l'Étoile Noire en construction dans *SW3*, désintégrée par Luke dans *SW4*, rebâtie et à nouveau détruite par Lando dans *SW6*. Mentionnons également la base Starkiller dans *SW7*, que Poe Dameron parvient *in extremis* à faire exploser.

¹⁴⁹ « May the Force be with you » et « I have a bad feeling about this » dans la version originale.

en fonction de la situation, souvent sur un mode humoristique comme lorsque les Jedi font usage de la Force sur les esprits faibles en leur faisant répéter mécaniquement des paroles persuasives¹⁵⁰. Mais ces retours sont aussi visuels, comme le rappelle Pierre Berthomieu :

Les rimes de plans sont constantes, simples ou complexes et innombrables. [...] Des éléments métriques les plus larges (symétrie des titres, des compositions, des plans de conclusion), Lucas va jusqu'à l'infime (rime des hologrammes miniatures, circulation des coiffures, incrustation de vaisseaux) en passant par des signaux formels périodiques (décapitation, bras coupé, sabre laser au sol, croisement de lames, plongée sur les gouffres...)¹⁵¹.

Toutefois, la présence de ces procédés visant à établir un réseau signifiant de film en film et d'une trilogie à l'autre, fait-elle de l'unité de la saga une évidence indiscutable qui irait de soi ? Si des liens existent bien, peuvent-ils fonder à eux seuls la cohésion de l'hexalogie en un « grand » film ? La question continue de faire débat parmi les chercheurs¹⁵². Chaque épisode ajoute nécessairement à cette toile de fond commune des éléments porteurs de variété, de nouveaux personnages et des planètes inconnues, tandis que les héros vieillissent et évoluent au fil de la chronologie narrative. L'unité organique revendiquée par Lucas revêt en réalité une forme mouvante et paradoxale, sans cesse tendue entre continuité et changement, que le traitement visuel ne fait par ailleurs que renforcer – ne serait-ce que par le fait que les deux trilogies ont été réalisées à des époques dissemblables et à partir de technologies différentes¹⁵³. En ce qui concerne l'aspect visuel de la trilogie républicaine, les choix de cadrage, les références picturales et cinématographiques, le traitement plastique des formes, des couleurs et des décors tirent parti des possibilités du numérique, que Lucas utilise pour travailler jusqu'à l'intérieur des pixels¹⁵⁴. Dès lors, comme l'écrit Pierre Berthomieu au sujet de *SW1*, « c'est bien le même univers, et pourtant ce n'est pas tout à fait le même film¹⁵⁵ ».

¹⁵⁰ Qui-Gon l'utilise pour obtenir de Boss Nass un vaisseau de transport jusqu'à Theed dans *SW1*, Obi-Wan pour convaincre le revendeur de bâtons de la Mort qu'il doit « rentrer chez lui et réfléchir à son avenir » dans *SW2*, puis pour obtenir un sauf-conduit auprès des *Stormtroopers* à Mos Eisley dans *SW4*, et Luke pour obliger Bib Fortuna à l'amener auprès de Jabba dans *SW6*. Notons que dans *SW7*, Rey obtient de son gardien du Premier Ordre qu'il la libère et lui cède son arme grâce à l'influence de la Force.

¹⁵¹ Pierre Berthomieu, *Hollywood moderne : le temps des voyants*, op. cit., p. 530-531.

¹⁵² Voir en particulier Corinne Vuillaume, « La Revanche des Sith, George Lucas (2005). L'impatience des limites », *Diable et cinéma*, 2005, http://www.diable-cinema.net/articles/index_revanche.htm, consulté le 16 novembre 2016 ; et Pierre Berthomieu, « *Star Wars Episode I : La Menace fantôme*. Les paradoxes de George Lucas », *Positif*, n° 465, novembre 1999, p. 64-65.

¹⁵³ Nous ne développerons pas ici la question du montage et de l'impact des technologies numériques, qui sera traitée dans la deuxième partie de cette thèse.

¹⁵⁴ L'étude détaillée des changements visuels dans la saga dépasse notre propos, centré ici sur la narration. Nous serons amenée à les évoquer ponctuellement au cours de nos analyses, mais renvoyons aux recherches approfondies qui ont été menées à ce sujet. Voir Laurent Jullier, *Star Wars : anatomie d'une saga*, op. cit., p. 53-60 et 67-73 ; Pierre Berthomieu, *Hollywood moderne*, op. cit., p. 525-538 ; et *Hollywood : le temps des mutants*, op. cit., p. 344-350.

¹⁵⁵ Pierre Berthomieu, « *Star Wars Episode I : La Menace fantôme* », op. cit., p. 64.

1.2. Une configuration singulière pour John Williams : composer la musique de préquels seize ans après

1.2.1. Du côté de la réception

Dans ces conditions, il n'est guère étonnant que l'unité musicale de la saga ait à la fois cristallisé les discussions¹⁵⁶ et fait l'objet de débats houleux au moment de la sortie des épisodes républicains. On observe en effet un clivage net dans la littérature dominante – aussi bien sous la plume de chercheurs que de critiques musicaux et de journalistes – entre les défenseurs d'une cohérence musicale évidente tout au long de l'hexalogie, et les tenants d'une nouveauté inconciliable avec les partitions de la trilogie impériale.

Le musicologue Jeff Bond soutient ainsi qu'en dépit de l'altération du style d'écriture de Williams au cours des vingt dernières années, « *La Menace fantôme* sonne bel et bien comme une partition de *Star Wars*¹⁵⁷ » et présente tous les éléments musicaux attendus d'un épisode de la saga. Il les énumère de la sorte : la marche triomphale ouvrant chaque film, suivie de textures orchestrales au caractère mystérieux qui accompagnent le traditionnel panoramique sur une nouvelle planète, le *mickey-mousing* humoristique¹⁵⁸, et les triades cuivrées pour les actions d'éclat des héros et les combats¹⁵⁹. Cette énumération appelle à être interrogée. Les deux derniers éléments cités, en particulier, ne sont pas propres à *Star Wars* mais relèvent d'habitudes compositionnelles jalonnant l'ensemble de la production de Williams pour les *blockbusters*, comme on l'établira plus loin. De son côté, Doug Adams insiste sur « l'architecture cohésive des partitions¹⁶⁰ » et sur la continuité des deux trilogies quant à la construction thématique et au langage harmonique employé :

[Les] nouveaux thèmes de *Star Wars* sont en grande partie construits dans le même style que [les] thèmes précédents, et nombre d'entre eux semblent discrètement faire référence aux anciens

¹⁵⁶ Berthomieu y consacre une section entière de son ouvrage sur la musique de cinéma (Pierre Berthomieu, « La musique de *Star Wars* a-t-elle évolué en 25 ans ? », *La musique de film*, Paris : Klincksieck, 2004 p. 87-89).

¹⁵⁷ Jeff Bond, « The Second Coming », *Film Score Monthly*, vol. 4, n° 5, juin 1999, p. 2 : « *The Phantom Menace* does, indeed, sound like a *Star Wars* score. » Voir aussi Jeff Bond, « *Star Wars: The Phantom Menace: The Ultimate Edition. Score Review* », *Film Score Monthly*, vol. 5, n° 9, novembre/décembre 2000, p. 49.

¹⁵⁸ Le *mickey-mousing*, procédé dont le nom renvoie aux dessins animés de Walt Disney, consiste en l'imitation littérale de certains bruits ou actions, musique et action physique étant étroitement synchronisées. Jean-Claude Mari en donne la définition suivante à partir de son analyse des pratiques compositionnelles de l'âge d'or hollywoodien : « [La technique de Max Steiner] consistait à accompagner, au moyen de certaines figures chaque mouvement, chaque geste des protagonistes du film [...]. Le musical propose, systématiquement, un bruitage stylisé des événements visuels : pizzicati de cordes ou cymbales selon le type de pas des personnages, accord sur les fermetures de porte, glissandi de harpe pour décrire une chute d'eau, etc. » (Jean-Claude Mari, *Quand le film se fait musique : une nouvelle ère sonore au cinéma*, Paris : L'Harmattan, 2007, p. 52).

¹⁵⁹ Jeff Bond, « The Second Coming », *op. cit.*

¹⁶⁰ Doug Adams, « Sounds of the Empire », *Film Score Monthly*, vol. 4, n° 5, juin 1999, p. 22 : « Williams's cohesive construction of the scores. »

motifs. Les liens de parenté intervalliques restent une constante, tout comme, globalement, le langage harmonique de Williams¹⁶¹.

De même, selon Rick McCallum, la force du cycle star warsien réside dans son homogénéité et sa cohérence musicales¹⁶². Mais cette valorisation de l'unité par le producteur de la trilogie républicaine procède, au moins en partie, d'une visée promotionnelle qui ne doit pas être occultée.

De l'autre côté du spectre critique, de nombreux auteurs ont fait part de leur déception quant au manque allégué de liens musicaux entre les deux trilogies, en particulier lors de la sortie de *SW1* seize ans après *SW6*. Il n'est ainsi pas anodin que Tony Buchsbaum ouvre sa critique musicale de la bande originale de *SW1* par un avertissement aux amateurs mélomanes de la trilogie impériale : « [L]aissez-moi commencer en affirmant ceci : la musique de *La Menace fantôme* ne ressemble à aucune des autres partitions de *Star Wars*, alors si c'est ce que vous recherchez, passez votre chemin¹⁶³. » Un même constat amer imprègne les critiques musicales françaises des épisodes républicains¹⁶⁴, tandis que Nicolas Saada s'attache à souligner dès les premières pages d'un ouvrage général sur le compositeur les « différences de ton et de style qui séparent¹⁶⁵ » les partitions des deux trilogies, sans toutefois clarifier sa position à ce sujet. Il oppose ainsi de manière vague « le tapis musical presque continu » des épisodes républicains à la musique « vive, saillante, pleine d'idées¹⁶⁶ » de *SW5*. Mentionnons à cet égard que le discours critique comporte souvent une part d'idéalisation de la musique des épisodes impériaux ; l'image maternelle convoquée par Jean-Christophe Arlon, évoquant une rupture du « cordon ombilical¹⁶⁷ » avec la trilogie impériale, en est particulièrement révélatrice.

Il est intéressant de constater que le musicologue Doug Adams paraît revenir sur ses propos de 1999 lorsqu'il consacre en 2005 un nouvel article relativement technique au langage harmonique, à l'écriture des scènes d'action, des orchestrations et des thèmes des épisodes

¹⁶¹ Doug Adams, « A Return, or a New Hope? », *Film Score Monthly*, vol. 4, n° 7, août 1999, p. 32 : « [The] new *Star Wars* themes are constructed much in the same style as his previous ones and many of the new themes seem to vaguely reference the older ones. Intervalic relationships and connections have remained consistent, as has, more or less, Williams's harmonic language. »

¹⁶² Voir Brian J. Robb, « Across the Stars », *Star Wars Insider*, n° 61, octobre 2002, p. 27-28.

¹⁶³ Tony Buchsbaum, « *Star Wars – Episode I: The Phantom Menace. Music by John Williams* », *Soundtrack*, vol. 18, n° 70, été 1999, p. 7 : « [L]et me start by saying this : the *Phantom Menace* score doesn't sound like any of the other *Star Wars* scores, so if that's what you're looking for, look elsewhere. »

¹⁶⁴ Voir Didier Leprêtre et Nicolas Michel, « La guerre ne fait pas rage que dans les étoiles », *Dreams to Dream...s*, n° 15, automne 1999, p. 42-44 ; Don Pascual, « Chroniques sonores. *Star Wars Episode I: The Phantom Menace. The Ultimate Edition* », *Colonne sonore*, n° 3, printemps/été 2001, p. 192-193 ; Didier Leprêtre, « Le retour du Jedi Williams », *Dreams Magazine*, n° 27, avril/mai 2002, p. 30.

¹⁶⁵ Nicolas Saada, « Ouverture », dans Alexandre Tylski (dir.), *John Williams : un alchimiste musical à Hollywood*, Paris : L'Harmattan, 2011, p. 11.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 12.

¹⁶⁷ Jean-Christophe Arlon, « L'Empire contre-attaquera », *Dreams Magazine*, n° 27, avril/mai 2002, p. 31.

républicains. Rétrospectivement, la musique des trois films lui paraît finalement bien distincte de celle de la trilogie impériale. Il déplore ainsi : « [C]ette musique a été écrite pour des épisodes de *Star Wars*, mais ne sonnait pas toujours totalement comme de la musique de *Star Wars*. [...] N'était-ce pas supposé être une saga unifiée de six histoires¹⁶⁸ ? »

D'un côté comme de l'autre, et au-delà des divisions marquées entre ces deux pôles de la réception, on ne peut que remarquer le manque de définition précise de ce que serait la « musique type » de *Star Wars*, définie par *SW4*, *SW5* et *SW6*. Avec l'écart temporel de seize années entre les deux trilogies, chaque auteur semble s'être forgé sa propre idée de ce qu'il estime devoir figurer ou non dans la musique d'un nouvel épisode, et qui diffère donc d'un exégète à l'autre. Cette étiquette englobante de « style starwarsien » pose d'ailleurs problème dans la mesure où l'unité même de la musique de la trilogie impériale ne va pas de soi, surtout si l'on prend en considération l'éclectisme des styles mobilisés par Williams pour les musiques diégétiques : la scène de la cantina de *SW4* mélange les sonorités des *steel bands* des Caraïbes au style *swing* de Benny Goodman, auxquels se joignent des kazoos et des instruments à anche désaccordés¹⁶⁹. Plusieurs scènes de *SW6* impliquent elles aussi des musiques diégétiques très variées. Le *cue* « Lapti Nek » de style disco qui accompagnait la performance dansée de l'esclave Oola dans le palais de Jabba a, depuis l'« édition spéciale » de 1997, été remplacé par la chanson pop « Jedi Rocks » dont l'écriture est confiée à l'arrangeur Jerry Hey¹⁷⁰. Enfin, des influences folkloriques et extra-européennes imprègnent les musiques jouées par les Ewoks. Dans la littérature sur la saga se mêlent en fait souvent indistinctement plusieurs niveaux d'unification, sur lesquels nous reviendrons en détails.

1.2.2. Du côté des créateurs musique

Or, cette scission du discours critique se retrouve également chez les créateurs musique de la saga. Pour l'orchestrateur Conrad Pope, les deux trilogies forment deux entités bien distinctes sur le plan musical, les partitions ayant changé de façon drastique à partir de *SW1*¹⁷¹. À l'inverse, étonné de notre interrogation à ce sujet, le *music editor* Kenneth Wannberg considère comme une évidence que les six films déploient exactement le même type de musique

¹⁶⁸ Doug Adams, « Revenge of the Sixth », *Film Score Magazine*, vol. 10, n° 3, mai/juin 2005, p. 33 : « [T]his music was written for *Star Wars* films, but didn't always sound quite like *Star Wars* music. [...] Wasn't this supposed to be a unified six-story saga ? »

¹⁶⁹ Voir Craig L. Byrd, « The *Star Wars* Interview: A New Talk », *Film Score Monthly*, vol. 2, n° 1, janvier/février 1997, p. 21 ; et Seth Mulliken, « Ambient Reverberations: Diegetic Music, Science Fiction, and Otherness », dans Mathew J. Bartkowiak (dir.), *Sounds of the Future: Essays on Music in Science Fiction Film*, Jefferson : McFarland & Company, 2010, p. 91-92.

¹⁷⁰ Voir Michael Matessino, *The Star Wars Trilogy Special Edition: The Comprehensive Reference for the John Williams Music Scores*, *Film Score Monthly*, vol. 2, n° 1, janvier/février 1997, p. 16.

¹⁷¹ Conrad Pope, Entretien personnel enregistré le 13 février 2013 : « Frankly I see these things as a trilogy and another trilogy. [...] The music changed so drastically. »

et en font une utilisation tout à fait semblable – une idée qu’il expose déjà dans un entretien de 1999¹⁷².

Le discours de John Williams n’est lui-même pas dénué de contradiction. Il n’est pas possible de dégager une évolution de la pensée du compositeur quant à l’unité qu’il a souhaité conférer à la saga : la coexistence des propos divergents qu’il tient à ce sujet s’observe aussi bien au moment de la composition des épisodes impériaux que rétrospectivement, au tournant des années 2000. Il n’est en outre pas rare que, dans une même entrevue, Williams loue à la fois la grande continuité musicale de la saga et les différences ou l’indépendance des épisodes¹⁷³. Les propos du compositeur mettent en tension d’une part l’organisation du matériau de l’hexalogie de façon cohérente, et d’autre part ses capacités d’inventivité et de renouvellement, valorisant indirectement la qualité de la partition de chaque épisode en soi.

Dans un entretien contemporain de *SW5*, le compositeur explique avoir commencé l’écriture « un peu plus tôt que d’habitude, parce que la partition reprendra certaines musiques de *Star Wars*¹⁷⁴ », et insiste sur l’organicité des deux partitions de *SW4* et *SW5* :

Avec cette base, j’ai voulu essayer de développer du matériau qui se marierait avec la partition d’origine et sonnerait comme la partie d’un tout organique ; [...] une extension de ce qui existait déjà. Par conséquent, dans la création de nouveaux thèmes et la manipulation du matériel originel, la mission était d’étouffer quelque chose que j’avais écrit trois ans auparavant, aussi bien en matière de conception que d’instrumentation. J’ai dû regarder en arrière¹⁷⁵.

Aussi bien en 1997 qu’en 2007, Williams estime que les musiques de la trilogie impériale sont suffisamment unifiées pour être considérées comme un seul ensemble : « Les partitions ne font qu’une, et un thème qui faisait sa première apparition dans le second film était sûrement très proche intervalliquement, c’est-à-dire note à note, d’un thème que nous connaissions déjà¹⁷⁶. »

¹⁷² Voir Ford A. Thaxton, « *Star Wars Episode One: The Phantom Menace*. Music Editor Ken Wannberg », *Soundtrack*, vol. 18, n° 70, été 1999, p. 9.

¹⁷³ Voir en particulier Craig L. Byrd, « The *Star Wars* Interview: A New Talk », *op. cit.*, p. 19-20 ; et Jean-Christophe Manuceau, « *Star Wars, Episode I. La Menace Fantôme* : un renouveau pour John Williams », *Cinéfonie*, n° 12, juin 2005, p. 57 ; et Didier Leprêtre, « Étoiles fantômes », *Dreams to Dream...s*, n° 16, hiver 1999, p. 8-18.

¹⁷⁴ Cité dans Jonathan W. Rinzler, *Le Making of de L’Empire contre-attaque*, Talence : Akileos, 2013, p. 266.

¹⁷⁵ Cité dans Alan Arnold, livret de John Williams, *The Original Soundtrack for the Motion Picture Star Wars: The Empire Strikes Back*, 2 disques 33 tours, RSO Records, RS-2-4201, 1980 : « With that as a basis I wanted to try to develop material that would wed with the original and sound like part of an organic whole ; [...] an extension of what already existed. So, in the creation of new themes and the handling of the original material, the task, both in concept and instrumentation, was one of extending something that I had written three years before. I had to look back. »

¹⁷⁶ Craig L. Byrd, « The *Star Wars* Interview: A New Talk », *op. cit.*, p. 19-20 : « The scores are all one thing and a theme that appeared in film two that wasn’t in film one was probably a very close intervalic, which is to say note-by-note-by-note, relative to a theme that we’ve had. » Voir aussi Didier Leprêtre, « Il y a bien longtemps, dans une galaxie musicale lointaine, très lointaine... Rencontre avec le compositeur John Williams », *Lucasfilm Magazine. Star Wars : 30^e anniversaire*, Hors-série n° 5, octobre 2007, p. 56.

Interrogé sur sa manière d'aborder musicalement la trilogie républicaine après la sortie de *SW1*, le compositeur reprend quasiment les mêmes termes que lorsqu'il évoquait *SW5* : « Le défi pour moi [...] était non seulement de tenter d'écrire une musique aussi efficace que celle de la première trilogie, mais qui épouserait aussi la trame des films précédents, de manière à en paraître le prolongement¹⁷⁷. » Le processus de composition à rebours contribue par ailleurs selon le compositeur à affermir l'unité de la saga, qui lui semble clairement perceptible à l'écoute¹⁷⁸. Fait notable, à la suite de l'écriture de *SW7* dix ans après *SW3*, Williams jette le même regard sur la palette musicale désormais formée par les sept épisodes :

Cela doit représenter quinze heures de musique ou plus qui, dans ce cas précis, ont été créées par un seul compositeur, et pour un même projet d'ensemble. Cela constitue, à ma connaissance, une opportunité unique. [...] Ce serait comme écrire un opéra, puis en composer six autres basés sur le même type de matériau et la même histoire... sur une période de quarante ans¹⁷⁹.

Pourtant, ce plaidoyer du compositeur en faveur de l'unité musicale de l'hexalogie n'est pas aussi tranché ni unilatéral qu'il n'y paraît. Dans nombre d'entretiens, Williams se montre plus circonspect, invoquant par exemple en 1997 le rôle opportun du hasard :

Je pense que si la partition possède une unité architecturale, celle-ci résulte d'un heureux accident. J'ai abordé chaque film comme une entité distincte. [...] J'imagine que c'est une métamorphose naturelle mais inconsciente des thèmes musicaux qui a engendré quelque chose qui semble présenter davantage d'interconnexion architecturale et consciente que je n'avais l'intention de générer en réalité¹⁸⁰.

Cette revendication de l'approche de chaque film comme une entité séparée fait retour dans les entretiens contemporains de la trilogie républicaine, où Williams tend à singulariser chaque nouvel épisode¹⁸¹.

¹⁷⁷ Richard Dyer, « John Williams. Scoring *The Phantom Menace* », *Soundtrack*, vol. 18, n° 70, été 1999, p. 11 : « The challenge for me [...], was to try to not only write music that I thought was as effective as the first trilogy, but that it would also wed to the tapestry of the earlier films, so it would seem an outgrowth. »

¹⁷⁸ Voir Andy Seiler, « Williams Shapes More Music for *Star Wars* », *USA Today*, 13 novembre 2001, <http://usatoday30.usatoday.com/life/movies/2001-11-13-john-williams-star-wars.htm>, consulté le 31 janvier 2016.

¹⁷⁹ Tim Greiving, « John Williams On *The Force Awakens* and the Legacy of *Star Wars* », *Projector & Orchestra*, 5 janvier 2016, <http://projectorandorchestra.com/john-williams-on-the-force-awakens-and-the-legacy-of-star-wars/>, consulté le 2 mai 2016 : It must be about 15 hours of music or more, having been created by, in this case, one composer, and one overall project. That's, as far as I know, a unique opportunity. [...] It would be like writing an opera, and then writing six more based on the same kind of material and the same story... over the course of 40 years. »

¹⁸⁰ Craig L. Byrd, « The *Star Wars* Interview: A New Talk », *op. cit.*, p. 18 : « I think if the score has an architectural unity, it's the result of a happy accident. I approached each film as a separate entity. [...] I suppose it was a natural but unconscious metamorphosis of musical themes that created something that may seem to have more architectural and conscious interrelatedness than I actually intended to put there. »

¹⁸¹ Voir John Williams, Commentaires audio du Blu-ray de *SW2*. Voir aussi les entretiens donnés par Williams dans Didier Leprêtre, « Étoiles fantômes », *op. cit.*, p. 14 ; et Jean-Christophe Arlon et Vivien Lejeune, « *Star Wars, Episode III. Avec des Sith, on refait le monde* », *Cinefonia*, n° 12, juin 2005, p. 62-65.

Par ailleurs, en dépit de la divergence des propos que l'on vient d'évoquer, une constante se dessine de manière nette dans l'ensemble des entretiens accordés par le compositeur entre 1979 et 2016 : Williams affirme ainsi quasi systématiquement que, dans chaque nouvel épisode postérieur à *SW4*, quatre-vingt-dix pour cents de la musique est nouvelle, dix pour cents seulement du total de la partition étant constitués de reprises du matériau des films précédents¹⁸².

La part de la nouveauté et de la reprise du matériau d'origine est, on le voit, chose délicate à démêler. L'investigation analytique des éléments musicaux qui seraient typiquement star warsiens et participeraient à l'unité de la saga fait ainsi l'objet de toute cette première partie. Nous ne prétendons pas ici trancher le débat de manière définitive ni exhaustive, mais cherchons plutôt, grâce à l'exploration méthodique et approfondie de paramètres précis, à faire émerger un certain nombre de traits saillants qui apporteront des éclairages fondés et les plus objectifs possible sur cette question complexe.

1.3. Des gestes musicaux unificateurs entre les deux trilogies ?

Il convient d'établir d'emblée une distinction essentielle, souvent totalement occultée dans la littérature sur la musique de *Star Wars*, entre deux niveaux possibles d'unification : d'une part les traits d'écriture et le matériel musical spécifiques à la saga, dont l'emploi itératif contribue à générer une cohérence musicale sur l'ensemble de l'hexalogie et, d'autre part, ce qui relève principalement du *style* de Williams. La notion de style musical implique en effet, selon la définition de Jean-Jacques Nattiez, « qu'il y a toujours des traits récurrents observables au travers d'un corpus¹⁸³ ».

1.3.1. Le style d'écriture de Williams, un facteur cohésif

Le style du compositeur ayant déjà été abondamment traité dans la littérature, nous nous contenterons ici d'en rappeler les principaux traits¹⁸⁴. Tout d'abord, en ce qui concerne les rapports musique/image, Williams valorise sans ambiguïté le synchronisme audio-visuel en

¹⁸² Voir notamment Alan Arnold, *Once Upon a Galaxy: A Journal of the Making of The Empire Strikes Back*, New York : Ballantine Books, 1980, p. 263 ; Richard Dyer, « John Williams. Scoring *The Phantom Menace* », *op. cit.*, p. 11 ; Didier Leprêtre, « Étoiles fantômes », *op. cit.*, p. 18 ; et Tim Greiving, « John Williams On *The Force Awakens* and the Legacy of *Star Wars* », *op. cit.*

¹⁸³ Jean-Jacques Nattiez, « Quelques réflexions sur l'analyse du style », *L'Analyse musicale*, n° 32, juillet 1993, p. 5.

¹⁸⁴ Voir en particulier Pierre Berthomieu, *La musique de film*, *op. cit.*, p. 83-87 ; Cécile Carayol, *Une musique pour l'image : vers un symphonisme intimiste dans le cinéma français*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2012, p. 75-92 ; Mervyn Cooke, *A History of Film Music*, Cambridge/New York : Cambridge University Press, 2008, p. 456-466 ; Frank M. Lehman, « Reading Tonality Through Film: Transformational Hermeneutics and the Music of Hollywood », Thèse de doctorat en musicologie sous la direction d'Alexander Rehding, Harvard University, 2012, p. 13-21 ; et Jérôme Rossi, « Le dynamisme harmonique dans l'écriture filmique de John Williams : harmonie fonctionnelle versus harmonie non fonctionnelle », dans Alexandre Tylski (dir.), *John Williams : un alchimiste musical à Hollywood*, *op. cit.*, p. 113-140.

entretien, proche en cela des pionniers du symphonisme hollywoodien des années 1930-1940¹⁸⁵. Il n'est ainsi pas rare d'observer le recours au *mickey-mousing* dans ses partitions, le compositeur revendiquant d'ailleurs une approche cartoonesque de la composition pour certaines pages de *SWI*¹⁸⁶. Pour autant, sa musique ne se contente pas de suivre fidèlement l'image ou d'illustrer point par point ce qui s'y passe. Elle apporte très fréquemment une dimension supplémentaire, en faisant ressortir un seul des aspects de la scène ou en proposant une autre lecture de l'action représentée, et prend alors une valeur de commentaire sur les images¹⁸⁷.

Selon Michel Chion, l'écriture de Williams se distingue par des thèmes « ostensibles et reconnaissables, personnalisant [...] clairement chaque camp et chaque personnage¹⁸⁸ », en particulier dans la trilogie impériale de *Star Wars*. Le rôle narratif de sa musique est clairement affirmé à travers un réseau thématique extrêmement dense caractérisant les différents lieux, « les personnages et les enjeux de l'histoire, les idéaux et les symboles¹⁸⁹ ». De nombreux motifs, principaux et secondaires, architecturent fortement les partitions de Williams, dont les retours et les transformations mettent en valeur les moments importants de la diégèse et signalent l'évolution du récit ou des personnages, favorisant alors une clarté structurelle importante et des repères pour le spectateur¹⁹⁰. Ils revêtent une efficacité dramatique d'autant plus grande qu'ils s'avèrent souvent relativement simples, facilement identifiables et mémorisables – le compositeur insistant souvent sur la nécessité d'éviter une musique trop complexe¹⁹¹. La manière dont Williams introduit et déploie la plupart de ses thèmes principaux possède en outre une qualité distinctive qu'Emilio Audissino nomme « dévoilement graduel¹⁹² » : les motifs importants tendent à être présentés de manière fragmentée tout au long du film, ces segments se développant jusqu'à une exposition ample et entière à un moment

¹⁸⁵ Voir Tony Thomas, « A Conversation with John Williams », *The Cue Sheet, Journal of the Society for the Preservation of Film Music*, vol. 8, n° 1, mars 1991, p. 6 ; James Buhler, David Neumeyer et Rob Deemer, *Hearing the Movies: Music and Sound in Film History*, New York : Oxford University Press, 2010, p. 105.

¹⁸⁶ Voir Richard Dyer, « John Williams. Scoring *The Phantom Menace* », *op. cit.*, p. 10-11.

¹⁸⁷ Voir à ce sujet Chloé Huvet, « John Williams, héritier du symphonisme de l'âge d'or hollywoodien ? Etude comparative d'*E.T. the Extra-Terrestrial* et de *Jurassic Park* de Steven Spielberg (1982-1993) », Mémoire de Master 2 en musicologie sous la direction de Laurent Cugny et Philippe Cathé, ENS de Lyon, 2011, p. 167-214 ; et Frank M. Lehman, « Reading Tonality Through Film », *op. cit.*, p. 13-16.

¹⁸⁸ Michel Chion, *La musique au cinéma*, Paris : Fayard, 1995, p. 156.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 160. Voir aussi Cécile Carayol, *Une musique pour l'image*, *op. cit.*, p. 75-79.

¹⁹⁰ Voir Chloé Huvet, « John Williams, héritier du symphonisme de l'âge d'or hollywoodien ? Étude comparative d'*E.T. the Extra-Terrestrial* et de *Jurassic Park* de Steven Spielberg (1982-1993) », Mémoire de Master 2 en musicologie sous la direction de Laurent Cugny et Philippe Cathé, ENS de Lyon, 2011, p. 86-127.

¹⁹¹ Voir Tony Thomas, « A Conversation with John Williams », *op. cit.*, p. 7-8 ; et Richard Dyer, « John Williams. Scoring *The Phantom Menace* », *op. cit.*, p. 12.

¹⁹² Emilio Audissino, *John Williams's Film Music: Jaws, Star Wars, Raiders of the Lost Ark, and the Return of the Classical Hollywood Music Style*, Madison : The University of Wisconsin Press, 2014, p. 126 : « gradual disclosure of the main theme ».

stratégique de la narration, comme le motif de la chasse au requin dans *Les Dents de la mer* (1975) ou le thème principal d'*E.T. l'extra-terrestre* (1982)¹⁹³.

Particulièrement prolifique dans les genres de la science-fiction, du film d'aventure et du merveilleux, Williams développe une esthétique musicale du spectaculaire au souffle épique, à travers une ampleur mélodique, une présence orchestrale quasi constante, un traitement de l'orchestre où prédominent les envolées lyriques de cordes et les gammes fusées aux bois dans le registre aigu¹⁹⁴. Les marches et les fanfares cuivrées au caractère majestueux sont également une constante de son écriture : les thèmes principaux de *1941* (1980) et des *Aventuriers de l'Arche perdue* (1981) sont des marches entraînantes dans un tempo vif, tandis que les ennemis de Superman dans le film de 1978 se voient attribuer la pompeuse et parodique « March of the Villains ». La composition de fanfares jalonne l'intégralité de la production du compositeur jusque dans ses partitions non cinématographiques¹⁹⁵. Au sein des vastes masses orchestrales mobilisées, il convient par ailleurs de remarquer la place importante que Williams ménage aux solos instrumentaux aux sonorités épurées, auxquels les autres pupitres se joignent au fur et à mesure, créant un effet d'amplification lyrique progressive¹⁹⁶.

Le compositeur s'attache également à la création d'atmosphères sonores et de textures orchestrales non thématiques, ainsi qu'à l'écriture d'accompagnements purement dynamiques, inspirés par les mouvements visuels et la plastique de l'image¹⁹⁷. Le paramètre rythmique occupe ainsi une place essentielle dans son esthétique, notamment à travers les ostinatos¹⁹⁸ et pédales qui jalonnent de manière constante et reconnaissable ses partitions¹⁹⁹. Les ostinatos williamsiens présentent la particularité d'entretenir un mouvement motorique vers l'avant très

¹⁹³ *Ibid.*

¹⁹⁴ Voir Emilio Audissino, *John Williams's Film Music, op. cit.*, p. 75 et 124 ; Pierre Berthomieu, *La musique de film, op. cit.*, p. 84 ; Pierre Berthomieu, « Le retour de *Star Wars* : héritage hollywoodien et guerre des sons », *Positif*, n° 435, mai 1997, p. 97 ; et Michel Chion, *La musique au cinéma, op. cit.*, p. 156.

¹⁹⁵ Voir la liste dressée par Roberto Aschieri dans son ouvrage *Over The Moon : La Música de John Williams para el Cine*, Santiago : Universidad Diego Portales, 1999, p. 369.

¹⁹⁶ Citons à titre d'exemples emblématiques les *cues* « The Forest » dans *E.T. l'extra-terrestre*, « Remembering Petticoat Lane » dans *Jurassic Park* (1993), « Jewish Town (Krakow Ghetto – Winter '41) » dans *La Liste de Schindler* (1993), « Sleepers at Wilkinson » dans *Sleepers* (1996), « Revisiting Normandy » dans *Il faut sauver le soldat Ryan* (1998), le « Prologue » de *Harry Potter à l'école des sorciers*, « Dartmoor, 1912 » dans *Cheval de guerre* (2011), « The People's House » dans *Lincoln* (2012), ou encore la plupart des *cues* de *La voleuse de livres* (2013).

¹⁹⁷ Voir Laurent Guido, « Entre opéra wagnérien et culture de masse : l'univers musical de *Star Wars* », *Décadrages*, n° 8-9, 2006, p. 64-65 ; et Pierre Berthomieu, *La musique de film, op. cit.*, p. 84.

¹⁹⁸ Un ostinato est défini par Laure Schnapper comme « l'ensemble des répétitions ininterrompues d'une seule et même structure rythmique inscrite au sein d'une périodicité régulière, cette structure rythmique pouvant être associée à un autre paramètre tel que les hauteurs et/ou l'harmonie » (Laure Schnapper, *L'ostinato, procédé musical universel*, Paris : Honoré Champion, 1998, p. 30).

¹⁹⁹ Voir William Darby et Jack Du Bois, *American Film Music: Major Composers, Techniques, Trends, 1915-1990*, Jefferson/Londres : McFarland Classics, 1990, p. 531-542 ; et Jérôme Rossi, « Le dynamisme harmonique dans l'écriture filmique de John Williams », *op. cit.*, p. 123-125.

marqué dans un tempo soutenu, et de posséder un profil mélodique à la fois simple et bien dessiné au sein d'un ambitus assez restreint.

Le langage harmonique de Williams, s'il reste fermement ancré dans un idiome tonal hérité du XIX^e siècle, est caractérisé par les apports contemporains de l'atonalité, notables dans *Rencontres du troisième type* (1977), *Minority Report* ou *La Guerre des mondes* (2005), voire de la polytonalité dans certaines pages des *Dents de la mer*, *Superman* ou *A.I. Intelligence Artificielle* (2001). Même lorsque ses partitions restent arrimées à un langage tonal, Williams intègre fréquemment des passages opérant en dehors de la logique des fonctions harmoniques, des « bariolages chromatiques²⁰⁰ » et des effets de relais de timbre où un même motif circule entre différents pupitres²⁰¹. Il recourt aussi à des éléments issus du jazz, liés à sa collaboration répétée avec Shelly Manne²⁰² et à sa pratique pianistique dans les *clubs* new-yorkais tels « l'emploi fréquent d'accords de treizième ou les rythmes syncopés²⁰³ », que l'on rencontre notamment dans *Arrête-moi si tu peux* (2002) ou *Les Aventures de Tintin : Le Secret de la Licorne* (2011). La musique de Williams est également colorée par des emprunts au folklore dans la veine de Ralph Vaughan Williams et Aaron Copland – sensibles par exemple dans *Jane Eyre* (1970), *Cheval de guerre* (2011) ou *Lincoln* (2012) –, à la modalité (*Jurassic Park ; Mémoires d'une geisha* (2005) ; *La Voleuse de livres*) et au pandiatonisme, c'est-à-dire l'usage libre des degrés d'un mode sans résolution obligée ni enchaînements d'accords conventionnels, comme dans certains *cues* de *The Patriot : le chemin de la liberté* (2002) ou *Harry Potter et la chambre des secrets* (2002)²⁰⁴.

Le choix de faire appel au même compositeur sur *SW5* puis *SW6* et, seize ans après, sur la trilogie républicaine, n'est ainsi pas un facteur unificateur à négliger, le sentiment d'unité découlant surtout, dans certains cas, de la constance de traits d'écriture propres au compositeur et observables de manière récurrente dans sa filmographie. À cet égard, on peut mesurer la différence de sensation de cohérence produite par les partitions de la saga *Superman* : bien que

²⁰⁰ Jérôme Rossi, « Le dynamisme harmonique dans l'écriture filmique de John Williams », *op. cit.*, p. 127.

²⁰¹ Voir à ce sujet Emilio Audissino, *John Williams's Film Music*, *op. cit.*, p. 122-123 ; Jérôme Rossi, « Le dynamisme harmonique dans l'écriture filmique de John Williams », *op. cit.*, p. 115 et 127-129 ; et Pierre Berthomieu, « Splendeurs et misères du symphonisme hollywoodien, 1933-2012 », dans N. T. Binh (dir.), *Musique & cinéma : le mariage du siècle ?*, catalogue de l'exposition (Musée de la musique, Paris, 19 mars-18 août 2013), Paris : Actes Sud / Cité de la musique, 2013, p. 133-135.

²⁰² John Caps, « Keeping in Touch with John Williams », *Soundtrack*, vol. 1, n° 1, mars 1982, p. 5.

²⁰³ Emilio Audissino, *John Williams's Film Music*, *op. cit.*, p. 123 : « the frequent use of thirteenth chords or syncopated rhythms ».

²⁰⁴ Voir Neil Lerner, « Copland's Music of Wide Open Spaces: Surveying the Pastoral Trope in Hollywood », *Musical Quarterly*, vol. 85, n° 3, automne 2001, p. 477-515 ; Frank Lehman, « Scoring the President: Myth and Politics in Williams's *JFK* and *Nixon* », *Journal of the Society for American Music*, vol. 9, n° 4, 2015, p. 409-420 ; Jeremy Orosz, « John Williams: Paraphraser or Plagiarist? », *Journal of Musicological Research*, vol. 34, n° 4, 2015, p. 305-308 ; et Emilio Audissino, *John Williams's Film Music*, *op. cit.*, p. 123-124.

Ken Thorne, Alexander Courage et John Ottman aient repris certains des thèmes principaux composés par Williams en 1978²⁰⁵, le style d'écriture général de *Superman 2* (1980), *Superman 3* (1983), *Superman 4* (1987) et *Superman Returns* (2006) diffère toutefois du premier film de 1978 et s'avère logiquement bien plus individualisé à chaque changement de compositeur.

Williams lui-même admet volontiers le rôle essentiel joué par sa plume dans la perception globale d'une unité musicale de l'hexalogie :

D'une certaine façon, on est toujours un peu hanté par sa propre musique. De temps à autre, alors que je travaille, une phrase me vient à l'esprit qui provient d'une partition écrite il y a dix ans ou plus. Les traces de la mémoire forment une part conséquente de tout ce que nous faisons. Inévitablement, chaque compositeur possède des thèmes caractéristiques qui réapparaissent et personnifient son œuvre²⁰⁶.

La musique de *Star Wars* concentre la grande majorité des caractéristiques stylistiques de l'écriture de Williams que l'on vient d'évoquer. Nous ne les développerons donc pas toutes ici en détail²⁰⁷. Parmi ces traits récurrents, la présence notable de fanfares cuivrées et d'ostinatos dans tous les épisodes de l'hexalogie (ainsi que dans *SW7*) se détache toutefois particulièrement en ce qu'ils créent à l'écoute un sentiment de cohésion par leur construction relativement similaire de film en film. La fanfare des rebelles, thème secondaire important présent tout au long de la saga, et qui intervient surtout pour souligner de moments de bravoure dans *SW4* et *SW6*, nous servira d'exemple emblématique pour la trilogie impériale [**exemple 1**]. Le thème possède un caractère enlevé et triomphal, généré notamment par les notes répétées accentuées et les rythmes pointés. On remarque que Williams privilégie le caractère éclatant des timbres en faisant jouer les trompettes, les cors et les trombones dans le registre aigu, comme dans l'accord inaugural accompagnant l'apparition du titre *Star Wars*²⁰⁸. L'harmonie est déliée de toute fonctionnalité véritable : il s'agit d'une succession de triades majeures à l'état fondamental colorées par des chromatismes expressifs, sur un ostinato au rythme martial confié

²⁰⁵ Dans *Superman 2*, le thème de Superman, le thème des « vilains », le thème d'amour et celui de la planète Krypton sont repris, tandis que seul le thème de Superman apparaît dans *Superman 3*. Dans *Superman 4*, Alexander Courage, proche collaborateur de Williams depuis *Drôle de frimousse* (1957), puise davantage dans le matériau original, notamment le thème de Superman et le thème d'amour. Une vingtaine d'années plus tard, pour *Superman Returns*, John Ottman fait entendre le thème de Superman et celui de la planète Krypton. Dans *Man of Steel* (2013), en revanche, Hans Zimmer fait table rase des motifs musicaux de ses prédécesseurs, signalant le *reboot* de la franchise.

²⁰⁶ Cité dans Alan Arnold, *Once Upon a Galaxy*, *op. cit.*, p. 266 : « In a way, one is always a bit haunted by one's own music. Occasionally, while I am working, a phrase may pop into my mind from something I wrote ten or more years ago. Memory traces are a strong part of everything we do. Inevitably, every composer has characteristic themes that recur and personify his work. » Voir aussi Craig L. Byrd, « The *Star Wars* Interview: A New Talk », *op. cit.*, p. 18.

²⁰⁷ Nous aborderons de manière approfondie les questions d'écriture thématique et d'orchestration dans les chapitres suivants.

²⁰⁸ Voir à ce sujet James Buhler, « *Star Wars*, Music, and Myth », dans James Buhler, Caryl Flinn, et David Neumeyer (dir.), *Music and Cinema*, Hanover : Wesleyan University Press, 2000, p. 35-36.

à la caisse claire. Notons aussi l'absence de mouvement contrapuntique, toutes les voix se suivant de manière parallèle :

Exemple 1 : *SW4*, Fanfare des rebelles, « TIE Fighter Attack ». Transcription à partir de [*SW4 BO*], disque 2, piste 9 [de 02:13 à 02:17].

Les fanfares cuivrées sont tellement présentes dans la trilogie républicaine que nombre d'entre elles auraient pu servir d'exemple ici. Nous avons choisi une petite fanfare à laquelle Williams semble accorder une certaine importance, introduite dans *SW1* à la fin du *cue* « Obi-Wan's Warning » et réénoncée dans *SW3* [**exemple 2**]. Il ne s'agit pas d'un collage au montage réalisé par Wannberg, tel qu'on en étudiera dans la deuxième partie de cette thèse, mais d'une reprise souhaitée par le compositeur puisqu'elle est intégralement réécrite dans le *cue* « 3M1 Council Meeting » :

Exemple 2 : *SW3*, « 3M1 Counsel Meeting », mes. 66-71 [film de 01:29:56 à 01:30:07].

On retrouve dans cette fanfare le même caractère joyeux, glorieux et déclamatoire, la concentration des trompettes et trombones dans le registre aigu (les doublures étant d'abord totales), la concentration du motif de cuivres dans un ambitus assez restreint ponctué par des grands sauts intervalliques énergiques, l'effet entraînant des valeurs rythmiques courtes, et un profil dynamique identique de *crescendo* général. Si le chromatisme est moins généralisé, la ligne de crête qui dessine le contour *sol-lab-la*²⁰⁹ et les fausses relations ajoutent là aussi à l'expressivité des accords. Sur le plan harmonique, Williams privilégie à nouveau les triades majeures juxtaposées, à l'état fondamental ou en position de 6/4 qu'il affectionne particulièrement dans les mouvements parallèles²⁰⁹. Le début de la fanfare est tendu vers l'accord éclatant de *ré* majeur (point culminant), sans que la progression d'accords n'ait de véritable fonction harmonique, comme dans le thème des rebelles analysé à l'exemple 1. L'ostinato est en revanche remplacé par un accompagnement moins statique, avec des sauts de quinte en valeurs longues aux cordes graves qui visent à renforcer le mouvement et le caractère épique de la mélodie. Cette fanfare présente également une caractéristique typique de l'écriture orchestrale de Williams sur la trilogie républicaine, qui mérite d'être pointée dès à présent²¹⁰ : la circulation rapide des motifs à différents pupitres crée un effet de dialogue instrumental, avec ici le petit contre-chant aux cors qui semble « répondre » à la fin de la fanfare – un procédé que l'on retrouve dans d'autres fanfares des épisodes républicains, comme celle au deuxième tiers du *cue* de *SWI* « Anakin and Group to Coruscant » par exemple.

Les ostinatos présents dans l'ensemble de l'hexalogie constituent un autre trait idiomatique de l'écriture de Williams contribuant à une impression d'unité globale. Dans *Star Wars*, à l'instar d'autres partitions comme *Indiana Jones et la dernière croisade* (1989), *Le Monde perdu : Jurassic Park* (1997) ou *Minority Report* (2002), ils sont fréquemment confiés aux cordes soutenues par des percussions dans le registre medium grave – parfois doublées par le synthétiseur dans la trilogie républicaine –, et concentrés sur des périodes assez courtes²¹¹. Il est en effet rare qu'un ostinato jalonne un *cue* de *Star Wars* dans son entièreté ; il intervient plutôt de manière discontinue à certains endroits ciblés pour insuffler ou relancer un dynamisme général. Cet effet d'élan est de surcroît renforcé par le fait que les ostinatos star warsiens ne sont guère figés mais transposés dans différentes tonalités tout au long du *cue*. Leurs hauteurs ne sont d'ailleurs pas toujours « strictement obstinées » mais reproduisent plutôt « un contour

²⁰⁹ On trouve par exemple cette harmonisation en sixtes et quarts, mais avec des accords parfaits mineurs, dans le motif guerrier associé au garde-chasse Muldoon dans *Jurassic Park*. Voir Chloé Huvet, « John Williams, héritier du symphonisme de l'âge d'or hollywoodien ? », *op. cit.*, p. 99-100.

²¹⁰ Cette caractéristique sera étudiée plus en détail dans le chapitre 4.

²¹¹ Conrad Pope, Entretien personnel enregistré le 13 février 2013.

mélodique plus ou moins similaire²¹² », comme on peut l’observer dans l’ostinato en *mi* mineur du *cue* suivant de *SW3* [exemple 3] :

Exemple 3 : *SW3*, « 2M5 Greivous [*sic*] Travels to Palpatine », mes. 1-5 [film de 27:36 à 27:44].

Le musicologue Doug Adams voit un changement dans le traitement des ostinatos sur la trilogie républicaine : selon lui, Williams les construit désormais à partir de cellules fragmentées et dissonantes, à l’inverse de *SW5* et *SW6* où ils peuvent faire office de mélodie²¹³. Cette affirmation est sujette à caution car elle paraît fondée uniquement sur les partitions des scènes d’action intense, occultant alors l’existence d’autres ostinatos qui possèdent toujours une dimension mélodique fondamentale. C’est le cas par exemple dans l’[exemple 3] ou dans le *cue* « Duel of the Fates » de *SW1*, dont l’ostinato joue un rôle de premier plan aussi bien dans le dernier tiers du film que dans les épisodes subséquents. Énoncé d’abord en *mi* mineur, il présente un dessin mélodique très chantant et facilement mémorisable. La cellule descendante en anapeste sur laquelle il est construit engendre un motorisme marqué, tandis que son profil circulaire de cinq notes en mouvement conjoint revêt un caractère obsédant [exemple 4] :

Exemple 4 : *SW1*, « Duel of the Fates », [POSW1] mes. 5-10 [film de 01:50:38 à 01:50:45].

Un dernier élément stylistique unificateur sur le plan de la construction thématique mérite d’être signalé. On remarque en effet l’usage prééminent chez Williams de l’intervalle de quinte juste ascendant pour ouvrir les thèmes à caractère épique ou héroïque, s’inscrivant en

²¹² Laure Schnapper, *L’ostinato, procédé musical universel*, op. cit., p. 95.

²¹³ Doug Adams, « Revenge of the Sixth », op. cit., p. 34.

cela au sein de conventions issues de la musique de scène et de la musique à programme²¹⁴. On en rencontre notamment dans les thèmes de Luke ou de la Force dans la trilogie impériale, ou dans celui que nous avons baptisé « réussite/victoire » dans la trilogie républicaine²¹⁵. Ce procédé d'écriture irrigue l'ensemble de sa production *mainstream* : le thème principal de *Superman* (1978), celui de l'arrivée sur l'île dans *Jurassic Park* (1993) ou le motif de l'envol dans *E.T. l'extra-terrestre* par exemple, débutent tous par un saut de quinte ascendant, entraînant et triomphal.

1.3.2. Les traits spécifiques à la musique de *Star Wars*, garants d'une unité ?

Au-delà de ce niveau d'unification « extérieur » à la saga et procédant surtout du style d'écriture de Williams, peut-on trouver des procédés d'écriture, gestes compositionnels ou éléments structurels spécifiques à *Star Wars*, que l'on ne rencontrerait guère dans le reste de la filmographie de Williams ? Quel rôle jouent-ils dans les séquences où ils interviennent ? Et quelle est leur incidence réelle sur la cohésion musicale de l'ensemble de l'hexalogie ?

1.3.2.1. Les ponctuations de timbale soliste

Bien qu'utilisées avec parcimonie, les ponctuations de timbale soliste constituent un geste caractéristique de la saga, présent dans aucune autre partition de la production cinématographique du compositeur. Intervenant dans *SW4*, *SW5*, *SW6*, *SW1*²¹⁶ et *SW2*, elles peuvent revêtir des profils mélodiques variés mais possèdent nombre de points communs qui en font un élément musical distinctif. Elles prennent toujours la forme d'un court solo de timbale n'excédant pas deux mesures, dans une mesure binaire à 4/4 et un tempo soutenu. Le rythme vif prime sur la mélodie, le profil de ces solos étant avant tout dynamique avec une alternance de valeurs longues et très rapides (majoritairement des anapestes), présentant fréquemment des accents marqués. En outre, ces courts solos sont tous employés de la même manière par rapport à l'image : ils interviennent toujours en ponctuation d'événements dramatiques marquants ou tragiques, ajoutant un élément pesant et hiératique à l'action représentée. Nous détaillerons ici quelques exemples particulièrement significatifs.

Dans *SW4*, le solo de timbale le plus marquant survient alors que Leia est sur le point d'être torturée par Dark Vador. La porte de sa cellule se referme brutalement dans un son amplifié métallique et sinistre, immédiatement suivi par un motif de timbale sur le plan cadrant le soldat qui s'éloigne, indifférent au supplice de la princesse. Le motif apporte une ponctuation

²¹⁴ Voir Emilio Audissino, *John Williams's Film Music, op. cit.*, p. 75-76.

²¹⁵ Cf. frises thématiques en [annexe 4].

²¹⁶ On peut en entendre par exemple à la fin du *cue* « Attack of the Giant Fish » [disque 1, piste 10], ou dans le dernier tiers de « The Gungans Retreat and the Queen Surrenders » [disque 2, piste 26, à 01:34].

très théâtrale à caractère conclusif, qui souligne non seulement le dramatisme de la situation mais marque aussi la fin de la scène avant un changement topographique important (dans le plan suivant sur Tatooine, Luke découvre le massacre des Jawas par les troupes impériales) [exemple 5] :



Exemple 5 : *SW4*, « *Burning Homestead* ». Transcription à partir de [*SW4 BO*], disque 1, piste 9 [de 02:30 à 02:34].

Dans *SW5*, Williams ménage une place particulière à ce procédé d'écriture, dans la scène où Luke affronte ses peurs dans la grotte du mal sur Dagobah. Combattant une vision de Dark Vador au sabre laser, Luke le décapite pour finalement se rendre compte que le visage sous le masque n'est autre que le sien. Le solo de timbale accompagne très précisément la décollation, Williams indiquant sur son manuscrit « La tête roule²¹⁷ » et demandant la disparition du son des autres instruments, hormis un agrégat dissonant joué *pp* aux violons dans l'aigu. Le solo de timbales crée ainsi une ponctuation dramatique soulignant à la fois l'échec de Luke et le risque qu'il se laisse séduire par le côté obscur comme son père [exemple 6] :



Exemple 6 : *SW5*, « *R6/7P5/1 The Magic Tree* », mes. 64-65 [film de 01:02:03 à 01:02:06].

Dans *SW6*, l'un des solos de timbales intervient à un endroit particulièrement crucial : la navette de Dark Vador se pose sur Endor, à la rencontre de Luke qui a décidé de se constituer prisonnier afin de tenter de ramener son père du côté lumineux de la Force. Le motif de timbale, énoncé là aussi sur des nappes dissonantes tenues *pp* aux cordes dans l'aigu et ponctué par quelques roulements discrets de caisse claire, renforce l'atmosphère sombre et oppressante du plan nocturne cadrant l'attitude menaçante du Marcheur impérial, et l'attente tendue de l'échange capital à venir entre le père et son fils [exemple 7] :



Exemple 7 : *SW6*, « *Father and Son* ». Transcription à partir de [*SW6 BO*], disque 2, piste 3 [de 03:38 à 03:44].

Un solo de timbale revient à l'identique six fois au cours de *SW2* [exemple 8], dont nous n'avons pu identifier la provenance exacte bien qu'il puisse s'agir du « 6M2 Sweetener » (que nous n'avons pas été en mesure de consulter). Sa grande récurrence résulte probablement

²¹⁷ « Head Rolls » sur le manuscrit.

davantage d'un travail de montage effectué par Kenneth Wannberg que du projet de Williams lui-même pour la majorité de ses interventions. Toutefois, le *music editor* l'emploie dans chacune des séquences exactement dans la même perspective de ponctuation dramatique que le compositeur sur les épisodes précédents. Ainsi, le motif de timbale se fait entendre lorsque Mace Windu décapite Jango Fett, sur les plans montrant la tête du chasseur de prime rouler à terre puis son tronc s'effondrer au pied du Jedi, ce qui rappelle fortement la scène de la grotte de *SW5*. À trois reprises lors du duel entre Dooku, Anakin et Obi-Wan, le solo de timbale intervient aussi pour créer une scansion funeste alors que le Sith parvient aisément à vaincre et blesser grièvement ses deux adversaires :



Exemple 8 : *SW2*, solo de timbale. Transcription à partir de la victoire de Dooku [film de 02:07:39 à 02:07:42].

Cet emploi du motif de timbale est particulièrement intéressant dans *SW2*, dans la mesure où il dépasse une simple fonction utilitaire au montage – combler les « trous » manquants dans l'accompagnement ou raccorder plus facilement deux *cues* différents – pour perpétuer un geste musico-dramatique marquant établi depuis *SW4*.

1.3.2.2. Les musiques accompagnant les volets

Dans l'ensemble de l'hexalogie, Williams développe également un principe architectural commun, à travers les musiques qu'il écrit pour accompagner les volets²¹⁸. Sur le plan visuel, ces techniques d'enchaînement, tombées en désuétude dans les années 1970, constituent la signature de *Star Wars* comme le rappelle Pierre Berthomieu : « Lucas s'approprie le montage en volet, venu du cinéma d'aventures des années 1930-1940 ou des *Sept Samourai*, pour en faire un usage quasi définitif : tout volet narratif dans une fiction évoque désormais *Star Wars*²¹⁹. » Outre leur utilisation systématique dans les six épisodes, Michel Chion signale le maintien de leur conception visuelle : les volets « vifs et dynamiques, [...] conservent la tradition du bord estompé, adouci, mais pas trop propre et régulier – telle qu'elle était reprise dans le *Star Wars* de 1977²²⁰ ».

²¹⁸ Le volet est une technique qui permet de créer une transition progressive entre deux plans : une ligne traverse l'écran, le plus souvent verticalement, horizontalement ou diagonalement, remplaçant une image par une autre. Les volets sont en général utilisés pour marquer un changement de scène, une ellipse temporelle ou un changement topographique important, en particulier dans les montages alternés.

²¹⁹ Pierre Berthomieu, *Hollywood moderne : le temps des voyants*, op. cit., p. 532.

²²⁰ Michel Chion, « Transitions et enchaînements au cinéma », s.l.n.d., <http://michelchion.com/texts>, consulté le 2 mars 2015.

Une typologie visuelle des volets et de leurs fonctions a été établie par Laurent Jullier, qui note aussi le rôle important joué par la musique, soit par son interruption, son démarrage ou par un changement thématique, sans toutefois approfondir cette question²²¹. Or, une analyse systématique et comparative des différents épisodes nous a permis de mettre au jour plusieurs constantes compositionnelles, qui renforcent la spécificité des volets en tant que marqueurs star warsiens cohésifs. Les musiques qui accompagnent les volets sont de sept types, répertoriés en gras dans la première colonne du [tableau 1]. Parmi ces procédés, un seul n'est employé que dans la trilogie impériale, les six autres étant communs aux deux trilogies, ce qui atteste la pérennité de certains gestes compositionnels pour un même élément visuel dans l'hexalogie. Ces divers types de transitions peuvent être utilisés selon plusieurs modes d'enchaînements sonores indiqués dans la deuxième colonne, et remplir différentes fonctions qui ne se limitent pas à un simple rôle formel. Il serait fastidieux de détailler chacune des configurations pour tous les procédés d'écriture, aussi traiterons-nous un seul exemple notable par type de transition musicale. Par ailleurs, les longues tenues d'accords n'étant employées que dans *SW5* et *SW6*, nous les avons indiquées directement dans le tableau mais ne les analyserons pas en détail.

²²¹ Voir Laurent Jullier, *Star Wars : anatomie d'une saga*, op. cit., p. 56-60.

TYPE DE TRANSITION MUSICALE	PROCÉDÉS D'ENCHAÎNEMENT SONORE	PRÉSENCE DANS L'HEXALOGIE
Figuralismes musicaux	<ul style="list-style-type: none"> - Synchronisation volet/début d'une nouvelle musique ou d'une autre section - Court changement d'écriture au sein du même <i>cue</i> sur le volet 	Type de transition musicale commun aux deux trilogies
Transitions orchestrales présentant un motif propre au volet	<ul style="list-style-type: none"> - Fondu sonore musique en <i>decrescendo</i>/bruitage - Synchronisation volet/début d'une nouvelle musique ou d'une autre section - Court changement d'écriture au sein du même <i>cue</i> sur le volet - Nouvelle section musicale débute avant le volet et se poursuit après 	Type de transition musicale commun aux deux trilogies
Transitions introduisant des motifs musicaux importants	<ul style="list-style-type: none"> - Chevauchement entre deux motifs musicaux - Fondu musical entrant - Synchronisation volet/début d'une nouvelle musique ou d'une autre section - Court changement d'écriture musicale au sein du même <i>cue</i> sur le volet - Nouvelle section musicale débute avant le volet et se poursuit après 	Type de transition musicale commun aux deux trilogies
Énoncé de thèmes musicaux majeurs	<ul style="list-style-type: none"> - Chevauchement entre deux motifs musicaux - Chevauchement entre deux <i>cues</i> - Changement de section ou d'écriture musicale au sein du même <i>cue</i> sur le volet - Fondu musical entrant 	Type de transition musicale commun aux deux trilogies
Longues tenues d'accords	<ul style="list-style-type: none"> - Fondu musical sortant - Enchaînement par notes communes 	Type de transition musicale propre à la trilogie impériale Ex : <i>SW5</i> , <i>cue</i> « R6P2 Yoda's Teaching » : accord de quinte diminuée tenue sur le volet faisant la transition entre les plans sur Dagobah et celui du croiseur impérial

		recherchant le Faucon Millenium [film à 54:46]. - Ex : <i>SW6</i> , fin du <i>cue</i> « Brother and Sister »/début du <i>cue</i> « Father and Son » : enchaînement par notes communes (quinte juste verticale <i>si-fa#</i>) [film à 01:18:22].
Cadences parfaites	- Chevauchement entre deux <i>cues</i> - Juxtaposition de deux <i>cues</i> par enchaînement direct	Type de transition musicale commun aux deux trilogies
Unissons conclusifs	- Fondu sonore musique en <i>decrescendo</i> /bruitages - Effet de <i>cut</i> sonore - Chevauchement entre deux motifs musicaux - Chevauchement entre deux <i>cues</i> - Court changement d'écriture musicale au sein du même <i>cue</i> sur le volet	Type de transition musicale commun aux deux trilogies

Tableau 1 : Typologie des musiques accompagnant les volets dans les deux trilogies.

Sur plusieurs volets des deux trilogies, Williams opte pour l'écriture de figuralismes musicaux mimant la direction du volet, comme dans *SW1* [à 08:54] où il fait correspondre au volet diagonal vers le haut un bref motif ascendant aux cordes et bois accompagnés par des *glissandi* montants à la harpe. On observe un second cas de figure où les figuralismes musicaux semblent imiter le mouvement des trajectoires à l'image dans les deux plans enchaînés par le volet, comme dans *SW5* par exemple, lorsque les trajets inversés du Faucon Millenium et du X-Wing de Luke se succèdent à la faveur d'un très rapide volet diagonal. L'accompagnement en tierces parallèles colorées de quelques chromatismes figure ici le mouvement ascendant du Faucon Millenium se dirigeant vers le haut droit du cadre, filmé en légère contre-plongée, puis celui du vaisseau de Luke qui entre dans le champ par la direction opposée et effectue un trajet descendant, cadré en plongée [tableau 2]. Le changement de direction musicale, doublé d'une inversion dynamique, se fait très précisément sur le volet et diffère du reste de l'écriture du *cue*, témoignant de la spécificité de ce passage conçu *pour* le volet. La musique joue ainsi un rôle formel d'assouplissement des transitions – son mouvement continu unifie fortement les deux plans – et entre en résonance avec la plastique de l'image :



FIGURALISMES MUSICAUX
- Flûtes, piano électrique et violons en trémolos :



Tableau 2 : *SW5*, « R4P3 The Asteroid Field », mes. 160-161, figuralismes musicaux [film de 38:46 à 38:49].

Williams écrit également dans les deux trilogies de courtes sections de transition qui ne reprennent aucun thème important mais comportent un matériel propre au volet, que l'on ne retrouvera pas par la suite. Dans *SW3*, à la jonction de la scène où Palpatine manipule Anakin pour en faire son allié en le nommant son représentant auprès des Jedi, et de la séance du Conseil des Jedi, un motif disjoint menaçant porte la mention « Volet (ciel orageux)²²² ». Or, le compositeur prépare ce motif disjoint en amont du volet, alors qu'Anakin et Palpatine s'avancent lentement vers la caméra, le visage symboliquement englouti par la pénombre. Sur le volet en damier et le plan aérien extérieur cadrant le siège du Conseil des Jedi, ce même motif gagne de l'ampleur dans un grand *crescendo*, complété rythmiquement par des croches et légèrement développé par les bois, le vibraphone et les altos en trémolos, tandis que les cors énoncent avec emphase un contre-chant tendu [exemple 9]. Le ciel orageux et l'obscurité dans laquelle est plongée une partie du bâtiment du Conseil métaphorise l'affaiblissement des pouvoirs des Jedi face à la montée du côté obscur orchestrée par Palpatine, et les dissensions à venir entre Anakin et les Jedi qui refusent de lui accorder le rang de « maître ». Williams exacerbe ce climat pesant par la tension harmonique générée par les frottements dissonants entre le *lab* (non résolu) et l'accord parfait de *do* mineur tenu en pédale, et par l'accord expressif de quinte diminuée du second degré. La construction de cette transition musicale sur un motif introduit à la fin de la scène précédente et dans la même couleur de *do* mineur génère une grande continuité formelle et narrative. Non seulement elle adoucit le changement topographique et l'ellipse temporelle, mais elle souligne aussi le lien de cause à effet entre les deux plans enchaînés par le volet : les manœuvres de Palpatine ont porté leurs fruits et les Jedi, en position délicate vis-à-vis d'Anakin, sont contraints d'accepter sa nomination, effective dès le plan suivant :

²²² « Wipe (Stormy Sky) » sur le manuscrit.

Volet (ciel orageux)

Exemple 9 : *SW3*, « 2M7 Be Careful of Your Friend », mes. 19-22 [film de 36:37 à 36:54].

À l'inverse de ce type de transitions, Williams choisit dans certains cas de synchroniser le volet avec les sections introductives de thèmes musicaux importants, comme lors de l'invasion de Theed par l'armée droïde de la Fédération du Commerce au début de *SW1*. Au lieu d'estomper musicalement la rupture géographique et le contraste lumineux très fort entre le plan sous-marin sombre cadrant le Bongo qui transporte Qui-Gon, Obi-Wan et Jar-Jar vers la capitale et le pano-travelling dévoilant l'étendue des forces armées droïdes dans une prairie verdoyante et sous un ciel bleu éclatant, le compositeur marque ici structurellement le début d'une nouvelle « phase » narrative par un changement marqué d'écriture et de dynamique. Avec l'invasion de Theed et la prise en otage de la reine Amidala se nouent les conflits qui seront développés dans la suite du film. Le mode d'écriture de la section débutant *f* accentué en même temps que le volet s'oppose à celle du plan précédent, où l'oscillation des trilles répétés dans l'aigu aux bois *mp* semblent mimer le mouvement rotatif des hélices du Bongo s'enfonçant dans les profondeurs marines. Dès l'apparition de la ligne verticale du volet vers la droite, le compositeur fait immédiatement entendre une marche aux trombones et percussions [exemple 10], qui introduit l'énoncé du thème guerrier des droïdes de la Fédération. Cette section introductive, déclamatoire et hiératique, s'accorde particulièrement avec la verticalité du volet, tandis que son caractère militaire met en valeur le déploiement impressionnant de l'armée :

Exemple 10 : *SW1*, « The Attack on Theed ». Transcription à partir de [*SW1 UE*], disque 1, piste 12 [de 00:38 à 00:48].

Le quatrième type de transition musicale que l'on rencontre sur l'ensemble de l'hexalogie est l'énoncé d'un motif important avec le volet, qui permet d'ajouter une strate supplémentaire sur le plan narratif. Au début de *SW4* par exemple [à 14:28], l'exposé du thème inquiétant des forces impériales aux cors avec sourdine sur la fin du plan où le *Sandcrawler* des Jawas s'éloigne vers la droite, puis sur le volet en cadran (*clock wipe*), génère une sensation de menace. Il crée en outre un effet d'annonce immédiat qui introduit le plan suivant, montrant les *Stromtroopers* à la recherche de C3PO et de R2D2, mais s'inscrit aussi à plus grande échelle, laissant présager du massacre des Jawas par l'Empire quelques scènes plus loin. L'annonce produite par cet énoncé thématique est d'autant plus intéressante ici que la forme du volet elle-même joue, comme le note Laurent Jullier, un rôle de « métaphor[e] stylistiqu[e] » en imitant « le mouvement du cadran d'un radar au moment même où les soldats de l'Empire cherchent les droïdes dans le désert de Tatooine²²³ ».

On peut observer dans les deux trilogies un autre procédé plus rare, où les volets sont accompagnés par des cadences parfaites, principalement lors d'un changement de séquence ou d'épisode marquant. C'est le cas notamment pour la cadence parfaite en *mi* mineur qui intervient sur le volet en grilles²²⁴ à la fin de la scène où Anakin apprend que Padmé est enceinte au début de *SW3*, renforçant l'effet de clôture du zoom arrière par le mouvement orchestral tout entier tendu vers la résolution et l'aboutissement du *crescendo* sur l'accord de tonique *ff* accentué *sur* le volet [**exemple 11**]. À la manière de la superposition visuelle verticale du plan d'ensemble des deux amants enlacés avec l'amorce du panoramique suivant le vaisseau de Grievous dans l'espace, Williams fait se chevaucher verticalement l'accord final à l'ostinato houleux en *mi* mineur du *cue* « 2M5 Grievous [*sic*] Travels to Palpatine » évoqué plus haut, notant précisément « Chevauchement volet » au-dessus de la mesure finale du « 2M4 Revisiting Padme » :

²²³ Laurent Jullier, *Star Wars : anatomie d'une saga, op. cit.*, p. 60.

²²⁴ Nous reprenons ici la dénomination de Laurent Jullier (*Ibid.*, p. 197).

Exemple 11 : *SW3*, « 2M4 Revisiting Padmé », mes. 36-38 / « 2M5 Greivous [*sic*] Travels to Palpatine », mes. 1 [film de 27:31 à 27:37].

Le dernier type de transition musicale est le plus fréquemment employé par le compositeur dans l'hexalogie²²⁵. Il s'agit d'un unisson conclusif à tous les pupitres, qui joue un rôle structurel et d'intensification dramatique ou émotionnelle. Dans *SW5*, par exemple, le Faucon Millénium échappe de peu à un ver géant caché dans un astéroïde ; un volet en diagonale opère un changement topographique important en dévoilant l'entraînement de Jedi de Luke par Yoda. L'unisson sur *si* accentué dans le grave, qui débute sur le volet au moment où le monstre disparaît dans son trou et se poursuit sur le plan général de la jungle de Dagobah, facilite d'un point de vue formel la transition entre des lieux et des personnages différents. Mais il crée aussi une scansion dramatique très forte, à la fois par la rupture d'écriture entre l'élargissement ample de l'espace sonore par les progressions en mouvements contraires et la concentration soudaine dans le registre grave, et par la résolution de la tension harmonique qu'il apporte à l'enchaînement de triades parallèles aboutissant à la superposition dissonante finale de deux tritons $do^b-fa^\# / sib-mi^b$ [exemple 12]. L'effet de ponctuation dramatique par rapport à l'image est d'autant plus fort ici que la musique disparaît de toute la scène suivante, supprimée au montage.

²²⁵ On rencontre d'ailleurs également ce mouvement cadentiel en dehors des utilisations sur les volets, dans les conclusions de scène (par exemple lors de la mort de Dark Vador dans *SW6*, que l'on analysera plus loin), ou en ponctuation dramatique d'une action marquante (les plus emblématiques interviennent dans *SW6* quand la herse écrase le rancor, et sur le raccord regard de Luke en plongée sur le Sarlaac, ou lors de la désactivation électronique des droïdes de la Fédération à la fin de *SW1*).

Exemple 12 : *SW5*, « R6P3 This is Not a Cave », mes. 91-94 [film de 57:52 à 57:58].

En dehors de cette scansion dramatique et formelle, l'unisson conclusif confère souvent une gravité accrue au dernier plan de la séquence sur lequel s'ouvre le volet, comme c'est le cas dans *SW3* lorsqu'Anakin et Padmé s'enlacent avec une intensité particulière – l'un tiraillé entre son devoir de Jedi et la peur irrationnelle de voir mourir sa femme, l'autre déplorant la perte de leur joie innocente de jadis en ces temps troublés. Le compositeur intensifie l'émotion de la fin de cette scène et souligne la tension sous-jacente par un accompagnement très dépouillé : une chute de triton dans l'extrême grave (*do#-sol*), des roulements de timbales en *crescendo*, aboutissant sur un *si f* accentué à l'unisson dans le grave aux cuivres, cordes et percussions précisément sur le volet, comme l'indique Williams [exemple 13]. Cet unisson puissant aux sonorités amples renforce la gravité de la situation, le caractère désespéré du geste des deux amoureux, et la dimension inexorable du basculement d'Anakin du côté obscur suggérée par le volet en rideau qui se referme progressivement sur le couple à la manière d'un étau, laissant la nuit envahir symboliquement le cadre. La scène suivante, qui se déroule à l'Opéra Galactique, voit ainsi Palpatine tenter de pervertir subrepticement le Jedi en ciblant sa crainte de la mort et sa soif de pouvoir.

Exemple 13 : *SW3*, « 3M2 Hold Me », mes. 10-12 [film de 42:34 à 42:42].

À travers les exemples analysés, on observe donc que Williams développe dans l'ensemble des deux trilogies un répertoire fixe de six types de transitions musicales, dans

lequel il puise lorsqu'il doit spécifiquement accompagner un volet, comme l'indiquent ses annotations sur les manuscrits. Nous n'avons observé aucun volet sur les six épisodes qui ne recourait pas à l'un de ces procédés d'écriture²²⁶, alors que le compositeur aurait pu par exemple utiliser d'autres types de mouvements cadentiels, écrire des sections atonales, de simples textures orchestrales ou des solos instrumentaux. Le recours dominant aux unissons conclusifs renforce par ailleurs la constance de ces gestes compositionnels de transition, qui peuvent être considérés comme des traits musicaux distinctifs de la saga.

Pour autant, la question de l'incidence réelle de ces éléments musicaux propres à *Star Wars* sur la perception d'une éventuelle unité musicale de l'hexalogie se pose, qu'il s'agisse des ponctuations de solos de timbale ou des transitions orchestrales accompagnant les volets. Certes, ces traits d'écriture récurrents ne doivent pas être occultés ; comme on l'a vu, ils revêtent des fonctions importantes et témoignent d'une constance remarquable dans leur application au fil des six épisodes, tant par le compositeur que par le *music editor*. Mais il s'avère difficile de considérer ces éléments itératifs comme les garants d'une cohésion musicale de la saga : si ces gestes compositionnels sont bien spécifiques à l'hexalogie et jouent indéniablement un rôle sur le plan structurel ou dramatique, force est de constater qu'ils demeurent trop ponctuels et circonscrits (leur durée n'excédant pas quelques secondes) au sein des films pour avoir un fort impact sur la perception globale des six partitions. Qu'en est-il des musiques accompagnant les ouvertures et les génériques de fin, construits visuellement de la même façon dans chaque épisode ?

1.3.2.3. Les ouvertures et génériques de fin

Les ouvertures et les génériques de fin constituent des marqueurs formels fondamentaux dans l'identité visuelle de *Star Wars*, comme on l'a établi plus haut. Sur le plan musical, le musicologue Doug Adams note la récurrence incontournable de la marche triomphale exposant le thème de Luke au début de chaque épisode, et des « textures orchestrales angoissantes et mystérieuses qui la suivent toujours, alors que la caméra effectue un panoramique vers le bas depuis le *crawl* d'ouverture vers l'horizon de quelque nouveau monde étrange²²⁷ ».

Bien que le qualificatif « angoissant » nous paraisse inadéquat, Williams crée effectivement à partir de *SW4* des textures orchestrales atmosphériques au caractère mystérieux et flottant [exemple 14], qui s'accordent particulièrement avec la disparition du texte de présentation dans le lointain et le plan fixe sur l'immensité étoilée de l'espace. Le mouvement

²²⁶ Une étude comparative élargie à *SW7* permettrait certainement de retrouver ces mêmes procédés sur les volets.

²²⁷ Jeff Bond, « The Second Coming », *op. cit.* : « the creepy, misterioso textures that always follow as we pan down from the opening crawl to the horizon of some strange new world. »

suspendu naît des oscillations d’arpèges de triolets en mouvement contraire couvrant un large ambitus, et du brouillage harmonique engendré par la superposition des blocs d’accords aux bois, cors, piano et cordes (*do* majeur/*ré*b majeur puis *do* majeur/*la* majeur/*la* mineur), dont les couleurs changeantes créent un effet de miroitement. La relative stabilisation finale sur l’accord expressif de septième majeure avec quinte diminuée génère une suspension, entretenant l’attente de l’amorce d’une nouvelle section en synchronisation avec le lent panoramique vers le bas balayant l’espace. Ces textures orchestrales reviennent à l’identique dans les épisodes subséquents : Williams débute par exemple l’écriture du premier *cue* de *SW5* uniquement au moment où commence le mouvement de caméra, le reste étant une reprise de l’ouverture de *SW4*. Le compositeur souligne d’ailleurs, au moment de la sortie de *SW1*, que Lucas et lui considéraient le réemploi des premières minutes de musique de *SW4* comme « obligatoire » sur la nouvelle trilogie²²⁸.

The image displays a page of a musical score for an orchestral piece. The score is written for a variety of instruments, including Harp, Woodwinds (Bois, cors et piano), Violins 1 and 2, Alto, Violoncelles, and Contrabasses. The music is characterized by a complex texture of triplets and arpeggiated chords, creating a shimmering, oscillating effect. The tempo is marked as 'mf' (mezzo-forte) and the time signature is 3/8. The score is arranged in a standard orchestral format, with the Harp on the top staff and the Contrabasses on the bottom staff. The woodwinds and brass are grouped together in the middle, and the strings are at the bottom. The score shows a series of measures with triplets and arpeggiated chords, creating a shimmering, oscillating effect.

²²⁸ Williams, cité dans Richard Dyer, « John Williams. Scoring *The Phantom Menace* », *op. cit.*, p. 11 : « obligatory ».

Exemple 14 : *SW4*, « Main Title », [POSW1] mes. 62-68 [film de 01:40 à 01:48].

Le retour à l'identique de la marche cuivrée et de cette section en superposition d'accords fait du début de chaque épisode une borne structurelle fondamentale et une signature incontournable de la saga, d'autant que l'on ne rencontre aucun exemple comparable dans les autres cycles cinématographiques : chaque épisode du *Seigneur des Anneaux* ou du *Hobbit* s'ouvre de manière fort différente sur les plans visuel et musical, tout comme ceux de *Harry Potter* où le thème d'Hedwige de Williams énoncé en ouverture se transforme de plus en plus au fil des films jusqu'à devenir méconnaissable²²⁹ (voire totalement absent dans *Harry Potter et les Reliques de la mort – Seconde Partie*, remplacé par le thème de Lily composé par Alexandre Desplat).

Les génériques de fin méritent également d'être étudiés, en dépit du fait que les spectateurs restent rarement dans la salle de cinéma pour en écouter la musique. Ils constituent en effet là encore une spécificité de la saga et occupent une place particulière dans l'histoire de la musique de film. La nouveauté du générique de *SW4* sur le plan structurel a été soulignée par Michel Chion :

[La cérémonie finale] s'enchaîne avec un morceau de bravoure musical d'un genre nouveau au cinéma, permettant de dévider une liste interminable de noms d'acteurs, de collaborateurs et de techniciens. Le cinéma suscite ainsi une forme musicale inédite : non plus l'ouverture, mais la fermeture, sur les longs génériques de fin [...]. Les *end credits* de *La Guerre des étoiles* et du

²²⁹ Voir à ce sujet Jamie L. Webster, « Creating Magic with Music: The Changing Dramatic Relationship between Music and Magic in *Harry Potter* Films », dans Janet K. Halfyard (dir.), *The Music of Fantasy Cinema*, Sheffield : Equinox Pub., 2012, p. 193-217.

Retour du Jedi notamment, sont une sorte de réjouissance musicale jouée à plein orchestre, qui en même temps récapitulent le matériel thématique²³⁰.

Le maintien de cette particularité à l'époque contemporaine est d'autant plus notable que, de nos jours, nombre de *blockbusters* accompagnés par une musique orchestrale optent pour une chanson en début de générique. Celle-ci est parfois construite sur l'un des thèmes principaux de la partition²³¹, ou totalement déconnectée stylistiquement de l'univers musical du film, reposant alors principalement sur le vedettariat et la notoriété du chanteur²³² comme le note Erik Heine : « Dans ces cas de figure, les chansons interviennent habituellement en premier, la partition orchestrale étant reléguée à la fin pour remplir le temps restant. Les chansons des génériques de fin sont souvent placées là dans l'espoir de faire vendre les disques de la bande originale²³³. »

La spécificité des épisodes de *Star Wars* est ainsi de présenter un générique de fin exceptionnellement long, que le compositeur accompagne par un pot-pourri des principaux motifs entendus au cours du film, à la manière d'une ouverture d'opéra inversée [tableau 3]. Par ailleurs, ils se distinguent en étant le lieu de développements thématiques qui n'ont pas été entendus précédemment. Souvent, seul un fragment du thème est employé par Williams dans le film, et le motif n'est exposé dans son intégralité qu'au générique de fin, comme c'est le cas par exemple pour le thème d'Anakin dans *SW1* ou le thème d'amour de *SW2* (dont la section médiane, martiale et tourmentée, n'est jamais utilisée au sein du film). Cette pratique williamsienne est amorcée sur *SW6*, où le thème des Ewoks est exposé intégralement et soumis à divers procédés de variation et de développement dans le générique, alors que seule sa première partie intervient au cours du film.

²³⁰ Michel Chion, *La musique au cinéma*, Paris : Fayard, 1995, p. 162.

²³¹ C'est le cas par exemple de la chanson « For Always » chantée par Lara Fabian à la fin d'*A.I. : Intelligence Artificielle* (2001) : la mélodie reprend le thème de Monica composé par John Williams, tandis que les paroles célèbrent la réunion de David et de sa mère adoptive dans l'éternité. De même, dans *Titanic* (1997), James Horner a arrangé le thème principal en une chanson chantée par Céline Dion sur le générique de fin.

²³² Dans *Alice au pays des merveilles* (2010), par exemple, c'est une chanson d'Avril Lavigne qui ouvre le générique de film, rompant brutalement avec la partition de Danny Elfman.

²³³ Erik Heine, *James Newton Howard's Signs : A Film Score Guide*, Lanham : Rowman & Littlefield, 2016, p. 31 : « In those cases, the songs usually occur first, with the score relegated to filling out time at the end. The songs in the End Credits are place there, often in hopes of selling soundtrack albums. »

	<i>SW4</i>	<i>SW5</i>	<i>SW6</i>	<i>SW1</i>	<i>SW2</i>	<i>SW3</i>
DU RÉE	3 mn 34	4 mn 14	4 mn 58	6 mn 16	6 mn 19	6 mn 17
THÈ MES	Luke (un seul énoncé)	Luke (un seul énoncé)	Luke (un seul énoncé)	Luke (un seul énoncé)	Luke (un seul énoncé)	Luke (un seul énoncé)
	Fanfare des rebelles ; courte transition	Fanfare des rebelles	Fanfare des rebelles ; courte transition	Fanfare des rebelles ; courte transition	Fanfare des rebelles ; courte transition	Fanfare des rebelles ; courte transition
	Luke (plus long, aabaa)	Yoda (développé)	Luke (un seul énoncé)	Luke (un seul énoncé et retour de la même courte transition)	Luke (un seul énoncé et retour de la même courte transition)	Luke (un seul énoncé puis lente transition)
	Princesse Leia (développé)	Marche impériale (ostinato seul, puis AA') ; courte transition	Ewoks (développé) ; transition lente	« Duel of the Fates » (développé)	« Across the Stars » version longue de concert	Princesse Leia (développé)
	Luke (développé)	Han Solo et Leia (développé)	Luke et Leia (développé ; retour de la courte transition)	Anakin , version longue avec le motif issu de la Marche impériale		« Battle of the Heroes » (développé, puis courte transition)
	Fanfare des rebelles (développée)	Fanfare des rebelles	Luke (développé)	Respiration de Dark Vador		Luke
	Courte coda conclusive en <i>sol</i> majeur	Courte coda conclusive avec cadence en <i>fa</i> majeur	Fanfare des Rebelles (développée)			Fanfare des rebelles (développée)

		marquée aux timbales			
			Courte coda conclusive en <i>sol</i> majeur (comme dans <i>SW4</i>)		Courte coda conclusive en <i>sol</i> majeur (comme dans <i>SW4</i>)

Tableau 3 : Construction musicale des génériques de fin dans les six épisodes²³⁴.

Comme on le voit sur le tableau, Williams conçoit véritablement ses génériques de fin comme un pan de composition à part entière, où il va pouvoir développer ses motifs selon une logique plus proprement musicale qu’au cours du film²³⁵. Le manuscrit de *SW2* atteste avec éloquence ce soin particulier apporté à l’écriture des génériques de fin : Williams a intégralement composé plusieurs versions différentes de la même seconde moitié du générique. La partition présente ainsi un *cue* « End Credits » de 121 mesures, un *cue* « End Credit Gelb Version » de 108 mesures, et enfin un *cue* « End Credit Updated Gelb Version » de 138 mesures, ces deux dernières versions étant probablement destinés spécifiquement à l’enregistrement de la bande originale²³⁶.

Les génériques de fin sont par ailleurs particulièrement intéressants à étudier dans notre perspective d’analyse car ils sont révélateurs à la fois du nœud créatif de l’hexalogie mettant en tension les principes de continuité et de changement, et de l’approche particulière de chaque épisode républicain par le compositeur – enjeux que l’on retrouvera dans la manière dont Williams réintroduit les thèmes originels de la trilogie impériale, étudiée à la fin du présent chapitre.

La trilogie impériale présente une unité indéniable dans la construction tripartite de ses génériques de fin bien que, dans le détail, les trois épisodes ne présentent pas tout à fait la même structure linéaire. Dans *SW4* et *SW6*, la première section est constituée d’un énoncé du thème de Luke, de la fanfare des rebelles, puis du retour symétrique du thème de Luke. Par ailleurs, on peut noter les liens très forts entre les conclusions de ces deux épisodes, qui font intervenir le thème de Luke une dernière fois avant le retour de la fanfare des rebelles, et se referment sur la même courte coda terminée par une cadence parfaite marquée en *sol* majeur. *SW5* se situe

²³⁴ Un code couleur est employé pour davantage de lisibilité. Il reprend les teintes que nous avons choisies pour chaque motif dans les frises thématiques placées en [annexe 4].

²³⁵ Les génériques de fin sont aussi parfois l’occasion pour Williams d’introduire de nouveaux motifs, comme dans *Il faut sauver le soldat Ryan* (1998) : « Hymn to the Fallen » est l’un des thèmes phares de la bande originale et des partitions éditées, alors qu’il accompagne seulement le générique de fin.

²³⁶ La mention « Gelb » fait en effet référence à Peter Gelb, directeur de *Sony Classical Records* jusqu’en 2006.

toutefois un peu à part. Le thème de Luke n'est repris ni à la fin de la première section, ni pour amorcer la conclusion. En outre, après son premier énoncé, la fanfare des rebelles n'est pas suivie d'une courte transition à la manière de *SW4* et *SW6* et, lors de son retour final, elle n'est pas non plus développée comme dans les autres épisodes. La partie médiane du générique est également révélatrice : sa structuration autour de deux ou trois motifs principaux enchaînés par de courtes transitions ne germe dans l'esprit du compositeur qu'à partir de *SW5*²³⁷, comme on peut le voir sur le tableau : *SW4* se limite à un développement du thème de la princesse Leia, tandis que *SW5* et *SW6* énoncent respectivement le thème de Yoda, la Marche impériale, le thème d'amour entre Han Solo et Leia ; le thème des Ewoks puis le thème de Luke et Leia.

Pour sa part, la structure des génériques de *SW1*, *SW2* et *SW3* ne présente pas de cohésion semblable – il n'est pas possible de dégager un « modèle » des génériques républicains –, mais témoigne au contraire clairement de la place spécifique de chaque épisode dans l'hexalogie et de l'approche particulière de Williams sur chacun. Le seul point commun des génériques finaux de la trilogie républicaine est qu'ils commencent tous de la même manière, avec une première partie quasiment identique à celles de *SW4* et *SW6*. Mais la suite diffère considérablement d'un épisode à l'autre.

SW1 signale ainsi une forme de rupture vis-à-vis du canevas formel des épisodes impériaux à plusieurs niveaux. Sa structure est bipartite, avec la disparition du thème de Luke, de la fanfare des rebelles et de la coda conclusive en fin de générique. Le compositeur exprime ainsi une volonté de renouveler la structure de ces pages, jugeant que l'énoncé de la fanfare après le thème d'Anakin « aurait été trop mécanique par rapport à la première trilogie²³⁸ ». Par ailleurs, en dépit de sa longueur accrue par rapport aux épisodes républicains, la seconde moitié du générique ne comporte l'énoncé que de deux thèmes, ce qu'explique à nouveau Williams : « À partir du moment où il avait été décidé d'exposer "Duel of the Fates" dans son intégralité, précédé de "Augie's Great Municipal Band", je ne pouvais guère recréer des *end credits* proposant les dix thèmes principaux. [...] [C]ela n'entraînait pas dans la conception de la *Menace fantôme*²³⁹. » Enfin, le générique de *SW1* clôt le film de manière tout à fait singulière au sein de la saga, sur l'énoncé de la respiration de Dark Vador, sans aucune musique, semblant ainsi présager le basculement d'Anakin vers le côté obscur dès l'épisode suivant.

SW2 porte cette rupture vis-à-vis des génériques impériaux à un degré encore supérieur : on observe une raréfaction thématique, bien qu'il s'agisse du générique le plus long de

²³⁷ Voir Didier Leprêtre, « Étoiles fantômes », *op. cit.*, p. 14.

²³⁸ *Ibid.*

²³⁹ *Ibid.*

l'hexalogie. La deuxième et dernière partie est tout entière concentrée autour du développement du thème d'amour « Across the Stars ». On peut ainsi s'étonner de l'absence d'autres motifs comme la Marche impériale, que la fin du générique de *SW1* paraissait annoncer, ou du thème d'Anakin par exemple. Comme dans *SW1*, la fanfare des rebelles et le thème de Luke sont totalement absents de la conclusion. Dans cet épisode, le modèle du pot-pourri est ainsi quasiment abandonné.

En revanche, le générique de *SW3* atteste de manière éclatante la volonté de créer musicalement un pont avec la trilogie impériale. Il engendre en effet une continuité manifeste avec le générique de *SW4* dans la mesure où il est quasiment identique à celui-ci, comme un pendant symétrique au film suivant, à deux petites exceptions près : l'énoncé final du thème de Luke est plus court, et entre celui-ci et le thème de Leia s'intercale le *cue* « 6M9 Revenge of the Sith » (mesures 1-100), où l'un des thèmes phares du film, « Battle of the Heroes », est développé. Dans cette perspective de liaison avec les épisodes impériaux, notons que *SW3* est le seul épisode de l'hexalogie pour lequel Williams n'a pas composé de seconde moitié de générique spécifique : son générique consiste essentiellement en un travail de montage à partir des partitions de *SW4*. Comme on peut l'observer sur le manuscrit, l'apport de Williams se limite ici à quelques courtes transitions à quatre reprises, formant un total de dix mesures sur les 272 que compte le *cue* « 7M8 End Credits ». Ce dernier tient ainsi sur une seule page – contrastant fortement avec les 121 mesures intégralement écrites du générique de *SW2* – et se compose essentiellement d'un travail de découpage et de collage à partir de notes de renvoi à l'intention de ses orchestrateurs : des extraits du « Throne Room and Finale » et du thème de Leia provenant de *SW4* doivent être juxtaposés au *cue* « 6M9 Revenge of the Sith » utilisé plus tôt dans le film, suivis de « Throne Room and End Title », avant la dernière partie de « Throne Room and Finale ». Au-delà du pragmatisme de ce montage de *cues* dans une optique de gain de temps, on peut voir là un moyen pour Williams de relier musicalement les deux épisodes successifs sur le plan de la diégèse, qui sont aussi les plus éloignés sur le plan de la chronologie réelle. *SW3* se distingue ainsi des autres épisodes républicains en ce que la majorité des thèmes qui y sont énoncés ne sont pas des motifs propres à l'épisode, mais proviennent directement des partitions originelles.

Les marqueurs formels visuels que sont les ouvertures et les génériques finaux ne sont donc pas traités de la même manière musicalement. Alors que les mêmes textures orchestrales et brouillage harmonique ouvrent invariablement chaque épisode de l'hexalogie, il s'avère difficile d'établir une unité musicale des génériques de fin à l'échelle des six films bien que la présence d'un même modèle sous-jacent soit indéniable, ne serait-ce que par les débuts identiques de tous les génériques et le principe du pot-pourri thématique. Les deux trilogies ne

forment pas deux ensembles distincts ni homogènes ; des passerelles peuvent être tracées entre des épisodes appartenant à des trilogies différentes. Des liens forts relient *SW4* et *SW6*, *SW3* et *SW4*, tandis que *SW1* et *SW2* s'avèrent être des épisodes à part, présentant chacun une approche bien spécifique. Les génériques de ces deux films ont semble-t-il été abordés dans leur singularité, et non comme la partie d'un tout que constituerait la trilogie républicaine. Enfin, si *SW5* s'avère relativement proche de *SW4* et *SW6* sur le plan formel, il possède également certains traits particuliers qui invitent à nuancer son assimilation totale au modèle de la trilogie impériale. *SW7* confirme d'ailleurs cette structuration relativement flexible des génériques finaux²⁴⁰.

1.4. Le traitement musical de situations-type : pérennité des pratiques compositionnelles dans les deux trilogies ?

Un autre éclairage à cette question complexe de l'unité musicale de la saga peut être apporté par une modification de notre prisme d'analyse, en nous intéressant au traitement williamsien de quelques situations-type ou « fils narratifs²⁴¹ », pour reprendre l'expression de Jamie L. Webster dont la méthode analytique nous a partiellement servi de modèle. On a en effet vu plus haut que Lucas tisse un vaste réseau cohésif et ludique de rimes visuelles et narratives, notamment par la déclinaison d'événements identiques ou symétriques entre les deux trilogies. En va-t-il de même sur le plan musical ? Les partitions composées par Williams font elles-mêmes écho à ces reprises visuelles par le recours à un type d'écriture similaire qui en soulignerait la parenté ? Les possibilités d'étude étant innombrables, nous avons choisi de nous limiter à l'analyse comparative de séquences mettant en scène la mort de personnages liés au bien et au mal dans les deux trilogies, ainsi qu'au traitement musical de la romance dans *SW5* et *SW2*. Mais d'autres « passages obligés » comme les combats dans l'espace, les situations de danger pour les héros ou les célébrations finales, auraient pu tout aussi bien être abordés ici.

²⁴⁰ Alors que l'on pourrait s'attendre à ce qu'il suive logiquement le modèle de *SW6*, son seul point commun est de faire entendre à deux reprises le thème de Luke entrecoupé par la fanfare des rebelles. Williams y développe en outre considérablement le principe du pot-pourri par rapport aux six autres épisodes : sont énoncés successivement les motifs de Rey soumis à divers développements, le thème de Luke, le thème de la Force, les motifs de Kylo Ren, le thème de Finn, de Poe Dameron puis à nouveau celui de Finn, la marche de la Résistance développée, le thème de la Force entremêlé au motif lyrique principal de Rey, la tête de la fanfare des rebelles, le motif lyrique de Rey, tandis que le générique se clôt pour la première fois sur le thème de la Force, joué en *sib* majeur au célesta.

²⁴¹ Jamie L. Webster, « The Music of *Harry Potter*: Continuity and Change in the First Five Films », Thèse de doctorat en musicologie, University of Oregon, 2009, p. 356 : « narrative threads ». Webster propose une analyse comparative extensive du traitement musical de l'amour, de l'amitié, du deuil, de la mort, de la montée du mal, de la victoire du bien, des manifestations de la magie, et de l'humour dans les cinq premiers volets de *Harry Potter* (voir *Ibid.*, p. 369-590).

1.4.1. La mort des personnages liés au bien : les mentors et les proches

La saga est jalonnée par la mort des proches des héros ou de leurs mentors, qui jouent souvent le rôle de pères spirituels. Les deux chevaliers Jedi Obi-Wan et Qui-Gon meurent terrassés au combat par un Sith, l'un sous les yeux de Luke dans *SW4*, l'autre devant Obi-Wan dans *SW1*. De manière intéressante, deux points communs peuvent être observés dans la musique de ces scènes, qui prennent place dans les deux « premiers » épisodes de chaque trilogie : dans les deux cas, la partition crée un effet d'annonce avant la défaite effective des personnages, tandis que le violent coup d'épée porté par leur adversaire est souligné par une emphase orchestrale soudaine.

Dans *SW4*, Obi-Wan décide d'abandonner le combat quand il se rend compte que Luke et Leia sont hors de danger et vont pouvoir s'enfuir à bord du Faucon Millenium. La musique débute en synchronisation avec le sourire esquissé par le Jedi [à 01:26:09] : sur une pédale de *do* en trémolos aux cordes dans l'aigu, la tête du thème de la Force est énoncée au cor en *fa* mineur dans un tempo lent, annonçant ainsi la volonté d'Obi-Wan de se fondre dans la Force. La musique crée un effet de suspension qui met en relief le geste de retrait du Jedi, attendant sereinement le coup fatal. Une rupture brutale intervient au moment où Dark Vador lui passe son sabre laser au travers du corps : un *pizz.* Bartók accentué introduit une gamme fusée ascendante et impétueuse jouée par les cordes, suivie par des stridences de cuivres sur le panoramique vers le bas dévoilant la dissolution totale du corps d'Obi-Wan.

Le traitement musical de la scène de *SW1* où Dark Maul porte un coup mortel à Qui-Gon sous le regard impuissant d'Obi-Wan est relativement proche. Alors que toute la première partie du duel était accompagnée par le *cue* « Duel of the Fates », à partir du moment où les trois guerriers sont séparés par les portes-laser et que Qui-Gon doit affronter seul le Sith [à 01:59:33], on observe un changement musical significatif : seul le thème de Dark Maul est entendu [exemple 15] :

Voix de femmes
murmurées

Shy a dho Daa nyah - Kor rah tah mah

Exemple 15 : *SW1*, motif de Dark Maul. Transcription à partir de [*SW1 UE*], disque 2, piste 27 [de 00:27 à 00:33].

Ce bref motif au caractère sombre et inquiétant, construit sur des paroles en sanskrit psalmodiées sans hauteur déterminée, est énoncé par des voix de femme *p* dans le grave, accompagnées par des textures synthétiques dissonantes dans l'extrême aigu. Cette prééminence nouvelle du motif du Sith suggère déjà la domination de Dark Maul sur le Jedi et l'issue funeste du duel, alors qu'à l'image les deux combattants s'affrontent avec ardeur et

semblent sur un pied d'égalité. En outre, les voix chuchotées sans hauteur précise ni rythme régulier renforcent la tension en créant une temporalité discontinue et imprévisible, par l'absence de toute direction mélodique, de gradation orchestrale ou de progression harmonique. Comme dans *SW4*, le coup d'épée mortel reçu par Qui-Gon est souligné par une emphase musicale soudaine, dans une rupture similaire d'instrumentation, de dynamique, d'harmonisation et d'écriture : un *mi* accentué est brusquement énoncé *ff* par les trombones et le tuba, suivi d'un rapide arpège ascendant de *mi* mineur aux cordes jusqu'à un acmé sur un *sol* aigu. L'accord de *mi* mineur est tenu verticalement aux bois, ponctué par des coups de timbales marqués en *crescendo* sur la désinence mélodique aux cordes.

En dehors de ces deux endroits où les coups fatals sont portés aux combattants, le moment même de la mort de tous les personnages bienveillants centraux (à l'exception d'Obi-Wan, qui ne décède pas réellement mais accède à une renaissance au sein de la Force) se voit traité par Williams d'une manière remarquablement similaire dans l'ensemble de l'hexalogie²⁴². Dans *SW6*, Yoda meurt de vieillesse dans sa chaumière, révélant à Luke dans un ultime souffle qu'« il y a un autre Skywalker²⁴³ ». Williams suit étroitement le déroulement de la scène, le dialogue et le montage, ce qui engendre musicalement une structure tripartite [exemple 16]. Au moment où Yoda s'apprête dévoiler à Luke son secret, un motif mélancolique disjoint que nous nommerons « motif de l'autre Skywalker » est énoncé aux flûtes, ponctué par quelques notes de xylophone, sur des trémolos de cordes et une pédale dissonante tenue aux voix synthétiques et à la harpe. Plusieurs analystes ont vu dans ce motif une dérivation minorisée du thème de Yoda (mes. 8-9), qui renforcerait la narrativité musicale en liant par l'écriture l'existence de cet autre Skywalker avec le personnage qui en a fait la révélation à Luke²⁴⁴. La deuxième section de l'accompagnement musical de cette scène intervient lors du décès même de Yoda, qui expire en prononçant le nom « Skywalker ». On remarque alors un changement dans l'écriture orchestrale : un lent motif descendant, au caractère déploratif et sombre est énoncé par les violoncelles et les contrebasses seuls, s'achevant symboliquement dans l'extrême grave. La mise à nu du motif fait ainsi écho à la mort du personnage et renforce l'intimité du gros plan sur le visage du maître Jedi, éclairé par la douce lumière de son feu de cheminée. Enfin, en synchronisation avec le changement de plan montrant la réaction de Luke attristé et abasourdi,

²⁴² La mort de Dark Vador, au moment de la rédemption finale d'Anakin, sera traitée dans le chapitre suivant.

²⁴³ « There is another Skywalker » dans la version originale.

²⁴⁴ Voir notamment Doug Adams, « Sounds of the Empire », *op. cit.*, p. 47.

la tête du thème de Yoda est énoncée pour la dernière fois aux cors seuls, comme un hommage musical au Jedi qui vient de s'éteindre [extrait 1]²⁴⁵ :

Exemple 16 : *SW6*, mort de Yoda. Transcription à partir de [*SW6 BO*], disque 1, piste 10 [de 06:35 à 07:12].

Lorsque Shmi meurt dans les bras d'Anakin dans *SW2*, on retrouve le même climat intime sur les plans visuel et orchestral, et la même structuration de la partition suivant étroitement l'évolution de la scène [exemple 17]. En outre, la synchronisation minutieuse entre la musique, l'image, le dialogue et le montage engendre là aussi un découpage en trois sections. Le rapprochement entre ces deux scènes est enfin accentué par le fait que les deux personnages décèdent en prononçant des paroles capitales dans un ultime souffle. Juste après la réplique de Shmi, comblée d'avoir revu son fils adulte, un cor solo énonce la tête du motif tendre de *SW1* associé à Shmi et Anakin, légèrement varié. Il nimbe d'un voile triste et retenu la tentative de Shmi de prononcer des paroles d'amour à son fils. La mort de Shmi, qui n'a pu achever sa phrase, est ensuite soulignée par une simple ligne mélodique à l'ambitus réduit, formée de deux intervalles de secondes aux pupitres de violons à l'unisson dans un rythme lent et une nuance *p*. Ce court motif très épuré accompagne avec sobriété le gros plan des deux personnages étroitement enlacés puis le plan rapproché où la tête de Shmi bascule brutalement en arrière, sans vie. Comme lors de la mort de Yoda, on note le grand dépouillement de l'accompagnement orchestral choisi par Williams pour ce moment tragique. De même, le plan suivant sur l'expression dévastée d'Anakin – il s'agit là aussi d'un *reaction shot*²⁴⁶ comme dans *SW6* – suscite un nouveau changement dans la partition, avec une écriture verticale et l'entrée par strates des pupitres instrumentaux faisant entendre une succession de triades mineures parallèles au caractère sombre et tourmenté. Cette troisième section musicale met en valeur la douleur et le désespoir d'Anakin, laissant présager son désir de vengeance aveugle, qu'il

²⁴⁵ Les numéros entre crochets renvoient aux extraits figurant sur la clé USB jointe à notre thèse et référencés au début de celle-ci.

²⁴⁶ Il n'existe pas de terme français pour traduire cette expression. Un *reaction shot* désigne un plan qui délaisse momentanément l'action principale pour se concentrer sur l'expression d'un personnage, réagissant aux événements qui se déroulent sous ses yeux (très souvent en hors-champ). Il implique fréquemment une émotion particulièrement intense, et suscite une attente spectatorielle très forte.

laissera éclater avec fureur dans la scène suivante. Loin de susciter un apaisement comme dans la séquence de *SW6*, les flammes du feu à l'intérieur de la tente qui dansent sur son visage cadré en gros plan, suggèrent plutôt ici le tourment intérieur du jeune homme et la tentation de céder au côté obscur en laissant libre cours à sa rage [extrait 2] :

The musical score for Example 17 consists of five staves. The top staff is for 'Cor solo' in 6/4 time, starting with a piano (*p*) dynamic and a triplet of eighth notes. Below it is a double bar line. The next three staves are for 'Clarinettes, bassons et cors', 'Trombones et tuba', and 'Violons', all in 6/4 time. The bottom staff is for 'Cordes graves' in 6/4 time. The score includes various dynamics such as *mp* and *p*, and features complex rhythmic patterns and articulation marks.

Exemple 17 : *SW2*, « 4M6 Rescuing Mother », mes. 39-45 [film de 01:19:33 à 01:20:15].

Dans les deux séquences, le moment même du décès est accompagné par une ligne mélodique unique, confiée aux cordes graves ou aiguës dans une nuance relativement douce et présentant des valeurs rythmiques longues. Ce traitement très dépouillé semble constituer un véritable idiome williamsien pour la mort des protagonistes associés au bien ou à l'innocence, car on le retrouve également pour des personnages secondaires, comme par exemple lors de l'assassinat par Zam Wesell de Cordé, la servante servante de doublure à la sénatrice Amidala, en ouverture de *SW2*. Là encore, le compositeur confie une simple ligne mélodique en valeurs longues aux violoncelles et contrebasses [exemple 18]. L'expressivité de ce motif grave et sombre est renforcée par les notes diversement altérées, le triton *fa#-do*, et l'alternance entre mouvements conjoints et sauts intervalliques plus conséquents. Il accompagne les dernières paroles implorantes de Cordé et son trépas, dont la dimension tragique est accentuée par le zoom avant sur le visage ensanglanté de la défunte. Notons que ce gros plan final est affecté d'un saut de sixte mineure descendante dans l'extrême grave quasiment identique à celui de l'[exemple 16] pour la mort de Yoda :

The musical score for Example 18 is a single staff for 'Violoncelles et contrebasses' in 4/4 time. It begins with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The melody is characterized by long note values and a descending interval of a minor sixth, as mentioned in the text.

Exemple 18 : *SW2*, « 1M3 Thwarted Attempt », mes. 7-11 [film de 03:43 à 03:59].

Cette homogénéité musicale dans le traitement de la mort des personnages « bons » ou innocents, qu'ils soient centraux ou secondaires, se voit confirmée dans d'autres films sur lesquels Williams a travaillé, où l'on retrouve le même geste de retenue et de mise à nu des motifs dans des situations analogues. Un dépouillement musical similaire accompagne par exemple le décès de Wade dans *Il faut sauver le soldat Ryan*, le moment où le capitaine Nicholls tombe au combat et l'exécution des deux jeunes frères soldats dans *Cheval de guerre*²⁴⁷. À la différence du « rôle d'agonie stéréotypé produit par l'accompagnement musical²⁴⁸ », du lyrisme exacerbé aux cordes ou des lamentations vocales que l'on peut rencontrer dans des films hollywoodiens contemporains²⁴⁹, Williams livre un portrait musical intime et contenu de la perte, comportant des traits stylistiques distincts et récurrents.

1.4.2. La mort des personnages malfaisants

En revanche, la destruction des « méchants » et des personnages malfaisants est traitée de manière très diversifiée par le compositeur, aussi bien dans les deux trilogies qu'à l'échelle même des épisodes. La mort de l'Empereur, tué par Dark Vador dans *SW6*, emprunte ainsi à certains procédés d'écriture de la musique contemporaine avec l'emploi de différents *glissandi* superposés au chœur masculin et aux cordes, tandis que celle de Dark Maul dans *SW1* est soulignée plus classiquement par un motif descendant aux cuivres sur des agrégats dissonants dans l'aigu²⁵⁰. Cette disparité musicale est d'autant plus notable que leur anéantissement est traité de manière très similaire sur le plan visuel : tous deux font une chute vertigineuse dans un générateur d'énergie, filmée en plongée quasi zénithale. Williams ne semble au contraire pas vouloir faire de parallèles musicaux explicites entre ces deux scènes.

Dans *SW3*, la décapitation de Dooku par Anakin et la destruction de Grievous par Obi-Wan présentent un accompagnement orchestral fort différent : la décollation du comte [à 14:24] est ainsi accompagnée uniquement par des sons percussifs, dans un grand *crescendo* aboutissant sur un *fff* accentué, alors que l'anéantissement du général droïde [à 01:07:17] est scandé par un

²⁴⁷ Voir à ce sujet Chloé Huvet, « John Williams, héritier du symphonisme de l'âge d'or hollywoodien ? », *op. cit.*, p. 196-198.

²⁴⁸ Voir James Buhler et Alex Newton, « Outside the Law of Action: Music and Sound in the *Bourne* Trilogy », dans Carol Vernallis, Amy Herzog et John Richardson (dir.), *The Oxford Handbook of Sound and Image in Digital Media*, Oxford : Oxford University Press, 2013, p. 338 : « a cliché death rattle from the score ».

²⁴⁹ L'assassinat de Daniel dans *American History X* (1998) et le meurtre d'Evy dans *Le Retour de la momie* (2001), par exemple, sont soulignés avec emphase par une musique très lyrique. Des lamentations vocales accompagnent notamment les morts de Boromir et d'Haldir dans les deux premiers volets du *Seigneur des Anneaux* (2001-2002) ou celle de Marie dans *La Mort dans la peau* (2002).

²⁵⁰ Voir [*SW6 BO*], disque 2, piste 7 « The Battle of Endor II (The Duel Begins/Overtaking the Bunker/The Dark Side Beckons/The Emperor's Death) » [de 09:25 à 09:33], et [*SW1 UE*], disque 2, piste 28 « The Tide Turns/The Death of Darth Maul » [de 02:13 à 02:20].

court trait chromatique ascendant aux trompettes, trombones et tuba, puis un accord parfait de *fa#* mineur tenu aux six pupitres de cors.

Le traitement musical de ces séquences de la saga où les personnages maléfiques sont mis hors d'état de nuire par les héros, s'inscrit ainsi globalement dans une dynamique de renouveau dans l'écriture du compositeur. Il n'est d'ailleurs pas possible de dégager une constante williamsienne dans la manière d'aborder la mort des ennemis à l'échelle de la filmographie du compositeur ; le type d'accompagnement musical dépend toujours de la situation narrative et du ton de la séquence²⁵¹.

1.4.3. Le traitement musical des deux romances de *Star Wars*

1.4.3.1. Écriture musicale des deux thèmes d'amour

Pour terminer cette étude comparative de l'accompagnement musical de quelques « fils narratifs » communs aux deux trilogies, nous avons choisi de nous intéresser au traitement des thèmes d'amour de *SW5* et *SW2*. La saga s'organise en effet autour de deux romances qui jouent un rôle narratif essentiel : celle de Padmé et Anakin dans la trilogie républicaine, de Leia et Han dans la trilogie impériale. La première est contrariée par la carrière politique de Padmé et l'interdiction pour les Jedi de tout attachement amoureux, prenant la forme d'une tragédie annoncée. La seconde est compliquée par les caractères opposés des deux personnages, louvoyant dans *SW4* et au début de *SW5* dans une forme de relation amour/haine, traitée sur un mode léger. Enfin, la révélation des sentiments mutuels intervient similairement dans des scènes particulièrement dramatiques à la fin de *SW2* et *SW5*, où au moins l'un des amants risque de périr.

Sur le plan musical, le thème de Han et Leia [**exemple 19**] et « Across the Stars » [**exemple 20**] possèdent quelques points communs. Tout d'abord, ils présentent chacun le même nombre d'occurrences avec respectivement dix-sept énoncés dans le film où ils sont introduits (*SW5* et *SW2*), et sept reprises dans l'épisode suivant (*SW6* et *SW3*). Par ailleurs, ils sont tous les deux « dévoilés graduellement » selon la technique d'écriture caractéristique de Williams théorisée plus haut par Emilio Audissino²⁵². Lors de leur première intervention, seule

²⁵¹ Au sein d'une même saga comme *Indiana Jones*, on remarque par exemple un traitement musical léger et humoristique dans *Indiana Jones et la dernière croisade* (1989) lorsque l'avion nazi s'écrase, qui met en valeur l'ingéniosité du père d'Indiana utilisant un simple parapluie pour sauver leurs vies, tandis qu'une note tenue dans l'aigu accompagne la chute fatale de la traîtresse Elsa. La mort de Donovan dans ce même film, ou celle des « méchants » lors de l'ouverture de l'Arche d'alliance dans *Les Aventuriers de l'Arche perdue* (1981), est soulignée par des traits dissonants aux cuivres et des accords *stingers*. Williams propose encore un autre type d'écriture dans *Harry Potter*, tels les figuralismes dessinés par le mouvement orchestral descendant qui accompagne la « désagrégation » et la chute au sol du professeur Quirrell dans *Harry Potter à l'école des sorciers* (2001).

²⁵² Cf. Emilio Audissino, *John Williams's Film Music, op. cit.*, p. 126.

la phrase a est jouée. L'énoncé complet de chaque thème (comportant a, b et c comme indiqué sur les exemples) n'intervient qu'à deux reprises, signalant des tournants dramatiques et narratifs cruciaux : dans *SW2*, l'exposé du thème entier accompagne le moment où Padmé avoue à Anakin ses sentiments juste avant leur entrée dans l'arène où ils doivent être exécutés, puis leur mariage secret à la fin du film ; dans *SW5*, le thème complet accompagne le premier baiser de Han et Leia puis les derniers plans du film, affirmant la résolution de Luke et Leia de sauver le contrebandier des griffes de Jabba. Cet exposé entier à la fin des films sous la forme d'une apogée lyrique *ff* et dans une orchestration très fournie crée dans les deux cas un effet de plénitude et de clôture. Enfin, sur le plan de la construction mélodique, signalons que les deux thèmes s'ouvrent par le saut de sixte ascendant caractéristique des thèmes lyriques de Williams :

The image shows a musical score for Example 19. It consists of two systems. The first system is for the Cor (Horn) and Harmonies. The Cor part is in 4/4 time, starting with a melodic phrase labeled 'a' (measures 1-4) and another phrase labeled 'b' (measures 5-8). The Harmonies part provides a harmonic accompaniment with chords and some moving lines. The second system is for Flûtes (Flutes) and H. (Harp). The Flûtes part starts at measure 7 with a melodic phrase labeled 'c'. The H. part provides a harmonic accompaniment. Dynamics include *mp* and *p*.

Exemple 19 : *SW5*, thème d'amour de Han et Leia. Réduction à partir du « R5/6P4/1 Solo and the Princess », mes. 4-16 [film de 48:45 à 49:27].

The image shows a musical score for Example 20. It consists of two systems. The first system is for Violons 1 (Violins I), Violoncelles et cors (Violoncelles and Cors), and Harmonies. The Violons 1 part has a melodic line with triplets and is labeled 'a' (measures 1-4) and 'b Hautbois solo' (measures 5-8). The Violoncelles et cors and Harmonies parts provide harmonic accompaniment. The second system is for Hb. (Hautbois), Vc. et cors (Violoncelles and Cors), and H. (Harp). The Hb. part has a melodic line with triplets and is labeled 'c' (measures 9-12). The Vc. et cors and H. parts provide harmonic accompaniment. Dynamics include *mp* and *p*.

Exemple 20 : *SW2*, thème d'amour « Across the Stars ». Réduction à partir du « 6M1 Love Pledge », mes. 4-17 [film de 01:43:00 à 49:27].

Toutefois, en dépit de ces points communs, l'écriture des thèmes et leur utilisation par rapport à l'image s'avèrent fort différentes dans les deux trilogies. Sur les plans mélodique et harmonique tout d'abord, le thème de Han et Leia est très tortueux et passionné, émaillé de nombreuses septièmes d'espèce, chromatismes et notes de passage. Le lyrisme est exalté par les notes diversement altérées, les changements de modes majeur et mineur (par enharmonies, *réb* majeur/*do#* mineur), et l'accord de septième de dominante avec quinte diminuée sur lequel s'achève en suspens la phrase c. Le thème de Han et Leia s'avère en réalité bien plus proche d'un autre thème d'amour williamsien que de celui de *SW2* : le motif de Marion et Indiana Jones dans *Les Aventuriers de l'Arche perdue* (1981), qui s'ouvre lui aussi par un saut de sixte, est bâti sur des harmonies complexes et chromatiques, et dont « l'étirement de la ligne mélodique cré[e] un effet languissant²⁵³ ». Cette parenté d'écriture n'est guère surprenante dans la mesure où les deux films sont contemporains, partagent une similitude de ton et réunissent les mêmes créateurs. À l'instar de Han et Leia, la relation d'amour/haine de Marion et Indiana évolue progressivement au cours du film. Williams compose ici deux motifs immédiatement identifiés comme « romantiques », proches dans l'écriture et le caractère des thèmes d'amour des films de l'âge d'or hollywoodien, tel *Une femme cherche son destin* (1942) que le compositeur affectionne particulièrement et révèle avoir pris pour modèle²⁵⁴. Plusieurs musicologues ont également rapproché le thème de Han et Leia de la mélodie principale de l'« Allegro moderato » du *Concerto pour violon en ré majeur* op. 35 de Tchaïkovsky, renforçant d'autant plus sa dimension romantique²⁵⁵. Enfin, Irena Paulus voit dans le thème d'amour de *SW5* une dérivation du thème de la princesse Leia de *SW4*, au niveau du profil mélodique et de l'architecture du motif²⁵⁶.

Pour sa part, « Across the Stars » est majoritairement modal et présente un lyrisme beaucoup moins exacerbé. Construit dans le mode de *la sur ré*, le thème repose sur de nombreux enchaînements plagaux – IV-I et accord napolitain du IInd degré abaissé-I – et des parallélismes d'accords qui renforcent son caractère à la fois hiératique et tendre. Malgré le repos de c sur une dominante de *sol* mineur, créant ainsi une hésitation entre modalité et tonalité, le thème est plus stable harmoniquement. L'alternance de triolets conjoints et de valeurs rythmiques plus longues lui confère une certaine délicatesse. Son profil mélodique est plus nettement dessiné que celui de *SW5*, où la cellule de croches ascendantes semble se déplier et se développer au fil

²⁵³ Emilio Audissino, *John Williams's Film Music*, op. cit., p. 159 : « the stretching of the melodic line creat[es] an effect of longing ».

²⁵⁴ Voir Ian Freer et al., « Raiders of the Lost Ark. Indy Interviews », *Empire*, n° 208, octobre 2006, p. 81-82.

²⁵⁵ Voir notamment Doug Adams, « Sounds of the Empire », op. cit., p. 24 ; David Schroeder, *Experiencing Tchaikovsky: A Listener's Companion*, Lanham : Rowman & Littlefield, 2015, p. 34 ; Williams Darby et Jack Du Bois, *American Film Music*, op. cit., p. 541.

²⁵⁶ Irena Paulus, « Williams versus Wagner », op. cit., p. 169.

des trois phrases. À la différence du « premier degré » marqué du thème romantique de Han et Leia, Williams voit dans le motif de *SW2* un thème « moins personnel », faisant davantage « ressortir la douceur » en accord avec la manière dont Lucas « a filmé cette histoire d’amour avec beaucoup de pudeur et d’affection²⁵⁷ ». Enfin, contrairement au motif de *SW5* dérivé du thème de Leia, « Across the Stars » n’est pas issu d’un thème de *SW1*, comme celui d’Anakin par exemple. Sur le plan mélodique, il peut plutôt rappeler selon Mark Richards certains motifs des *cues* « Prologue » et « Remembering Childhood » de *Hook ou la revanche du capitaine Crochet* (1991) et « The 1960’s: The Turbulent Years » de *Nixon* (1995)²⁵⁸, bien que le caractère en soit différent. D’une certaine manière, les deux thèmes d’amour de la saga reflètent ainsi l’évolution globale de l’écriture de Williams, certains traits de chaque motif étant caractéristiques de phases ou de périodes identifiables dans sa production cinématographique.

1.4.3.2. Utilisation des thèmes d’amour au sein des films

Par ailleurs, le thème de Han et Leia et « Across the Stars » n’entretiennent pas le même rapport à l’image dans les deux films. Dans *SW5*, on s’aperçoit que le thème d’amour est en réalité relativement mobile dans ses référents au fil de ses dix-sept occurrences²⁵⁹. Il sert à plusieurs reprises de thème pour Han Solo – seul personnage important de la trilogie impériale à ne pas posséder de motif propre –, notamment lorsque, pour échapper aux chasseurs TIE à la poursuite du Faucon Millennium, Han repère une cavité dans un astéroïde où se cacher [à 38:19]. Dans ce type de séquences, le motif, énoncé aux cors, n’est ainsi pas directement rattaché à la relation amoureuse. À plusieurs reprises, il est également employé comme thème lyrique « générique » dans des passages peu propices à la romance (les piques envoyées par Leia au sujet de l’arrogance de Han ou la fuite du Faucon Millennium après l’invasion de la base par les troupes impériales, par exemple), voire sans aucun lien avec Han et Leia, comme lorsque Luke et les rebelles vaincus décollent de la planète Hoth. Enfin, à la fin du film, le thème revêt un aspect martial et précipité, notamment quand la tête de la phrase a est jouée *f* aux cors, cuivres et trombones sur un ostinato de doubles croches frénétiques aux cordes, alors que Lando et Leia se fraient un chemin au milieu de la panique générale dans le palais de Bespin [à 01:42:18].

« Across the Stars », en revanche, est plus stable et « direct » dans son application audiovisuelle : il réfère clairement aux sentiments d’Anakin pour Padmé, à la romance entre les deux personnages, ou à quelques reprises à Padmé elle-même – mais cette dernière application relève

²⁵⁷ Williams, cité dans Didier Leprêtre, « Que les clones attaquent... », *Dreams Magazine*, n° 27, avril/mai 2002, p. 27-28.

²⁵⁸ Voir Mark Richards, « Celebrating *Star Wars* Themes, Part 5 of 6: Across the Stars », *Film Music Notes*, décembre 2015, <http://www.filmmusicnotes.com/celebrating-star-wars-themes-part-5-of-6-across-the-stars/>, consulté le 6 août 2016.

²⁵⁹ Nous reviendrons plus en détails sur cette particularité de l’écriture thématique dans le chapitre 2.

principalement de choix effectués au montage par Kenneth Wannberg, et non du projet compositionnel d'origine²⁶⁰. Cette relative stabilité s'explique par la place centrale qu'occupe le motif au sein du film et son rôle de véritable pôle musical, que l'on étudiera plus en détails dans le chapitre suivant.

En outre, les thèmes d'amour ne sont pas déployés narrativement de la même façon par Williams sur les deux films. Leur premier énoncé, par exemple, diffère. Dans *SW5*, présenté aux cors sur un accompagnement de cordes en sextolets de doubles croches, il fait office de motif musical pour Han Solo dès les premières minutes du film : sorti en éclaireur, celui-ci prévient Luke qu'il rentre à la base des rebelles [à 03:30]. L'énoncé du thème lyrique n'est pas justifié par le traitement de l'image ni par la situation narrative. Il sert essentiellement à mettre en valeur le personnage, cadré en plan général dans l'immensité glacée : le compositeur souhaite que le thème soit joué « noblement », précisant au-dessus de la mesure « Plan large Han sur le *tauntaun*²⁶¹ ».

Dans *SW2*, il est intéressant de noter qu'« Across the Stars » n'intervient pas lors des retrouvailles d'Anakin et Padmé dix ans après leur séparation dans *SW1*, mais une trentaine de minutes après le début du film, alors que la sénatrice se prépare pour son voyage vers Naboo. Le cadre est plus intime et la conversation prend une tournure personnelle ; Anakin suscite le trouble de Padmé par ses regards pénétrants. L'énoncé du thème dans ce contexte est ainsi directement lié aux prémices de la romance. Son caractère délicat et mélancolique est accentué par les choix d'instrumentation : le motif est confié à un hautbois solo doublé par le piano, sur des balancements d'arpèges *mp* à la harpe et au clavecin synthétique, et des accords *pp* en valeurs longues aux cordes. Cette douceur de l'orchestration s'accorde particulièrement avec les choix visuels : les cadrages en gros plan soulignent l'intensité du regard d'Anakin et magnifient le visage de Padmé, tandis que l'éclairage contrasté fait ressortir çà et là quelques touches de couleurs (le rose cerise des lèvres de la jeune femme, l'éclat rayonnant de son visage, l'argenté presque blanc de son diadème, ou la blondeur d'Anakin) sur l'ensemble chromatique foncé de gris bleuté.

1.4.3.3. Traitement orchestral des thèmes d'amour dans SW5 et SW2

Enfin, la divergence principale entre les deux thèmes réside dans leur traitement orchestral, sur le plan des alliages de timbres et de l'environnement instrumental des motifs. Dans *SW5*, le thème de Han et Leia est majoritairement joué 1) aux cors avec un accompagnement de cordes, ou 2) aux violons qui sont parfois doublés dans les climax, soit par

²⁶⁰ Nous en analyserons plusieurs exemples dans notre deuxième partie (cf. *infra* §7.1.2.).

²⁶¹ « Nobly » et « L.S. Han on Tauntaun » sur le manuscrit.

des cuivres (cors, trompettes) soit par les violoncelles ou les altos. Pour sa part, « Across the Stars » est principalement confié 1) au hautbois solo, doublé ou accompagné par des timbres cristallins (célesta, glockenspiel, piano, harpe, clavecin), ou 2) aux violons souvent doublés par des bois (flûtes, clarinettes). L'orchestrateur Conrad Pope nous a ainsi expliqué au sujet du thème de *SW2* :

Le « thème d'amour » est orchestré d'une manière plus lumineuse. La clarté est bien plus notable que pour l'ancien [motif de *SW5*], il n'est pas alourdi par tant de couleurs. Avec le hautbois, cela devient un amour triste et tragique. [...] L'orchestration de ce thème possède de nombreuses caractéristiques spécifiques à la partition de *SW2* : le son des cordes est extrêmement pur [...] et les sonorités se fondent toutes, comme quand les bois doublent les cordes²⁶².

Le compositeur révèle avoir privilégié les « nuances extrêmement chatoyantes [afin de mettre en valeur] les sentiments dissimulés²⁶³ ». Cette conception s'incarne notamment dans la scène où Anakin dévoile ses sentiments à Padmé [à 53:59] : les phrases a et b d'« Across the Stars », jouées *mp* au piano doublé par le synthétiseur mélangeant des sonorités de harpe et de flûte, nimbent ses paroles d'un voile triste et délicat, mettant subtilement en valeur les souffrances évoquées par le jeune homme tout en favorisant l'intelligibilité du dialogue et l'intimité du cadre de la séquence.

Même dans les passages paroxystiques que sont les séquences finales de *SW5* et *SW2*, où l'on pourrait s'attendre à retrouver des stratégies similaires quant à l'emploi des deux thèmes, des différences de traitement dans l'écriture orchestrale peuvent être observées [tableaux 4 et 5] :

PHRASE	INSTRUMENTS MÉLODIE	REGISTRE ET DYNAMIQUE	ACCOMPAGNEMENT ORCHESTRAL
a	Violons, altos, violoncelles et 6 cors	Aigu, <i>ff</i>	Dense : traits fusée aux flûtes ; grands arpèges à la harpe et au piano ; accords tenus aux cuivres graves.
b	Violons, altos, violoncelles, et cors	Aigu, <i>ff</i>	Très dense : <i>glissandi</i> de harpe ; grands arpèges aux flûtes, à la harpe et au piano ; accords aux

²⁶² Conrad Pope, Entretien personnel enregistré le 13 février 2013 : « The “Love theme” is orchestrated in a way that is more luminous. It's much clearer than the old [one from *SW5*], it's not as weighted down with so many colors. With the oboe, it's a sad, tragic love. [...] The orchestration of that theme has a lot of characteristics of this particular score : the strings are very very pure [...] and the sounds are all blended, like the woodwinds playing along with the strings. »

²⁶³ Williams, cité dans Didier Leprêtre, « Que les clones attaquent... », *op. cit.*, p. 27.

			cuièvres graves ; ostinato de triolets de doubles croches aux bois.
Courte transition aux bois dans l'aigu/suraigu ; ponctuée par des <i>pizz.</i> de cordes graves.			
c	Violons, altos, cors et bois	Aigu/suraigu, <i>f</i>	Très dépouillé : deux arpèges ponctuels à la harpe et au piano ; contrechant <i>mf</i> aux cordes graves.
a'	Violons, altos, violoncelles et 6 cors	Aigu, <i>ff</i>	Très dense : coups de cymbale, roulements de timbales ; <i>glissandi</i> de harpe ; traits fusée aux bois, grands arpèges à la harpe et au piano ; accords tenus aux cuièvres graves.

Tableau 4 : Accompagnement orchestral de la scène finale de *SW5*, « R12P3 Finale », mes. 17-37 [film de 01:54:43 à 01:55:29].

PHRASE	INSTRUMENTS MÉLODIE	REGISTRE ET DYNAMIQUE	ACCOMPAGNEMENT ORCHESTRAL
a b	Violons, altos, clarinettes, hautbois, flûtes et piccolo	Aigu, <i>f</i> cantabile	Harmonies en valeurs longues aux clarinettes, bassons, cors, trombones, tuba, contrebasses ; arpèges aux violoncelles.
c	Altos, violoncelles, cors, cor anglais et bassons	Medium, <i>mf/f</i>	Harmonies en valeurs longues aux flûtes et clarinettes ; arpèges aux violons, <i>pizz.</i> de contrebasses.
c transposée	Altos, cors, hautbois et cor anglais auxquels se joignent les trompettes	Medium/aigu, <i>f</i>	Harmonies en valeurs longues aux trombones, auxquels se joignent les flûtes, clarinettes et tuba ; arpèges aux violons, <i>pizz.</i> de contrebasses.
a	Violons, altos, cors, hautbois et flûtes	Suraigu, <i>ff</i> cantabile	Harmonies en valeurs longues aux trombones, tuba, bassons, contrebasses ; arpèges aux violoncelles et bassons ; grands arpèges rapides aux clarinettes, jeu de timbres (synthétiseur) et piano, <i>glissandi</i> de harpes.
b'	Violons, altos, jeu de timbres (synthétiseur), cloches, trompettes, cors, hautbois, flûtes et piccolo		Harmonies en valeurs longues aux trombones, tuba, contrebasson, contrebasses ; arpèges aux clarinettes, bassons, violoncelles et piano ; roulements de timbales, triangle ; <i>glissandi</i> de harpes.

Tableau 5 : Accompagnement orchestral de la scène finale de *SW2*, « 7M3 Finale », mes. 101-129 [film de 02:14:48 à 01:15:54].

On remarque ainsi que dans *SW5*, Williams crée une gradation vers le climax final principalement par la modification des textures orchestrales autour du motif, avec notamment le retrait des strates sur la phrase c qui crée un effet de « mise à nu » de la mélodie, puis une densification soudaine sur a' pour conclure en apothéose. Les registres et l'instrumentation de la mélodie restent relativement constants pendant tout l'énoncé du thème, maintenant un caractère romantique exacerbé [extrait 3]. Dans *SW2*, les textures de l'accompagnement sont moins mouvantes. La progression vers une apogée lyrique repose en majeure partie sur l'exploitation des inflexions expressives apportées par les registres et la mobilité des alliages de timbres dans l'énoncé de la mélodie, avec la circulation des trois phrases du thème à différents groupes instrumentaux [extrait 4].

L'ensemble des analyses comparatives effectuées tout au long de cette section permet ainsi d'évaluer plus objectivement l'approche musicale proposée par Williams. En dehors de quelques traits stylistiques et gestes compositionnels récurrents ponctuels qui relèvent du style même du compositeur, il n'est pas possible de dégager avec fermeté une continuité dans les pratiques musicales de la saga, que ce soit à l'échelle des trilogies ou des épisodes : certaines séquences témoignent d'une évolution de l'écriture de Williams au tournant des années 1990, tandis que d'autres s'insèrent dans une dynamique globale de renouveau musical et sonore. Les deux scènes de poursuite dans un champ d'astéroïdes renforcent cette idée : alors que celle de *SW5* est pourvue d'un accompagnement orchestral dense où domine une fanfare cuivrée triomphale, celle de *SW2* est majoritairement dénuée de musique, donnant alors à Ben Burtt la possibilité de créer des objets sonores novateurs²⁶⁴. L'approche de Williams tend ainsi à se démarquer, dans la majorité des cas, des rimes visuelles et narratives tracées dans l'ensemble de la saga.

1.5. Modalités d'intervention des thèmes impériaux dans la trilogie républicaine

En conclusion du présent chapitre, l'étude des modalités d'intervention des motifs impériaux dans les épisodes républicains permet d'apporter des éléments d'éclairage sur la manière dont le compositeur s'est saisi de cette tension créatrice entre unité et changement, du point de vue du réseau thématique dans les deux trilogies.

1.5.1. Citations et réinventions thématiques dans les épisodes républicains : des évocations voilées

Nous ne nous intéresserons pas ici aux liens unissant certains motifs de la trilogie impériale – nous en avons évoqué quelques exemples plus haut, avec le motif de l'« autre

²⁶⁴ Cette séquence sera étudiée en détail à la fin de notre troisième partie (cf. *infra* 11.5.4.).

Skywalker » dans *SW6* ou le thème d'amour de *SW5*. Ils ont déjà été abondamment traités dans la littérature et ne s'inscrivent pas dans notre perspective d'étude à l'échelle des deux trilogies²⁶⁵. En outre, le processus de composition sur les séquels et les préquels est différent, ces derniers impliquant une approche « à rebours » comme le souligne Williams : « Cette idée de faire allusion à des thèmes à venir, ou de suggérer et de donner des indices sur des thèmes que nous connaissons déjà, fut pour moi une expérience nouvelle sur [*La Menace fantôme*]. Je n'ai eu ce type de pensée sur aucun des trois [films] précédents²⁶⁶. »

Dans nombre d'entretiens accompagnant la sortie de *SW1*, le compositeur insiste sur le modelage de plusieurs nouveaux motifs à partir des thèmes connus de la trilogie impériale, de manière à créer des liens musicaux audibles qui contrebalanceraient en quelque sorte l'écart temporel de seize années séparant *SW6* et *SW1*, et contribueraient à l'identité musicale de la saga²⁶⁷. Afin d'interroger ces propos, nous avons choisi de traiter ici deux motifs de *SW1* qui procèdent d'une ramification motivique à grande échelle : le thème de célébration accompagnant la parade de Naboo dans la dernière scène du film, et le thème d'Anakin²⁶⁸.

La déconstruction et la réorganisation intervallique, orchestrale et harmonique du thème de l'Empereur de *SW6* [exemple 21] sont particulièrement représentatives de ces pratiques, donnant naissance à un nouveau motif lors de la célébration finale de *SW1* [exemple 22] :

The image shows a musical score for Example 22. It consists of two systems of staves. The first system has two staves: the top one is labeled 'Bassons et cordes graves' (Bassoons and low strings) and the bottom one is labeled 'Choeur d'hommes' (Men's choir). The second system also has two staves: the top one is labeled 'Bsn. et Cg.' (Bassoon and low strings) and the bottom one is labeled 'Ch.' (Choir). The music is in 4/4 time and features a melodic line in the bassoon and low strings, and a harmonic accompaniment in the men's choir. The key signature has one flat (B-flat). The score includes dynamic markings such as 'mf' and a rehearsal mark '5'.

²⁶⁵ Irena Paulus, en particulier, consacre plusieurs pages aux liens « organiques » unissant l'ensemble des thèmes de la trilogie impériale (Irena Paulus, « Williams versus Wagner », *op. cit.*, p. 166-171). Voir aussi les deux articles de Doug Adams, « Sounds of the Empire », *op. cit.*, p. 22-25 et 47 ; « A Return, or a New Hope? », *op. cit.*, p. 34 ; et Bill J. Poché, « Musical Content and Thematic Process in the *Star Wars* Concert Suites of John Williams », Mémoire de maîtrise en musicologie sous la direction de David Ward-Steinman, San Diego State University, 1995.

²⁶⁶ Cité dans Richard Dyer, « John Williams. Scoring *The Phantom Menace* », *Soundtrack*, vol. 18, n° 70, été 1999, p. 13 : « This idea of hinting of themes that are to come, or suggesting and giving hints of themes that we already know, was for me a new experience with *Phantom Menace*. I didn't have any of this thinking in the earlier three. »

²⁶⁷ Voir *Ibid.*, p. 11-13.

²⁶⁸ Pour un aperçu d'autres liens thématiques dans *SW1*, comme celui unissant le motif de Qui-Gon et le thème de la Force, nous renvoyons à Doug Adams, « A Return, or a New Hope? », *op. cit.*, p. 32-34.

Exemple 21 : SW6, thème de l'Empereur. Réduction à partir de [SW6 BO], disque 2, piste 4 [de 01:07 à 01:40].

The musical score for Exemple 21 is presented in three systems. The first system includes the vocal line (Choeur), percussion (Percussions), and accompaniment (Accompagnement). The vocal line features the lyrics 'Ah Ah Ah' over a melodic line. The percussion part consists of a rhythmic pattern of eighth notes. The accompaniment part features a bass line with a chromatic pattern and a treble line with chords. The second system includes the vocal line (Ch.), percussion (P.), and accompaniment (Acc.). The vocal line features the lyrics 'Ya ya Ya ya Ya ya ya ya Ya ya ya ya yah yah yah yah yah yah.' The percussion part continues with the same rhythmic pattern. The accompaniment part continues with the same melodic and harmonic patterns.

Exemple 22 : SW1, thème de la célébration finale. Réduction à partir de [SW1 UE], disque 2, piste 31 [de 00:31 à 00:47].

Le lien qui unit ces deux motifs a été remarqué par plusieurs musicologues, mais ceux-ci se concentrent uniquement sur leur parenté intervallique²⁶⁹. Pourtant, comme le rappelle James Buhler, le thème de l'Empereur possède certes une courbe mélodique distincte, mais son identité est avant tout timbrale et harmonique²⁷⁰ : il repose sur des triades mineures dans le registre grave qui échappent à la logique tonale, émaillées de chromatismes et de secondes augmentées. On note également la coloration passagère de quinte augmentée à la fin de la quatrième mesure de l'[**exemple 21**], qui ajoute une tension expressive supplémentaire.

Or, le processus de transformation et de recontextualisation effectué par Williams, qui masque la similitude de ces deux motifs et la rend difficilement perceptible au premier visionnage du film, n'est étonnamment jamais souligné. Pourtant, la spécificité du travail d'écriture effectué ici nous semble en partie résider dans ces nombreuses altérations apportées au thème, au point de rendre méconnaissable sa parenté avec sa matrice originelle : le processus de dérivation thématique entrepris par Williams affecte tous les paramètres musicaux. Le caractère joyeux, festif et entraînant du *cue* de SW1, généré par le tempo rapide, l'accentuation, les nombreux contretemps et syncopes, est diamétralement opposé à la dimension sombre et menaçante du thème de l'Empereur. L'orchestration est également différente : le thème est ici

²⁶⁹ Voir Emilio Audissino, *John Williams's Film Music, op. cit.*, p. 125-126 ; et Doug Adams, « A Return, or a New Hope? », *op. cit.*, p. 33.

²⁷⁰ James Buhler, « Star Wars, Music, and Myth », *op. cit.*, p. 47.

énoncé dans un registre bien plus aigu par un chœur de femmes et d'enfants sans paroles, connotant l'innocence et la pureté par leur timbre séraphique, auréolé de rires et de sifflets qui parachèvent ce tableau idyllique. L'accompagnement fait appel aux sonorités éclatantes des trompettes dans l'aigu et à un large ensemble de percussions évoquant les sonorités du gamelan. Sur le plan mélodique, on observe une déconstruction et une reconstruction intervallique : la tête du motif est légèrement modifiée (une seconde majeure remplace la tierce mineure du thème de l'Empereur), et les intervalles de la queue sont renversés. Williams crée un petit canon entre les deux voix du chœur, qui se répondent en écho, ajoutant à son caractère entraînant. Enfin, toute trace de tension harmonique disparaît, remplacée par un pentatonisme généralisé et la prééminence d'intervalles consonants : unissons, quarts justes, quintes à vide et nombreuses quintes parallèles se substituent aux triades mineures juxtaposées créant une ambiguïté entre tonalité et modalité dans le thème initial.

À travers ces références voilées, Williams se livre davantage à une activité de récréation qu'à un simple travail de variation à partir du matériau d'origine. Ce travail musical de camouflage est important à souligner dans la mesure où il s'avère étroitement lié à la place de *SW1* au sein de la chronologie narrative de la trilogie républicaine et à son statut de premier préquel. L'altération considérable du motif s'accorde particulièrement avec la menace voilée du futur Empereur qui tire les ficelles à visage couvert, sous sa double identité de Chancelier Palpatine/Dark Sidious, d'autant que le *cue* suit le gros plan faisant la mise au point sur Palpatine, sur lequel résonne l'interrogation inquiète de Mace Windu²⁷¹. L'énoncé du thème de l'Empereur sans aucune modification aurait été quelque peu inopportun en ce qu'il aurait créé une discordance trop grande par rapport à l'image mettant en valeur l'exubérance festive, à travers les manifestations euphoriques de la foule, la pluie de confettis multicolores, la dominance des tons pastel, la monumentalité des décors parés de fleurs et des cadrages en plans larges [extrait 5]. Williams choisit au contraire de ne pas terminer le film sur une note purement triomphale, mais introduit à travers cette récréation thématique un commentaire subtil vis-à-vis de l'image : « [C]e qui a été le plus amusant fut de transformer le motif de “The Emperor” en chant pour enfant car j'ai essayé de me démarquer à ma façon de ce que voulait George Lucas, en jouant sur le contraste du sénateur Palpatine. C'est fort ironique de ma part²⁷² ».

Williams prend ainsi le contre-pied des célébrations finales précédemment écrites pour *SW4* et *SW6*, en choisissant un thème associé au côté obscur comme base compositionnelle, qui

²⁷¹ À la suite de la mort de Dark Maul, Mace Windu s'interroge : « Mais lequel [des Sith] a été détruit, le maître ou l'apprenti ? » (« But which [of the Sith] was destroyed ? The master or the apprentice ? » dans la version originale).

²⁷² Williams, cité dans Didier Leprêtre, « Étoiles fantômes », *op. cit.*, p. 14.

lui permet d’esquisser le danger planant sur la fragile République à la fin de *SW1* : comme le souligne Emilio Audissino, « la victoire du Bien sur le Mal célébrée ici est trompeuse et tragiquement éphémère²⁷³ ». À ce geste final du compositeur fait d’ailleurs écho l’insertion très singulière de la respiration de Dark Vador pour conclure le générique, comme on l’a vu précédemment.

Au sein de cette réinvention compositionnelle des motifs de la trilogie impériale, le thème d’Anakin de *SW1* occupe une place intéressante puisqu’il comporte une citation de la fin de la « Marche impériale » introduite dans *SW5* [exemple 23], que Williams infléchit considérablement :

The image displays a musical score for Example 23, which is the end of the Imperial March theme from Star Wars Episode V. The score is arranged for a full orchestra, including Flutes, Trumpets, Trombones, Clarinet, Violins and Altos, and Violoncelles/Contrabasses. The music is in 4/4 time and features complex rhythmic patterns with triplets and dynamic markings like *sfz* and *msfz*. The score is divided into two systems, with the first system covering measures 1-4 and the second system covering measures 5-8. The key signature is one flat (B-flat major/D minor).

Exemple 23 : *SW5*, fin du thème de la Marche impériale. Réduction à partir de [*SW5 BO*], disque 2, piste 1 [de 00:29 à 00:39].

²⁷³ Emilio Audissino, *John Williams's Film Music, op. cit.*, p. 125 : « the victory of Good versus Evil being celebrated here is deceitful and tragically ephemeral ».

La Marche impériale possède une dimension militaire et mécanique qui, lors de son premier énoncé dans *SW5*, met en valeur le caractère implacable et impitoyable de l'Empire galactique. Elle repose sur un ostinato pesant, hiératique et menaçant en triolets de doubles croches, et une mélodie exposée en homophonie et en homorythmie aux trompettes et trombones, dont la régularité rythmique, les accents et les grands sauts intervalliques renforcent le caractère martial et décidé. Surtout, Williams génère un brouillage harmonique intéressant jouant sur les couleurs introduites par la mobilité du *sol* à la mélodie (mesures 3-4), tandis que l'accompagnement repose sur l'emploi d'une « mixture fonctionnelle²⁷⁴ » selon la terminologie de Daniel Harrison, faisant entendre une harmonie de « dominante » grâce à l'enharmonie *fa#* (sensible de *sol* mineur, ton principal)/*solb*, bien que l'accord effectivement énoncé soit celui du sixième degré minorisé. Comme l'explique avec justesse Jérôme Rossi, Williams « substitue à l'accord de dominante (*ré-fa#-la* en *sol* mineur) un accord mineur sur le sixième degré (*mib-solb-sib*) [...]». On assiste donc à une forme de logique tonale “pervertie” dans laquelle la fonction de dominante demeure, mais avec des notes différentes²⁷⁵ ». Les nombreux accords de septièmes et de neuvièmes enrichissent par ailleurs l'harmonie de dissonances expressives.

Cette configuration particulière est retrouvée dans le thème d'Anakin, qui présente un contour intervallique et des couleurs harmoniques identiques, dans une citation quasi exacte du motif de la Marche impériale (mesure 6 de l'[**exemple 24**]). Une marche harmonique chromatique descendante précède en outre l'énoncé du motif, rappelant le chromatisme descendant des lignes de crêtes du *cue* d'origine :

Exemple 24 : *SW1*, fin du thème d'Anakin. Réduction à partir de [*SW1 BO*], piste 3 [de 01:37 à 01:57].

²⁷⁴ Daniel Harrison, *Harmonic Function in Chromatic Music: A Renewed Dualist Theory and an Account of Its Precedents*, Chicago : University of Chicago Press, 1994, p. 64 : « functional mixture. » Ce terme désigne un accord combinant au moins deux fonctions harmoniques différentes. Harrison note que les doublures, la conduite des voix et la texture conduisent l'auditeur à percevoir l'une de ces fonctions de manière plus préminente. Ainsi, l'identité harmonique réelle de l'accord dépend à la fois des degrés mélodiques qui le composent, et du mouvement de ces degrés dans la progression vers l'accord suivant. Pour davantage de détails, voir *Ibid.*, p. 64-72.

²⁷⁵ Jérôme Rossi, « Le dynamisme harmonique dans l'écriture filmique de John Williams », *op. cit.*, p. 120.

Pourtant, là encore, Williams tend à masquer la parenté entre les deux segments. Le caractère martial originel est totalement absent du thème d'Anakin, qui mêle lyrisme et douceur par sa nouvelle orchestration et son tempo beaucoup plus lent : il est énoncé aux violons et altos, sur un accompagnement où dominent les délicates ondulations des arpèges de flûtes dans l'aigu, harpe et violoncelles. La disparition de l'ostinato et du rythme pointé renforce par ailleurs la fluidité du motif, qui se déroule sans à-coups. L'évocation de la Marche impériale n'est donc là encore qu'esquissée. Le compositeur souligne justement sa volonté d'éviter une référence trop ouvertement explicite à la Marche impériale d'origine dans le thème d'Anakin :

Un motif dans l'esprit « impérial » eut été idiot et malvenu. Un motif alliant le merveilleux à l'enfance eut été trop peu subtil et maladroit. J'ai donc dû reprendre le squelette du thème de Dark Vador, apposer les notes sur le papier et créer plusieurs dérivations. [...] Ce fut un petit jeu d'écriture où j'échangeais les intervalles, voire même les mesures et les demi-mesures. « Anakin's Theme » est nouveau. En même temps, il incorpore tout ce que Dark Vador deviendra²⁷⁶.

Cette écriture à rebours et le modelage de nouveaux motifs à partir de plusieurs thèmes impériaux sur la trilogie républicaine devrait *a priori* permettre au compositeur à la fois de créer un tout musical cohérent et de déployer des trajectoires musico-narratives à grande échelle au-delà du cadre du seul épisode, comme il l'ambitionne²⁷⁷. Néanmoins, leur dimension cryptée rend la parenté des thèmes loin d'être évidente à l'écoute du film. Les dérivations thématiques dissimulées prennent ainsi la forme d'un véritable exercice d'écriture destiné à un auditoire spécialiste de la musique de *Star Wars* – dont l'oreille aiguisée parviendrait à détecter ces évocations masquées, dans un processus de gratification typique du cercle relativement fermé que constitue la communauté des fans²⁷⁸ –, mais peut-être surtout et avant tout au compositeur lui-même. Williams ne cache pas le caractère très satisfaisant que représente pour lui ce travail d'écriture d'un point de vue intellectuel : « Parfois, [un motif] fait subtilement référence aux thèmes plus anciens. [...] Les gens ne le remarquent pas [mais] c'est amusant de les entremêler²⁷⁹. »

La référence à la Marche impériale dans le thème d'Anakin possède de riches potentialités sur le plan dramatique : par cette référence voilée, Williams peut introduire une menace latente et sous-tendre la destinée tragique du personnage. Pourtant, en dépit de ces possibilités intéressantes, de sa place importante dans la bande originale, les partitions éditées

²⁷⁶ Williams, cité dans Didier Leprêtre, « Étoiles fantômes », *op. cit.*, p. 14.

²⁷⁷ Voir Brian J. Robb, « Across the Stars », *op. cit.*, p. 26-27.

²⁷⁸ Leur extrême spécialisation transparaît clairement sur la toile, où de nombreux fans de Williams ont débattu des nouvelles partitions de la trilogie républicaine et tenté de décortiquer l'intégralité du matériau musical utilisé dans chaque épisode de la saga sur des sites dédiés au compositeur. Voir par exemple ce forum de quarante-sept pages, intitulé « *Star Wars* Prequel Music Resource (part 2), *John Williams Fan Network*, 2010, <http://www.jwfan.com/forums/index.php?showtopic=19354&page=1>, consulté le 12 juillet 2015.

²⁷⁹ John Williams, Commentaires audio du Blu-ray de *SW6*.

et dans le discours même du compositeur, ce segment final s'avère singulièrement peu exploité dans le film, sans que nous ne puissions déterminer la raison exacte de son emploi anecdotique²⁸⁰. Il n'intervient que deux fois, aux flûtes, lorsque la mère d'Anakin exprime sa fierté quant à sa victoire à la course de la Bounta, puis lorsque Qui-Gon explique à Anakin ce que sont les midi-chloriens – donc à des moments dénués de toute référence réelle au futur sombre du jeune garçon. Le thème disparaît par la suite complètement de *SW2* et *SW3*, et n'a dès lors qu'un impact insignifiant sur la narration musico-visuelle des épisodes républicains, ce dont Williams a conscience et qu'il semble regretter à demi-mot. Il explique en effet n'avoir pas pu développer le thème d'Anakin pour aboutir de manière quasi organique à la Marche impériale comme il en avait l'intention en 1999²⁸¹, en raison de l'orientation nouvelle du récit donnée par Lucas dès *SW2* autour de la romance entre Anakin et Padmé²⁸², et de l'évolution même du protagoniste : « Je ne peux [utiliser] un thème qui ne correspond pas au personnage. Ce n'est plus le petit enfant naïf et insouciant de l'*Episode I* et ce n'est pas encore Dark Vador. Il est intraduisible, scénaristiquement et musicalement parlant²⁸³. »

1.5.2. Le réemploi du réservoir thématique impérial sur les épisodes républicains

Pour remarquable que soit ce processus dérivation et de recombinaison thématique, son potentiel narratif et dramatique n'a ainsi pas pu être réellement mis à profit par le compositeur à l'échelle de la trilogie républicaine. Il convient dès lors de se tourner vers le réemploi des motifs d'origine eux-mêmes. Nous intéresserons ici uniquement à leur importance en matière de *présence* au sein des épisodes républicains ; le mode d'utilisation des thèmes par rapport à l'image et à la narration dans les deux trilogies sera abordé dans le chapitre suivant. Nous nous sommes appuyée pour cela sur les données issues des frises thématiques générées par le biais du logiciel « Ligne de temps » (cf. [annexe 4]), qui permettent de faire émerger de manière objective plusieurs phénomènes éclairants quant à la construction thématique [tableau 6] :

²⁸⁰ Nous n'avons en effet pas pu consulter l'intégralité des manuscrits de *SW1*. Aussi nous est-il impossible de déterminer si Williams prévoyait d'utiliser davantage le motif au cours du film, ou si ce manque d'utilisations relève surtout des coupures au montage.

²⁸¹ Voir Didier Leprêtre, « Étoiles fantômes », *op. cit.*, p. 14 et 16 ; Richard Dyer, « Making *Star Wars* Sing Again », *Film Score Monthly*, vol. 4, n° 5, juin 1999, p. 19-20 ; Jon et Al Kaplan, « Sithburger? », *Film Score Monthly*, vol. 10, n° 3, mai/juin 2005, p. 31.

²⁸² Voir Didier Leprêtre, « Que les clones attaquent », *Dreams Magazine*, avril/mai 2002, p. 27-28.

²⁸³ *Ibid.*, p. 28.

THÈME REPRIS (NOMBRE D'OCCURRENCES)	<i>SW4</i>	<i>SW5</i>	<i>SW6</i>	<i>SW1</i>	<i>SW2</i>	<i>SW3</i>
Thème de la Force	21	12	19	10	8	19
Thème de Luke	20	22	16	5	4	5
Fanfare des rebelles	11	4	9	1 (au générique de fin)	1 (au générique de fin)	3 (dont 2 au générique)
Thème de Leia	10	2	2	0	0	3
Marche impériale		34	18	4	5	12
Thème de Yoda		13	4	1	3	2
Thème de l'Empereur			10	5	4	8

Tableau 6 : Récurrence des thèmes de la trilogie impériale dans les épisodes républicains.

Le tableau permet tout d'abord d'observer que le motif le plus fédérateur de la saga est bien, comme l'avance le compositeur, le thème de la Force²⁸⁴. Cela apparaît très nettement sur les frises thématiques, tant par le nombre de ses retours que dans la répartition de ses différentes occurrences, plus régulière que pour les autres motifs de la trilogie impériale.

Mais en dehors de ce cas particulier, il appert que la musique de la trilogie impériale occupe une place très peu importante dans *SW1* et *SW2*. Les motifs d'origine sont certes présents, mais leurs occurrences s'avèrent fort limitées, tant par le nombre que par leur durée d'intervention. Le thème de l'Empereur par exemple possède une durée moyenne de 34,7 secondes sur *SW6*, contre 19,5 secondes dans *SW2* et 22 secondes dans *SW3* – épisode républicain où il est le plus justifié narrativement ; la durée moyenne du thème de Yoda est respectivement de 21 secondes dans *SW5* et 30,5 secondes dans *SW6*, alors que ses énoncés durent en moyenne 11,7 secondes dans *SW1*, et 15,3 secondes dans *SW2*. En outre, comme le montrent fort bien les frises thématiques reproduites en [annexe 4], les thèmes d'origine sont inégalement répartis au sein des épisodes républicains : certains interviennent au début et disparaissent totalement jusqu'au générique final (comme le thème de Luke par exemple), d'autres sont énoncés uniquement dans les dernières minutes et n'ont ainsi qu'un impact minimal sur la narration, les derniers voient leurs différentes occurrences séparées par de (très) longues plages temporelles.

²⁸⁴ Voir *Ibid.*, p. 65.

Parmi les réductions les plus frappantes du nombre d'occurrences des thèmes, le motif de Luke se révèle quatre fois moins présent dans les épisodes républicains que dans *SW4* ou *SW5*, tandis que dans *SW1* et *SW2*, les thèmes de la Force et de l'Empereur voient leur présence diminuer de moitié par rapport aux épisodes impériaux. Certains thèmes disparaissent même totalement : l'absence du motif de la princesse Leia dans *SW1* et *SW2* est certes logique au regard de la narration, mais la non utilisation de la fanfare des rebelles au sein des trois films républicains paraît plus surprenante, dans la mesure où Williams l'utilise fréquemment comme thème victorieux « générique » dans la trilogie impériale. Ici, elle est réduite à une peau de chagrin en tant qu'élément incontournable des génériques de fin, soulignant une seule fois un succès remporté par Anakin et R2D2 dans la bataille spatiale qui ouvre *SW3*. En dépit de la place importante de Yoda dans *SW2* et *SW3*, le thème du personnage n'est lui aussi que très peu repris par Williams.

Distinguons également le cas exemplaire de la Marche impériale : si la saga est conçue dans son entier par Lucas comme la « tragédie de Dark Vador », il n'en va cependant pas de même pour la musique. La Marche impériale ne constitue pas le cœur des trois nouvelles partitions, où son utilisation s'avère beaucoup plus parcimonieuse et fragmentée : alors qu'elle est employée de façon prééminente dans *SW5* et *SW6*, elle est finalement assez peu utilisée sur les épisodes républicains, et particulièrement dans *SW1* où ses quatre occurrences se limitent en moyenne à une durée de 5,6 secondes. Faisant écho aux propos qu'il tenait déjà au sujet de *SW1* et *SW2* (cités plus haut), le compositeur justifie ainsi la relative rareté du motif impérial dans *SW3* : « *La Revanche des Sith* est davantage un film sur la mutation d'Anakin que sur Dark Vador. C'est donc en toute logique que le « Darth Vader's Theme » [*sic*] n'apparaît qu'avec parcimonie et de manière beaucoup plus subliminale que l'utilisation martiale que l'on trouve dans *Le Retour du Jedi*²⁸⁵. »

Une précision importante s'impose au sujet de *SW3* : au regard du [tableau 6], cet épisode semble occuper une place singulière au sein de la trilogie républicaine, par l'importance plus marquée des motifs d'origine. Ceux-ci sont collectivement plus présents, et la récurrence des thèmes de la Force ou de l'Empereur rejoint celle des épisodes impériaux. Mentionnons également que dans cet épisode, si le motif de Yoda est peu énoncé, la durée moyenne de ses interventions, autour de 26 secondes, est toutefois bien plus grande que dans les deux films précédents et s'avère relativement similaire à ceux des épisodes impériaux (21 secondes dans *SW5* et 30,5 secondes dans *SW6*). Comme on peut le noter sur les frises thématiques, l'énoncé des thèmes de Luke et de Leia est en outre concentré dans les dernières minutes du film, créant

²⁸⁵ Cité dans Jean-Christophe Arlon et Vivien Lejeune, « Avec des Sith, on refait le monde », *op. cit.*, p. 63.

un nœud musico-narratif dont le pendant intervient au début de *SW4*. Des liens musicaux sont ainsi tissés entre *SW3* et *SW4*, et un pont semble être jeté à grande échelle entre les deux trilogies par la reprise accrue de ces thèmes connus, indépendamment de leur provenance exacte dans la trilogie impériale. Toutefois, cette perception d'un rôle cohésif joué par *SW3* doit être nuancée par une mise en perspective de ces reprises thématiques avec le nouveau matériau, par le biais des frises en [annexe 4]. Il convient en effet de noter la part égale que Williams ménage aux motifs spécifiquement composés pour cet épisode, ce qui confirme les propos du compositeur, affirmant sa volonté de ne pas faire reposer sa partition sur les thèmes d'origine : « *La Revanche des Sith* fait référence aux thèmes de la [trilogie impériale], mais en aucun cas il ne base sa construction sur eux²⁸⁶. » Notons d'ailleurs que les motifs issus des deux épisodes républicains précédents y sont aussi présents que ceux de la trilogie impériale.

* * *

Au terme de ce premier chapitre, l'absence d'unité musicale de la saga semble ainsi se concrétiser, nonobstant l'aspect *stylistique* général qui demeure incontournable : la présence du même compositeur sur l'ensemble de l'hexalogie induit forcément un niveau d'unification « externe » impliquant, pour reprendre l'expression de Jean-Jacques Nattiez, des « conduites compositionnelles constantes²⁸⁷ ».

On aurait pu s'attendre à retrouver également un certain nombre de traits saillants « starwarsiens » dans l'écriture du compositeur qui auraient joué un rôle cohésif dans une optique d'unification liée à cette double trilogie, faisant écho aux rimes visuelles et situations narratives symétriques déclinées par Lucas de film en film. Certes, il a été possible de mettre au jour plusieurs éléments et gestes compositionnels propres à la saga, donc potentiellement unificateurs sur l'ensemble de l'hexalogie, tels les musiques employées pour accompagner les volets, les ponctuations dramatiques de timbale soliste ou le réemploi de l'ouverture musicale de *SW4* dans chaque épisode. Toutefois, on a vu qu'ils demeurent trop ponctuels et circonscrits au sein des films pour avoir une réelle incidence sur la perception globale des six partitions comme un tout. En réalité, le principal facteur d'unification globale semble résider davantage dans les récurrences stylistiques propres à Williams et sa manière d'aborder certains types de scènes, comme on l'a vu pour d'autres films réalisés par des réalisateurs différents, que dans une « signature » musicale qui serait véritablement spécifique à la saga.

²⁸⁶ Cité dans *Ibid.*, p. 64-65.

²⁸⁷ Jean-Jacques Nattiez, « Préface », dans Sylveline Bourion, *Le style de Claude Debussy : duplication, répétition et dualité dans les stratégies de composition*, Paris : Vrin, 2011, p. 10.

L'impossibilité de formuler des généralisations ou de dégager un fil directeur dans l'approche du compositeur de manière ferme et définitive semble ainsi appuyer davantage l'idée d'« heureux hasards » avancée par Williams²⁸⁸ : des réalisations musicales similaires sont peut-être provoquées consciemment dans certains cas, ou relèvent d'habitudes d'écriture fortement ancrées et assimilées. Mais les partitions de la trilogie républicaine s'inscrivent majoritairement dans une dynamique globale de renouveau, découlant probablement à la fois du désir de changement du compositeur et de l'évolution générale de son style, qui connaît une inflexion marquée à partir des années 1990. L'étude de la construction des génériques de fin des six épisodes et des modalités d'intervention du matériel thématique impérial dans la trilogie républicaine, en particulier, atteste qu'en dépit de la présence de certaines constantes, Williams ne fait pas de la continuité et de l'unification musicales de la saga le point de mire de ses partitions. Les épisodes républicains, notamment, ont visiblement été abordés comme des entités séparées par le compositeur et il est difficile de les considérer eux-mêmes comme un ensemble homogène musicalement. La jonction avec la trilogie impériale est principalement portée par *SW3*, même si elle doit être relativisée ; elle ne domine ni l'approche du compositeur ni sa mise en application effective dans cet épisode. Dans *SW1* et *SW2*, on ne peut que constater la rareté du réemploi et de l'importance quantitative des thèmes d'origine.

Au-delà de la question de la récurrence des motifs impériaux, la construction du canevas thématique telle qu'elle apparaît sur les frises en [annexe 4] semble différer entre les épisodes impériaux et républicains. C'est à cette manière même de structurer la partition et d'utiliser les thèmes vis-à-vis de la narration et de l'image dans chacune des trilogies que nous consacrerons donc les deux chapitres suivants, tout d'abord par le biais du procédé d'écriture du *leitmotiv*.

²⁸⁸ Cf. Craig L. Byrd, « The *Star Wars* Interview: A New Talk », *op. cit.*, p. 18.

Chapitre 2 : Du leitmotiv dans Star Wars

L'étude des transformations de l'écriture thématique du compositeur dans les deux trilogies implique nécessairement de s'interroger en premier lieu sur l'emploi par Williams du procédé du *leitmotiv*, qui constitue un incontournable tant dans la littérature sur la saga que sur le cinéma. Précisons ici d'emblée que dans notre exploration de l'utilisation du *leitmotiv*, nous ne traiterons pas des analogies plus larges entre les formes filmique et opératique, qui dépassent notre propos et ont donné lieu à des publications récentes spécifiquement consacrées à ces questions²⁸⁹.

2.1. L'importation du *leitmotiv* au cinéma. Une technique d'écriture et ses malentendus

2.1.1. Origines et définition(s) du *leitmotiv*

Le lien entre la musique de cinéma hollywoodienne et le drame musical wagnérien a fait l'objet de nombreux écrits voire de polémiques virulentes, centralisées autour du procédé du *leitmotiv*²⁹⁰. Ce dernier est si communément évoqué dans la littérature cinémusicologique qu'il pourrait sembler redondant d'y faire retour en y consacrant de nouveaux développements. Pourtant, force est de constater que le terme reste entouré d'un flou définitionnel, ses acceptions variant selon les auteurs : « [L]e sens même du mot "leitmotiv" a [...] volé en éclats ; un rapide coup d'œil à la littérature scientifique sur le sujet révèle un objet appréhendé de manière imparfaite, comme s'il était perçu selon différents angles à travers un verre réfracteur²⁹¹. »

Si l'on a coutume d'associer le *leitmotiv* (« motif conducteur ») à la pratique wagnérienne, le procédé est néanmoins déjà présent sous des formes simplifiées dans de

²⁸⁹ Nous renvoyons en particulier à David Schroeder, *Cinema's Illusions, Opera's Allure: The Operatic Impulse in Film*, New York : Continuum, 2002 ; Marcia J. Citron, *When Opera Meets Film*, Cambridge/New York : Cambridge University Press, 2010 ; Jean Cléder, « Tous les garçons s'appellent Erik : opéra et fantastique au cinéma », dans Hervé Lacombe et Timothée Picard (dir.), *Opéra et fantastique*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2011, p. 365-378 ; et Cécile Carayol, « La musique de film comme prolongement de l'opéra : correspondances entre *The Wuthering Heights* et *The Ghost and Mrs Muir* de Bernard Herrmann », dans Frédérique Toudoire-Surlapierre et Pascal Lécroart (dir.), *Marges de l'opéra : musique de scène, musique de film et musique radiophonique 1920-1950*, Paris : Vrin, 2015, p. 173-185.

²⁹⁰ Voir en particulier Theodor W. Adorno et Hanns Eisler, *Musique de cinéma* [1944], Paris : L'Arche, 1972, p. 12-15 ; Gérard Dastugue, *Le corps du cinéma : musique de film et réception spectatorielle dans le cinéma hollywoodien classique*, Lille : ANRT, 2006, p. 134-149 ; François Nicolas, « La généalogie wagnérienne de la musique de film », dans Frédéric Gimello-Mesplomb (dir.), *Analyser la musique de film : méthodes, pratiques, pédagogie*, Norderstedt : Books on Demand, 2010, p. 37-54 ; et Matthew Bribitzer-Stull, *Understanding the Leitmotif: from Wagner to Hollywood Film Music*, Cambridge : Cambridge University Press, 2015.

²⁹¹ Matthew Bribitzer-Stull, *Understanding the Leitmotif*, op. cit., p. xix : « [T]he very meaning of the word "leitmotif" [...] has splintered ; a cursory glance at the scholarly literature on the topic reveals an object imperfectly apprehended, as though viewed from different angles through a refracting lens. » Voir aussi Stan Link, « Leitmotif: Persuasive Musical Narration », dans Graeme Harper, Ruth Doughty et Jochen Eisentraut (dir.), *Sound and Music in Film and Visual Media: An Overview*, New York : Continuum, 2009, p. 181-182.

nombreux opéras avant Wagner : des « motifs de réminiscence » sont ainsi utilisés par Johann W. Franck à la fin du XVII^e siècle ou Reinhard Keiser au XVIII^e siècle²⁹², mais c'est principalement au sujet des opéras d'Étienne N. Méhul, Luigi Cherubini ou Carl Maria von Weber que la dénomination de *leitmotive* « pré-wagnériens » est employée rétrospectivement²⁹³. Mentionnons également l'« idée fixe » de Berlioz qui, associée à la femme aimée, se transforme et se déforme au fil des mouvements de la *Symphonie fantastique* (1830), en fonction des inflexions du programme qu'elle reflète dans un processus musico-narratif²⁹⁴. Si Wagner n'est donc pas l'inventeur de la technique d'écriture du *leitmotiv*, déjà en germe sous différentes formes, il l'a toutefois codifiée, développée, et portée à un degré de réalisation et une ampleur inégalés par ses prédécesseurs.

Dans cette association étroite entre le procédé du *leitmotiv* et le nom du compositeur allemand, l'empreinte laissée par les exégètes wagnériens ne doit pas être occultée. Alors que Wagner devient, pour reprendre l'expression de Timothée Picard, une « question européenne²⁹⁵ » suscitant de nombreuses polémiques parmi les défenseurs et les détracteurs de la « musique de l'avenir »²⁹⁶, fleurissent d'innombrables guides d'écoute. Ces écrits d'accompagnement des œuvres fournissent à l'auditeur des points de repère musicaux face à la monumentalité du cycle wagnérien. À la suite de la publication de son catalogue des « fils conducteurs » de *L'Anneau du Nibelung* en 1876, Hans von Wolzogen est considéré comme le premier théoricien à centraliser l'analyse des œuvres wagnériennes autour du concept de *leitmotiv*, supplantant le terme de *Grundthema* (« thème fondamental ») employé par le compositeur²⁹⁷. La technique leitmotivique devient ainsi dès le dernier tiers du XIX^e siècle un fondement capital pour l'analyse et l'écoute des opéras de Wagner, faisant l'objet « d'un véritable militantisme²⁹⁸ » parmi ses exégètes prosélytes – et ce malgré les réserves de l'artiste

²⁹² Voir Matthew Bribitzer-Stull, *Understanding the Leitmotif*, *op. cit.*, p. 20-23.

²⁹³ Voir Andrew McCredie, « Leitmotif: Wagner's Points of Departure and their Antecedents », *Miscellanea Musicologica*, n° 14, 1985, p. 1-28 ; Thomas S. Grey, « ...wie ein rother Faden: On the Origins of "Leitmotif" as Critical Construct and Musical Practice », dans Ian Bent (éd.), *Music Theory in the Age of Romanticism*, 1996, Cambridge : Cambridge University Press, p. 187-210 ; et John Warrack, *German Opera: From the Beginnings to Wagner*, Cambridge : Cambridge University Press, 2001.

²⁹⁴ Rappelons qu'au cours des débats virulents entourant la musique à programme au XIX^e siècle, Berlioz en est, aux côtés de Liszt, l'un des plus fervents défenseurs. Voir en particulier Jean-Pierre Bartoli, « Forme narrative et principes du développement musicale dans la *Symphonie Fantastique* de Berlioz », *Musurgia*, vol. 2, n° 1, 1995, p. 25-50 ; et Stephen Rodgers, *Form, Program, and Metaphor in the Music of Berlioz*, New York : Cambridge University Press, 2009, p. 85-106.

²⁹⁵ Timothée Picard, *Wagner, une question européenne. Contribution à une étude du wagnérisme (1860-2004)*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2006.

²⁹⁶ Voir notamment Carl Dahlhaus, *Les drames musicaux de Richard Wagner* [1971], trad. de l'allemand par Madeleine Renier, Liège : Mardaga, 1994, p. 9-12 et 168-170.

²⁹⁷ Voir Rémy Campos et Nicolas Donin, « Wagnérisme et analyse musicale. L'émergence de nouvelles pratiques savantes de lecture et d'écoute en France à la fin du XIX^e siècle », dans Rémy Campos et Nicolas Donin, *L'analyse musicale, une pratique et son histoire*, Genève : Droz, 2009, p. 36-41.

²⁹⁸ Rémy Campos et Nicolas Donin, « Wagnérisme et analyse musicale », *op. cit.* p. 37.

lui-même, qui en redoutait un usage mécanique et simplificateur à l'encontre de ses propres conceptions esthétiques²⁹⁹.

L'histoire complexe des origines et de l'emploi du terme *leitmotiv* joue un rôle non négligeable dans le flou définitionnel dont il est entouré. En recoupant les propositions récentes de plusieurs chercheurs, il est néanmoins possible de délimiter la spécificité de ce procédé d'écriture autour de plusieurs caractéristiques essentielles³⁰⁰ :

- un *leitmotiv* désigne un motif musical court et récurrent associé à une idée extra-musicale (personnage, objet, lieu, sentiment, concept abstrait...), qui peut être d'essence mélodique, rythmique, timbrale ou harmonique ;

- en ce sens, il possède une double nature à la fois musicale et associative. Partant, il peut être exploité dans une optique narrative et représentationnelle, tout en s'inscrivant au sein d'une large structure musicale où il devient intimement lié à l'essence symbolique du drame ;

- à la différence d'un simple thème récurrent, le *leitmotiv* est caractérisé par sa nature évolutive, excluant quasiment toute répétition littérale. Tout en restant reconnaissable, le motif se transforme considérablement au fil de ses occurrences, en fonction de la forme musicale, des circonstances du récit et des nouveaux contextes émotionnels et dramatiques, qu'il reflète et contribue à générer tout à la fois. Ses métamorphoses permettent ainsi d'éclairer son (ou ses) référent(s) sous de multiples facettes, mettant en valeur l'évolution de l'intrigue. Le *leitmotiv* engage la mémoire de l'auditeur, dans un processus constant d'enrichissement graduel, d'évaluation rétrospective et d'anticipation ;

- l'ensemble du matériel leitmotivique est lié organiquement par un processus d'expansion et de développement à partir d'un motif générateur (*Urmotiv*). Les différents *leitmotiv* peuvent dès lors s'entremêler et se superposer les uns aux autres.

²⁹⁹ Dans l'entrée de son journal datée du 1^{er} août 1881, Cosima Wagner rapporte ainsi : « Je joue à quatre mains avec Lusch des passages du *Crépuscule des Dieux* [...]. Malheureusement, cette édition fourmille d'indications comme : thème de la joie du voyage, thème du malheur, etc. R. dit : à la fin, les gens vont croire que ces absurdités se font sur mon ordre ! » (Cosima Wagner, *Journal* [1869-1883], trad. de l'allemand par Michel-François Demet, vol. 4, Paris : Gallimard, 1979, p. 136). Voir aussi Richard Wagner, « De l'application de la musique au drame » [1879], *Œuvres en prose*, t. 12, Paris : Delagrave, 1924, p. 271-295. À ce sujet, nous renvoyons à Jean-Jacques Nattiez, « L'univers wagnérien et les wagnérismes » [2004], dans Jean-Jacques Nattiez (dir.), *Musiques : une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, vol. 4, *Histoires des musiques européennes*, Arles/Paris : Actes Sud/Cité de la musique, 2006, p. 1227-1228 ; Peter Larsen, « From Bayreuth to Los Angeles: Classical Hollywood Music and the Leitmotif Technique », dans Didier Huvelle et Dominique Nasta (dir.), *Le son en perspective : nouvelles recherches / New Perspectives in Sound Studies*, Bruxelles/New York : P.I.E./Peter Lang, 2004, p. 195-196 ; et Stephen C. Meyer, « "Leitmotif": On the Application of a Word to Film Music », *Journal of Film Music*, vol. 5, n° 1-2, 2012, p. 102-103.

³⁰⁰ Voir Peter Larsen, « From Bayreuth to Los Angeles », *op. cit.*, p. 188-197 ; Stan Link, « Leitmotif: Persuasive Musical Narration », *op. cit.*, p. 180-192 ; Stephen C. Meyer, « "Leitmotif": On the Application of a Word to Film Music », *op. cit.*, p. 103 ; et Matthew Bribitzer-Stull, *Understanding the Leitmotif*, *op. cit.*, p. 10-19.

2.1.2. Pour une reconsidération de l'emploi du *leitmotiv* dans le cinéma hollywoodien

L'importation de ce procédé d'écriture au cinéma a fait couler beaucoup d'encre. Au fil des ans s'est cristallisée dans la littérature dominante une conception parfois étroite et stéréotypée de son usage dans les films – notamment dans le cinéma classique américain³⁰¹ –, qui découle de différents facteurs.

Les écrits apparaissent tout d'abord imprégnés des propos tenus par les pionniers du symphonisme hollywoodien tels Max Steiner, Erich W. Korngold ou Franz Waxman, cités à titre d'« arguments d'autorité » pour justifier le rapprochement entre leur pratique compositionnelle et celle de Wagner. Un tel usage s'avère problématique à plusieurs égards. Waxman, par exemple, réduit essentiellement le *leitmotiv* à un thème de personnage : « La technique du *leitmotiv* est courante dans la musique de film. Elle consiste à relier des thèmes à des personnages et ensuite à les varier lorsque les situations changent ; j'ai trouvé cela très pratique pour écrire pour le cinéma. C'est une aide à la composition et à l'écoute³⁰². »

Steiner s'en fait également l'écho, proposant une définition très simplifiée du *leitmotiv* et de la pratique wagnérienne en général :

Autant en emporte le vent est, comme toutes mes partitions, écrit à la manière d'un opéra. Si vous écoutez le *Ring* de Wagner, vous allez retrouver le même thème d'un bout à l'autre [...] Un thème réapparaît de différentes façons. C'est ce que j'ai fait dans toutes mes partitions. [...] J'ai dit que Richard Wagner aurait été l'un des plus grands compositeurs de musique de film jamais connus parce qu'il accompagne le dialogue par la musique exactement comme moi. [...] Il soulignait l'intégralité de l'action jusqu'à ce qu'il arrive à une chanson³⁰³.

Le discours tenu par Steiner au sujet de sa partition du *Mouchard* (1935) est également abondamment cité pour qualifier son processus compositionnel : « Chaque personnage devrait avoir un thème. [...] Un aveugle aurait pu s'asseoir dans une salle de cinéma et savoir à quel moment Gypo apparaissait à l'écran³⁰⁴. »

³⁰¹ Le procédé est bien sûr déjà utilisé dès les premiers temps du cinéma. Pour un aperçu historique de son emploi au cinéma, voir Laurent Guido, « Entre opéra wagnérien et culture de masse : l'univers musical de *Star Wars* », *Décadrages*, n° 8-9, 2006, p. 52-55.

³⁰² Cité dans Fred Karlin, *Listening to Movies: The Film Lover's Guide to Film Music*, New York : Schirmer, 1994, p. 73 : « The leitmotif technique is common in film scoring. That is, the attaching of themes to characters and then varying them as the situations change, and I have found this very practical in writing film music. It is an aid to composition and an aid to listening. »

³⁰³ Cité dans Myrl A. Schreiber, « On *Gone with the Wind*, Selznick, and the Art of "Mickey Mousing": An Interview with Max Steiner » [1967], *Journal of Film & Video*, vol. 56, n° 1, printemps 2004, p. 42-43 : « *Gone with the Wind*, like all my scores, is written like an opera. If you listen to Wagner's *Ring* you will find the same theme throughout. [...] A theme reoccurs in different ways. I did it with every one of my scores. [...] I said Richard Wagner would have been one the greatest picture composers that ever lived because he was underscoring dialogue just like I do. [...] He was underlining the whole action until he gets to a song. »

³⁰⁴ Cité dans Kathryn Kalinak, *Settling the Score: Music and the Classical Hollywood Film*, Madison : University of Wisconsin Press, 1992, p. 113 : « Every character should have a theme. [...] A blind man could have sat in a theatre and known when Gypo was on the screen. »

Or, ces propos tenus par les pionniers du symphonisme hollywoodien ne rendent pas justice à leurs propres pratiques. Force est pourtant de constater qu'ils ont essaimé dans la littérature sur la musique de film³⁰⁵, où ils tendent à être pris au pied de la lettre sans que l'exactitude de leur contenu ni leurs implications esthétiques ne soient véritablement interrogées. Ce manque de remise en perspective est d'autant plus étonnant lorsque l'on prend en considération l'exagération manifeste dont fait preuve Steiner en particulier, et surtout l'optique de vulgarisation musicale et d'auto-promotion dont ces discours procèdent. Ils relèvent en outre, du côté des compositeurs, d'un processus de légitimation culturelle. Le choix de l'opéra et l'évocation du nom de Wagner ne sont pas anodins : ces rapprochements permettent indirectement de faire rejaillir le prestige attaché à ce genre musical savant et au patronyme de l'artiste tant sur le modèle classique américain que sur le cinéma en général, et de faire accéder la musique de film au statut d'art³⁰⁶.

La conception parfois étroite du l'emploi du *leitmotiv* au cinéma découle par ailleurs d'une comparaison explicite avec la pratique wagnérienne en tant que telle, qui pose problème à double titre. Premièrement, cette comparaison quasi unilatérale avec Wagner paraît discutable dans la mesure où, on l'a vu, le *leitmotiv* n'est nullement exclusif à la seule pratique du compositeur allemand³⁰⁷. Deuxièmement, l'évaluation du procédé à l'aune de la musique savante entraîne forcément une vision biaisée : son emploi cinématographique ne peut paraître que simplificateur par comparaison. Si, comme le rappelle Carl Dahlhaus, dans la Tétralogie wagnérienne « le développement musical est porté et déterminé par les *leitmotive*³⁰⁸ », au cinéma, l'accompagnement musical et le déploiement des thèmes est défini par l'image, le montage et la narration. Des auteurs comme James Buhler ou Irena Paulus regrettent ainsi que l'écriture de Williams dans *Star Wars* n'atteigne pas la même envergure ni la même complexité que celle des opéras de Wagner³⁰⁹, alors que leurs partitions ne procèdent tout simplement pas de la même ambition et relèvent de contextes de création bien différents. À ce titre, rappelons que Williams lui-même ne fait que très rarement référence à Wagner en entretien :

³⁰⁵ Voir notamment Claudia Gorbman, 1987, p. 29 et 93-97 ; et Annabel J. Cohen, « Music as a Source of Emotion in Film », dans Patrick N. Juslin et John Sloboda (dir.), *Handbook of Music and Emotion: Theory, Research, Applications*, Oxford : Oxford University Press, 2001, p. 258.

³⁰⁶ Voir Mervyn Cooke, *A History of Film Music*, Cambridge/New York : Cambridge University Press, 2008, p. 80 ; et Stephen C. Meyer, « "Leitmotif": On the Application of a Word to Film Music », *op. cit.*, p. 102.

³⁰⁷ Voir en particulier Alain Poirier, « Les fonctions de la musique au cinéma », dans Jean-Jacques Nattiez (dir.), *Musiques : une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, vol. 1, *Musiques du XX^e siècle*, Arles/Paris : Actes Sud/Cité de la musique, 2003, p. 757-758.

³⁰⁸ Carl Dahlhaus, *Les drames musicaux de Richard Wagner*, *op. cit.*, p. 24.

³⁰⁹ Voir James Buhler, « *Star Wars*, Music, and Myth », dans James Buhler, Caryl Flinn, et David Neumeyer (dir.), *Music and Cinema*, Hanover : Wesleyan University Press, 2000, p. 51-54 ; Irena Paulus, « Williams versus Wagner or an Attempt at Linking Musical Epics », *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, vol. 31, n° 2, 2000, p. 162-164 et 172-173.

contrairement à Steiner par exemple, il ne revendique pas ouvertement de filiation avec le compositeur allemand, préférant citer plusieurs modèles parmi des musiciens de cinéma (Waxman, Korngold, Alfred Newman) plutôt qu'un seul qui serait fondamental pour lui³¹⁰.

De cette comparaison littérale entre les opéras wagnériens et les partitions de cinéma découle une autre critique qui a fait florès dans la littérature cinémusicologique. Chez Wagner, le *leitmotiv* est, selon Carolyn Abbate, animé d'une vie propre dont la logique est purement musicale, transcendant son association référentielle première :

[Les *leitmotive*] ont *tendance* à posséder des associations spécifiques lors de leurs premières occurrences. Mais ces associations se dissipent aussi [...]. Les motifs de Wagner peuvent, en résumé, revêtir un sens spécifique à des moments exceptionnels et solennels, mais à moins qu'ils ne soient maintenus dans cet état sémiotique, ils perdent leur signification et deviennent des idées musicales³¹¹.

Cette résorption ultime du *leitmotiv* dans la musique « pure », qui ne fait d'ailleurs pas l'unanimité parmi les chercheurs³¹², est jugée irréalisable au cinéma : dans les films, il serait réduit à une étiquette sémantique et illustrative dénuée de toute profondeur, entraînant alors une « démythification » du procédé et la perte de sa portée symbolique³¹³. Cette critique a notamment été portée par Theodor W. Adorno et Hans Eisler dans leur célèbre essai engagé de 1944, s'insérant plus largement dans une condamnation virulente du modèle hollywoodien, où le recours majoritaire à un « langage conventionnel préfabriqué³¹⁴ » hérité de la musique romantique véhiculerait des références préétablies et figées. Les auteurs soutiennent l'impossibilité pour le *leitmotiv* de dépasser une valeur indicative au cinéma : dans la mesure où il ne peut se développer ni sur la longueur ni au sein d'une vaste forme musicale, et où le montage entraîne des interruptions incessantes du flux musical, il devient une simple

³¹⁰ Voir à ce sujet Chloé Huvet, « John Williams, héritier du symphonisme de l'âge d'or hollywoodien ? Étude comparative d'*E.T. the Extra-Terrestrial* et de *Jurassic Park* de Steven Spielberg (1982-1993) », Mémoire de Master 2 en musicologie sous la direction de Laurent Cugny et Philippe Cathé, ENS de Lyon, 2011, p. 38-42.

³¹¹ Carolyn Abbate, *Unsung Voices: Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*, Princeton : Princeton University Press, 1991, p. 168 : [Leitmotifs] *tend* to have specific associations at their first occurrences. But these associations also escape [...]. Wagner's motifs may, in short, absorb specific meaning at exceptional and solemn moments, but unless they are maintained in this semiotic state, they shed their meaning and become musical thoughts. » Voir aussi James Buhler, « *Star Wars*, Music, and Myth », *op. cit.*, p. 41-42.

³¹² Voir notamment Laurent Guido, « Entre opéra wagnérien et culture de masse », *op. cit.*, p. 58 ; et Philippe Lacoue-Labarthe, *Musica Ficta (Figures de Wagner)*, Paris : Christian Bourgeois, 1991, p. 219-222.

³¹³ Des chercheurs ont récemment remis en cause cette idée. Voir notamment Danijela Kulezic, « The Audio-Visual Structure of Film and the Influence of the Poetics of Myth on its Maturing », *New Sound*, n° 9, 1997, p. 59-64 ; Peter Larsen, « From Bayreuth to Los Angeles », *op. cit.*, p. 195, et Matthew Bribitzer-Stull, *Understanding the Leitmotif*, *op. cit.*, p. 142-143 et surtout 255-300.

³¹⁴ Theodor W. Adorno et Hanns Eisler, *Musique de cinéma* [1944], Paris : L'Arche, 1972, p. 42.

caractérisation de son référent, réduit à un « valet de chambre musical qui présenterait son maître d'un air entendu alors que tout le monde connaît cette personnalité éminente³¹⁵ ».

Alors que l'écriture thématique des pionniers du symphonisme a pu être réduite à l'exploitation de simples « emblèmes » musicaux de personnages³¹⁶, de récentes études ont proposé une réévaluation en profondeur de l'emploi des motifs dans les films de l'âge d'or³¹⁷. Dans *Une femme cherche son destin* (1942) par exemple, Charles Leinberger fait la distinction entre d'une part, le thème renvoyant aux sentiments et à la transformation de Charlotte et celui associé à la relation mère/fille – qui sont de véritables *leitmotive* –, et d'autre part, les cinq autres motifs « d'identification », simples et récurrents, qui servent essentiellement à guider le spectateur au cours des deux heures du film³¹⁸, s'avérant ainsi plus proches des traditions issues de la musique de scène et du cinéma muet que du procédé wagnérien³¹⁹. De manière similaire, Justin London propose une relecture critique de l'analyse musicale faite par Claudia Gorbman du *Roman de Mildred Pierce* (1945)³²⁰ : sur les cinq *leitmotive* recensés par Gorbman, seuls les thèmes de Mildred et de Veda peuvent véritablement prétendre à cette dénomination³²¹. Enfin, plus généralement, Peter Larsen note avec justesse l'évolution de la pratique compositionnelle de Steiner au fil du temps et le hiatus qu'elle génère par rapport aux propos du musicien :

[D]ans *Le Mouchard*, il utilisa la technique du thème référentiel de façon presque automatique. Mais au cours des années suivantes, le système fut varié et considérablement développé et, comme l'indiquent les exemples du *Grand Sommeil*, les motifs récurrents revêtaient bien d'autres fonctions que de signaler la présence des personnages³²².

Cette récente reconsidération de l'usage du *leitmotiv* dans les films de l'âge d'or est fondamentale en ce qu'elle ouvre la voie à une meilleure compréhension globale de l'écriture thématique dans le cinéma hollywoodien *mainstream* – y compris contemporain : elle permet d'opérer une distinction claire entre ce qui relève d'un *leitmotiv* et ce qui s'apparente à un thème

³¹⁵ *Ibid.*, p. 15. Voir aussi p. 14.

³¹⁶ Voir notamment Caryl Flinn, *Strains of Utopia: Gender, Nostalgia and Hollywood Film Music*, Princeton : Princeton University Press, 1992, p. 26.

³¹⁷ Voir en particulier Michel Chion, *La musique au cinéma*, Paris : Fayard, 1995, p. 216-217 ; Peter Larsen, « From Bayreuth to Los Angeles », *op. cit.*, p. 185-197 ; et Kate Daubney, *Max Steiner's Now, Voyager: A Film Score Guide*, Westport : Greenwood Press, 2000, p. 17-30.

³¹⁸ Voir Charles Leinberger, « Thematic Variation and Key Relationships: Charlotte's Theme in Max Steiner's Score for *Now, Voyager* », *The Journal of Film Music*, vol. 1, n° 1, 2002, p. 64-76.

³¹⁹ Voir à ce sujet Stephen C. Meyer, « "Leitmotif": On the Application of a Word to Film Music », *op. cit.*, p. 102.

³²⁰ Voir Claudia Gorbman, *Unheard Melodies: Narrative Film Music*, Londres/Bloomington : BFI Publishing/Indiana University Press, 1987, p. 93.

³²¹ Justin London, « Leitmotifs and Musical Reference in the Classical Film Score », dans James Buhler, Caryl Flinn et David Neumeyer (dir.), *Music and Cinema*, Hanover : Wesleyan University Press, 2000, p. 90-95.

³²² Peter Larsen, *Film Music* [2005], Londres : Reaktion Books, 2007, p. 110 : « [I]n *The Informer*, he used the reference technique almost automatically. But over the following years, the system was varied and developed considerably and, as the examples from *The Big Sleep* indicate, the recurring motifs often have many other tasks than to mark the presence of the characters. »

référentiel récurrent, fréquemment confondus sous l'étiquette englobante du procédé wagnérien.

2.2. Présence du *leitmotiv* dans la saga de George Lucas

La présence du *leitmotiv* dans *Star Wars* a fait l'objet de plusieurs publications, mais les auteurs présentent fréquemment des avis divergents voire contradictoires, en raison de la complexité de cette notion parfois aplanie, et de sa définition soit imprécise soit partiellement ébauchée. Évoquer le *leitmotiv* dans la saga nécessitait donc de préciser son histoire et ses acceptions en amont. Or, l'usage majoritaire que Williams fait du procédé concorde en tous points avec la définition que nous en avons donnée plus haut, dont nous reprenons ici brièvement les critères.

Tout d'abord, si comme on l'a vu, le *leitmotiv* nécessite une structure musicale vaste et ample, il peut dès lors s'épanouir pleinement dans les grands cycles cinématographiques où un même compositeur œuvre sur différents volets, tels *Star Wars* et la double trilogie du *Seigneur des Anneaux* et du *Hobbit* (2001-2014) : « [J]ustement, c'est sur la durée que se développe l'épopée lucasienne. De fait, la musique composée par Williams, presque omniprésente, peut se développer et les motifs récurrents dépasser une "simple fonction indicative"³²³. » La saga de Lucas et l'ensemble tolkienien de Peter Jackson partagent en outre, à l'instar des opéras wagnériens, « un esprit de grandeur mythique, et [la] patine de l'épopée³²⁴ ».

Si l'on s'intéresse plus précisément au matériau mobilisé lui-même, il appert que la plupart des thèmes principaux de *Star Wars* sont liés les uns aux autres, comme l'ont souligné notamment plusieurs musicologues³²⁵. Cet élément ayant déjà évoqué au chapitre 1, nous ne faisons ici qu'un bref rappel. Irena Paulus, en particulier, voit dans le thème de la Force une sorte de *Urmotiv* : l'ensemble des motifs de la trilogie impériale, liés organiquement,

³²³ Philippe Gonin, « L'héritage wagnérien dans la musique de John Williams : réflexion sur l'usage du leitmotiv dans la première trilogie de *Star Wars* », dans Alexandre Tylski (dir.), *John Williams : un alchimiste musical à Hollywood*, Paris : L'Harmattan, 2011, p. 104.

³²⁴ Matthew Bribitzer-Stull, *Understanding the Leitmotif*, *op. cit.*, p. 295 : « [They embody] a sense of mythic hugeness, and [the] patina of epicness. » Voir à ce sujet *Ibid.*, p. 294-300 ; James Buhler, « *Star Wars*, Music, and Myth », *op. cit.*, p. 41-54 ; David Schroeder, « Wagner's *Ring for Adolescents: Star Wars* », *Cinema's Illusion, Opera's Allure*, *op. cit.*, p. 213-222 ; Laurent Guido, « Entre opéra wagnérien et culture de masse », *op. cit.*, p. 57-63 ; et Philippe Gonin, « L'héritage wagnérien dans la musique de John Williams », *op. cit.*, p. 95-99.

³²⁵ Voir Bill J. Poché, « Musical Content and Thematic Process in the *Star Wars* Concert Suites of John Williams », Mémoire de maîtrise en musicologie sous la direction de David Ward-Steinman, San Diego State University, 1995 ; Doug Adams, « Sounds of the Empire », *Film Score Monthly*, vol. 4, n° 5, juin 1999, p. 22-25 et 47 ; Doug Adams, « A Return, or a New Hope? », *Film Score Monthly*, vol. 4, n° 7, août 1999, p. 32-34 ; Irena Paulus, « Williams versus Wagner », *op. cit.* ; Roger Hickman, « The *Star Wars* Prequels », *Reel Music: Exploring 100 Years of Film Music*, New York : W.W. Norton, 2006, p. 439-441 ; Mark Richards, « Celebrating *Star Wars* Themes, Part 5 of 6: Across the Stars », *Film Music Notes*, novembre/décembre 2015, <http://www.filmmusicnotes.com/celebrating-star-wars-themes-part-5-of-6-across-the-stars/>, consulté le 6 août 2016.

dériveraient tous du thème de la Force, conçu par l'analyste comme une matrice originelle, à la manière du « motif de la nature » dans *L'Or du Rhin* de Wagner³²⁶.

À certains endroits stratégiques de la narration, Williams tresse et superpose ses motifs, fidèle en cela à l'un des traits distinctifs de la technique leitmotivique³²⁷. Comme le souligne Laurent Guido, « les possibilités de combinaison, d'enchevêtrement des thèmes sont constamment explorées, la partition glissant très rapidement d'une mélodie en suivant le développement du récit visuel³²⁸ », en particulier dans la trilogie impériale. La scène de la mort de Yoda dans *SW6* en offre un exemple emblématique. Williams épouse étroitement le déroulement du dialogue tout en générant un commentaire sur l'image ; l'accompagnement musical noue subtilement le lien de parenté entre Luke et Leia avec le destin familial des Skywalker, partagé entre les côtés lumineux et obscur de la Force [tableau 7]. Le motif de l'« autre Skywalker » est presque continuellement transformé, apparaissant sous deux formes principales (a et b), elles-mêmes soumises à des variations de timbre, de registre, de rythme, et de profil intervallique. Ce motif, au caractère mystérieux et mélancolique, repose sur la répétition lancinante d'un arpège descendant complet ou tronqué, pourvu d'un saut expressif ascendant de sixte mineure (b) ou de quarte juste (a). Il est transposé à différentes hauteurs, confiés aux flûtes, cors ou clarinettes, et superposé au thème de la Force sur l'une des répliques cruciales de Yoda :

³²⁶ Voir Irena Paulus, « Williams versus Wagner », *op. cit.*, p. 166-171.

³²⁷ Matthew Britzner-Stull, *Understanding the Leitmotif*, *op. cit.*, p. 284.

³²⁸ Laurent Guido, « Entre opéra wagnérien et culture de masse », *op. cit.*, p. 56.


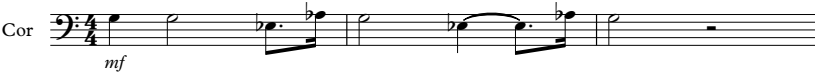



RÉPLIQUES DE YODA	FORMES DU MOTIF DE L'« AUTRE SKYWALKER »
- « Vieux et faible je suis. Mais quand tu auras 900 ans, moins en forme tu seras. »	- phrase b Flûtes 
- [Luke] : « Alors je suis un Jedi. » - « Tu dois affronter Vador. Ensuite, et seulement ensuite, un Jedi tu seras. »	- phrase b' (augmentation rythmique et suppression de la tierce) Cor  - phrase a (affectée ici d'un rythme pointé qui n'est pas sans évoquer la Marche impériale, en lien avec les paroles de Yoda) Cor 
- « Une fois que tu t'engages du côté obscur, à jamais, il dominera ton destin. »	- phrase b'' (diminution rythmique) Flûtes 
- « 1) Le dernier des Jedi tu resteras. 2) La Force est puissante dans ta famille. 3) Transmets ce que tu as appris. »	- thème de la Force aux cors superposé à la phrase b'' transposée Flûtes  Cors  Fl.  Clarinettes 
- « Il y a un autre... »	- phrase b''' (diminution rythmique et suppression de la tierce) Flûte 

Tableau 7 : SW6, Yoda révèle à Luke l'existence secrète d'un parent, interventions du motif de l'« autre Skywalker » [film de 37:50 à 41:01].

L'association du motif avec le poids de la tragédie familiale, qui est esquissée dans cette scène à travers l'évocation de l'affrontement inévitable entre Luke et son père, de la tentation du côté obscur, et sa superposition au thème de la Force, est renforcée dans la séquence où Luke dévoile à Leia qu'elle est sa sœur [à 01:16:19]. La phrase a est énoncée en triolets aux cordes et célesta sur le gros plan du visage de Leia alors que celle-ci prend conscience de leur lien de parenté, puis superposée au thème lyrique de Luke et Leia. Cet entremêlement des deux motifs

revient peu après, quand Luke essaie de convaincre sa sœur qu'il reste du bon en Dark Vador et qu'il peut le sauver en le ramenant du côté lumineux de la Force [à 01:16:54].

2.2.1. Malléabilité référentielle du *leitmotiv*

Cet emploi du motif de l'« autre Skywalker » est d'autant plus intéressant qu'il met en valeur une autre caractéristique de l'écriture thématique de Williams, formant par ailleurs l'un des traits constitutifs du *leitmotiv* que nous avons volontairement peu abordé jusqu'à présent : la grande souplesse du motif et de ses référents. Loin de constituer un simple « signal » musical et mécanique du lien de parenté entre les deux personnages, le motif de l'« autre Skywalker » revêt différentes valeurs expressives selon le dialogue qu'il accompagne, le contexte narratif et dramatique où il intervient, sa présentation musicale elle-même et les autres thèmes avec lesquels il est associé. Par son caractère mélancolique et lancinant, il renvoie dans certains cas plus généralement à la tragédie familiale des Skywalker ou à leur maîtrise de la Force, pouvant conduire au bien comme au mal.

Cette malléabilité référentielle du *leitmotiv* est étonnamment peu évoquée dans les analyses thématiques cinémusicologiques alors qu'elle fonde en partie l'essence même du procédé. Si les nombreuses transformations des thèmes au cours des films sont souvent soulignées, certains écrits restent toutefois imprégnés de la vision du *leitmotiv* en tant que « carte de visite » sémantico-musicale indissociable du personnage ou de l'objet auquel il est associé. C'est ainsi la définition même du terme *leitmotiv* qui pose problème : alors qu'il semble fréquemment pris pour acquis dans la littérature dominante, il s'avère assez souvent utilisé dans un sens restrictif qui offre un reflet déformé du mode de déploiement véritable des thèmes dans les partitions cinématographiques. En effet, ce que les analystes ont traditionnellement coutume d'appeler *leitmotiv* lorsqu'ils évoquent l'association relativement fixe entre un motif et son référent s'apparente en réalité plus justement à un « thème associé constant³²⁹ ». Ce type de thème demeure quasiment inchangé, ou du moins très peu varié au cours de ses différents retours³³⁰, contrairement aux *leitmotifs* caractérisés par une grande malléabilité tant musicale que référentielle³³¹. L'emploi impropre du terme de *leitmotiv* dans la littérature dominante est

³²⁹ Vivien Villani, *Guide pratique de la musique de film : pour une utilisation inventive et raisonnée de la musique au cinéma*, Paris : Scope, 2008, p. 108.

³³⁰ Voir en particulier Jérôme Rossi, « De la musique de scène à la musique de film : *Macbeth* d'Orson Welles et Jacques Ibort, une écriture musico-cinématographique », dans Frédérique Toudoire-Surlapierre et Pascal Lécroart (dir.), *Marges de l'opéra, op. cit.*, p. 156-165 ; et Vivien Villani, « L'analyse des musiques de films : quelques études de cas », dans Frédéric Gimello-Mesplomb (dir.), *Analyser la musique de film : méthodes, pratiques, pédagogie*, Norderstedt : Books on Demand, 2010, p. 76-88.

³³¹ Nous renvoyons à ce sujet à Matthew Bribitzer-Stull, *Understanding the Leitmotif, op. cit.*, p. 75 et 267-269 ; Gérard Dastugue, *Le corps du cinéma, op. cit.*, p. 146-148 ; et à Peter Larsen, « From Bayreuth to Los Angeles », *op. cit.*, p. 190-194.

pointé avec humour par Royal S. Brown dans un article au titre évocateur, « Music and/as Cine-Narrative or: *Ceci n'est pas un leitmotif*³³² ».

La rigidité longtemps appliquée à ce procédé d'écriture transparait par exemple explicitement dans l'analyse de la partition d'*Ève* (1950) par Claudia Gorbman. Face à la mouvance des associations thématiques, l'auteure se montre circonspecte quant à la possibilité même de les caractériser de *leitmotive*, allant jusqu'à affirmer : « Dans bien des cas, la désignation du thème est si éparpillée que l'appeler un *leitmotiv* contredit l'intention de Wagner³³³. » Cette gêne manifeste découle précisément du présupposé selon lequel un *leitmotiv* devrait faire valoir une association fixe, en dépit de leur mouvance fondamentale tant dans la musique de Wagner que dans celle des films³³⁴. Malgré les réévaluations récentes proposées notamment par Peter Larsen, Stan Link et Matthew Bribitzer-Stull, la question est loin d'être résolue et fait encore débat entre les tenants d'une fixité et les défenseurs d'une malléabilité référentielle du *leitmotiv* dans son application au cinéma³³⁵.

Dans *Star Wars*, en particulier, il n'est guère étonnant de retrouver cette tendance à la simplification. De même que « la musique de Wagner a d'abord été entendue comme un amoncellement de leitmotive, apparaissant tels de petites images allégoriques sur des mots-clés³³⁶ », la musique de la saga tend parfois à être présentée comme un catalogue de thèmes fixes de personnages issus de la trilogie impériale, énoncés dès que leur référent est présent à l'image ou évoqué par le dialogue. Emblématisant une opinion répandue sur la musique de *Star Wars*, Laurent Jullier regrette par exemple l'usage schématique qui serait fait de la Marche

³³² Royal S. Brown, « Music and/as Cine-Narrative or: *Ceci n'est pas un leitmotif* », dans James Phelan et Peter J. Rabinowitz (dir.), *A Companion to Narrative Theory*, Malden : Blackwell, 2005, p. 451-465.

³³³ Claudia Gorbman, *Unheard Melodies*, op. cit., p. 29 : « In many cases, the theme's designation is so diffused that to call it a leitmotif contradicts Wagner's intention. »

³³⁴ Voir notamment Frank E. Kirby, *Wagner's Themes: A Study in Musical Expression*, Warren : Harmonie Park Press, 2004 ; et Solenn Hellégouarch, « Une méthode dangereuse. Comprendre le processus créateur en musique de film : le cas de Norman McLaren et Maurice Blackburn, David Cronenberg et Howard Shore », Thèse de doctorat en musicologie sous la direction de Michel Duchesneau et Serge Cardinal, Université de Montréal, 2015, p. 269-280.

³³⁵ Parmi les tenants d'une fixité dans l'association du *leitmotiv* à son référent, citons Claudia Gorbman, *Unheard Melodies*, op. cit., p. 26-29 ; Irena Paulus, « Williams versus Wagner », op. cit., p. 156-157, James Buhler « *Star Wars*, Music and Myth », op. cit., p. 40-43 et 50-54 ; et Roger Hickman, *Reel Music*, op. cit., p. 43. James Wierzbicki semble lui aussi se ranger à cet avis, réduisant l'approche dominante dans le cinéma hollywoodien à l'écriture d'« idées musicales semblables à des airs de chansons qui, pour l'essentiel, étaient simplement réitérées dès que les entités filmiques auxquelles elles étaient associées intervenaient dans le récit » (James Wierzbicki, *Film Music: A History*, New York : Routledge, 2009, p. 144 : « [The basic Hollywood approach involved] tune-like musical ideas that were for the most part simply reiterated whenever their associated filmic entities entered the narrative »). La mouvance référentielle du *leitmotiv* est au contraire soutenue par Peter Larsen, « From Bayreuth to Los Angeles », op. cit. ; Stan Link, « Leitmotif: Persuasive Musical Narration », op. cit. ; Matthew Bribitzer-Stull, *Understanding the Leitmotif*, op. cit., p. 159-221 et 283 ; et Robynn J. Stilwell, « "Bad Wolf": Leitmotif in *Doctor Who* (2005) », dans James Deaville (dir.), *Music in Television: Channels of Listening*, New York/Abingdon : Routledge, 2011, p. 119-142.

³³⁶ Carl Dahlhaus, *Les drames musicaux de Richard Wagner*, op. cit., p. 170.

impériale : « [M]ême si nous avons déjà mémorisé l’association de Dark Vador et de son thème [...], chaque apparition du célèbre homme en noir en est inébranlablement accompagnée³³⁷. »

La question qui se pose n’est donc pas tant de déterminer si *leitmotif* il y a réellement ou non dans *Star Wars*, mais plutôt de clarifier la définition que l’on en donne, en considérant le procédé dans toute sa complexité. Pour notre part, nous embrassons la conception du *leitmotiv* en tant que motif fondamentalement malléable – aussi bien dans son écriture que ses associations –, conception qui nous paraît moins réductrice et plus fidèle à l’usage qu’en fait Williams. En effet, il n’est selon nous pas possible d’appréhender correctement les thèmes de la saga si l’on s’en tient au sens le plus restreint et le plus courant du procédé : en accolant trop rapidement l’étiquette commode de *leitmotiv* dès lors qu’un thème revient de manière récurrente, on risque de passer à côté de la spécificité même du traitement qu’en fait Williams. L’approche thématique du compositeur ne s’arrête pas à la simple identification ou caractérisation de personnage, mais possède une portée plus générale, plus abstraite, permettant de dépasser une application audio-visuelle étroite au sein des films. Peter Larsen note à juste titre : « [C]es thèmes sont souvent ambigus, ou utilisés de telle façon qu’ils font référence à quelque chose de plus que les personnages eux-mêmes. [...] Les thèmes ne sont pas de simples signaux³³⁸. »

Bien entendu, l’association entre un motif musical et un référent principal demeure fondamentale³³⁹. Mais la majeure partie du réseau thématique impérial ne se limite pas là : elle s’apparente à un système d’idées musicales dont le potentiel expressif, plus large, permet de circuler d’un personnage ou d’une idée à l’autre, et dont l’ancrage n’est pas tout à fait définitif. Plusieurs analystes ont ainsi récemment souligné le caractère inapproprié de l’étiquette de « carte de visite » musicale accolée aux thèmes impériaux principaux. L’énoncé emphatique du thème de la princesse Leia, synchronisé avec la réaction épouvantée de Luke lorsqu’Obi-Wan se fait terrasser sous ses yeux par Dark Vador dans *SW4* [à 01:26 20], par exemple, a fait couler beaucoup d’encre par son inadéquation apparente avec l’image³⁴⁰. Or, c’est ici le potentiel expressif du motif qui est pris en considération par le compositeur pour accompagner ce moment tragique, au-delà de sa dimension « sémantique » restreinte. Williams explique ainsi :

³³⁷ Laurent Jullier, *Star Wars : anatomie d’une saga* [2005], Paris : Armand Colin, 2010, p. 62. Voir aussi Irena Paulus, « Williams versus Wagner », *op. cit.*, p. 157, 174-175 et 181 ; et Roger Hickman, *Reel Music, op. cit.*, p. 331-334.

³³⁸ Peter Larsen, *Film Music, op. cit.*, p. 170-171 : « [T]hese themes are often ambiguous, or are used as a reference to something more than the characters themselves. [...] The themes are not just signals. » Voir aussi Richard Dyer, « John Williams. Scoring *The Phantom Menace* », *Soundtrack*, vol. 18, n° 70, été 1999, p. 12.

³³⁹ Voir James Deaville, « The Beauty of Horror: Kilar, Coppola and Dracula », dans Neil Lerner (éd.), *Music in the Horror Film: Listening to Fear*, Londres : Routledge, 2010, p. 194.

³⁴⁰ Voir notamment Doug Adams, « Sounds of the Empire », *op. cit.*, p. 23.

Pour la mort de Ben, au début, j'ai utilisé un segment du thème de la princesse. J'ai pensé qu'il présentait la mélodie la plus communicative de tous les thèmes de la partition. Cette musique au romantisme exacerbé représente, dans ce contexte tragique, la réaction de Luke et de la princesse à l'idée de devoir partir sans Ben³⁴¹.

De même, le thème de Yoda présente une mouvance certaine dans son association avec l'image, aussi bien dans les épisodes impériaux que dans la trilogie républicaine où il peut être employé sans rapport direct avec le personnage, comme « morceau de bravoure »³⁴². Doug Adams relève par exemple la portée « générale » du thème dans son emploi à la fin de *SW5* :

Comme pour le thème de Leia, Williams utilise le thème de Yoda dans une scène centrale où il ne représente pas littéralement le personnage. Alors que Luke manœuvre les troupes impériales dans la Cité des Nuages, une version flamboyante de la mélodie de Yoda l'encourage, suggérant soit A) que Luke se remémore les mises en garde de son professeur, soit B) que Williams fait à nouveau usage du profil romantique d'un thème plutôt que de son association avec le personnage³⁴³.

Les mêmes remarques peuvent être faites au sujet du thème d'amour de Han et Leia, comme on l'a vu plus haut, ou de la fanfare des Rebelles (cf. [exemple 1]) que le compositeur emploie de manière relativement libre, à la manière d'un thème victorieux « générique », pour souligner à divers endroits de l'hexalogie les succès remportés par les héros. Mais parmi les matériaux associés au bien, les thèmes de Luke et de la Force se démarquent particulièrement en ce qu'ils présentent les glissements référentiels les plus significatifs et à très large échelle. Par commodité et souci de clarté, nous continuerons à employer les dénominations habituelles de ces motifs de façon globale, tout en ayant conscience de leur dimension réductrice.

2.2.2. Glissements référentiels et transférabilité des motifs à grande échelle

2.2.2.1. Le thème de Luke

Ce que les chercheurs (et Williams lui-même) ont coutume d'appeler « thème de Luke » [exemple 25] est en fait le thème principal de *Star Wars*, énoncé dès le générique de début en *sib* majeur. Loin d'être exclusivement associé à Luke, il renvoie plutôt à une idée archétypale d'héroïsme issue de conventions culturelles et historiques³⁴⁴, par le timbre brillant des

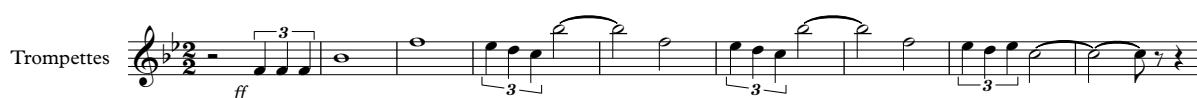
³⁴¹ Cité dans Charles Lippincott, livret de John Williams, *Star Wars Original Soundtrack*, 2 disques 33 tours, 20th Century Records, RSO RS-2-4201, 1977 : « For Ben's death I used part of the Princess Theme in the beginning. I felt it had the most sweeping melody of all the themes in the score. This wildly romantic music in this tragic setting represents Luke's and the Princess' reaction to leaving Ben behind. »

³⁴² Nous en verrons plusieurs exemples dans la deuxième partie de cette thèse (cf. *infra* § 7.1.2.).

³⁴³ Doug Adams, « Sounds of the Empire », *op. cit.*, p. 24 : « As with Leia's theme, Williams uses Yoda's theme in one major scene where it doesn't literally represent the character. As Luke maneuvers the Imperial troops in Cloud City, a dashing setting of Yoda's melody urges him suggesting that either A) Luke is recalling his teacher's warnings or B) Williams is once again using the romantic sweep of a theme rather than the character associations. » Voir aussi à ce sujet Vivien Villani, *Guide pratique de la musique de film*, *op. cit.*, p. 118-119.

³⁴⁴ De nombreux auteurs ont souligné la parenté entre ce motif et le thème principal de *Crimes sans châtiement* (1942) composé par Erich W. Korngold. Voir notamment Neil Lerner, « Nostalgia, Masculinist Discourse, and Authoritarianism in John Williams' Scores for *Star Wars* and *Close Encounters of the Third Kind* », dans Philip

trompettes, son caractère impétueux, son profil majoritairement ascendant, qui présente un élargissement intervallique graduel expressif avec les sauts de quarte et quinte juste puis de septième mineure marquant l'acmé de la phrase sur une tenue de *sib* dans l'aigu, le rythme de marche de l'accompagnement, et le mouvement vers l'avant entretenu par les triolets. Sur le plan harmonique, le thème, en majeur, repose essentiellement sur l'accord de tonique (pendant six mesures) et de septième de dominante ; selon Jérôme Rossi, « cette simplicité (I→V) est la garante de la pureté du personnage et du noble but qu'il s'est fixé³⁴⁵ ». Le motif symbolise ainsi les qualités et les idéaux du protagoniste de manière large : il ne s'agit pas tant du thème « personnel » de Luke que du thème du Héros, à l'instar de celui de *Superman* (1978)³⁴⁶.



Exemple 25 : *SW4*, Thème de Luke. Transcription à partir de [*SW4 BO*], disque 1, piste 2 [de 00:06 à 00:15].

Après le générique du début, le thème baptise immédiatement le personnage : alors que la tante Beru appelle Luke nommément, il est exposé avec douceur aux cors en *ré* majeur sur les plans du jeune homme [à 16:12]. Un second « baptême » rétrospectif intervient également à la fin de *SW3*, quand Obi-Wan confie Luke bébé à ses jeunes oncle et tante sur Tatooine [à 02:12:53] : le motif est énoncé aux violons et aux flûtes sous une forme plus lyrique et ample.

Mais le motif s'éloigne vite de cette fonction narrative identificatrice restreinte pour reprendre la terminologie de Cristina Cano³⁴⁷, et revêt de multiples dimensions au fil de ses occurrences dans l'hexalogie. Sous sa version « héroïque », il évoque la bravoure, l'intrépidité ou l'ingéniosité des protagonistes présents dans les plans qu'il accompagne (comme par exemple dans *SW4* quand C3PO et R2D2, cachés, attendent l'occasion de se faufiler dans le Faucon Millenium à l'insu des *Stormtroopers* [à 01:23:28]). Dans les scènes d'action de *SW4* et *SW6* en particulier, la présentation triomphale du thème aux cuivres dans un tempo rapide accentue l'ardeur des combats menés par les héros – et plus globalement par la rébellion – contre les troupes de l'Empire, sans que Luke ne soit nécessairement présent à l'image.

Hayward (dir.), *Off the Planet: Music, Sound and Science Fiction Cinema*, Londres/Eastleigh : John Libbey Publishing, 2004, p. 98-100 ; Peter Larsen, *Film Music*, op. cit., p. 171-172 ; et Emilio Audissino, *John Williams's Film Music: Jaws, Star Wars, Raiders of the Lost Ark, and the Return of the Classical Hollywood Music Style*, Madison : The University of Wisconsin Press, 2014, p. 75-76.

³⁴⁵ Jérôme Rossi, « Le dynamisme harmonique dans l'écriture filmique de John Williams : harmonie fonctionnelle versus harmonie non fonctionnelle », dans Alexandre Tylski (dir.), *John Williams : un alchimiste musical à Hollywood*, op. cit., p. 118. Voir aussi Emilio Audissino, *John Williams's Film Music*, op. cit., p. 154-155.

³⁴⁶ Voir notamment Emilio Audissino, *John Williams's Film Music*, op. cit., p. 157-158 ; Doug Adams, « A Return, or a New Hope? », op. cit., p. 34 ; et Jeremy Orosz, « John Williams: Paraphraser or Plagiarist? », *Journal of Musicological Research*, vol. 34, n° 4, 2015, p. 314, note 34.

³⁴⁷ Voir Cristina Cano, *La musique au cinéma : musique, image, récit*, Rome : Gremese, 2010, p. 214-215.

Cette circulation du thème d'un personnage à l'autre s'accroît dans les épisodes républicains, où il ne se limite pas aux seuls chevaliers Jedi : dans *SW1*, par exemple, s'il souligne dès les premières minutes la bravoure de Qui-Gon et Obi-Wan [à 05:47], il est également énoncé en *sib* majeur aux trompettes lorsque la doublure de la reine Amidala abat plusieurs droïdes dans l'offensive menée au palais de Theed [à 01:47:42]. Le motif prend la valeur d'un thème martial victorieux à la fin de *SW2* [à 02:01:16], où il met en relief les lourdes pertes infligées par l'armée des clones aux forces droïdes des Séparatistes, et élève les actions des escadrons républicains à un niveau épique. Alors qu'aucun personnage n'est individualisé à l'image dans un camp comme dans l'autre, l'énoncé du motif aux trompettes apporte une clarification et une épaisseur supplémentaire à cette bataille « impersonnelle », entièrement numérique et proche du visuel des jeux vidéo, baignant dans une monochromie de tons ocres foncés. Le choix thématique est donc essentiel ici. Le caractère entraînant du thème et la rapidité du tempo s'accroissent en outre particulièrement avec l'animation frénétique à l'image, presque saturée de mouvements simultanés et de traversées horizontales du cadre de part en part [extrait 6]. Aussi Laurent Guido souligne-t-il :

[E]n produisant [...] une double stylisation (d'une part en capturant l'essence des connotations héroïques et mythiques que cherchent à produire les films, d'autre part en saisissant les lignes rythmiques essentielles de l'action visuelle), la musique devient absolument nécessaire à l'explicitation des enjeux et des sentiments fondamentaux, sur le double plan narratif et émotionnel³⁴⁸.

Présenté sous une forme minorisée, dans un accompagnement beaucoup plus dépouillé et un tempo lent, le thème revêt une dimension désenchantée. Ces transformations reflètent dans certaines scènes l'état psychologique ou physique de Luke, traduisant son absence de repères lors du *crash* de son vaisseau sur Dagobah dans *SW5* [à 39:57], son découragement et son abattement pendant son entraînement de Jedi qui met à rude épreuve son entrain optimiste, ou son échec à l'épreuve de la grotte maléfique³⁴⁹. Là encore, la minorisation du thème intervient également en dehors de son association explicite avec le personnage. Elle souligne notamment, dans *SW5*, le refus initial de Yoda de former Luke en raison de la colère qui l'habite [exemple 26]. Énoncé aux clarinettes et bassons dans une nuance *p* généralisée sur une tenue de quinte à vide et des oscillations de seconde mineure, le motif revêt une dimension douce et triste à la fois, dénué de toute connotation épique. Son tempo lent se dissocie de l'agitation de Luke, qui contredit le vieux maître Jedi avec véhémence. L'inflexion du thème met à la fois en valeur la sagesse de jugement de Yoda, estimant que Luke ressemble trop à son père et qu'il

³⁴⁸ Laurent Guido, « Entre opéra wagnérien et culture de masse », *op. cit.*, p. 66.

³⁴⁹ Cf. *supra* § 1.3.2.1.

n'est pas prêt à affronter les épreuves de la formation, tout en laissant pressentir le douloureux parcours à venir pour le jeune homme :

Clarinettes
Bassons
Violons
Harpe et violoncelles

Exemple 26 : *SW5*, thème de Luke, « R6P2 Yoda's Teaching », mes. 6-10 [film de 53:12 à 53:23].

Le thème se désolidarise du personnage de Luke dans d'autres séquences tendues dont il est totalement absent, comme lorsque Han retourne s'assurer de la sécurité de Leia alors que la base rebelle est sur le point d'être envahie par les troupes impériales au début de *SW5* [à 30:08]. Énoncé en strette aux bois et aux trompettes doublées par les cors, le thème revêt ici un caractère plaintif et tourmenté par son instrumentation, sa minorisation, les changements intervalliques (seconde majeure suivie d'un saut de septième majeure, mes. 3), ainsi que par les frottements dissonants occasionnés par sa présentation en contrepoint et le reste de l'accompagnement [exemple 27]. Cette scène présente ainsi un exemple emblématique de ce que Matthew Bribitzer-Stull désigne comme une « corruption harmonique » du thème héroïque, qui est « une intensification du processus musico-dramatique à l'œuvre dans le changement de mode³⁵⁰ ». L'assombrissement apporté au motif suggère l'inquiétude de Han à l'égard de la princesse, et la défaite imminente des rebelles :

Bois
Trompettes et cors
Acc.

³⁵⁰ Matthew Bribitzer-Stull, *Understanding the Leitmotif*, op. cit., p. 175-176 : « Harmonic Corruption [...] represents an intensification of the musical-dramatic process occurring in Change of Mode. » Voir aussi *Ibid.*, p. 285-287 et 292.

Exemple 27 : *SW5*, thème de Luke, « R3/4P4/1 Luke's First Crash », mes. 77-83 [film de 30:09 à 30:19].

Le « thème de Luke » présente ainsi une grande malléabilité à la fois musicale et dans son association avec l'image : il ne renferme pas de signification qui serait fixée à l'avance et totalement figée, mais se voit au contraire reconfiguré dans son potentiel expressif et narratif au fil de ses différentes occurrences dans l'ensemble de l'hexalogie.

2.2.2.2. Le thème de la Force

De la même manière, le « thème de la Force » ne possède pas d'ancrage définitif, mais est redistribué d'un référent à l'autre tout au long de la saga. Lors de sa deuxième occurrence dans *SW4* [à 24:15], au moment où Luke contemple l'horizon, le motif semble symboliser l'appel du lointain, de l'aventure, et l'aspiration du jeune homme à une autre vie hors de la ferme familiale. Sur le plan d'ensemble cadrant Luke face aux soleils couchants sur Tatooine, le thème est énoncé en *sol* mineur par un cor soliste [exemple 28]. Par son caractère calme et majestueux, il renforce le hiératisme de la scène, tandis que la portée mythique du gros plan sur les deux soleils blanc et rouge est mise en valeur par la coloration dorienne générée par l'accord du quatrième degré majorisé (mesure 4)³⁵¹. La deuxième partie du thème est ensuite confiée aux cordes, atteignant un climax lyrique dont l'intensité est accentuée par l'extension des intervalles et de l'ambitus jusqu'à un « sommet » mélodique, le grand *crescendo* généralisé, la texture orchestrale plus dense, les doublures à l'octave et la propulsion apportée par le rythme trochaïque. La désinence du thème, qui se referme sur une quinte à vide « creuse », renforce par sa couleur mélancolique l'abattement de Luke et sa déception de ne pas pouvoir quitter la ferme. Comme le rappelle Philip Tagg, les accords privés de tierce peuvent évoquer « le vide du “nulle part”³⁵² », ce qui fait ici écho au ressenti de Luke [extrait 7]. Cette présentation du thème dans son intégralité est assez peu présente dans l'ensemble de l'hexalogie ; il est plutôt énoncé sous une forme tronquée où seule la tête ou les deux premières phrases sont jouées³⁵³.

³⁵¹ Voir Jérôme Rossi, « Le dynamisme harmonique dans l'écriture filmique de John Williams », *op. cit.*, p. 118.

³⁵² Philip Tagg, *Everyday Tonality: Towards a Tonal Theory of What Most People Hear* [2009], New York : The Mass Media Music Scholar's Press, version 2.5.2., 2014, p. 333.

³⁵³ Pour d'autres exemples où intervient le thème complet, voir Mark Richards, « Celebrating *Star Wars* Themes, Parts 1 of 6: Uses of the Force Theme », *Film Music Notes*, novembre 2015

Exemple 28 : *SW4*, thème de la Force. Transcription à partir de [*SW4 BO*], disque 1, piste 6 [de 02:21 à 02:52].

Matthew Bribitzer-Stull souligne en ces termes la spécificité de la scène :

[N]ous *savons* que ce thème a une signification importante [...], mais ce n'est que plus tard que notre pressentiment vague se fond en une association claire. John Williams semble affectionner particulièrement cette technique – on la retrouve également avec les prémonitions fragmentaires du « thème de Yoda » dans *L'Empire contre-attaque* et [...] du « thème du Graal » dans *Indiana Jones et la dernière croisade*, avant que le lien entre la musique et l'icône chrétienne ne soit forgé³⁵⁴.

Le motif intervient ainsi dans plusieurs scènes où un « enseignement » sur la Force est délivré par les maîtres Jedi à leurs futurs apprentis – par exemple lorsqu'Obi-Wan initie Luke aux secrets de la Force dans *SW4*, ou quand Qui-Gon donne des conseils à Anakin avant la course des modules dans *SW1* [à 57:47]. Il met également en valeur les pouvoirs de télékinésie des Jedi, notamment lorsque ces derniers font appel à la Force pour se tirer d'un mauvais pas³⁵⁵ ; l'emploi du motif en corrélation avec ce type d'actions contribue fortement « à rendre plus “concret” cet élément invisible³⁵⁶ » tout en les auréolant d'une dimension presque magique.

Soulignons toutefois que cette association entre le thème et l'évocation de l'énergie mystique gouvernant l'univers, est loin d'être aussi « claire » que ne le laisse entendre Bribitzer-Stull. Fréquemment, le motif réfère aussi de manière large aux chevaliers Jedi, à l'ancienne République et aux rebelles qui se battent pour cet idéal. Il est notamment énoncé sous la forme

<http://www.filmmusicnotes.com/celebrating-star-wars-part-1-of-6-uses-of-the-force-theme/>, consulté le 6 août 2016.

³⁵⁴ Matthew Bribitzer-Stull, *Understanding the Leitmotif*, op. cit., p. 101-102 : « [W]e know this theme has great meaning [...], but it is only later that our vague presentiment coalesces into a clear association. John Williams seems particularly fond of this technique – one finds it as well with fragmentary presentiments of the “Yoda” theme in *The Empire Strikes Back* and [...] of the “Grail” Theme in *Indiana Jones and the Last Crusade* before the association of music and Christian icon is forged. »

³⁵⁵ Citons par exemple la scène au début de *SW5* où Luke, attaché la tête en bas par un Wampa, attrape son sabre laser grâce à la Force et parvient à se libérer *in extremis*, tout comme Obi-Wan à la fin de *SW1* qui, suspendu au-dessus du vide, parvient à récupérer l'arme de son maître agonisant pour terrasser Dark Maul. De même, l'appel au secours télépathique de Luke à Leia dans *SW5* est mis en relief par le thème de la Force.

³⁵⁶ Vivien Villani, *Guide pratique de la musique de film*, op. cit., p. 118.

d'une marche triomphale à la fin de *SW4* pendant la cérémonie de remise des médailles, célébrant la victoire remportée par les rebelles sur l'Empire³⁵⁷.

Lors de la rencontre entre Luke et Obi-Wan dans *SW4*, et à de nombreuses reprises dans la trilogie impériale, le motif devient en outre l'emblème musical d'Obi-Wan. Cette manière d'aborder le thème, ponctuelle dans *SW1* (par exemple, quand Qui-Gon présente Obi-Wan à Anakin à bord du vaisseau de la reine) et *SW2*, se fait plus fréquente dans *SW3*. La logique de cette utilisation du motif dans ce dernier épisode apparaît « dictée » en quelque sorte par la narration et sa place structurelle dans l'hexalogie : le film voit Anakin basculer du côté obscur et les Jedi être exterminés, Obi-Wan demeurant l'un des derniers chevaliers encore en vie.

Par ailleurs, l'utilisation du thème par rapport à l'image se révèle intéressante en ce qu'elle n'est pas unilatérale. En effet, lorsqu'il est employé dans les séquences d'action, souvent confié aux trompettes sous une forme brillante, un tempo très enlevé, et un accompagnement orchestral dense, le motif met en valeur l'ardeur des combats tout en suggérant que la Force est du côté des héros, notamment pendant la bataille de Yavin à la fin de *SW4* [à 01:39:09], ou quand Luke s'apprête à combattre le rancor dans *SW6* [à 24:43]. Par son décalage avec la situation périlleuse immédiate dans lequel se trouvent les protagonistes, la musique crée un effet d'annonce sur l'image et le récit, en suggérant l'issue heureuse des affrontements à venir. L'énoncé complet du thème à la fin de *SW1* au moment où Anakin fait exploser le vaisseau-mère de la Fédération [à 02:03:05], souligne le tournant dramatique occasionné par son action, tout en renforçant le sentiment de plénitude généré par les cris de joie des pilotes abasourdis par cet exploit et la déflagration finale, synchronisée avec la cadence parfaite en *la* mineur.

Cependant, de façon remarquable, le thème accompagne tout aussi bien certaines scènes de la trilogie impériale dépeignant les revers infligés aux rebelles, par exemple lors de la débâcle sur Hoth dans *SW5* [à 30:45] et, dans les épisodes républicains, l'affaiblissement de la clairvoyance et des pouvoirs des Jedi. Dans *SW2*, par exemple, Yoda explique à Obi-Wan que seul un Jedi a pu effacer des archives la planète Kamino, sans parvenir à percevoir les motivations derrière ce geste troublant. Son inquiétude et les questions sans réponse qu'il soulève sont appuyées par l'énoncé de la tête du thème, contrepunté par des secondes mineures dans le grave aux altos, trombones et bassons [à 38:08]. Le motif prend alors une coloration tragique fort éloignée de l'emploi triomphal que nous venons d'évoquer. C'est d'ailleurs ce thème qui accompagne, à la manière d'une élégie, les premières images de l'Empire galactique à la fin de *SW3* [à 02:11:26]. Dans plusieurs scènes de la trilogie républicaine, et notamment la scène d'ouverture de *SW3*, Williams confère au motif une dimension sombre et martiale

³⁵⁷ Au sujet de cette scène, voir *Ibid.*, p. 85 ; et James Buhler, « *Star Wars*, Music, and Myth », *op. cit.*, p. 51-52.

inaccoutumée³⁵⁸, dans une texture orchestrale beaucoup plus dense et une puissance sonore sans équivalent dans la trilogie impériale³⁵⁹.

Le thème apparaît ainsi associé à plusieurs reprises aux points de vacillement entre les côtés lumineux et obscur de la Force, en particulier dans la trilogie républicaine³⁶⁰. Un exemple frappant peut être observé à la fin de *SW3*, quand Anakin et Obi-Wan abandonnent momentanément leur duel dantesque au sabre laser pour s'affronter à travers leur maîtrise de la Force [exemple 29]. L'interruption du déploiement virtuose des figures d'escrime, jusque-là enchaînées à un rythme effréné, génère une stase momentanée où les deux versants de la Force se retrouvent à un point d'équilibre, figuré par le gros plan sur les mains de chacun des combattants, séparées par un puissant champ d'énergie invisible sur le point d'imploser. Cet équilibre fragile entre l'usage agressif et défensif de la Force est renforcé par la symétrie des cadrages en plan rapproché, montrant tour à tour Obi-Wan puis Anakin ployer sous la concentration, et par la symbolique attachée aux couleurs opposées de leurs vêtements. Alors que la paralysie momentanée est rompue, la rapidité et la violence du nouvel assaut d'Anakin est soulignée musicalement par un assombrissement harmonique : au quatrième degré majorisé couramment employé dans les occurrences du thème de la Force, Williams substitue ici une sixte napolitaine. Le compositeur confère par ailleurs une intensité particulière à ces dix plans par les doublures sur trois octaves, la tension produite par l'accord dissonant à la deuxième mesure, élevant ce duel télékinésique à un rang mythique par les sonorités grandioses et hiératiques d'un chœur mixte et d'un orgue en accompagnement de la mélodie [extrait 8] :

Exemple 29 : *SW3*, thème de la Force, « 6M4 Heroes Collide », mes. 139-145 [film de 01:52:06 à 01:52:16].

³⁵⁸ Certes, on a vu que le thème peut revêtir un aspect guerrier dans la trilogie impériale, où il accompagne à plusieurs reprises les actions héroïques des protagonistes. Mais dans ces cas de figure, le tempo est relativement rapide et le motif est majoritairement confié aux trompettes, revêtant un caractère très brillant – caractéristiques que l'on ne retrouve très peu dans son utilisation dans les scènes d'action des épisodes républicains.

³⁵⁹ Nous analyserons en détails l'exemple de la séquence d'ouverture de *SW3* dans notre troisième partie, car ces modifications dans l'écriture de Williams sont à penser en lien avec l'organisation globale du tissu sonore, les choix de mise en scène, et une volonté de créer un environnement sonore immersif permis par les technologies numériques (voir *infra* § 8.1.5. et 10.2.5.1.).

³⁶⁰ Voir par exemple la scène de *SW1* où Anakin quitte sa mère restée esclave sur Tatooine, et celle de *SW2* où il part à sa recherche après qu'elle ait été enlevée par les Hommes des Sables dans Chloé Huvet, « Les archives musicales de *Star Wars* (1977-2005) : réutilisation et réinvention du matériau originel de John Williams », dans Dimitri Kerdiles et Léonie Lauvaux (dir.), *Archive(s) et création(s)*, à paraître en 2017.

Enfin, le thème se voit associé en particulier à la tragédie des Skywalker dans *SW6*, et à la relation père/fils de Dark Vador et Luke à partir du deuxième tiers du film. Alors que Luke, Han et Leia tentent d'obtenir l'autorisation de se poser sur Endor grâce à un code obtenu clandestinement [à 52:44], ils sont démasqués par Dark Vador, sentant la présence de son fils à bord de leur navette. De son côté, Luke perçoit également la présence de son père, et se rend compte qu'il met en danger la mission. Sur le montage alterné cadrant successivement Dark Vador et Luke en gros plan, le thème se fait entendre dans différents tons et à des groupes instrumentaux contrastés. Il accroît ainsi la tension dramatique en soulignant la connexion particulière et pathétique qui lie les deux personnages³⁶¹. Dans la suite de cet épisode, les interventions du thème de la Force évoquent à plusieurs reprises le conflit intérieur de Dark Vador, puis soulignent son basculement du côté lumineux lorsqu'il assassine l'Empereur pour sauver la vie de son fils [à 01:51:19]. Dans cette scène, de manière intéressante, le dénouement du tiraillement psychologique de Dark Vador intervient exactement au même moment que la résolution musicale d'un long passage dissonant et d'une progression chromatique ascendante aux cordes et trompettes : le thème de la Force est énoncé en *ré* mineur de manière puissante et majestueuse par les cors, en synchronisation avec la prise de décision du père et le mouvement qu'il amorce vers l'Empereur. Il amplifie la portée dramatique et symbolique du geste de Dark Vador et génère un fort sentiment d'achèvement, amplifié par les ponctuations de timbales et trombones [extrait 9].

Tout au long de la saga, Williams construit ainsi, pour reprendre une expression de Solenn Hellégouarch, un « système de transférabilité ou de non exclusivité des motifs³⁶² » : les *leitmotive* impériaux font l'objet de glissements référentiels incessants, qui participent à la richesse du récit audio-visuel. Ils échappent alors à la rigidité simplificatrice qui leur est parfois accolée et les réduit à de simples marqueurs signalant la présence de tel ou tel personnage. Cette circulation dans l'association des motifs à leur(s) objet(s) constitue d'ailleurs un trait récurrent de l'écriture de Williams³⁶³, qui tend à rapprocher sa pratique de procédés thématiques davantage employés dans un cadre cinématographique plus « expérimental », comme chez Angelo Badalamenti et David Lynch ou Howard Shore et David Cronenberg³⁶⁴.

³⁶¹ Au sujet de cette scène, voir Vivien Villani, *Guide pratique de la musique de film*, *op. cit.*, p. 127.

³⁶² Solenn Hellégouarch, « Une méthode dangereuse », *op. cit.*, p. 277.

³⁶³ Voir à ce sujet Chloé Huvet, « John Williams, héritier du symphonisme de l'âge d'or hollywoodien ? », *op. cit.*, p. 129-127 et 142-144 ; et Florent Groult, « Perle noire : musica dentata », *Colonne Sonore*, n° 3, printemps-été 2001, p. 160.

³⁶⁴ À ce sujet, voir respectivement Kathryn Kalinak, « “Disturbing the Guests with This Racket” : Music and *Twin Peaks* », dans David Lavery (éd.), *Full of Secrets: Critical Approaches to Twin Peaks*, Detroit : Wayne State University Press, 1995, p. 87-91 ; et Solenn Hellégouarch, « Une méthode dangereuse », *op. cit.*, p. 269-290.

2.2.3. Déploiement narratif et structurel des *leitmotifs* originels dans les deux trilogies : l'exemple de la Marche impériale

Cette grande souplesse des *leitmotifs* impériaux de *Star Wars* leur permet de pleinement prendre part à la construction et à l'évolution du récit. Rappelons que la musique « co-irrigue et co-structure³⁶⁵ » le film et participe notamment à co-construire l'intrigue par le biais des retours thématiques et de leurs transformations. Ces métamorphoses sont doubles : elles concernent aussi bien les glissements dans les associations thème/référent que les changements internes aux motifs. Comme le souligne Laurent Guido, « Williams réutilise, reformule, adapte ses *leitmotifs* au fil des différents épisodes de la saga, en fonction des nécessités narratives³⁶⁶ ». Si ces différentes inflexions dans l'écriture musicale des *leitmotifs* ont été brièvement évoquées de façon ponctuelle à l'occasion de nos analyses des thèmes de Luke et de la Force, nous souhaitons ici nous focaliser précisément sur cet aspect, en étudiant de manière plus approfondie comment les *leitmotifs* impériaux sont déployés par Williams dans l'ensemble des deux trilogies, et de quelle manière ils fondent un réseau musical signifiant à grande échelle.

Il serait fastidieux de consacrer des développements analytiques approfondis à chacun des grands thèmes d'origine. Nous avons choisi de nous concentrer sur l'utilisation de la Marche impériale (analysée musicalement dans le chapitre 1), qui est peut-être le motif le plus emblématique de *Star Wars*, mais aussi celui qui a le plus souffert de la « “mentalité de la carte de visite”³⁶⁷ » déplorée par Matthew Bribitzer-Stull. James Buhler, par exemple, soutient que la Marche impériale « adhère[e] strictement à un signifié³⁶⁸ » auquel elle est mécaniquement associée ; selon lui, sa réitération quasi automatique sur les plans cadrant Dark Vador « nuit véritablement à l'intégrité compositionnelle de la partition³⁶⁹ ». Une étude détaillée de plusieurs interventions de la Marche impériale nous permettra d'opposer à ces arguments une vision plus nuancée du traitement de ce thème par rapport à l'image.

Tout d'abord, il convient de mentionner qu'à l'instar des autres thèmes principaux de la trilogie impériale, la Marche impériale est elle aussi transférable à des divers référents : elle n'est pas en soi le thème ni le *leitmotiv* de Dark Vador, comme on le trouve communément dans la littérature³⁷⁰. Comme l'explique John Williams lui-même, elle « personnifie non seulement

³⁶⁵ Michel Chion, *La musique au cinéma*, Paris : Fayard, 1995, p. 213.

³⁶⁶ Laurent Guido, « Entre opéra wagnérien et culture de masse », *op. cit.*, p. 56.

³⁶⁷ Matthew Bribitzer-Stull, *Understanding the Leitmotif*, *op. cit.*, p. 142 : « the “calling-card mentality” ». »

³⁶⁸ James Buhler, « *Star Wars*, Music, and Myth », *op. cit.*, p. 45 : « [It] strictly adhere[s] to a signified ».

³⁶⁹ *Ibid.* : « [I]t does actual damage to the compositional integrity of the score. »

³⁷⁰ Voir Kathryn Kalinak, *Settling the Score*, *op. cit.*, p. 195 ; Vivien Villani, *Guide pratique de la musique de film*, *op. cit.*, p. 82 ; Laurent Jullier, *Star Wars : anatomie d'une saga*, *op. cit.*, p. 63.

Vador, mais aussi les forces impériales³⁷¹ ». La dénomination élargie de « *leitmotiv* du côté obscur » nous paraît dès lors plus pertinente, dans la mesure où elle offre une plus grande souplesse et rend davantage justice à la mouvance référentielle du thème. Loin d'être aussi rigide et systématique que ne l'affirme Buhler, la Marche impériale se rapporte très souvent – notamment dans *SW5* – à la flotte impériale et aux forces déployées à la recherche des rebelles, plutôt qu'au personnage de Dark Vador lui-même. L'association avec le seigneur Sith n'est jamais complètement stable, et alterne à de nombreuses reprises avec l'affiliation aux forces terrestres et aériennes de l'Empire galactique dans des scènes d'où Dark Vador peut être totalement absent³⁷². De même, à plusieurs reprises dans la saga, le thème a pour référent non pas l'Empire ou Dark Vador, mais le pouvoir destructeur du côté obscur de la Force et l'Empereur lui-même, qui possède pourtant son propre thème. C'est le cas lors de l'arrivée de l'Empereur sur la nouvelle Étoile de la mort en construction au début du *SW6* par exemple, ainsi que dans *SW3*, quand Anakin révèle à Mace Windu que le chancelier Palpatine est en réalité le seigneur Sith qu'ils recherchent [à 01:08:10], ou lorsque Palpatine utilise la puissance du côté obscur de la Force pour terrasser Yoda à l'aide des éclairs bleus jaillissant de ses doigts [à 01:48:54].

Lorsque le thème est réellement associé à Dark Vador, il prend diverses formes parfois fort éloignées de son caractère martial initial, et revêt de multiples significations par rapport à l'image. À partir de *SW5*, le personnage prend une importance accrue par rapport à l'épisode précédent, tant scénaristiquement que sur le plan visuel. L'utilisation que fait Williams de la Marche impériale dans plusieurs séquences participe à cette mise en valeur nouvelle du protagoniste comme figure « de l'ange noir damné, associé à la mort³⁷³ ». Elle contribue à étoffer considérablement l'aura maléfique du seigneur Sith en suggérant notamment la peur qu'il inspire autour de lui. L'un des exemples les plus frappants intervient dans la scène de *SW5* où Lando commet l'imprudence de contester les ordres de Dark Vador concernant le sort de Han, Leia et Chewbacca. L'apparition du Sith et le début de l'échange entre les deux personnages est dénué d'accompagnement musical, jusqu'au moment où Lando laisse éclater sa colère au sujet des modifications apportées à leur accord. Immédiatement après la réponse de Dark Vador (« Estimez-vous n'avoir pas été traité équitablement ?³⁷⁴ »), la tête du thème est

³⁷¹ Cité dans Jonathan W. Rinzler, *Le Making of de L'Empire contre-attaque*, Talence : Akileos, 2013, p. 278.

³⁷² C'est le cas par exemple à la fin du *SW6* quand les *Stormtroopers* capturent les rebelles sur Endor, puis au moment où ils se lancent à la poursuite de C3PO et R2-D2 ou, dans *SW3*, lorsque les clones recherchent les derniers Jedi survivants sur la planète Kashyyyk pour les exterminer. Dans ces différentes scènes, le thème est donc associé aux forces terrestres de l'Empire, sans rapport particulier avec Dark Vador.

³⁷³ Corinne Vuillaume, « *La Revanche des Sith*, George Lucas (2005). L'impatience des limites », *Diable et cinéma*, 2005, http://www.diable-cinema.net/articles/index_revanche.htm, consulté le 16 novembre 2016.

³⁷⁴ « Perhaps you think you are been treated unfairly ? » dans la version originale.

énoncée aux bassons, clarinettes et clarinette basse en synchronisation avec la réaction inquiète de Lando faisant immédiatement marche arrière. Le registre extrême grave et l'harmonie, réduite à une simple ligne de basse aux violoncelles et contrebasses, renforcent l'effet de menace sous-jacente [exemple 30] :

Exemple 30 : *SW5*, Marche impériale, « R9P4 Trouble in Prison », mes. 1-3 [film de 01:26:40 à 01:26:46].

La plongée sur Lando, sa petitesse générée par son éloignement et son décadage au sein du plan où la silhouette quasi abstraite de Dark Vador occupe – voire obstrue – l'intégralité de la moitié gauche du cadre, soulignent la supériorité du Sith. Le retour soudain de la Marche impériale, utilisé à la manière d'une ponctuation dramatique de sa réplique, accentue cet effet de domination et intensifie l'envergure malfaisante de Dark Vador. Il confère un poids et une force particulière à la menace sourde que le Sith fait planer sur Lando par une simple question formulée d'un ton froid et poli, grâce aux timbres sombres et feutrés des bois dans le grave, aux accents pesants sur les temps faibles, au choix du registre extrême grave, au tempo lent et à la présentation très dépouillée du thème [extrait 10].

L'emploi de la Marche impériale entre aussi en résonance avec la trame narrative, dramatique et émotionnelle des films : à la fin de *SW5*, la révélation du lien de parenté entre Dark Vador et Luke affecte le mode même de présentation orchestrale du thème jusqu'à la fin du film. En effet, une fois que Dark Vador a dévoilé à Luke qu'il est son père, le thème perd son caractère martial et implacable pour revêtir une dimension désolée, notamment lorsque les chasseurs impériaux tentent de capturer Luke, Leia et Chewbacca qui se sont enfuis de Bespin [exemple 31]. Unifiant le rapide montage alterné sur le dialogue télépathique entre Dark Vador, filmé en gros plan sur l'*Executor*, et Luke blessé à bord du Faucon Millénium, la première section du thème est énoncée *mp*, dans un tempo lent et dans l'extrême aigu par les flûtes doublées par une petite clarinette en *mib*, ce qui lui confère une sonorité beaucoup plus grêle et fragile. La pédale harmonique et les oscillations répétées au célesta contribuent à figer le temps. L'accompagnement par des trémolos, des gammes fusées aux cordes et des *glissandi* de harpe dans une nuance *p* crée un effet nébuleux qui renforce le brouillage temporel. Cette parenthèse suspendue au sein de la course-poursuite haletante entre les vaisseaux participe à détacher le dialogue entre Luke et son père de l'action immédiate, soulignant l'importance dramatique de ce court échange entre les deux personnages. Dénuée de son ostinato martial et de son accompagnement *marcato*, la mélodie apparaît comme mise à nu. Par l'alliage de timbres

singulier et son environnement dissonant, la Marche impériale revêt ici un caractère intime et douloureux qui met en valeur les liens affectifs tragiques entre le père et le fils, la tentative de Dark Vader de convaincre Luke de le rejoindre, et le sentiment de trahison mêlée de tristesse ressenti par le jeune homme (« Ben, pourquoi ne m’ avoir rien dit³⁷⁵ ? ») [extrait 11] :

The image shows a musical score for the 'Marche impériale' from Star Wars: The Force Awakens. It consists of two systems of four staves each. The first system includes Flutes et petite clarinette (mp), Célésta, Trombones, and Cordes graves. The second system includes Fl. et p. clar., Cel., Trb., and Cg. The music is in 3/2 time and features a melodic line in the flute part, with the celesta providing harmonic support. The trombones and strings play a more somber, dissonant accompaniment.

Exemple 31 : *SW5*, Marche impériale, « R12P2 To Hyperspace », mes. 89-95 [film de 01:51:36 à 01:51:54].

Les différents retours de la Marche impériale jouent également un rôle fondamental sur le plan structurel, en particulier dans les épisodes républicains où les énoncés du thème accompagnent, à plusieurs moments-clés, la transformation progressive d’Anakin et suscitent fréquemment un effet d’annonce par rapport à l’image ou à l’histoire³⁷⁶. À cet égard, le réemploi de la Marche impériale dans la scène finale de *SW2*, montrant l’armée des clones défilé sous le balcon où se trouvent les sénateurs, est le lieu d’une narration musicale parallèle. La partition a fait l’objet d’une réécriture de Williams à la demande de Lucas : le manuscrit d’origine ne comporte aucune allusion à la Marche impériale. Le remaniement proposé par le compositeur est d’autant plus intéressant à étudier qu’il est significatif : il s’agit de l’unique séquence de toute la trilogie républicaine où le thème est non seulement énoncé dans son intégralité, mais où il renoue aussi avec son ampleur orchestrale et son caractère martial originels. Ceux-ci

³⁷⁵ « Ben, why didn’t you tell me ? » dans la version originale.

³⁷⁶ Pour une analyse de la scène de *SW2* où Yoda et Mace Windu perçoivent des remous inquiétants dans la Force à la suite du massacre des Hommes des Sables perpétré par Anakin, voir Chloé Huvet, « Les archives musicales de *Star Wars* (1977-2005) », *op. cit.*

s'accordent particulièrement avec les choix de mise en scène visant à créer un effet de masse et de puissance.

Joué dans le grave en *do* mineur par six pupitres de cors, le thème débute sur un plan général où un lent panoramique vers la gauche permet d'embrasser une vue très large des troupes en présence, révélant l'immensité de l'armée et la grandeur des machines. Placé sur le bord-cadre qui leur confère un statut trouble, un groupe de sénateurs mené par Palpatine observe avec fascination la parade depuis un balcon. Les longues lignes aiguës de la ville géométrique qui se dessine en arrière-plan et le ciel de braise revêtent un aspect menaçant, dramatisant la violence à venir. La transposition de la Marche impériale en *mi* mineur aux trompettes et trombones à l'octave, puis aux trompettes et cors une octave plus haut, génère une amplification saisissante, accentuée par les triolets pesants et les harmonies martelées en contretemps aux bois, cors et cordes [exemple 32]. Le motif, qui se poursuit sur un pano-travelling cadrant de lourds vaisseaux en train de décoller, souligne alors la puissance de cette armée nouvelle :

Exemple 32 : SW2, Marche impériale, « 7M3 Insert », mes. 8-15 [film de 02:14:09 à 02:14:47].

Le choix d'accompagner cette séquence par la Marche impériale rejoint ainsi l'hyperbolisation visuelle et la thématique guerrière. En outre, l'approche musicale crée un effet d'annonce sur l'histoire – l'Empire n'est pas encore constitué à ce moment de la diégèse et les

clones servent toujours loyalement la République –, tout en enrichissant fortement la portée de la scène. En établissant sans ambiguïté Palpatine comme le futur empereur et les clones comme terreau de l’armée impériale, la musique renforce en effet l’anticipation du spectateur en vue de l’épisode suivant, qui verra l’avènement de l’Empire galactique. L’accompagnement orchestral propose une lecture particulière des images : alors que les sénateurs pensent contempler les légions nouvelles de la République, le choix du thème de la Marche impériale, accentuant l’insistance des zooms sur Palpatine/Dark Sidious, séparé du reste des personnages, le regard figé et tourné vers la guerre, dévoile au contraire le véritable visage de cette armée. Il oriente ainsi l’interprétation de la scène comme un sombre présage, dans une efficacité dramatique maximale [extrait 12].

La métamorphose interne du thème la plus saisissante de la saga est probablement celle qui intervient à la fin de *SW6*, lorsque Dark Vador agonisant demande à Luke de lui ôter son masque [à 01:54:41]. La transformation dans l’écriture de la Marche impériale, qui circule à différents instruments et dans des registres opposés afin de mettre en valeur les multiples facettes de la scène, souligne ici la rédemption d’Anakin Skywalker par le sacrifice et la mort, « en dénaturant l’esprit même du thème utilisé³⁷⁷ ». La première phrase du thème débute précisément au moment où Luke commence à retirer le masque de son père, en synchronisation avec le plan rapproché en plongée sur les deux personnages. Elle est énoncée *p* aux violons dans le suraigu en sons harmoniques qui lui confèrent un caractère plaintif et éthéré, tandis que le thème est dépourvu de son harmonie caractéristique ; le timbre désincarné des cordes accentue d’autant plus le dévoilement progressif d’Anakin sous les oripeaux de Vador. De même, sa respiration se modifie, devenant beaucoup plus sifflante et rauque : au-delà de l’absence du masque qui jouait jusqu’alors un rôle de « caisse de résonance », ce changement sonore symbolise le rôle du mourant. Le timbre perlé de la harpe, qui accompagne la mélodie par une descente conjointe en octaves dans l’aigu, le tempo lent et la disparition du rythme pointé, renforcent la dimension à la fois intime et recueillie de ce passage [exemple 33] :

The image shows a musical score for three instruments: Violons, Harpe, and Cordes graves. The score is in 4/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). The Violins part is in the treble clef, playing a melodic line with a dynamic marking of *p*. The Harpe part is in the treble clef, playing a descending sequence of chords with a dynamic marking of *mp*. The Cordes graves part is in the bass clef, playing a low, sustained harmonic line with a dynamic marking of *pp*. The score is divided into two systems, with the first system containing the first two measures and the second system containing the next two measures.

Exemple 33 : *SW6*, Marche impériale, mort de Dark Vador. Transcription à partir de [*SW6 BO*], disque 2, piste 8 [de 02:45 à 03:07].

³⁷⁷ Philippe Gonin, « L’héritage wagnérien dans la musique de John Williams », *op. cit.*, p. 109.

Le deuxième énoncé mélodique est partagé entre la flûte et la clarinette dans l'aigu, sur *ré* puis sur *la*. La disparition momentanée de la pédale grave, l'allègement de l'accompagnement, le timbre rond et chaleureux de la flûte mettent en valeur le court moment d'affection entre Luke et son père. La délicatesse et la tendresse de la fin de la phrase jouée par la clarinette sont nuancées par les trémolos de cordes et un agrégat arpégé à la harpe, qui maintiennent une tension sur le plan rapproché de Luke tentant de convaincre son père qu'il peut encore le sauver et l'emmener avec lui. En outre, comme le note Vivien Villani, la modification intervallique qui affecte les trois dernières notes (jouées une tierce majeure plus bas que dans la morphologie d'origine du thème) « donne une sensation d'affaissement³⁷⁸ ».

Le timbre du cor solo confère ensuite une dimension à la fois majestueuse et mélancolique au thème, alors que Dark Vador demande à Luke : « Dis à ta sœur que tu avais raison³⁷⁹ ». En synchronisation avec le moment où le père ferme les yeux, à bout de forces, l'accord parfait de *mib* mineur joués par les cuivres dans le grave sonne comme un glas après la douce intervention du cor, et laisse présager la fin imminente du personnage. Là encore, Williams accompagne la mort de l'un des protagonistes centraux tout en retenue, par des changements de couleurs harmoniques, de timbres, une texture orchestrale peu fournie, une dynamique douce, et par un triton symbolique à la flûte lorsqu'Anakin rend son dernier soupir.

Enfin, la harpe solo, uniquement soutenue par une pédale de *sib* dans le grave, énonce une dernière fois la tête du thème dans l'aigu sur le plan rapproché de Luke qui pleure en tenant son père mort : le motif, dépouillé, se fait élégiaque. Williams le fait suivre de deux harmonies très expressives. À l'accord tendu de quinte augmentée succède un cluster très dissonant éclaté dans différents registres, comportant notamment un triton et une quinte augmentée ; il est auréolé de sons de cloches dont la justesse approximative rajoute des frottements dissonants. Un unisson évocateur aux cordes dans le grave fait office de résolution et conclut le panoramique vers le bas soulignant l'affliction de Luke, figé dans une attitude prostrée [exemple 34] :

The image shows a musical score for two instruments: Harpe (Harp) and Acc. (Accompaniment). The Harpe part is written in treble clef with a melody of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The Acc. part is written in bass clef with a sustained low note (B1) and a cluster of notes in the upper register (F#4, G4, A4, B4, C5). The score is marked with a dynamic of *mf* (mezzo-forte).

Exemple 34 : *SW6, Marche impériale, mort de Dark Vador. Transcription à partir de [SW6 BO], disque 2, piste 8 [de 04:04 à 04:27].*

³⁷⁸ Vivien Villani, « L'analyse des musiques de films », *op. cit.*, p. 85.

³⁷⁹ « Tell your sister you were right » dans la version originale.

Cette séquence a fait l'objet de nombreuses analyses, les auteurs insistant fréquemment sur l'adoucissement suscité par la dernière présentation de la mélodie. Kathryn Kalinak, par exemple, y décèle une « atmosphère quasi religieuse » incitant « le spectateur à pardonner à Vader³⁸⁰ », tandis que selon Vivien Villani le thème « perd sa carapace et sa dimension rude, pour devenir doux et émouvant³⁸¹ ». Il convient pourtant de souligner que les dernières interventions du thème sont loin d'évoquer un apaisement ou une mort totalement sereine. Par le maintien d'harmonies tendues, de pédales dans le grave, par l'opposition extrême de registres et le geste cadentiel final, le compositeur enveloppe les plans d'un voile funèbre qui renforce l'amertume de la scène : malgré la rédemption de Dark Vader et la mort de Dark Sidious, la musique met subtilement en relief le douloureux prix à payer et l'impossibilité pour Luke et son père d'être réunis par la disparition de l'Empereur [extrait 13].

* * *

Le matériel thématique de la trilogie impériale tisse ainsi un vaste réseau de *leitmotive* qui – nous espérons l'avoir montré à travers nos analyses approfondies des interventions du thème de Luke, du thème de la Force et de la Marche impériale – ne peuvent se limiter à l'état de simples signes ou cartes de visites musicales. Caractérisés par une grande souplesse, les thèmes impériaux sont au contraire dénués d'ancrage fixe, transférables d'un référent à l'autre et, comme le souligne Laurent Guido, font « l'objet de réadaptations permanentes³⁸² ».

Grâce à leurs référents extrêmement malléables, leurs multiples transformations internes et leurs diverses potentialités expressives, les thèmes originels mettent en valeur l'arc narratif ainsi que les trajectoires dramatiques et émotionnelles des films, participent à leur structuration formelle, produisent des commentaires sur l'image, approfondissent les choix visuels et plastiques, et mettent en valeur certaines « dimension[s] enfouie[s]³⁸³ » des séquences où ils interviennent dans l'ensemble de la saga. À partir des thèmes des épisodes impériaux, le compositeur bâtit une architecture musicale dont les fils se déploient et se redistribuent sur les épisodes subséquents, tissant un réseau musical signifiant à l'échelle de l'hexalogie.

Le modèle que nous avons dégagé quant au déploiement des motifs impériaux pose ainsi les jalons nécessaires à notre exploration comparative de l'écriture thématique dans la saga. En

³⁸⁰ Kathryn Kalinak, *Settling the Score*, p. 198 : « [The] quasi-religious mood [encourages] the audience to forgive Vader ».

³⁸¹ Vivien Villani, « L'analyse des musiques de films », *op. cit.*, p. 86. Au sujet de cette séquence, voir aussi David Neumeyer et James Buhler, « Analytical and Interpretive Approaches to Film Music (I) : Analysing the Music », dans Kevin J. Donnelly (dir.), *Film Music: Critical Approaches*, Edinburgh : Edinburgh University Press, 2001, p. 30 ; Matthew Bribitzer-Stull, *Understanding the Leitmotiv*, *op. cit.*, p. 274 ; et Laurent Jullier, *Star Wars : anatomie d'une saga*, *op. cit.*, p. 63.

³⁸² Laurent Guido, « Entre opéra wagnérien et culture de masse », *op. cit.*, p. 56.

³⁸³ Vivien Villani, « L'analyse des musiques de films », *op. cit.*, p. 87.

effet, l'idéal d'une unité et d'une continuité dans l'approche de Williams se fissure lorsqu'on analyse en profondeur le matériau des épisodes républicains et leur trame thématique. À cet égard, la présence des motifs impériaux sur l'ensemble de l'hexalogie ne doit pas occulter deux éléments fondamentaux. Premièrement, rappelons que le matériau musical issu de la trilogie impériale se raréfie sur les épisodes républicains, comme on l'a vu au chapitre 1. Si les *leitmotive* originels sont donc employés dans la même perspective que précédemment par Williams, ils sont toutefois bien moins récurrents et ne revêtent pas le même degré d'importance au sein du maillage global des films que dans la trilogie impériale. Deuxièmement, les canevas thématiques des épisodes républicains, comme cela apparaît clairement sur les frises en [annexe 4], diffèrent considérablement par rapport à ceux de *SW4*, *SW5* et *SW6*. C'est à ces transformations du type d'écriture thématique du compositeur et à la spécificité de traitement du matériel motivique républicain que nous consacrerons donc le chapitre 3.

Chapitre 3 : Transformations de l'écriture thématique dans la trilogie républicaine

Les nouveaux motifs composés *spécifiquement* pour les épisodes républicains ne sont pas issus de la même stratégie compositionnelle que ceux des épisodes impériaux. Le modèle dégagé précédemment ne rencontre que peu d'échos dans la trilogie républicaine.

3.1. Disparition du procédé du *leitmotiv* pour les nouveaux thèmes républicains

Tout d'abord, la majorité des nouveaux matériaux thématiques ne peuvent être qualifiés de *leitmotiv* pour plusieurs raisons. À quelques exceptions près que l'on peut observer sur les frises en [annexe 4] – « Duel of the Fates » et le thème d'Anakin dans *SW1*, « Across the Stars » et le thème lié au complot dans *SW2* –, les motifs sont bien moins récurrents que leurs homologues impériaux : le nombre moyen de leurs occurrences se situe autour de deux ou trois interventions dans tout le film. Ils ne s'inscrivent donc pas au sein d'une large structure musicale et, de fait, n'occupent pas le rôle central au sein de la partition que pouvaient jouer plusieurs grands thèmes dans la trilogie impériale. Comme on le voit sur les frises, les thèmes impériaux principaux sont nettement plus présents et participent aux canevas des partitions de *SW4*, *SW5* et *SW6* dans leur globalité ; pour leur part, les motifs républicains apparaissent beaucoup plus localisés à l'échelle du film dans son ensemble.

Certes, dans les épisodes impériaux, certains motifs ne sont énoncés que deux ou trois fois, mais cela s'explique par le fait qu'ils se rapportent soit à des situations ponctuelles – tels la fanfare entendue dans la scène du champ d'astéroïdes dans *SW5*, ou le motif martial énoncé lorsque la flotte rebelle se déploie en position d'attaque en orbite d'Endor dans *SW6* –, soit à des personnages secondaires qui apparaissent assez peu à l'écran sur la durée du film, comme les Jawas dans *SW4*, Boba Fett dans *SW5* ou Jabba dans *SW6*. Ces motifs n'ont donc pas lieu d'être réexposés par la suite. Dans la trilogie républicaine, au lieu d'être sporadique, ce type de pratique revêt au contraire une forme majoritaire, devenant la règle pour quasiment tous les nouveaux motifs. Nous avons recensé dans le [tableau 8] leur nombre d'occurrences dans *SW1*, *SW2* et *SW3* à partir des données établies par nos frises thématiques, en excluant volontairement les quatre thèmes mentionnés plus haut qui font figure d'exception. Pour davantage de clarté, nous avons reproduit les mêmes dénominations des motifs que sur les frises :

<i>SW1</i> , NOM DU MOTIF ET NOMBRE DE RETOURS		<i>SW2</i> , NOM DU MOTIF ET NOMBRE DE RETOURS		<i>SW3</i> , NOM DU MOTIF ET NOMBRE DE RETOURS	
The Droids	3	Absence Shmi, deuil	2	Battle of the Heroes	9
Dark Maul	8	Aveu massacre Anakin	1	General Grievous	3
Séparation Anakin	2	Kamino fanfare	4	Grievous MS action	3
Shmi et Anakin	1	Kamino thème lyrique	5	Thème noble vol Obi-Wan	4
Courage d'Anakin	5	Intérieur transport	1	Lamentation immolation	4
Jar Jar	4	Enfance Padmé Naboo	1	Marche Résistance Jedi	3
Monstres marins	2	Meadow Theme	3	Planète Mustafar	2
Monde sous-marin	2	Mystère / Menace	3	Mort de la liberté	2
Qui-Gon et Anakin	4	Tourment d'Anakin	1	Élégie Anakin mourant	2
Qui-Gon et Boss Nass	2	Lama Su	2	Proximité A-Palpatine	2
Funeral	2	Thème martial arène	1	Anakin seul troublé	2
Amidala & Federation	2			Trahison d'Anakin	2
Réussite / Victoire	2			« It Can't Be »	1
Watto's Deal (2 nd part)	2				
Fanfare Flag Parade	3				

Tableau 8 : Nombre d'occurrences des nouveaux motifs dans *SW1*, *SW2* et *SW3*.

Outre cet aspect épisodique des thèmes par le nombre limité de leurs occurrences, les motifs républicains présentent d'autres particularités qui les distinguent de véritables *leitmotive*. Le thème de *SW1* lié de manière lâche au personnage de Qui-Gon Jinn en est un exemple représentatif. D'un caractère noble et chantant, il est formé de deux phrases en *do* mineur puis *mib* mineur, dont l'une est la transposition légèrement variée de la première [exemple 35] :

The image shows a musical score for two instruments: 'Cordes' (strings) and 'C.' (piano). The first system, labeled 'Cordes', shows a melodic line in the treble clef and a supporting line in the bass clef. The key signature is D minor (two flats) and the time signature is common time (C). The melody starts with a half note D4, followed by quarter notes E4, F4, G4, and A4. The second system, labeled 'C.', starts at measure 5 and continues the melodic line with quarter notes B4, A4, G4, and F4, followed by a half note E4. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the bass clef.

Exemple 35 : *SWI*, « thème associé constant³⁸⁴ » relié à Qui-Gon. Transcription à partir de [*SWI UE*], disque 2, piste 1 [de 00:12 à 00:32].

Le thème est majoritairement confié aux cordes à l’octave ou à la tierce, doublées par les cors dans l’unique scène d’action où il intervient. Sa couleur instrumentale et son profil mélodique le rapprochent de la tête du thème de Gilderoy Lockhart dans *Harry Potter et la chambre des secrets* (2002), composé trois ans plus tard par Williams.

Fidèle à sa pratique habituelle, Williams emploie le thème de manière relativement souple dans ses associations à l’image au cours de ses quatre interventions. Cette fluctuation rend peu adéquate la dénomination de « thème de Qui-Gon » qui lui est souvent accolée³⁸⁵. Par deux fois, il emblématise le lien affectif particulier qui se tisse entre Qui-Gon et Anakin ; le Jedi voit en Anakin un garçon aux facultés exceptionnelles, l’Élu qui doit rétablir l’équilibre dans la Force. Cette association du thème à Qui-Gon et Anakin est suggérée lors de sa première apparition quand le Jedi part chercher le petit garçon, désormais affranchi, pour l’emmener sur Coruscant, et lors de sa dernière occurrence, quand Qui-Gon mourant fait promettre à Obi-Wan de former Anakin. Mais le motif intervient aussi deux fois en relation avec Dark Maul : il accompagne le duel entre le Jedi et le Sith sur Tatooine, puis est énoncé lorsque Qui-Gon réfléchit sur le but poursuivi par Dark Maul.

L’absence de rigidité référentielle du thème semble à première vue rejoindre le type de traitement observé pour les *leitmotive* impériaux. Pourtant, plusieurs traits fondamentaux l’en distinguent. À la différence des thèmes de Leia, de Luke ou de Yoda qui, à certains moments, faisaient clairement référence à ces personnages et suggéraient, par le biais de leurs transformations, le ressenti ou les pensées de ces derniers, le motif de *SWI* ne renvoie jamais uniquement au maître Jedi. Son association par rapport à l’image demeure relativement floue. En outre, contrairement aux thèmes de Leia et de Luke par exemple, énoncés dès la première apparition de chacun des personnages dans *SW4*, aucun « baptême » musico-visuel ne peut être observé dans le cas de Qui-Gon. Le motif n’intervient qu’à partir de la seconde moitié du film, soit relativement tard étant donné que Qui-Gon est l’un des protagonistes présentés à l’écran dès les premières minutes de l’épisode.

Limité par son faible nombre d’énoncés au cours du film, le thème ne peut prétendre à la qualification de *leitmotiv* en raison d’un dernier aspect essentiel : au cours de ses quatre interventions, il est uniquement varié dans sa présentation instrumentale, et une seule fois dans son tempo (rapide lors du duel sur Tatooine). Dans les quatre scènes, il est caractérisé par sa fixité mélodique et tonale : dénué de toute variation véritable – on n’observe pas de majorisation

³⁸⁴ Vivien Villani, *Guide pratique de la musique de film, op. cit.*, p. 108.

³⁸⁵ Voir par exemple Doug Adams, « A Return, or a New Hope? », *op. cit.*, p. 32.

ni de changement d'intervalles par exemple –, il est énoncé soit en *do* mineur soit en *mib* mineur, en écho à sa première présentation qui comporte conjointement les deux tonalités.

Hormis le thème d'amour « Across the Stars » de *SW2*, les motifs républicains reviennent relativement peu transformés musicalement au cours du film, et s'apparentent ainsi davantage à des « thèmes associés constants ». Cette logique est poussée à l'extrême dans l'écriture et le déploiement du motif sombre et menaçant de *SW2* renvoyant au danger, à l'idée de complot et aux Séparatistes [exemple 36]. Ce dernier ne présente en effet quasiment aucune altération au fil de ses douze interventions : il ne fait l'objet d'aucun développement mélodique ou changement intervallique, et ne présente aucune altération rythmique ni de tempo. Sa couleur timbrale est également remarquablement similaire dans tout le film, où il est majoritairement confié aux cors, trombones et trombone basse, doublés par les bassons et la clarinette basse. Outre sa stabilité instrumentale, il est fréquemment énoncé sur les mêmes hauteurs (sur *sib* dans le registre grave) :

Cors, trombones
et trombone basse
(+ bassons et
clarinette basse)



pp

Exemple 36 : *SW2*, thème associé constant lié au complot des Séparatistes, « 1M3 Thwarted Attempt », mes. 24-27 [film de 04:41 à 04:57].

Contrairement à sa fixité interne, le motif ne possède pas d'association précise ni prédéterminée à un élément du récit, et fait valoir là encore des référents très mouvants au fil de ses occurrences. Cette fluctuation des référents semble ainsi être une caractéristique fondamentale de l'écriture thématique de Williams, que l'on retrouve aussi bien pour les *leitmotive* que pour les motifs ne s'inscrivant pas dans cette catégorie. C'est le cas par exemple du thème martial des droïdes dans *SW1*, au sujet duquel le compositeur insiste : « Vous noterez que j'ai utilisé le motif également pour la reine Amidala³⁸⁶. » Williams résume en ces termes la démarche entreprise avec Lucas : « Nous n'avons donc pas essayé de rattacher tel ou tel motif sur un personnage [*sic*], mais plutôt sur des moments et des faits³⁸⁷. »

La technique de transférabilité des motifs d'un référent à l'autre permet au compositeur d'enrichir la narration en créant un sous-texte complémentaire. Les interventions de ses thèmes apparaissent ainsi globalement bien moins directes et stéréotypées que ne le dépeignent certains chercheurs³⁸⁸. Le processus est double ici : l'image « recolore » le motif en fonction du contexte narratif, du dialogue et de la mise en scène de la séquence où il intervient. Il se voit ainsi sans

³⁸⁶ Cité dans Didier Leprêtre, « Étoiles fantômes », *Dreams to Dream...s*, n° 16, hiver 1999, p. 15.

³⁸⁷ *Ibid.*, p. 16.

³⁸⁸ Voir en particulier Irena Paulus, « Williams versus Wagner », *op. cit.*, p. 172-173.

cesse reconfiguré au fil du film, et devient porteur de potentialités fécondes : en intervenant à plusieurs reprises de manière immédiatement reconnaissable au cours de situations séparées dans l'espace et dans le temps, le motif génère en retour un commentaire sur l'image.

Au début de *SW2*, alors que Mace Windu s'inquiète du possible échec des négociations au Sénat et explique que les Jedi ne sont pas assez nombreux pour protéger la République [à 04:40], le motif évoque un danger flou et imprécis. De même, plus loin, quand Obi-Wan se rend compte que la planète Kamino a été délibérément effacée des archives [à 33:58], le retour à l'identique du thème traduit une menace diffuse et l'idée d'un complot généralisé.

L'origine de cette conspiration est précisée musicalement lorsque le motif revient à trois reprises dans les scènes sur Kamino : il intervient une première fois alors qu'Obi-Wan, accueilli par Taun-We, s'étonne d'être attendu par les cloneurs dont il ignorait totalement l'existence [à 41:56], puis lorsque le Jedi interroge Jango Fett [à 51:12]. La musique aide à clarifier le propos de cette deuxième scène à plusieurs niveaux. Le motif renforce la teneur ironique du dialogue, notamment lorsque Jango estime que sa dernière sortie a été « extrêmement productive » (il a assassiné Zam Wesell avant qu'elle ne puisse révéler aux Jedi l'identité de son commanditaire). Plus loin, énoncé dans le grave en synchronisation avec le moment de réflexion que prend le chasseur de primes avant de répondre à la question d'Obi-Wan au sujet de Sifo-Dyas, puis l'ordre que Jango donne à Boba dans une langue incompréhensible pour le Jedi, il met en valeur les non-dits dans l'échange froid entre les personnages et les mensonges de Jango. Accompagnant le zoom avant sur le costume du chasseur de primes caché dans la salle attenante, le motif pointe son identité d'assassin et suggère sa responsabilité dans l'attentat contre Padmé au début du film et le meurtre de Zam. À la fin du dialogue, l'ultime retour du thème dément les paroles provocantes de Jango (« C'est toujours un plaisir de parler à un Jedi³⁸⁹ »). Par son caractère menaçant souligné par des roulements de timbales en *crescendo*, il accroît la tension palpable dans les échelles de plan resserrées sur les visages fermés de Jango et Obi-Wan, et dans les regards noirs échangés entre les personnages [extrait 14].

Dans la suite du film, plusieurs occurrences du thème participent à élucider le vaste complot galactique, qui dépasse largement le seul chasseur de primes. À trois reprises, il intervient sur des plans montrant les Séparatistes œuvrer dans l'ombre à l'insu des sénateurs et des Jedi, notamment lorsque Poggle décide de cacher les plans secrets de leur arme absolue, la future Étoile Noire [à 02:00:48]. Le motif met également au jour un autre acteur essentiel de la conspiration : le comte Dooku, *leader* des Séparatistes, qui joue auprès d'eux un double jeu en travaillant secrètement pour Dark Sidious. Au début de l'épisode [à 05:48], Padmé fait part de

³⁸⁹ « Always a pleasure to meet a Jedi » dans la version originale.

ses suspicions envers Dooku, immédiatement balayées par Plo-Koon et Mace Windu : en tant qu'ancien Jedi, Dooku ne peut selon eux se rendre coupable d'assassinat. Le compositeur génère ici un décalage marqué entre la musique et le dialogue : l'énoncé du thème sous sa présentation habituelle contredit les paroles rassurantes et idéalistes des deux Jedi, en suggérant que le comte est bien l'instigateur de l'attentat à l'encontre de la sénatrice. La musique prend de l'avance sur l'histoire ; ce n'est que bien plus tard dans le film que la trahison de Dooku, soulignée par un nouveau retour du motif, est découverte par Obi-Wan [à 01:16:50]. Enfin, le thème est associé à deux reprises au véritable instigateur du complot, Palpatine/Dark Sidious qui dirige tout en secret. Ce nouveau transfert de référent intervient en effet quand le conseiller du chancelier Mas Amedda suggère de donner les pleins pouvoirs à Palpatine [à 01:30:26], puis lors du discours mensonger de ce dernier au Sénat, assurant qu'il renoncera à ses nouveaux pouvoirs dès que la crise sera résolue [à 01:34:32].

Williams met donc à profit la quasi invariabilité du motif pour découvrir les différentes connexions au sein de la vaste toile d'araignée tissée par Palpatine, dont les Séparatistes, Jango, voire même Dooku, ne sont que des pantins manipulables. L'absence de transformations internes permet au motif de conserver une forme facilement reconnaissable, et de jouer ainsi un rôle de fil conducteur parmi les nombreux montages alternés montrant des actions très différentes se dérouler en parallèle, et les strates emboîtées de l'intrigue risquant d'être déconnectées : quête d'Obi-Wan pour démasquer les commanditaires de l'attentat contre Padmé, doublée de sa recherche de la planète Kamino effacée des archives et sa découverte d'une armée de clones secrète ; actions de Jango Fett, de Dooku et des Séparatistes qui ont eux aussi assemblé une vaste force armée droïde ; double jeu de Palpatine qui avance patiemment ses pions en secret, à la fois au Sénat et sur Géonosis auprès des anciens dirigeants de la Fédération du Commerce. Le mode de déploiement du motif semble ainsi véritablement pensé en fonction des spécificités narratives et formelles propres à cet épisode. L'emploi d'un *leitmotiv* soumis à de nombreuses altérations aurait peut-être été moins adéquat ou efficace ici, compte tenu de la complexification et des ramifications de l'intrigue par rapport aux épisodes impériaux.

Le rôle de fil conducteur musical assumé par ce motif tout au long du film en fait une exception dans les épisodes républicains, où rares sont les nouveaux thèmes qui jalonnent véritablement les films dans leur entier et se détachent particulièrement au sein de la trame musicale. Mais il partage avec la majorité des motifs républicains une certaine immuabilité interne, qui constitue une première différence frappante vis-à-vis de l'écriture thématique de la trilogie impériale. Cette démarche fait l'objet d'une insistance particulière de Williams sur l'ambition différente qu'il nourrit dans l'écriture des épisodes républicains : « J'étais hors de

ce schéma, [...] de ces conventions. [V]ous pouviez vous attendre à [...] des développements comme pour les musiques impériales ou le thème de la Force. Mais je le répète, je ne désirais pas obtenir cette expression-là. Vous savez, c'est comme une rupture dans la forme³⁹⁰. »

3.2. Une absence de thèmes marquants ?

Le délaissement par Williams du procédé leitmotivique et la faible récurrence de la majorité des nouveaux motifs a, en partie, donné lieu à une idée largement partagée dans la littérature et chez les fans, selon laquelle les épisodes républicains seraient dénués de thèmes saillants³⁹¹. Didier Leprêtre et Nicolas Michel soutiennent ainsi : « Aucun personnage n'est doté d'un thème fort, marquant ou émouvant. [...] Quant aux Jedis, Qui-Gon, Obi-Wan et même Yoda, allez savoir ce qui les représente vraiment³⁹² ! »

Cette opinion répandue, qu'il s'agit ici d'interroger, fait écho aux critiques formulées à l'égard du scénario des épisodes républicains et de leurs personnages jugés insuffisamment développés, en particulier dans *SW1*. Dans un article au titre emblématique, « Le scénario fantôme », Hélène Smissi affirme : « *La Menace fantôme* est un film sans héros. [...] La multitude de personnages introduits rend difficile l'identification immédiate à un protagoniste principal et l'on assiste à une suite de saynètes [à] l'assemblage purement linéaire³⁹³. »

Ces affirmations doivent être nuancées, mais elles pointent une certaine réalité quant à l'abstraction accrue des nouveaux personnages : à la différence de *SW4* ou *SW5*, construits sur le modèle du roman d'apprentissage, dans la trilogie républicaine Lucas s'attarde peu sur chaque protagoniste au niveau narratif, tandis que le principe du dédoublement affecte la majorité d'entre eux (« maître et apprenti, doublure de la reine, hologramme masqué³⁹⁴ »). La focalisation sur un héros ou un antagoniste majeur à la manière de *SW4* et *SW5* est en réalité inconciliable avec la position même de *SW1*, et dans une moindre mesure de *SW2*, au sein de l'arc narratif de l'hexalogie : ces deux épisodes posent avant tout les bases de la transformation progressive d'Anakin et de la chute de la République. À contre-courant de l'opinion dominante, le musicologue Mark Richards explique en ces termes le faible développement des personnages dans *SW1* et la prééminence accordée à l'enchaînement des actions :

³⁹⁰ Cité dans Didier Leprêtre, « Étoiles fantômes », *op. cit.*, p. 14.

³⁹¹ Voir en particulier Jon et Al Kaplan, « Sithburger? », *Film Score Monthly*, vol. 10, n° 3, mai/juin 2005, p. 31-32 ; Didier Leprêtre, « Étoiles fantômes », *op. cit.*, p. 14-15 ; et Jean-Christophe Arlon, « L'Empire contre-attaquera », *Dreams Magazine*, n° 27, avril/mai 2002, p. 31.

³⁹² Didier Leprêtre et Nicolas Michel, « La guerre ne fait pas rage que dans les étoiles », *Dreams to Dream...s*, n° 15, automne 1999, p. 42.

³⁹³ Hélène Smissi, « Le scénario fantôme », *Synopsis*, n° 4, automne 1999, p. 12.

³⁹⁴ Pierre Berthomieu, « *Star Wars Episode I : La Menace fantôme*. Les paradoxes de George Lucas », *Positif*, n° 465, novembre 1999, p. 65.

[L]’aspect précurseur fondamental de l’intrigue ne laisse aucune place pour un héros tout puissant comme Luke, ni pour un méchant aussi redoutable que Vador ou même le futur Empereur. En raison des restrictions de l’histoire, aucun des personnages principaux ne sont en mesure de secourir ou menacer les gentils autant qu’ils le font dans les trois premiers films. En d’autres mots, *La Menace fantôme* est moins focalisée sur le développement des personnages que sur l’action sous toutes ses formes³⁹⁵.

En ce sens, avec ces protagonistes presque laissés à l’état d’esquisses, Lucas « se montre antididactique » ; comme le souligne Pierre Berthomieu, l’intériorité et l’épaisseur des personnages sont à creuser sur la base des indices visuels, dans « ces nombreux plans de visages méditatifs, inquiets, perplexes [...] sans signification explicite³⁹⁶ ».

3.2.1. Des motifs délicats à circonscrire

L’absence d’étoffement des protagonistes est justement soulevée par Williams pour expliquer son changement d’approche sur les épisodes républicains : « [J’ai] dû m’adapter [...] à ces personnages, certes moins développés, moins “individuels” surtout. Mes motifs s’en sont donc ressentis car ils sont moins récurrents et, comme le film, bien moins “individuels”³⁹⁷. » La mention par le compositeur du faible nombre d’intervention des nouveaux motifs constitue un premier point important. Rappelons que dans le cas des thèmes impériaux, le sens de leur relation à l’image était construit au fur et à mesure, grâce à leurs transformations et à l’enrichissement progressif dont ils bénéficient au fil de leurs occurrences. Ils pouvaient dès lors revêtir une valeur rétrospective ou prospective dans l’ensemble de l’hexalogie. Avec les motifs républicains, cette stratification progressive des associations musico-visuelles est beaucoup moins présente, ce qui accroît le caractère abstrait des thèmes.

Mais plusieurs traits saillants de l’écriture même choisie pour le nouveau matériau de *SW1*, *SW2* et *SW3* concourent à cette impression d’absence de véritables thèmes individuels. Il s’avère en effet délicat de circonscrire les motifs et de déterminer précisément à quoi ils renvoient, pour trois raisons principales que nous détaillerons successivement : leur faible définition mélodique, la parenté de certains d’entre eux qui les rend difficilement distinguables les uns des autres, et leur association plus lâche avec l’image. Nous considérerons ici le matériel motivique tel qu’il se présente majoritairement, en excluant bien évidemment les thèmes phares que sont « Duel of the Fates » pour *SW1*, « Across the Stars » pour *SW2*, et « Battle of the

³⁹⁵ Mark Richards, « Celebrating *Star Wars* Themes, Part 4 à 6 : Duel fo the Fates », *Film Music Notes*, novembre 2015, <http://www.filmmusicnotes.com/celebrating-star-wars-themes-part-4-of-6-duel-of-the-fates/>, consulté le 6 août 2016 : « [T]he precursor emphasis of the plot does not leave room for a hero as all-powerful as Luke, nor for a villain as all-powerful as Vader or even the future Emperor. Because of the plot constraints, none of the main characters are able to either save or threaten the good guys to the extent that they do in the first three films. In other words, the narrative focus in *The Phantom Menace* is less on character development than it is on action of all kinds. »

³⁹⁶ Pierre Berthomieu, « *Star Wars Episode I : La Menace fantôme* », *op. cit.*, p. 65.

³⁹⁷ Cité dans Didier Leprêtre, « Étoiles fantômes », *op. cit.*, p. 14.

Heroes » dans *SW3*, qui constituent justement des exceptions par rapport au reste du canevas thématique de ces épisodes – nous y reviendrons.

Précisons d'emblée que l'on rejoint ici un problème plus large posé par toute tentative de classification et de dénomination en musique. La question de la sémantique musicale est depuis longtemps sujette à de nombreux débats et a fait l'objet d'enjeux considérables (notamment au XIX^e siècle), que nous ne développerons pas ici³⁹⁸. Soulignons simplement que l'interprétation d'un motif musical et sa qualification demeurent toujours délicates, ouvertes et soumises à discussion, liées à des conventions historiques, sociales et culturelles.

3.2.1.1. Un profil mélodique moins dessiné

Au-delà donc de ce problème de sémantique musicale, la difficulté que l'on peut rencontrer en tentant de déterminer à quoi renvoient les motifs républicains est liée à leur nature même : ils présentent, pour la plupart, un profil mélodique moins dessiné que les thèmes impériaux. Le motif que nous avons baptisé « thème du mystère/de la menace » en est particulièrement emblématique [exemple 37]. Il s'agit en effet d'un simple arpège circulaire au caractère énigmatique répété deux fois, formé d'un accord parfait mineur et d'une broderie de sixte mineure qui renforce son expressivité. Joué sur pédale dans un tempo lent aux harpes doublées par les altos et le synthétiseur, il est transposé à différentes hauteurs dans un effet de gradation :

Exemple 37 : *SW2*, thème du mystère/de la menace, « 3M8 Rainy Ramp and Anakin's Nightmare », mes. 5-13 [film de 57:03 à 57:26].

Ce motif est exposé dans deux séquences assez rapprochées, mais présentant des situations non reliées entre elles : sur Kamino, Obi-Wan retourne à son vaisseau pour s'entretenir avec le Conseil des Jedi au sujet de l'armée des clones et de Jango Fett [à 57:03],

³⁹⁸ Voir notamment Jean-Jacques Nattiez, « La signification comme paramètre musical », dans Jean-Jacques Nattiez (dir.), *Musiques : une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, vol. 2, *Les savoirs musicaux*, Arles/Paris : Actes Sud/Cité de la musique, 2004, p. 256-289 ; Raymond Monelle, *The Sense of Music: Semiotic Essays*, Princeton : Princeton University Press, 2000 ; Rémy Campos et Nicolas Donin, « Wagnérisme et analyse musicale », *op. cit.*, p. 41-45 ; et Matthew Bribitzer-Stull, « The Problem with Names », *Understanding the Leitmotiv*, *op. cit.*, p. 63-64.

sur Tatooine, Lars relate à Anakin le rapt de Shmi par les Hommes des Sables [à 01:12:38]. Il s'agit de deux strates narratives bien différentes, qui ne convergent jamais – contrairement à celles rattachées par le motif associé au complot des Séparatistes, comme on l'a vu précédemment. Cette absence de liens conduit à la quasi impossibilité d'identifier le rôle précis du motif à l'échelle du film, tandis que sa faible délimitation mélodique atténue son individualisation : il colore immédiatement l'image de façon inquiétante non pas parce qu'il s'inscrirait dans un projet narratif pensé à grande échelle, mais parce qu'il est bâti sur des stylèmes associés au mystère et à la menace, avec ce mouvement spiralé de va-et-vient soumis à différents éclairages harmoniques. À cet égard, il convient de noter que l'on retrouve exactement ce même motif comme base du thème principal composé par Williams pour le thriller horrifique *Furie* (1978). Il ne possède donc pas véritablement d'individualité propre : celle-ci est fondée sur des habitudes compositionnelles génériques jalonnant l'histoire de la musique à programme et de la musique de film, et sur un idiome musical très courant en arpèges ascendant/descendant.

Très flexible par sa construction même et véhiculant des notions générales par son inscription au sein de conventions établies, le motif s'adapte ainsi facilement à des situations très diverses pour peu qu'elles présentent un climat inquiétant propice, comme on le voit dans les deux séquences où il intervient. Ce sont donc les choix de mise en scène et le dialogue qui vont permettre de préciser son sens. Dans la scène sur Kamino, l'image accentue son caractère mystérieux et angoissant par le décor diluvien évoquant les films noirs des années 1930-1940 et l'atmosphère poisseuse des romans policiers de Raymond Chandler ou Dashiell Hammett³⁹⁹, la palette chromatique déclinée dans des tons sombres, et le geste méfiant du Jedi se retournant pour vérifier qu'il n'est pas épié. Dans la seconde scène, le cadre est très différent : l'action se déroule sur une planète désertique, l'éclairage est lumineux. L'accrochage musico-visuel se fait par la teneur du dialogue (l'enlèvement de Shmi, le massacre de ses sauveteurs) et les gros plans sur les visages tourmentés ou inquiets des personnages : c'est avant tout avec ces éléments-là que le thème va trouver une résonance particulière, laissant présager le sort sinistre de Shmi.

3.2.1.2. Une relative indistinction des motifs

La deuxième raison de cette difficulté à percevoir et délimiter des thèmes forts et saillants est la proximité de certains motifs républicains, qui les rend difficilement distinguables. Dans *SW2*, par exemple, le motif associé au tourment d'Anakin est très proche du « thème du mystère/de la menace » que l'on vient d'analyser. Il intervient une seule fois,

³⁹⁹ Lucas revendique sans ambiguïté cet hommage, en particulier au *Faucon maltais* (1941). Voir George Lucas, Commentaires audio du DVD de *SW2*.

dans la scène où Yoda perçoit les remous dans la Force causés par le massacre des Hommes des Sables par Anakin, et la souffrance du jeune homme à la suite de la mort de sa mère [à 01:20:54]. L'analyse des partitions et des visionnages répétés permettent d'établir qu'il s'agit pourtant bien de deux thèmes distincts. Le motif du tourment est beaucoup plus pressant et agité ; au lieu du lent mouvement mélodique en va-et-vient inquiétant, il s'enroule rapidement sur lui-même, générant un effet obsédant. Enfin, des variations subtiles affectent le déroulement de ses arpèges, sans cesse métamorphosés au fil de leurs répétitions. Les transpositions ne sont pas exactes ici, contrairement à la première occurrence du motif mystérieux sur Kamino.

Pourtant, à la simple écoute, ces légères différences sont en quelque sorte aplanies, et les deux motifs peuvent aisément être confondus en raison de leur écriture similaire : le thème du tourment d'Anakin [exemple 38] possède un profil mélodique comparable, construit lui aussi sur des arpèges sinueux comportant une sixte mineure, et présente la même polarité du registre grave que le motif du mystère. Ses couleurs instrumentales sont également quasiment identiques, puisqu'il est confié aux harpes, altos et clarinettes sur des pédales de violoncelles et contrebasses. Mais le trait le plus frappant de cette proximité d'écriture est sans doute la manière dont Williams déploie son motif harmoniquement : on retrouve ici presque exactement le même type de progression harmonique que dans l'[exemple 37], avec un second exposé (varié ici) au demi-ton inférieur, puis une transposition vers l'aigu à la tierce mineure, seconde majeure et seconde mineure supérieures. Comme pour le motif du mystère, la trajectoire ascendante dessine un triton qui renforce le climat de tension de la scène. Le motif s'achève sur la réponse de Yoda à Mace Windu (« Douleur, souffrance, mort, je perçois⁴⁰⁰ ») et s'enchaîne à un énoncé prémonitoire de la tête de la Marche impériale aux trombones avec sourdines, clarinette basse et harpe dans le grave. Le caractère fiévreux du motif renforce l'alarme des deux Jedi, soulignée par les gros plans sur leur visage et l'éclairage qui les plonge dans une pénombre contrastée symbolique.

Exemple 38 : *SW2*, thème du tourment d'Anakin, « 4M7 Exacting Revenge », mes. 20-29 [film de 01:20:54 à 01:21:20].

⁴⁰⁰ « Pain, suffering, death I feel » dans la version originale.

Cette similitude entre les motifs fait directement écho aux propos tenus par le compositeur au sujet de la trilogie républicaine. Il reconnaît volontiers que la partie thématique « est bien moins conséquente et diversifiée que dans la première trilogie⁴⁰¹ », et que les motifs « sont plus communs, plus proches, voire interchangeables selon les évolutions et les mutations⁴⁰² ». La proximité des nouveaux thèmes écrits par Williams ne s'arrête d'ailleurs pas aux seuls épisodes républicains, mais concerne aussi la production du compositeur qui leur est contemporaine. Ainsi, le motif du tourment d'Anakin est très proche dans son écriture et son caractère des thèmes lancinants en arpèges spiralés des *cues* « The Miami Convention » de *Nixon*, et « The Greenhouse Effect » de *Minority Report (2002)*⁴⁰³, énoncés eux aussi à la harpe et aux cordes graves.

3.2.1.3. Une association plus lâche avec l'image

Enfin, la difficulté à délimiter clairement les thèmes de la trilogie républicaine et à interpréter leur rôle au sein du film résulte aussi, pour certains, de leur association lâche avec l'image. Comme le « thème du mystère/de la menace » dans *SW2*, le motif de *SW1* que nous avons intitulé « courage d'Anakin » [exemple 39] est représentatif de ce phénomène. Il intervient à cinq reprises dans la séquence où la reine Amidala et les Jedi investissent le hangar du palais de Theed [à partir de 01:47:12]. Il revêt une connotation épique par son instrumentation cuivrée, avec les doublures entre les trompettes, les cors et le glockenspiel dans sa dernière occurrence, son profil ascendant général, les rythmes trochaïques et la redondance du saut de quarte juste final. Notons également sa nette ressemblance avec le thème noble associé à Qui-Gon (cf. [exemple 35]), nonobstant l'inflexion expressive apportée ici par le triton (*la-ré#*) et son harmonisation en majeur :

Exemple 39 : *SW1*, thème du courage d'Anakin. Transcription à partir de [*SW1 UE*], disque 2, piste 21 [de 00:37 à 00:42].

⁴⁰¹ Cité dans Didier Leprêtre, « Étoiles fantômes », *op. cit.*, p. 14.

⁴⁰² Cité dans Jean-Christophe Arlon et Vivien Lejeune, « *Star Wars, Episode III. Avec des Sith, on refait le monde* », *Cinefonia*, n° 12, juin 2005, p. 65.

⁴⁰³ Voir en particulier John Williams, *Nixon Original Motion Picture Soundtrack*, 1 disque compact, Hollywood Records, 1620432, 1996, piste 10 « The Miami Convention » [à 00:36] ; et John Williams, *Minority Report: Original Motion Picture Score*, 1 disque compact, Dreamworks Records, 4503852, 2002, piste 6 « The Greenhouse Effect » [à 02:43].

La dénomination de ce thème a été particulièrement ardue car, en dépit de son caractère brillant et héroïque proprement musical, il n'accompagne pas spécialement d'actions significatives de la part d'Anakin au cours de ses cinq interventions. Au contraire, lors de sa première occurrence, Anakin court se mettre à l'abri de la bataille sur l'ordre de Qui-Gon. Plus loin, il est entendu alors que le garçon peine à comprendre le fonctionnement des commandes du vaisseau dans lequel il est caché, et teste au hasard les boutons à sa portée. C'est donc pratiquement sur un coup de chance qu'il parvient à désintégrer les *droidekas* face à lui. Enfin, il s'envole du hangar bien malgré lui, entraîné vers le vaisseau-mère de la Fédération du Commerce par le pilote automatique. Le compositeur ne cherche pas ici à saisir toutes les péripéties de la scène : la partition s'écarte d'un accompagnement « pointilliste » pour renvoyer de façon plus générale à une idée d'héroïsme flamboyant, que la musique entre ou non en résonance avec les actions spécifiquement produites par le personnage à tel moment précis. Il s'agit plutôt d'une sorte de substrat musical, qui met en valeur le protagoniste et l'un de ses traits de caractère – le courage dont il fait preuve tandis qu'il essuie des tirs nourris – sans synchronisation étroite avec l'action présente.

Cet exemple apporte une forme d'illustration à l'intuition analytique du musicologue Doug Adams qui, dans son court article comparatif consacré aux changements musicaux dans la trilogie républicaine, émet la proposition suivante : « Comme les autres préquels, [*La Revanche des*] *Sith* est fondamentalement une méta-partition – focalisée sur les aspects plus larges de l'histoire⁴⁰⁴. » Si cette affirmation ne nous paraît pas généralisable à tout le réseau thématique de *SW1*, *SW2* et *SW3*, loin s'en faut – nous montrerons justement dans la suite du présent chapitre puis dans notre deuxième partie consacrée au montage que l'approche du compositeur et du *music editor* Kenneth Wannberg est gouvernée dans un certain nombre de cas par une logique de l'immédiateté –, elle a néanmoins le mérite d'éclairer le mode de fonctionnement caractéristique de plusieurs motifs républicains, dans le rapport plus lâche qu'ils entretiennent avec l'image.

Il existe donc bien des thèmes dans la trilogie républicaine, mais leur écriture et leur emploi sont fort différents. Les motifs ne présentent pas d'identification aussi claire à un élément du récit ou de l'image que dans les épisodes impériaux. Bien moins référentiels, ils revêtent alors une portée plus générale et abstraite dans leur utilisation au sein du film. Les thèmes rattachés clairement à un (ou plusieurs) personnage(s) sont beaucoup moins nombreux, comme on le voit sans ambiguïté sur les frises en [annexe 4] au niveau de la dénomination des motifs : alors que le tissu thématique de *SW5* et *SW6*, par exemple, apparaît nettement dominé

⁴⁰⁴ Doug Adams, « Revenge of the Sixth », *Film Score Magazine*, vol. 10, n° 3, mai/juin 2005, p. 35 : « Like the other prequels, *Sith* is primarily a meta score – one concerned with the larger ideas of the story. »

par les thèmes de personnages – bien que cet ancrage ne soit pas rigide ni définitif, comme on l’a vu –, ceux-ci se raréfient considérablement à partir de *SW1*⁴⁰⁵. Dans *SW3* notamment, seul le thème du général Grievous pour être considéré comme un « portrait [musical] de personnage⁴⁰⁶ » pour reprendre les termes de Kate Daubney, mais il est redoublé d’un second motif pour les scènes d’action où combat Grievous. Cette raréfaction de thèmes clairement associés à des personnages est aussi ce qui rend les motifs républicains moins faciles à circonscrire.

Une scission s’est ainsi clairement opérée entre les épisodes impériaux et républicains. Les nouveaux motifs font principalement référence à des idées (par exemple, la « mort de la liberté » évoquée par Padmé dans *SW3*), des sentiments (tourment d’Anakin dans *SW2*, Anakin seul troublé dans *SW3*), des atmosphères (mystère/menace ou complot/danger dans *SW2*), des situations (réussite/victoire dans *SW1*, proximité entre Anakin et Palpatine dans *SW3*), et à des lieux (thème du monde sous-marin opalescent des Gungans dans *SW1*, fanfare et thème lyrique de la planète-déluge Kamino battue par les flots et l’orage dans *SW2* auxquels peut s’ajouter le motif pastoral de la prairie verdoyante de Naboo, marche de la planète volcanique Mustafar aux lueurs rougeâtres apocalyptiques dans *SW3*). Notons d’ailleurs que ces thèmes topographiques sont assez nombreux – au moins un par film – alors que dans la trilogie impériale, aucun thème n’est spécifiquement associé à la planète glaciale Hoth, à la jungle de Dagobah ni à la lune forestière d’Endor, par exemple. Plutôt que les personnages, moins étoffés en raison de la spécificité narrative des épisodes républicains, Williams semble ici exploiter la possibilité de caractérisation musicale des lieux ; ceux qui se voient attribuer un thème musical sont en effet bien individualisés visuellement.

Par le fait qu’ils renvoient plutôt à des concepts qu’à des personnages ou des objets précis (hormis pour les lieux), les motifs républicains apparaissent nécessairement plus « vagues » ou indéterminés, et nécessitent un décryptage pour affiner la compréhension de leur rôle par rapport à l’image. Cette nouvelle approche découle bien sûr de la spécificité narrative des trois films, mais aussi de l’ambition différente du compositeur sur la trilogie républicaine, exprimant un désir de renouvellement⁴⁰⁷. L’évolution de son écriture cinématographique, notable à partir des années 1990, est un autre facteur fondamental. Dans son article sur les partitions de *JFK* (1991) et *Nixon* (1995), Frank Lehman démontre ainsi de manière convaincante la quasi absence d’allusions thématiques à des personnages au profit d’un travail

⁴⁰⁵ Voir aussi à ce sujet Mark Richards, « Celebrating *Star Wars* Themes, Part 4 à 6 : Duel fo the Fates », *Film Music Notes*, novembre 2015, <http://www.filmmusicnotes.com/celebrating-star-wars-themes-part-4-of-6-duel-of-the-fates/>, consulté le 6 août 2016.

⁴⁰⁶ Kate Daubney, *Max Steiner’s Now*, Voyager, *op. cit.*, p. 18 : « character portrayal ».

⁴⁰⁷ Voir l’entretien accordé à Didier Leprêtre, « Étoiles fantômes », *op. cit.*, p. 14-16.

sur le timbre, le rythme, les couleurs harmoniques, et la composition de mélodies à la portée plus générale connotant l'héroïsme, la parentalité, la corruption et la violation du rêve américain⁴⁰⁸. L'approche contemporaine de Williams tend vers une abstraction thématique accrue, confirmée par les récents *Cheval de guerre, SW7* (2015) et *Bon Gros Géant* (2016).

3.2.2. Des thèmes moins mémorables

Cette relative indétermination a notamment concouru à l'absence alléguée de thèmes véritables et marquants, qui s'explique aussi par leur caractère moins immédiatement mémorable. Certes, plusieurs motifs possèdent un profil mélodique bien découpé, tels le motif associé à Qui-Gon (cf. [exemple 35]) ou le thème doux de Shmi et Anakin (cf. [exemple 17], mes. 1-3), mais ils reviennent trop peu au cours des films pour générer un réel marquage auditif ni tresser un fil narratif conséquent.

Pour la plupart des motifs républicains, ce faible nombre de retours se double d'un type d'écriture différent de la trilogie impériale, qui les rend moins aisés à percevoir. C'est le cas par exemple du thème de Jar Jar, qui semble revêtir pour le compositeur une importance particulière puisqu'il lui dédie une piste de la bande originale et surtout un mouvement intégral de sa suite d'orchestre de *SW1*⁴⁰⁹. Pourtant, il n'intervient qu'à quatre reprises dans le film et disparaît des épisodes suivants, en dépit de la présence de Jar Jar dans *SW2* et *SW3*, qui joue un rôle non négligeable dans l'avènement de l'Empire. Au sein de ces quatre occurrences, il n'est énoncé entièrement qu'une seule fois, dans la scène où le Gungan fait la rencontre de Padmé. Léger, lesté et sautillant, le thème possède un profil mélodique bien dessiné, mais il se révèle difficilement fredonnable en raison de son profil disjoint et irrégulier parcouru de grands sauts de neuvièmes, des intervalles de quarte diminuée (mes. 2) et quinte augmentée (mes. 4), des décrochages de registre et des nombreuses cellules chromatiques ascendantes [exemple 40]. L'essence du motif est avant tout rythmique et dynamique, avec l'effet entraînant généré par les contretemps, les anapestes et les rythmes pointés. Comme le souligne Winston Cook-Wilson, l'écriture thématique contemporaine de Williams est moins tournée vers le *songcraft* (terme difficilement traduisible désignant l'art de ciseler une mélodie chantante) que vers l'énergie cinétique⁴¹⁰. Le relief accidenté du motif, qui le rend peu chantable, semble traduire la maladresse de Jar Jar, qui constitue l'un des traits fondamentaux du personnage ; dans un

⁴⁰⁸ Voir Frank Lehman, « Scoring the President: Myth and Politics in Williams's *JFK* and *Nixon* », *Journal of the Society for American Music*, vol. 9, n° 4, 2015, p. 421-440.

⁴⁰⁹ John Williams, [POSW1], « III. The Adventures of Jar Jar », p. 40-54.

⁴¹⁰ Voir Winston Cook-Wilson, « Why You Can't Hum Any of the Tunes from John Williams' *Star Wars* Soundtrack for *The Force Awakens* », *Inverse*, décembre 2015, <https://www.inverse.com/article/9553-why-you-can-t-hum-any-of-the-tunes-from-john-williams-star-wars-soundtrack-for-the-force-awakens>, consulté le 11 novembre 2016.

registre burlesque, ce dernier endosse principalement la charge comique de l'épisode⁴¹¹.

The image shows a musical score for Example 40, titled 'SW1, thème de Jar Jar'. It consists of two systems of staves. The first system includes parts for Clarinette, Violons, Altos, and Violoncelles et contrebasses. The Clarinette part is in the treble clef and starts with a melody marked *mf*. The Violons part is in the treble clef and features a rhythmic accompaniment marked *pizz. mp*. The Altos part is in the bass clef and is mostly silent, with a few notes marked *pizz. mf*. The Violoncelles et contrebasses part is in the bass clef and features a rhythmic accompaniment marked *pizz. mp*. The second system includes parts for Cl. (Clarinette), V. (Violons), A. (Altos), and Vc. et cb. (Violoncelles et contrebasses). The Cl. part continues the melody, while the V., A., and Vc. et cb. parts continue their respective parts.

Exemple 40 : *SW1*, thème de Jar Jar. Transcription à partir de [*SW1 UE*], disque 1, piste 17 [de 00:06 à 00:21].

En outre, dans l'unique séquence où il apparaît sous sa forme complète, il ne bénéficie pas d'une mise en relief particulière. Confié à une clarinette soliste, il accompagne le dialogue sous une forme moins singulière que dans la bande originale et la partition éditée par Williams, où il possède une identité timbrale distinctive : il est joué par un hautbois soliste doublé par le tuba, ponctué par des arpèges ascendants aux blocs chinois graves (*low temple blocks*). Dénué de ce trait singulier lors de son seul exposé complet, il retient moins l'attention au cours de la séquence. En outre, sa présentation très fragmentée et fugitive dans les deux dernières scènes où il intervient, ainsi que sa cohabitation avec le dialogue et divers bruitages, ne facilitent guère sa mémorisation.

Le motif de Dark Maul (transcrit dans l'[**exemple 15**]) constitue une autre illustration frappante. Ce thème associé constant, sombre et heurté, s'avère très singulier en ce qu'il est intégralement percussif et sans hauteur déterminée, psalmodié *p* en sanskrit dans le grave par des voix de femmes. Son essence est timbrale et rythmique, ce qui le distingue de la plupart des thèmes écrits par Williams. Il s'agit en effet de l'une des rares formes d'identification musicale non mélodique employée par le compositeur sur l'ensemble de la saga : seuls le motif cuivré dissonant de l'Étoile Noire dans *SW4* (identité harmonique et timbrale) et surtout celui de Boba Fett dans *SW5*, en sextolets discontinus confiés aux bassons dans l'extrême grave (identité

⁴¹¹ Voir à ce sujet Doug Adams, « A Return, or a New Hope? », *op. cit.*, p. 33.

timbrale et rythmique), lui sont véritablement comparables. Comme on peut l'observer dans le [tableau 8], le motif de Dark Maul semble pouvoir se démarquer des autres motifs républicains par son nombre supérieur de retours – huit au cours de l'épisode contre deux ou trois pour la plupart des motifs. Mais son profil singulier ne lui permet pas de se détacher au sein du film pour devenir un thème saillant mémorisable : il prend la majorité du temps la forme d'un chuchotement inquiétant aux accents guerriers sans délimitation claire et affecté d'une dynamique douce, utilisé davantage pour l'effet qu'il produit que comme thème phare de personnage.

On peut opposer cette démarche compositionnelle de Williams à l'écriture choisie par Howard Shore sur la trilogie du *Hobbit*, dont la narration précède les événements du *Seigneur des Anneaux* à la manière de la trilogie républicaine. Outre les nombreuses reprises des grands thèmes du *Seigneur des Anneaux* (la Comté, l'Anneau, les elfes, les Nazgûls, la dissolution de la Communauté de l'Anneau...), Shore compose plusieurs nouveaux motifs clairement délimités, mémorisables, et répétés de nombreuses fois, comme par exemple les thèmes d'Erebor, de Gandalf, de l'aventure, de Thorin, de Radagast, de Tauriel, de Lacville, d'Azog ou de Smaug. Un tel repérage des motifs puis de leurs transformations, relativement aisé dans la trilogie du *Hobbit*, est en revanche quasiment impossible dans les épisodes républicains sans visionnages répétés et attentifs.

3.3. Éclatement de l'écriture motivique dans les épisodes républicains

Une autre tendance se dessine également distinctement dans les épisodes républicains. L'absence alléguée de thème marquant est en effet en grande partie liée, outre les éléments soulevés précédemment, à l'éclatement, la fragmentation et l'éparpillement du matériau, qui contrarie la reconnaissance des motifs et leur mémorisation.

3.3.1. Une démultiplication des motifs

Le premier signe de cet éclatement du matériau se manifeste d'abord dans la démultiplication des motifs républicains se rapportant à une même idée, un même lieu ou un même personnage. Comme on peut l'observer sur les frises thématiques en [annexe 4], c'est le cas par exemple de la planète Kamino dans *SW2*, de Qui-Gon dans *SW1* ou du général Grievous dans *SW3*. Cette tendance se confirme d'ailleurs dans *SW7*, où coexistent plusieurs motifs différents associés à Rey ou à Kylo Ren.

Un cas emblématique intervient dans *SW3* : plusieurs motifs de cet épisode auraient pu donner lieu à un développement ou une exploitation plus poussée, mais ils disparaissent totalement du film après un ou deux énoncés relativement courts. Ils se rapportent pourtant à la même idée, la lente descente d'Anakin vers le côté obscur, provoquée par sa peur irrationnelle

de perdre Padmé et les manipulations de Palpatine. Au lieu d'être resserré autour d'une seule idée forte, le matériel thématique est dispersé en quatre motifs ponctuels qui entretiennent peu de relations entre eux sur le plan de l'écriture. Alors que la proximité dangereuse entre Anakin et Palpatine constitue un fil rouge de l'épisode, déjà préparé en amont sur *SW1* et *SW2*, le motif qui lui est associé est uniquement énoncé à deux reprises lors d'un échange tendu entre Obi-Wan et Anakin [à 38:40 puis 39:45], quand le Conseil des Jedi charge le jeune homme d'espionner le chancelier qui détient les pleins pouvoirs depuis trop longtemps. Son profil houleux et son environnement harmonique dissonant (cluster au synthétiseur, frottements générés par les pédales superposées, non reproduits dans l'exemple ci-dessous) s'inscrivent parfaitement en accord avec la teneur du dialogue, où ressortent la suspicion du Conseil envers le chancelier, les rancœurs accumulées par Anakin à l'encontre d'Obi-Wan et des Jedi, et sa loyauté envers Palpatine [exemple 41] :

Exemple 41 : *SW3*, motif lié à la proximité entre Anakin et Palpatine, « 3M1 Counsel Meeting », mes. 44-47 [film de 39:51 à 40:05].

Le deuxième motif se rapportant à la chute progressive d'Anakin est celui que nous avons baptisé « Anakin seul troublé » : à de nombreuses reprises, le jeune homme laissé seul est en proie à de fortes angoisses et met en doute son apprentissage du code des Jedi, désorienté par les mensonges de Palpatine. Comme le thème précédent, ce motif menaçant et lancinant [exemple 42], énoncé aux cordes, est seulement entendu deux fois. Notons qu'il s'agit d'un motif différent de celui associé au tourment d'Anakin dans *SW2* (cf. [exemple 38]). Il suit le dernier échange fraternel entre Anakin et Obi-Wan, lorsque le jeune homme reste seul sur Coruscant, le visage progressivement assombri [à 51:19]. Dans cette scène, l'éclairage joue un rôle fondamental : un halo lumineux symbolique tombe sur la tête et les épaules du Jedi, tandis qu'Anakin reste dans la pénombre, environné de couleurs sombres et d'une touche de rouge prophétique. Son expression se transforme entièrement en l'espace de quelques instants alors que le jeune Jedi est à nouveau assailli d'incertitudes et d'appréhension.

Exemple 42 : *SW3*, thème d’Anakin seul troublé. Transcription à partir du film [de 51:19 à 51:29].

Le deuxième énoncé de ce thème intervient lorsque Mace Windu apprend la véritable identité de Palpatine et décide de ne pas impliquer Anakin dans l’arrestation du Sith, sentant une grande confusion chez le jeune homme à qui il ordonne de l’attendre [à 01:08:18].

Un troisième motif tortueux et plaintif (intitulé « It Can’t Be » d’après l’exclamation incrédule d’Obi-Wan) est énoncé en relais par quatre cors puis par les clarinettes, les bassons et la flûte en *sol* sur des clusters vocaux [exemple 43], lorsqu’Obi-Wan découvre, horrifié, les premiers pas d’Anakin du côté obscur de la Force en visionnant les images de surveillance du temple. Son ancien padawan y massacre sans pitié les petits apprentis Jedi et reçoit les félicitations de Dark Sidious. Ce passage constitue l’unique occurrence du motif dans l’épisode.

Exemple 43 : *SW3*, motif « It Can’t Be », « 6M1 It Can’t Be », mes. 16-18 [film de 01:37:30 à 01:37:40].

Un dernier thème, toujours relatif à la trahison d’Anakin, intervient à deux reprises de manière assez rapprochée, dans la séquence où Obi-Wan révèle à Padmé qu’Anakin est passé du côté obscur [exemple 44]. Le hiératisme produit par le profil de la mélodie en notes répétées à l’ambitus très restreint, l’écriture verticale et les balancements d’accords aux cordes, renforce la gravité de la scène et la consternation du Jedi. On peut noter qu’au lieu de reprendre le motif « It Can’t Be » quand Obi-Wan évoque la tuerie du temple Jedi, Williams fait le choix d’unifier l’ensemble du dialogue par un nouveau thème omniprésent, qui gagne progressivité en intensité jusqu’à la fin de la scène :

4

Cors, clar. et synt.

Trb.

C.

+ bassons, clarinette basse et harpe

Exemple 44 : *SW3*, thème de la trahison d'Anakin, « 6M1 It Can't Be », mes. 41-46 [film de 01:39:05 à 01:39:25].

La dispersion du matériau musical attaché à la chute progressive d'Anakin est à penser en lien avec le rythme même de l'épisode, qui s'accélère notablement après sa première moitié comme le note Corinne Vuillaume :

[L]a seconde partie du film, celle qui évoque la chute, se déroule très vite (on est [...] dans la vitesse et l'instantané), comme si les rouages enclenchés par le pacte s'emballaient subitement vers le broiement. Le passage du côté obscur, l'extermination des Jedi, la bataille, la mutilation et la restauration s'enchaînent sans temps mort⁴¹².

Cette « instantanéité » visuelle et narrative est donc retrouvée sur le plan musical, par l'accompagnement de motifs ponctuels qui interagissent avec l'image dans l'instant présent, sans faire référence au passé ni suggérer les événements à venir, et disparaissent totalement du film sitôt la scène finie. Williams propose ainsi des sortes de vignettes musicales, s'enchaînant rapidement les unes aux autres. La démultiplication des motifs se rapportant à un même concept ou un même objet atteste un changement d'approche compositionnelle sur les épisodes républicains, et en particulier dans *SW3*, où la majorité des thèmes ne jouent plus réellement le rôle de fils conducteurs mais sont conçus comme des parenthèses ponctuelles au sein d'un accompagnement musical moins fonctionnel, moins individuel, dominé par de la musique d'action⁴¹³. Cette conception singulière s'exprime aussi dans la masse totale des thèmes déployée par Williams dans *SW1*, *SW2* et *SW3*, où l'on observe une extension globale du matériau thématique mobilisé sur chaque film [tableau 9]. *Nota bene* : tous les tableaux de la présente section sont à consulter en regard des frises en [annexe 4], qui complètent les informations recueillies au-delà de la dimension quantitative.

⁴¹² Corinne Vuillaume, « *La Revanche des Sith*, George Lucas (2005). L'impatience des limites », *op. cit.*, http://www.diable-cinema.net/articles/index_revanche.htm, consulté le 16 novembre 2016.

⁴¹³ Voir Jean-Christophe Arlon et Vivien Lejeune, « Avec des Sith, on refait le monde », *op. cit.*, p. 64.

	<i>SW4</i>	<i>SW5</i>	<i>SW6</i>	<i>SW1</i>	<i>SW2</i>	<i>SW3</i>
NOMBRE TOTAL DE THÈMES	12	12	14	23	24	27
NOMBRE DES NOUVEAUX THÈMES		8	7	17	13	13
THÈMES ISSUS DE <i>SW4</i> (NOMBRE ET RETOURS)		4 thèmes - Thème de Luke : 22 - Thème de la Force : 12 - Thème de Leia : 2 - Fanfare des rebelles : 4	4 thèmes - Thème de la Force : 19 - Thème de Luke : 16 - Fanfare des rebelles : 9 - Thème de Leia : 2	3 thèmes - Thème de la Force : 10 - Thème de Luke : 5 - Fanfare des rebelles : 1	3 thèmes - Thème de la Force : 8 - Thème de Luke : 4 - Fanfare des rebelles : 1	4 thèmes - Thème de la Force : 19 - Thème de Luke : 5 - Thème de Leia : 3 - Fanfare des rebelles : 3
THÈMES ISSUS DE <i>SW5</i> (NOMBRE ET RETOURS)			1 thème - Marche impériale : 18	2 thèmes - Marche impériale : 4 - Thème de Yoda : 1	2 thèmes - Marche impériale : 5 - Thème de Yoda : 3	2 thèmes - Marche impériale : 12 - Thème de Yoda : 2
THÈMES ISSUS DE <i>SW6</i> (NOMBRE ET RETOURS)				1 thème - Thème de l'Empereur : 5	1 thème - Thème de l'Empereur : 4	1 thème - Thème de l'Empereur : 8
THÈMES ISSUS DE <i>SW1</i> (NOMBRE					5 thèmes - Duel of the Fates : 2	5 thèmes - Duel of the Fates : 3 - Funeral : 5

<p>ET RETOURS)</p>		<p>- Thème d'Anakin : 3 - Shmi et Anakin : 2 - Thème des droïdes : 2 - Réussite / victoire : 1</p>	<p>- Thème d'Anakin : 1 - Thème des droïdes : 1 - Réussite / victoire : 1</p>
<p>THÈMES ISSUS DE SW2 (NOMBRE ET RETOURS)</p>		<p>2 thèmes</p> <hr/> <p>- Across the Stars : 7 - Thème martial arène : 2</p>	

Tableau 9 : Démultiplication du matériau thématique mobilisé par Williams de SW4 à SW3.

Devant une densification et un éclatement tels du matériau au fil de SW1, SW2 et SW3, il devient dès lors difficile, lors du visionnage des épisodes républicains, d'embrasser la cohérence ou l'unité de l'ensemble. Williams puise aussi bien dans les thèmes d'origine que dans les nouveaux motifs pour modeler ses partitions. Le canevas musical global s'enrichit, se complexifie et s'atomise, entérinant une rupture dans l'approche du compositeur vis-à-vis de la démarche adoptée dans la trilogie impériale.

3.3.2. Fragmentation et atomisation du matériau à grande échelle

L'impression d'éclatement de la partition sur la trilogie républicaine est également liée à une caractéristique aisément observable sur les frises : la quasi disparition d'une catégorie thématique intermédiaire. En effet, dans chacun des épisodes impériaux, deux ou trois thèmes principaux dominant franchement l'ensemble de la partition par le nombre de leurs occurrences, et l'on peut aussi distinguer jusqu'à trois nouveaux thèmes secondaires (groupe intermédiaire) qui se démarquent également nettement du reste du matériel motivique ponctuel par leur dizaine de retours (variés ou non) [tableau 10] :

	THÈMES PRINCIPAUX	THÈMES SECONDAIRES
SW4	- Thème de la Force : 21 retours - Thème de Luke : 20 retours - Thème des forces impériales : 16 retours	- Fanfare des rebelles : 11 retours - Thème de Leia : 10 retours
SW5	- Marche impériale : 34 retours - Thème de Luke : 22 retours	- Thème d'amour de Han Solo et Leia : 17 retours - Thème de Yoda : 13 retours - Thème de R2D2 et C3PO : 11 retours
SW6	- Thème de la Force : 19 retours - Marche impériale : 18 retours - Thème de Luke : 16 retours	- Thème des Ewoks : 14 retours - Thème de l'Empereur : 10 retours
SW1	- Thème d'Anakin : 15 retours - « Duel of the Fates » : 11 retours	- Thème de Dark Maul : 8 retours
SW2	- « Across the Stars » : 17 retours - Motif associé au complot des Séparatistes : 12 retours	
SW3	- Thème de la Force : 19 retours - Marche impériale : 12 retours	- « Battle of the Heroes » : 9 retours

Tableau 10 : Thèmes musicaux principaux et secondaires dans les deux trilgies.

On remarque premièrement que les proportions changent considérablement entre les deux trilgies : la présence quantitative des motifs forts diminue considérablement sur les épisodes républicains, où aucun thème principal n'atteint vingt occurrences – ce qui est au contraire la moyenne dans la trilogie impériale. Deuxièmement, la catégorie intermédiaire disparaît presque totalement. Seuls le thème de Dark Maul dans *SW1* et « Battle of the Heroes » dans *SW3* peuvent s'en rapprocher, mais ils revêtent toutefois des particularités par rapport aux motifs secondaires de la trilogie impériale : l'un est peu mémorisable (on l'a établi plus haut), l'autre est concentré uniquement dans le dernier tiers du film, comme on le voit distinctement sur la frise de *SW3*.

Par ailleurs, les divergences que l'on peut observer entre les épisodes sont à mettre en relation avec la place individuelle des films au sein de cette double trilogie. Il est en effet possible, au regard du [tableau 10] et des frises thématiques, de tracer des ponts entre des épisodes homologues, tout en gardant à l'esprit les différences de degré que l'on a soulignées. Dans chacun des deux épisodes conclusifs, les idées musicales dominantes sont des reprises des

thèmes principaux de *SW4* et *SW5* et non les nouveaux motifs spécialement composés par Williams pour *SW6* et *SW3*, en raison d'une moins grande latitude créatrice découlant de la résolution finale des nœuds dramatiques développés au cours des deux films précédents. Le compositeur s'en explique ainsi : « *Le Retour du Jedi* a [...] eu le gros désavantage d'être l'épisode qui concluait la trilogie, ce qui impliquait moins de "permissions" que sur *L'Empire contre-attaque*. Il y avait quatre heures de matériel existant et [...] *Le Retour du Jedi* ne pouvait être aussi novateur que le deuxième épisode⁴¹⁴. » Les contraintes sont encore accentuées dans le cas de *SW3*, qui doit conclure la trilogie républicaine tout en jetant un pont vers *SW4*.

À l'inverse, les deux épisodes centraux que sont *SW5* et *SW2* sont dénués de cette exigence d'aboutissement, et offrent ainsi au compositeur la possibilité à la fois d'enrichir la trame thématique et de mettre en avant le nouveau matériau. La Marche impériale accède ainsi dans *SW5* à une ampleur inégalée dans la trilogie impériale, liée également au recentrement de la narration autour du personnage de Dark Vador. Dans le cas de *SW2*, le thème d'amour « *Across the Stars* » et, à un degré moindre, celui associé au complot des Séparatistes apparaissent nettement comme des pôles au sein de la partition, par leurs nombreuses occurrences qui les distinguent du mode d'utilisation des autres motifs. « *Across the Stars* », en particulier, offre un ancrage ferme et un confort d'écoute qui viennent en quelque sorte faire contrepoids à l'emboîtement des intrigues et à la profusion des personnages, en mettant en valeur le fil rouge de l'épisode, sur lequel Williams insiste :

[*SW2*] est bien différent et plus complexe au niveau des protagonistes. Le champ s'est considérablement élargi et chaque personnage, Zam, Jango Fett, le comte Dooku, n'est qu'une partie d'un scénario très étoffé. Si vous comparez avec le premier *Star Wars* de 1977, tout a été multiplié par dix. George et moi avons donc décidé de centraliser la musique autour de "Across the Stars" [...]. Là encore, nous ne voulions pas de thèmes pour untel ou untel [...] La force et l'essence du film sont basées sur cet amour interdit⁴¹⁵.

Cette présence de quelques motifs phares dans les épisodes républicains, bien moins récurrents que leurs homologues dans la trilogie impériale, cohabite cependant avec un éparpillement et une atomisation thématique généralisés, très notables sur les frises de *SW1* et *SW3* (et dans une moindre mesure sur celle de *SW2*). Les épisodes républicains sont caractérisés par un mode de déploiement fort différent de celui des épisodes impériaux. Le nombre de motifs est bien plus conséquent, mais la majorité d'entre eux sont ponctuels et ont une durée relativement réduite. De fait, le canevas thématique devient beaucoup plus fragmenté et éclaté,

⁴¹⁴ Cité dans Didieur Leprêtre, « Étoiles fantômes », *op. cit.*, p. 10. Voir aussi Randall D. Larson, « Déjà Vu. The Music of John Williams », *Musique Fantastique. A Survey of Film Music in the Fantastic Cinema*, Metuchen/Londres : Scarecrow Press, 1985, p. 303.

⁴¹⁵ Cité dans Didier Leprêtre, « Que les clones attaquent... », *Dreams Magazine*, avril/mai 2002, p. 27. Voir aussi l'entretien avec Jean-Christophe Arlon et Vivien Lejeune, « Avec des Sith, on refait le monde », *op. cit.*, p. 65.

comme on le voit clairement sur les frises ; les motifs ne sont que très rarement énoncés dans leur intégralité. Le traitement de la Marche impériale est symptomatique à cet égard. Sur l'ensemble de la trilogie républicaine, le thème n'est entendu qu'une seule fois en entier, dans la scène finale de *SW2* qui a d'ailleurs fait l'objet d'une réécriture de Williams (cf. [exemple 32]). Aussi les thèmes font-ils figure d'îlots isolés au sein des partitions des épisodes républicains. Peu tressés au reste de l'accompagnement, ils apparaissent davantage comme des « éclats » au sein de la structure musicale globale, que comme des « éléments formels constitutifs⁴¹⁶ » pour reprendre les termes de Carl Dahlhaus, alors que les thèmes participent pleinement à l'ossature musicale de la trilogie impériale, à travers le maillage dense que l'on peut fréquemment y observer.

Il est en effet aisé de repérer sur les frises des épisodes impériaux de nombreuses zones où les thèmes s'enchaînent les uns aux autres de manière fluide, comme pris dans un même flux. Dans la scène d'ouverture de *SW4*, par exemple [de 02:19 à 05:02], plusieurs des motifs principaux se succèdent avec ou sans transitions : fanfare des rebelles énoncée à plusieurs reprises à divers pupitres, courte transition en notes répétées martelées, thème des forces impériales au moment où les *Stormtroopers* envahissent le vaisseau, fanfare des rebelles sur les plans cadrant la fuite des soldats de la rébellion, thème de l'Étoile noire quand Dark Vador apparaît, thème de la Force lorsque Leia confie les plans secrets à R2D2, puis thème de la princesse lorsque la jeune femme finalise son message de détresse et que le droïde s'éloigne. Autre exemple emblématique, dans le premier tiers de *SW6* [de 30:38 à 43:18], trois scènes successives présentent un tressage thématique serré : lors de l'exécution publique dans la Grande fosse de Carkoon le thème de Luke s'entremêle à la fanfare des rebelles ; quand Dark Sidious rejoint Dark Vador sur la nouvelle base spatiale en construction, la Marche impériale est suivie du thème de l'Empereur ; enfin, dans la scène de la mort de Yoda se succèdent divers énoncés du thème de Yoda, du « motif de l'autre Skywalker », du thème de Luke et du thème de la Force. Ainsi, au cours de ces treize minutes de film, hormis quelques brèves transitions, l'accompagnement musical est uniquement constitué de thèmes enchaînés les uns aux autres de façon continue à la manière d'un pot-pourri.

Dans la trilogie républicaine, il est possible d'observer quelques regroupements thématiques plus isolés, selon deux cas de figure. Au début de *SW1* [de 16:26 à 19:36] par exemple, plusieurs énoncés des thèmes de Qui-Gon et Boss Nass, des monstres marins, de l'Empereur et du monde sous-marin se suivent de manière assez rapprochée. Dans *SW2*, lors de l'arrivée d'Obi-Wan sur Kamino [de 41:16 à 42:37], s'enchaînent la fanfare de la planète, le

⁴¹⁶ Carl Dahlhaus, *Les drames musicaux de Richard Wagner*, op. cit., p. 113.

thème lyrique de Kamino, le motif associé au complot des Séparatistes, la tête de la fanfare de Kamino, et l'exposé du motif de Lama Su circulant à différents pupitres. Mais ces agglomérats de motifs demeurent peu comparables au maillage des épisodes impériaux, en raison de leur enchaînement relativement lâche dans la première configuration, ou de leur durée restreinte dans le second cas. On ne retrouve de maillage serré « en pot-pourri » que dans les six dernières minutes de *SW3*, à partir du premier énoncé de « Funeral » [à 02:07:10] ; à partir de la mort de Padmé, les derniers plans assurent la jonction entre les deux trilogies avec la construction de l'Étoile Noire, l'exil d'Obi-Wan sur Tatooine et le choix des familles adoptives pour les jumeaux Skywalker.

Par ailleurs, le mode d'intervention des motifs dans les épisodes républicains contraste fortement avec la distribution relativement homogène du matériau thématique tout au long des films dans la trilogie impériale. Dans *SW1*, *SW2* et *SW3*, les motifs sont éparpillés et nombre d'entre eux présentent des récurrences quasi immédiates (ou rapprochées) à des endroits ciblés avant de disparaître totalement du tissu musical, tandis que les thèmes principaux et secondaires des épisodes impériaux tendent à être répartis à différents moments clés ou tournants dramatiques de l'intrigue. Dans cette perspective, « Duel of the Fates » de *SW1* et « Battle of the Heroes » de *SW3* présentent la particularité d'être exclusivement circonscrits à la fin du film dans leurs épisodes respectifs. Aucune exposition préliminaire ne donne lieu à une construction progressive, selon la technique thématique chère à Williams du « dévoilement graduel » évoquée au chapitre 1. Leurs nombreuses itérations sur une période resserrée (cf. [tableau 10]) et leur mise au premier plan de la partition dans le dernier quart des films leur permettent de générer une empreinte musicale mémorable et, finalement, de ressortir davantage que d'autres motifs davantage récurrents mais plus dispersés, tel le thème d'Anakin dans *SW1*. L'utilisation de « Duel of the Fates » dans *SW1* relevant principalement de changements opérés au montage, nous étudierons dans la deuxième partie de cette thèse son déploiement, son apport sur le plan dramatique ainsi que ses implications vis-à-vis de son homologue « Battle of the Heroes ».

L'absence de constructions thématiques à grande échelle dans les épisodes républicains s'explique par l'impossibilité pour Williams de développer ses thèmes, en raison de l'écriture différente du scénario faisant la part belle à la diffraction des intrigues, au foisonnement des personnages principaux et secondaires, au flou narratif et aux incertitudes (politiques, idéologiques)⁴¹⁷. Le changement d'approche du compositeur a aussi à voir avec le nombre et le volume croissant d'effets sonores avec lesquels la musique doit cohabiter, comme nous le verrons dans notre troisième partie. Enfin, l'impact des technologies numériques ne doit pas

⁴¹⁷ Voir à ce sujet Laurent Jullier, *Star Wars : anatomie d'une saga* [2005], Paris : Armand Colin, 2010, p. 17-24 ; et Pierre Berthomieu, *Hollywood moderne : le temps des voyants*, Pertuis : Rouge Profond, 2011, p. 539-542.

être négligé, surtout à l'égard de la vitesse et de la chronologie rapide des événements, ainsi que du rythme accéléré du montage dans les épisodes républicains. David Bordwell rappelle, au sujet des *blockbusters* contemporains :

Le montage rapide [...] établit une cadence autoritaire : détournez le regard et vous risquez de manquer un élément essentiel. Par l'alternance de gros plans, la mise au point très mouvante et les mouvements de caméra chaotiques, le spectateur se voit promettre à chaque instant quelque chose de significatif, ou du moins de nouveau. Proche de la télévision, ce style cherche à river le spectateur à l'écran⁴¹⁸.

L'ensemble de ces éléments cinématographiques, qui « ont changé notre manière de suivre l'histoire⁴¹⁹ », impliquent une nécessaire adaptation de la part du compositeur. La construction des films à la manière de gigantesques puzzles souvent disparates, ne s'accorde guère avec le type d'écriture employé sur la trilogie impériale ni avec un quelconque développement thématique, comme Williams l'explique au sujet du projet originel qu'il avait conçu pour « Duel of the Fates » sur les trois épisodes républicains : « Il y avait dans “Duel of the Fates” une théologie conférée entre autres par la chorale que je désirais reprendre dans l'*Episode II*, pour la clore dans l'*Episode III. L'Attaque des clones* a refusé cette continuité, le film ne s'y prêtant pas du tout. Et finalement, *La Revanche des Sith* pas plus⁴²⁰. »

De même, on a vu à la fin de notre premier chapitre que le compositeur n'a pas pu réexploiter le thème d'Anakin de *SW1* dans *SW2* pour le faire dériver progressivement vers la Marche impériale comme telle était son intention initiale, en raison de l'orientation donnée au film par Lucas⁴²¹ – ce qui est confirmé par les très rares retours du motif dans *SW2* (trois énoncés) et *SW3* (une seule intervention). Une observation similaire peut être faite au sujet du thème d'amour « Across the Stars » que Williams prévoyait de développer sur *SW3*⁴²², mais qui en réalité revient assez peu et n'est pas soumis à des développements conséquents. Le compositeur souligne ainsi les difficultés représentées par la vitesse de déroulement des

⁴¹⁸ David Bordwell, « Intensified Continuity Visual Style in Contemporary American Film », *Film Quarterly*, vol. 55, n° 3, printemps 2002, p. 24 : « Rapid editing [...] sets a commanding pace : look away and you might miss a key point. In the alternating close views, in the racking focus and the edgily drifting camera, the viewer is promised something significant, or at least new, at each instant. Television-friendly, the style tries to rivet the viewer to the screen. »

⁴¹⁹ David Bordwell, *The Way Hollywood Tells It: Story and Style in Modern Movies*, Berkeley : University of California Press, 2006, p. 180 : « [These devices] have changed our experience of following the story. » Voir aussi à ce sujet David Bordwell et Kristin Thompson, *L'art du film : une introduction* [2000], Bruxelles : De Boeck, 2009, p. 370-374 ; et Benjamin Wright, « Sound from Start to Finish: Professional Style and Practice in Modern Hollywood Sound Production », Thèse de doctorat en médiations culturelles sous la direction de Paul Théberge, Carleton University, 2011, p. 383-397.

⁴²⁰ Cité dans Jean-Christophe Arlon et Vivien Lejeune, « Avec des Sith, on refait le monde », *op. cit.*, p. 63.

⁴²¹ Cf. *supra* § 1.5.1.

⁴²² Voir l'entretien avec Jeff Bond, « God Almighty! », *Film Score Monthly*, vol. 8, n° 1, janvier 2003, p. 11.

événements et la rapidité du montage, empêchant l'exposition de grands thèmes saillants et impliquant une juxtaposition de phrases musicales éclectiques, en particulier dans *SW3* :

[J]'aurais bien voulu développer le destin mortuaire de Padmé Amidala jumelé à celui d'Anakin [...], la transformation du Chancelier Palpatine en Dark Sidious, ou encore l'univers violent de Grievous dans des registres plus thématiques. De cela, il fut impossible tant l'espace était restreint, suffisant d'un point de vue cinématographique, mais pas assez large d'un point de vue musical. [...] Je me suis donc rabattu sur de nombreuses réminiscences thématiques, souvent des contre-thèmes d'ailleurs, pour transcrire certains sentiments, certaines actions. [...] Personnellement, il me manque peut-être un épisode III ½ pour conclure vraiment⁴²³.

* * *

L'écriture thématique du compositeur subit donc des transformations considérables dans la trilogie républicaine. Face à la multiplication des fils narratifs, la diffraction et l'emboîtement des intrigues, la prolifération des personnages, et au rythme plus soutenu du montage, Williams modifie et adapte sa stratégie compositionnelle. Cette autre façon de réaliser les films, liée en partie aux bouleversements technologiques que nous aborderons en détails tout au long des deuxième et troisième parties de cette thèse, appelle en effet un autre type d'accompagnement musical : les déploiements thématiques à grande échelle des épisodes impériaux sont peu conciliables avec les approches visuelles, narratives et sonores des épisodes républicains.

Les premiers corrélats sont l'abandon quasi total du procédé du *leitmotiv* et une approche thématique plus abstraite sur la trilogie républicaine. Alors que les partitions de *SW1*, *SW2* et *SW3* sont souvent critiquées pour leur absence alléguée de thèmes forts et saillants, ceux-ci sont loin d'être absents. Simplement, les partitions de la trilogie républicaine s'avèrent moins immédiates d'accès et présentent moins de saillances thématiques nettement délimitées susceptibles d'accrocher l'oreille, nécessitant un effort de décryptage bien plus marqué que dans la trilogie impériale. Hormis peut-être « Across the Stars » dans *SW2* et « Duel of the Fates » dans *SW1*, rares sont les thèmes que l'on peut rechanter tout de suite après avoir regardé l'un des épisodes républicains⁴²⁴. Plus délicats à circonscrire par leur profil mélodique moins dessiné, leur fréquente parenté et leur association plus lâche avec l'image, les motifs républicains sont aussi moins référentiels et immédiatement mémorisables, tandis que les thèmes rattachés à des personnages se raréfient.

⁴²³ Cité dans Jean-Christophe Arlon et Vivien Lejeune, « Avec des Sith, on refait le monde », *op. cit.*, p. 64-65.

⁴²⁴ Voir à ce sujet Anthony Tommasini, « John Williams's Surprising Score for Sith », *New York Times*, 25 mai 2005, <http://www.nytimes.com/2005/05/25/arts/john-williams-surprising-score-for-sith.html>, consulté le 18 novembre 2016. On retrouve également l'idée d'absence de thèmes fredonnables dans les critiques de *SW7*. Voir Winston Cook-Wilson, « Why You Can't Hum Any of the Tunes », *op. cit.*, <https://www.inverse.com/article/9553-why-you-can-t-hum-any-of-the-tunes-from-john-williams-star-wars-soundtrack-for-the-force-awakens>, consulté le 11 novembre 2016.

Les canevas thématiques des épisodes républicains sont par ailleurs soumis à une démultiplication et un éclatement du matériau sans précédents, loin du maillage serré et de la répartition homogène des thèmes sur la trilogie impériale. L'atomisation et la fragmentation des motifs, caractérisés par leur dimension ponctuelle et leur brièveté, font ici écho au changement de mode de narration et à l'accélération du rythme général des films⁴²⁵.

Ces mutations dans l'approche thématique de Williams et le déploiement des motifs font des deux trilogies des entités musicales distinctes et confirment la difficulté à concevoir l'hexalogie comme un même tout, cohérent et unifié, d'autant qu'elles s'inscrivent pleinement dans l'évolution globale de l'écriture du compositeur à partir des années 1990. À cet égard, l'étude comparative de la palette orchestrale mobilisée par Williams sur les six épisodes permettra, pour refermer cette partie, d'apporter des éclairages complémentaires aux conclusions préliminaires issues de nos trois premiers chapitres.

⁴²⁵ Voir à ce sujet l'entretien de Williams avec Didier Leprêtre, « Étoiles fantômes », *op. cit.*, p. 14.

Chapitre 4 : Un enrichissement de la palette orchestrale

L'écriture orchestrale de John Williams fait depuis peu l'objet de recherches détaillées. Outre les pages consacrées à sa filmographie générale par Stéphane Abdallah ainsi qu'à *Star Wars* par Pierre Berthomieu et Thomas Goss⁴²⁶, plusieurs musicologues s'y sont récemment intéressés, au premier rang desquels Cécile Carayol, Emilio Audissino et Frank Lehman⁴²⁷. Deux chapitres entiers dans le premier ouvrage collectif en langue anglaise à paraître sur le compositeur y sont par ailleurs spécifiquement consacrés⁴²⁸. Précisons d'emblée que nous ne visons pas ici à effectuer une étude exhaustive de l'orchestration de Williams, qui dépasse largement notre propos et le cadre de la présente thèse⁴²⁹, mais à mettre en exergue les traits les plus saillants de l'évolution de son écriture orchestrale d'après notre angle analytique spécifique.

L'étude comparative de la palette instrumentale mobilisée par Williams dans la saga *Star Wars* s'avère particulièrement pertinente au regard de notre problématique : avec le traitement thématique, l'orchestration est peut-être le paramètre où le contraste musical entre les deux trilogies s'exprime avec le plus d'acuité. Le traitement orchestral de la trilogie républicaine cristallise à la fois l'évolution globale de l'écriture du compositeur, et notamment le tournant amorcé dans les années 1990 déjà évoqué dans les précédents chapitres au sujet de l'approche thématique de Williams, mais aussi sa corrélation avec le développement des technologies numériques. Comme le souligne le compositeur lui-même, « les transformations technologiques [...] favorisent les changements d'approches esthétiques⁴³⁰ » ; Williams lie ainsi ces deux éléments de manière indissociable lorsqu'il évoque son changement d'approche vis-

⁴²⁶ Voir Stéphane Abdallah, « John Williams et le beau son », dans Alexandre Tylski (dir.), *John Williams : un alchimiste musical à Hollywood*, Paris : L'Harmattan, 2011, p. 77-94 ; Pierre Berthomieu, *La musique de film*, Paris : Klincksieck, 2004, p. 87-89 ; et les sept articles de Thomas Goss, « *Star Wars: The Force Awakens* Orchestration Review », *Orchestration Online*, décembre 2015 et avril 2016, <http://orchestrationonline.com/category/orchestration-reviews/star-wars/>, consulté le 2 janvier 2017.

⁴²⁷ En filigrane de leurs réflexions, ces chercheurs consacrent plusieurs pages à l'orchestration de Williams. Voir Cécile Carayol, *Une musique pour l'image : vers un symphonisme intimiste dans le cinéma français*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2012, p. 55-90 ; Emilio Audissino, *John Williams's Film Music: Jaws, Star Wars, Raiders of the Lost Ark, and the Return of the Classical Hollywood Music Style*, Madison : The University of Wisconsin Press, 2014, p. 121-131 ; Frank Lehman, « Scoring the President: Myth and Politics in Williams's *JFK* and *Nixon* », *Journal of the Society for American Music*, vol. 9, n° 4, 2015, p. 409-444.

⁴²⁸ Nicholas Kmet, « Examining the Evolution of John Williams' Orchestrations through the Lens of *Star Wars* », et Ian Sapiro, « Star Scores: Orchestration and the Sound of John Williams's Film Music », dans Emilio Audissino (dir.), *John Williams. Music for Film, Television, and the Concert Stage*, Turnhout : Brepols Publishers, à paraître en 2018.

⁴²⁹ Nous en avons déjà abordé quelques caractéristiques dans notre synthèse du style d'écriture de Williams (cf. *supra* § 1.3.1.).

⁴³⁰ Cité dans « John Williams: Back Again to a Galaxy... », *International Musician*, juin 2015, <http://internationalmusician.org/john-williams/>, consulté le 12 juillet 2015 : « Changes in technology [...] help change aesthetic approaches. »

à-vis de la trilogie impériale à partir de *SWI* : « [V]ingt ans [*sic*] se sont écoulés. Il y a eu une évolution dans mon écriture et dans la technique⁴³¹. »

4.1. Mixage numérique et écriture orchestrale dans la trilogie républicaine

4.1.1. Une délimitation nette des lignes instrumentales

L'enregistrement et le mixage son numériques, sur lesquels nous reviendrons en détails dans les deuxième et surtout troisième parties de cette thèse, offrent notamment la possibilité de rendre les différentes lignes de la texture orchestrale claires et perceptibles – en particulier les sonorités plus douces ou transparentes de la flûte, de la harpe, du piano et du célesta –, de modifier la résonance ainsi que le registre et le timbre des instruments⁴³².

4.1.1.1. La modification du timbre instrumental

Dans de nombreux *cues* des épisodes républicains, Williams apporte une attention minutieuse aux possibilités de transformation du timbre naturel des instruments. Il révèle ainsi avoir considérablement retravaillé en post-production « *Duel of the Fates* », l'un des *cues* phares de *SWI* : « [T]echniquement, nous avons dû faire beaucoup de retouches, car le “live” que je souhaitais ne fut pas si concluant que cela⁴³³. »

La parade festive devant le palais de Theed sur Naboo qui clôt ce même épisode offre un exemple emblématique de ce travail sur le timbre instrumental (cf. [extrait 5]). Les sonorités des cuivres ont fait l'objet d'un traitement minutieux de la part du compositeur, des orchestrateurs et du *music editor*. Conrad Pope nous a ainsi expliqué : « “The Parade” est un hommage à ce son strident du jeu des trompettes de la fin des années 1930 et du début des années 1940, où les trompettistes étaient défiés par les clarinettes, comme Ferguson⁴³⁴. » Dans ce *cue*, les trompettes sont doublées par le synthétiseur, qui leur confère une rondeur de son supplémentaire. Kenneth Wannberg évoque le processus de transformation de leur timbre :

La majorité du *cue* a été générée par un synthétiseur, les cuivres étaient l'élément *live*. Nous avons enregistré une partie des trucs [*sic*] joués par les cuivres à mi-tempo puis nous les avons accélérés, ce qui a entraîné une transposition une octave plus haut, que les trompettes ne peuvent atteindre⁴³⁵.

⁴³¹ Cité dans Didier Leprêtre, « Étoiles fantômes », *Dreams to Dream...s*, n° 16, hiver 1999, p. 14.

⁴³² Voir Cécile Carayol, *Une musique pour l'image, op. cit.*, p. 89.

⁴³³ Cité dans Didier Leprêtre, « Étoiles fantômes », *Dreams to Dream...s*, n° 16, hiver 1999, p. 13.

⁴³⁴ Conrad Pope, Entretien personnel enregistré le 13 février 2013 : « “The Parade” is an homage to this screechy trumpet playing of the late thirties and early fourties when trumpet players were challenged by clarinet players, like Ferguson. »

⁴³⁵ Ford A. Thaxton, « *Star Wars Episode One: The Phantom Menace*. Music Editor Ken Wannberg », *Soundtrack*, vol. 18, n° 70, été 1999, p. 9 : « Most of it was synthesizer, the live stuff was brass. Some of the brass stuff we did at half tempo and sped it up, so it got an octave higher, which trumpets can't go. »

L'aspect très brillant qui en résulte est particulièrement perceptible dans le geste de clôture du *cue*, où la progression des trompettes vers une tessiture extrême aigue, les quintes parallèles et à vide renforcent les sonorités transformées éclatantes des cuivres, affectées de surcroît d'une audible réverbération [exemple 45] :

Exemple 45 : *SW1*, geste cadentiel final. Transcription à partir du film [de 02:09:47 à 02:09:53].

On remarque également dans cet exemple la cohabitation équilibrée entre d'un côté le chœur d'enfants dans une nuance *mf*, et de l'autre les trompettes *ff* en *crescendo*, qui ne noient pas la ligne vocale – et ce en dépit de la différence de dynamique – grâce à leur différenciation de registre, de traitement rythmique et à la modification de leur timbre en post-production. Un soin méticuleux est ainsi apporté à l'alliage entre les différentes lignes de la texture orchestrale, dans l'écriture et au mixage.

En pointant cette corrélation technique/esthétique, nous ne suggérons évidemment pas que l'écriture de Williams sur la trilogie républicaine est *déterminée* par les développements des technologies numériques, mais plutôt que le compositeur exploite les possibilités offertes notamment par l'enregistrement et le mixage pour mettre en valeur ses choix d'orchestration, aussi bien dans les textures denses que dans les détails ciselés. Cette question ne peut être occultée puisqu'elle fonde la spécificité même de la musique de cinéma, cette « musique destinée à la seule reproduction technique, [...] qui n'a pas pour objet d'être confrontée au public dans la performance du concert⁴³⁶ », comme le rappelle Gilles Mouëllic.

4.1.1.2. La clarté des plans sonores

Dans les *tutti* orchestraux, le mixage numérique permet ainsi à Williams de générer des textures très denses où tous les timbres ressortent distinctement sans qu'un groupe instrumental ne prévale « involontairement » sur l'autre, indépendamment de l'écriture choisie. C'est le cas par exemple à la fin du combat opposant Anakin et Obi-Wan dans *SW3*. La musique y atteint une ampleur orchestrale et une puissance sonore considérables, ainsi qu'une force dramatique exacerbée notamment par l'intervention d'un grand chœur mixte. Il est toutefois possible de percevoir nettement différents plans sonores – et ce en dépit de l'environnement sonore dense, peuplée de bruits d'explosions, d'éruptions volcaniques, de grondements sourds et de coups de

⁴³⁶ Gilles Mouëllic, « Postface », dans Cécile Carayol, *Une musique pour l'image*, op. cit., p. 258.

sabre laser. Conjointement à l'écriture orchestrale de Williams, la gestion du mixage rend parfaitement distincts la ligne du chœur, la mélodie de « Battle of the Heroes » jouée aux cors (parfois doublés par les trompettes), l'ostinato nerveux de croches circulant alternativement aux cordes graves, trompettes et trombones et aux bois dans l'aigu, ainsi que les *glissandi* de harpe et les interventions ponctuelles fragmentées dans le suraigu aux piccolo et xylophone [extrait 15].

Cette clarté des plans sonores peut également être repérée dans des *cues* moins emphatiques, à l'orchestration plus légère. Le « 4M5A Padme's Ruminations » accompagne une parenthèse dramatique au sein de l'intrigue : tandis qu'Anakin, seul au Sénat, est hanté par les mensonges de Palpatine affirmant pouvoir déjouer la mort de Padmé, la jeune femme semble habitée par la même tristesse inquiète. Williams délimite ici plusieurs plans sonores, clairement distincts en dépit de la nuance *pp* généralisée : sur une texture dissonante de pédales de cordes réparties de l'extrême grave au médium, les dernières notes d'un *glissando* de soprano dans le grave et un motif descendant en valeurs longues aux cors, un énoncé diaphane du thème d'amour « Across the Stars » se fait entendre au synthétiseur en *decrescendo* [exemple 46] :

Exemple 46 : *SW3*, « 4M5A Padme's Ruminations », mes. 10-12 [film de 01:10:17 à 01:10:37].

Cet exposé exsangue, presque fantomatique – Williams souhaite qu'il soit joué « très faiblement⁴³⁷ » –, n'est constitué que d'un fragment de la tête du thème et revêt un caractère beaucoup plus désolé. Il symbolise l'épuisement de l'amour unissant Anakin et Padmé, gangrené par les promesses traîtresses de Palpatine. À l'image des derniers rayons or et rose du soleil couchant sur Coruscant, le motif apparaît comme l'ultime manifestation de l'union des deux amants, rapprochés métaphoriquement par un montage alterné faisant se succéder les gros plans sur les visages de Padmé et d'Anakin, qui semblent se regarder malgré la distance les

⁴³⁷ « Very faintly » sur le manuscrit.

séparant. Mais l'exténuation du motif, qui s'interrompt immédiatement après ce court exposé alors qu'une larme de désespoir coule sur la joue du jeune homme, signe la fin irrémédiable de leur idylle, confirmée par la symétrie des expressions impuissantes des amants qui baissent la tête en fermant les yeux, comme s'ils pressentaient la tragédie à venir. Le dernier plan de la séquence, beaucoup plus éloigné, cadrant Padmé de dos isolée au sein du décor, met fin à la communion des jeunes gens pour ne laisser place qu'à une solitude irrémédiable. La présence du thème d'amour est ici quasiment subliminale ; sa perception n'aurait certainement pas été possible de manière aussi claire sans le raffinement du mixage et des systèmes de diffusion sonore numériques [extrait 16].

Dans la scène de *SW3* où la rancœur nourrie par Anakin à l'égard du Conseil des Jedi éclate pour la première fois ouvertement au Sénat, Cécile Carayol note l'énoncé clair de la Marche impériale dans l'extrême grave : « Grâce au mixage numérique [...], [elle] est repérable malgré le registre extrême grave de la clarinette basse qui joue dans des nuances *piano*, accompagnée par les [cordes] graves et une tenue des violons dans l'aigu⁴³⁸. » Ajoutons que le timbre et le registre choisis par Williams permettent aussi au thème, exposé par deux clarinettes basses doublées par les bassons, d'être perceptible sous le dialogue. Le compositeur fait ainsi ressortir le rapport de force très tendu entre Anakin et Mace Windu, tout en suggérant à la fois l'impact néfaste des flatteries de Palpatine et l'orgueil blessé du jeune homme, qui occuperont un rôle central dans son basculement vers le côté obscur [extrait 17].

4.1.1.3. Les doublures et alliages de timbres transparents

Dans cette conjoncture entre mixage et écriture du compositeur, certains types de doublures instrumentales, alliant plusieurs timbres « transparents » d'après la classification de Mario Litwin⁴³⁹, méritent d'être signalées. Nous laissons ici volontairement de côté les autres doublures habituellement employées par Williams, qui seront abordées en détail aux chapitres 9 et 10 : utilisées notamment pour générer une intensification sonore voire des effets de masse dans les scènes d'action, elles doivent en effet être étudiées en corrélation avec le contexte sonore global dans lequel elles s'insèrent.

Tout un pan de l'orchestration de Williams est caractérisé par l'emploi de timbres transparents comme le célesta, la harpe et le piano ; Emilio Audissino y voit l'influence des compositeurs russes tel Rimsky-Korsakov :

Les partitions [de Williams] attestent une attention profonde portée à l'usage coloristique et inventif des timbres, et des traits récurrents comme les envolées de bois dans l'aigu, la

⁴³⁸ Cécile Carayol, *Une musique pour l'image, op. cit.*, p. 86.

⁴³⁹ Voir Mario Litwin, *Le film et sa musique : création, montage*, Paris : Romillat, 1992, p. 35-36.

proéminence de *glissandos* de harpe, des touches chatoyantes de célesta, et la présence constante du piano, employé soit pour ajouter de la couleur à une mélodie soit pour renforcer la section de percussions⁴⁴⁰.

L'alliage de timbres transparents dans l'écriture de Williams participe pleinement à la clarté des plans sonores évoquée plus haut. L'association de la harpe à d'autres claviers aux sonorités cristallines vise à ajouter une luminosité en transparence (*glow* selon l'expression du compositeur⁴⁴¹). Déjà présente dans ses partitions des années 1970⁴⁴², elle devient chez lui une pratique quasi systématique et ostensible à partir des années 1990 selon deux cas de figure, que nous étudierons successivement : les doublures strictes et les alliages de timbres (doublures partielles ou lignes distinctes confiées à chaque instrument). Dans un cas comme dans l'autre, le mixage numérique rend ces timbres transparents plus présents et perceptibles, comme mis en relief.

Dans le cas des doublures strictes, il est intéressant de noter que Williams varie les configurations instrumentales : les associations de timbres ne sont jamais figées. Si la harpe et le piano jouent majoritairement ensemble, comme dans les *cues* « Hide and Seek ou « David Studies Monica » d'*A.I. Intelligence Artificielle* (2001), les percussions cristallines qui leur sont adjointes diffèrent selon le film et le contexte de la scène, apportant ainsi de très légères nuances de couleur tout en conservant l'effet général lumineux. Ainsi, dans *Hook ou la revanche du capitaine Crochet* (1991), lorsque Peter se remémore sa rencontre avec la fée Clochette et leur premier voyage au pays imaginaire, Williams confie le thème à deux harpes doublées par le piano et les cloches synthétiques, sur un accord tenu en pédale aux violons et altos. Le son des cloches vient subtilement auréoler l'ensemble d'une douceur supplémentaire dans la résonance, renforçant l'évocation du monde de l'enfance tout en suggérant peut-être aussi la présence de la fée qui veille sur le jeune Peter [**exemple 47**] :

⁴⁴⁰ Emilio Audissino, *John Williams's Film Music, op. cit.*, p. 124 : « In [Williams'] scores there is a keen attention for a coloristic and inventive use of timbres, and such recurring traits as high-pitched woodwind runs, prominent harp *glissandos*, glistening touches of celesta, and the constant presence of the piano used either for adding color to a melody or to reinforce the percussion section. »

⁴⁴¹ Voir Jeff Bond, « Dialogue: John Williams », *The Hollywood Reporter*, janvier 2006, http://www.hollywoodreporter.com/hr/search/article_display.jsp?vnu_content_id=1001808239, consulté le 20 avril 2011.

⁴⁴² Voir par exemple les arpèges ascendants aux deux harpes suivies de gammes fusées confiées au piano et au célesta en doublure au début du *cue* « Chrissie's Death » des *Dents de la mer* (1975). Ils font écho au miroitement de la lumière de la lune à la surface de l'océan et aux mouvements gracieux de la jeune fille-naiade, filmés en contre-plongée depuis les profondeurs en caméra subjective.

Exemple 47 : *Hook ou la revanche du capitaine Crochet*, « Remembering Childhood ». Transcription à partir du film [de 01:32:57 à 01:33:05].

Arrête-moi si tu peux (2002) présente un autre exemple type : la mélodie principale du *cue* « The Float », ascendante et entraînante, est jouée à la harpe, au piano et glockenspiel. Le thème revêt ainsi un aspect très léger et carillonnant, qui exprime l’euphorie éprouvée par Franck lorsqu’il met au point ses faux chèques et décide de devenir pilote [exemple 48] :

Exemple 48 : *Arrête-moi si tu peux*, « The Float », thème principal. Transcription à partir de la bande originale, piste 2 [de 00:45 à 00:52].

La trilogie républicaine de *Star Wars* s’inscrit donc parfaitement au sein de cette pratique généralisée de doublures cristallines. Dans *SWI*, par exemple, le climat intime et rêveur de la scène nocturne où Anakin et Qui-Gon discutent de l’immensité de l’univers [à 50:01] est amplifié par les choix d’orchestration de Williams. L’évocation des étoiles est rehaussée par l’accompagnement piano construit majoritairement sur des timbres chatoyants, avec les scintillements de triangle, les harmoniques aux cordes dans l’extrême aigu, un petit contre-chant descendant joué au glockenspiel, les arpèges lents et délicats égrenés note à note par la harpe doublée par le piano et le célesta, qui confèrent un relief et une luminosité au timbre rond de la harpe dans le registre médium. Le compositeur sculpte le matériau sonore en travaillant sur les contrastes de hauteurs et d’épaisseur de son entre les timbres « transparents » et ceux, plus opaques, du hautbois et des cordes graves [exemple 49] ; ces choix orchestraux sont en retour mis en valeur par le mixage. La mélodie mélancolique jouée par le hautbois revêt un aspect orientalisant par la seconde augmentée qui ouvre le thème et l’altération du quatrième degré (*ré#*). Très sinieuse

et chantante, alternant mouvements conjoints et décrochages mélodiques expressifs, elle renforce le mystère des différents systèmes de planètes. La musique magnifie l'évocation de l'Ailleurs et de l'infini. Elle exprime, par ses sonorités chatoyantes et mélancoliques, le désir d'Anakin de partir de Tatooine, son aspiration à une autre vie (« Je veux être le premier à visiter toutes les planètes⁴⁴³ ») :

Exemple 49 : *SW1*, « Anakin's Midi-Chlorian Count ». Transcription à partir de [*SW1 UE*], disque 1, piste 27 [de 00:22 à 00:41].

Mentionnons que *SW7* confirme ce tournant pris par Williams dans son écriture orchestrale depuis les années 1990, notamment avec le thème de Rey, dont la première phrase en écriture verticale est jouée au célesta doublé par le piano, avant que la deuxième phrase ne soit énoncée au piano seul. L'attribution d'un thème (ou d'un segment mélodique) au piano soliste – et non fondu avec les autres pupitres – constitue une nouveauté dans la saga mais aussi dans la filmographie générale du compositeur : on ne rencontre cette configuration de façon notable que dans *Lincoln* (2011), *La Voleuse de livres* (2013) et *Le Bon Gros Géant* (2015).

En dehors des doublures strictes de timbres transparents, Williams associe fréquemment ce type de sonorités également au sein de ses textures d'ensemble. On en observe quelques exemples dans la trilogie impériale, par exemple dans la scène de *SW5* où, lors de son entraînement de Jedi, Luke a une vision de Han et Leia prisonniers à Bespin. Le compositeur superpose les sonorités du vibraphone, du glockenspiel, du thérémine, du piano, mais leur confie des lignes distinctes, auxquelles il adjoint des arpèges ascendants sporadiques au célesta et le thème de Yoda joué en harmoniques aux violons. L'alliage des timbres couplée aux registres aigu et suraigu crée un climat éthéré, mystérieux et surnaturel, soulignant le caractère

⁴⁴³ « I want to be the first one to see them all » dans la version originale.

magique de la vision de Luke qui perçoit « une cité dans les nuages⁴⁴⁴ », tout en maintenant une tension par le contexte harmonique dissonant en écho à la souffrance de ses amis [exemple 50] :

The image displays a musical score for Example 50, consisting of two systems of staves. The first system includes Vibraphone, Glockenspiel, Thérémine, Piano, Violons, and Célesta. The second system includes Vib., Glock., Th., P., V., and Cel. The music is written in 4/4 time and features various dynamics such as *pp* and *mp*. The score includes various musical notations like notes, rests, and articulation marks.

Exemple 50 : *SW5*, « R8P2 City in the Cloud », mes. 36-39 [film de 01:13:40 à 01:13:54].

Les associations de timbres transparents se généralisent dans la trilogie républicaine, où elles sont fréquemment employées par petites touches afin de générer un contexte sonore global très lumineux, comme dans la scène de *SW3* où Anakin tente de dissiper l'inquiétude de Padmé en détournant son attention sur le collier qu'il lui avait confectionné enfant. Williams superpose deux arpèges en mouvement contraire à la harpe et au célesta, surmonté d'un motif au caractère rêveur en valeur longues joué par une cloche synthétique dans le suraigu et affecté d'une forte réverbération [exemple 51]. L'écriture et le mixage produisent ici un son d'ensemble perlé, dont le scintillement et la douceur rehaussent la délicatesse du bijou, le moiré de la robe en soie bleue de Padmé, la brillance de la chaîne d'argent et des bijoux ornant la tenue de la jeune femme. Cette minutie dans la recherche de concordance entre la musique et l'image est

⁴⁴⁴ « I saw a city in the clouds » dans la version originale.

confirmée par l'annotation du compositeur, précisant « Gros plan sur le collier⁴⁴⁵ » au-dessus de la mesure 46 de son manuscrit :

Exemple 51 : *SW3*, « 2M6 Scenes and Dreams », mes. 46-48 [film de 31:47 à 31:53].

Outre ces moments très ponctuels, Williams recourt aux alliages de timbres transparents de manière plus extensive dans plusieurs scènes importantes, comme lors de la naissance des jumeaux Skywalker à la fin de *SW3*. La superposition d'arpèges en triolets obstinés aux deux harpes et d'un grand motif disjoint en mouvement contraire au célesta crée une parenthèse enchantée momentanée au sein du drame voyant la renaissance d'Anakin en Dark Vador et le décès de Padmé [exemple 52]. L'impression de flottement, de brouillage temporel générée par les ondulations des arpèges, la superposition de rythmes ternaires et binaires, et les couleurs harmoniques ornementales y concourt aussi. L'accord de *sol#* mineur (mes. 1) fonctionne comme une triple appoggiature de l'accord de *la* mineur qui survient à la mesure 2, puis devient un accord de passage (mes. 5-6) entre deux formulations de l'accord de *la* mineur. Dans la partie de harpes, si la superposition de *sol#* mineur et *la* mineur peut paraître très dissonante à première vue, le résultat sonore l'est en réalité beaucoup moins grâce aux notes arpégées des accords :

⁴⁴⁵ « C.U. [Close-Up] Necklace » sur le manuscrit.

Exemple 52 : *SW3*, « 7M3 The Birth of the Twins », mes. 21-26 [film de 02:05:36 à 02:06:02].

La douceur de l'écriture harmonique en arpèges, la luminosité et la délicatesse des timbres cristallins mobilisés par le compositeur s'inscrivent en total décalage par rapport aux cris de Padmé, dont le visage déformé par les douleurs de l'enfantement est écrasé par une forte plongée. L'accompagnement musical semble plutôt faire écho au calme attendri d'Obi-Wan, trouvant uniquement une résonance dans le court moment de répit vécu par Padmé lorsqu'elle prénomme son premier bébé Luke dans un souffle émerveillé. Rappelant les sonorités chatoyantes employées par Williams sur les trois premiers volets de la saga *Harry Potter* (2001-2004)⁴⁴⁶, la partition se dissocie ici de la souffrance de Padmé et jette un voile presque féérique sur la scène, suggérant qu'un « nouvel espoir » est encore possible grâce à Luke et Leia [extrait 18].

Il s'agit là d'un trait caractéristique de l'approche williamsienne des rapports musique/image : tout en proposant un accompagnement relativement synchrone et « empathique⁴⁴⁷ », le compositeur introduit très souvent une forme de commentaire sur les images en se dissociant de l'un des aspects de la séquence ou en mettant en valeur un élément de l'image moins saillant. C'est le cas par exemple lors de la naissance du bébé vélociraptor dans *Jurassic Park* (1993)⁴⁴⁸ ou quand l'aviation américaine bombarde le camp japonais dans *L'Empire du soleil* (1987) : une grande part de l'impact dramatique de la séquence repose sur le contraste entre l'exultation de Jim face au Mustang P-51 et les scènes de carnage autour de lui, auxquelles la musique ne prête aucune attention jusqu'à l'énoncé d'une progression harmonique dissonante venant briser l'élan orchestral. Ainsi, dans toute la scène, la musique joue simultanément plusieurs fonctions : elle renforce les plans relatifs à Jim, subvertit le chaos

⁴⁴⁶ On songe par exemple au thème d'Hedwige et à la scène où Harry choisit sa baguette magique chez Ollivander dans *Harry Potter à l'école des sorciers*, ou au *cue* « Secrets of the Castle » de *Harry Potter et le prisonnier d'Azkaban*.

⁴⁴⁷ Michel Chion définit la musique empathique comme une musique « qui participe directement à l'émotion de la scène, de la situation, vibre en sympathie avec elle, l'enveloppe, la prolonge, et l'amplifie » (Michel Chion, *Un art sonore, le cinéma : histoire, esthétique, poétique*, Paris : Cahiers du cinéma, 2003, p. 382).

⁴⁴⁸ Voir à ce sujet Chloé Huvet, « La dissociation musique/images dans *Jurassic Park* : un élargissement des pratiques compositionnelles de l'âge d'or hollywoodien dans la partition de John Williams », *Cahiers de la Société Québécoise de Recherche en Musique*, vol. 15, n° 2, automne 2014, p. 34-35.

et la destruction qui règnent en délaissant temporairement cet aspect ; comme le note Frank Lehman, la musique interprète la séquence tout autant qu'elle l'accompagne, en proposant tour à tour le point de vue du petit garçon et la réalité⁴⁴⁹.

4.1.2. L'extension des registres

Outre la mise en relief des lignes individuelles et des différents plans sonores, la clarté des alliages de timbres singuliers qui font ressortir certains éléments importants des séquences, ajoutent une strate de sens supplémentaire ou proposent une forme de commentaire sur l'image, le mixage numérique limite les risques de distorsion et de saturation involontaires du son. Il autorise ainsi un élargissement de la palette des fréquences et la pleine exploitation par Williams des registres extrêmes sur les épisodes républicains.

4.1.2.1. Types d'utilisation des registres extrêmes dans la trilogie impériale

Bien entendu, le compositeur recourt déjà aux contrastes de registres dans la trilogie impériale. L'extrême aigu, en particulier, est mobilisé dans les séquences inquiétantes comme la scène des Mynocks ou celle de la grotte du mal sur Dagobah dans *SW5*. Williams y exploite la stridence du suraigu pour construire un climat angoissant et souligner les apparitions soudaines de créatures malfaisantes à l'écran (Mynocks, reptiles...) par des cellules disjointes fragmentées au piccolo, et des *glissandi* ascendants de clusters joués aux violons ou par plusieurs piccolos. Cette seconde technique est employée dans une optique similaire aux violons et synthétiseur au début des *Aventuriers de l'Arche perdue* (1981) quand Indiana Jones et Satipo se rendent compte qu'ils sont couverts de tarentules, ou lors de la découverte des rats grouillant dans les égouts vénitiens dans *Indiana Jones et la dernière croisade* (1989)⁴⁵⁰. En dehors de ces moments ciblés pour susciter la révolusion chez le spectateur et produire un « équivalent musical à un “frisson dans le dos”⁴⁵¹ », le suraigu est assez peu exploité seul dans les épisodes impériaux.

De même, le registre extrême grave y est utilisé de façon relativement parcimonieuse, souvent par le biais de clusters de piano dans des textures orchestrales denses, comme lors de la bataille de Hoth au début de *SW5*. Le motif de Boba Fett est l'unique thème concentré exclusivement dans ce registre, et il n'apparaît que trois fois dans *SW5*. Un cas intéressant d'exploitation de l'extrême grave peut être observé au début de *SW6* dans la scène où Luke,

⁴⁴⁹ Voir Frank M. Lehman, « Reading Tonality Through Film: Transformational Hermeneutics and the Music of Hollywood », Thèse de doctorat en musicologie sous la direction d'Alexander Rehding, Harvard University, 2012, p. 13-18.

⁴⁵⁰ Nous renvoyons aux *cues* « The Idol Temple » des *Aventuriers de l'Arche perdue* et « Ah, Rats!!! » d'*Indiana Jones et la dernière croisade*. Au sujet du premier exemple, voir Emilio Audissino, *John Williams's Film Music*, op. cit., p. 163-164.

⁴⁵¹ *Ibid.*, p. 164 : « a musical equivalent of a “shiver running down the spine” ».

Han et Chewbacca sont sur le point d'être jetés dans la Grande fosse de Carkoon. Williams crée une correspondance audio-visuelle frappante entre la béance terrifiante qui s'ouvre sous les pieds de Luke, et un motif plongeant dans le grave aux trombones, tuba et cordes graves, souligné par un roulement de timbale dramatique [exemple 53]. Un effet d'élargissement sonore est créé par contraste aux violons avec un arpège ascendant de quinte augmentée (sur une basse de *mib*), « résolu » sur le *sol*⁴ dans l'extrême grave énoncé en synchronisation avec le plan subjectif en plongée sur la gueule hérissée du monstre :

The image shows a musical score for two parts: Violons and Trombones, tuba et cordes graves. The Violons part is written in treble clef, 6/4 time signature. It begins with a whole rest, followed by a chord of Gb, Ab, Bb, Cb, Db, Eb. The Trombones, tuba et cordes graves part is written in bass clef, 6/4 time signature. It begins with a dynamic marking 'f' and a whole note Gb. A horizontal line connects the two parts, indicating synchronization.

Exemple 53 : *SW6*, Grande fosse de Carkoon. Transcription à partir de [SW6 BO], disque 1, piste 6 [de 00:00 à 00:08].

4.1.2.2. Un rôle dramatique à part entière sur les épisodes républicains

Dans la trilogie républicaine, les registres extrêmes acquièrent une présence, une « visibilité » et une précision de rendu sonore sans égales dans les épisodes antérieurs. L'orchestrateur Conrad Pope insiste sur ce nouveau déploiement vers le grave et l'aigu : « Au cours des vingt dernières années, les basses sont devenues bien plus répandues, et les instruments aigus se sont faits beaucoup plus stridents. [...] [I]l y a une sorte d'exubérance⁴⁵². »

Dans la scène de *SW1* où Qui-Gon négocie avec Watto la libération d'Anakin en cas de victoire du garçon à la course de modules [à 45:35] par exemple, Williams accompagne l'ensemble des tractations par un motif doux et cristallin au synthétiseur dans le suraigu, fortement réverbéré, ponctué par quelques arpèges ascendants de harpe, des trilles aigus en trémolos aux violons, aurolé de *glissandi* de rivière (*mark tree*) dans l'extrême aigu. Le marchandage se voit ainsi enveloppé d'un voile merveilleux qui renforce le charisme du Jedi et souligne l'importance du pari pour la suite de l'intrigue.

Le compositeur exploite également le suraigu « à nu » comme facteur de grande tension dans de nombreuses scènes de *SW3*. C'est le cas par exemple lorsque Palpatine évoque auprès d'Anakin le pouvoir de déjouer la mort avant de le baptiser « Dark Vador » [à 01:16:03], ou pendant le dialogue entre Anakin et Padmé qui suit l'une des prémonitions macabres du Jedi. Dans cette scène, Padmé évoque d'un ton léger la visite que lui a rendue Obi-Wan. Extrêmement dépouillée, la musique s'inscrit en porte-à-faux vis-à-vis de l'attitude enjouée de

⁴⁵² Conrad Pope, Entretien personnel enregistré le 13 février 2013 : « In the last twenty years, the basses became far more prevalent, and the high instruments have become far more screechy. [...] [T]here is a kind of exuberance. »

la jeune femme, qui range négligemment un vêtement, et du contenu même du dialogue. Très tendu, l'accompagnement musical repose sur la division des pupitres de violons avec des octaves tenues dans le suraigu et des oscillations de seconde mineure dans l'aigu, et une pédale jouée par les altos dans l'aigu de leur tessiture [exemple 54]. Le retour obsédant sur les mêmes notes aux seconds violons semble faire écho aux idées noires ressassées par Anakin. La partition reflète ainsi le mal-être intérieur profond du jeune homme, qui transparaît dans son ton tranchant et son expression morose.

Exemple 54 : *SW3*, « 3M5 Good Bye Old Friend », mes. 52-57 [film de 52:38 à 53:00].

L'effet de malaise engendré par ces choix d'écriture est accentué par la rupture soudaine de registre, introduite par Williams au moment où Anakin avoue se sentir perdu et rejeté par les autres Jedi : les altos et les violoncelles font entendre des *glissandi* de demi-tons et quarts de tons en trémolos *sul ponticello* dans le registre médium, accompagnés par des clusters dans l'extrême grave aux bassons, piano, clarinette basse, contrebasson et synthétiseur [extrait 19].

Outre l'exploitation de l'expressivité du suraigu, les partitions de la trilogie républicaine ménagent une place nouvelle et particulièrement remarquable aux registres grave et extrême grave. Au-delà de l'effet de profondeur sonore qu'ils génèrent, ils jouent eux aussi un rôle dramatique à part entière. Nous étudierons ici deux exemples emblématiques dans *SW1* et *SW3*.

À la fin de *SW1*, les troupes de la Fédération du Commerce et les Gungans s'affrontent dans une vaste prairie sur Naboo. À deux reprises, l'arrivée puis le déploiement des forces droïdes se font sans aucune musique, avec pour seul accompagnement les effets sonores, qui amplifient l'impact dramatique en suggérant la domination technologique et la froideur mécanique de l'armée de la Fédération. Ce silence musical confère par la suite une force particulière au synchronisme musique/image, réalisé juste après l'ordre d'activer les droïdes : le tempo musical se calque sur les gestes des droïdes, le compositeur soulignant sur son manuscrit l'annotation « En cadence avec les droïdes⁴⁵³ ! ». Le thème martial des droïdes est énoncé de manière très déclamatoire dans le grave dans le mode de *la* sur *la* par quatre trombones doublés par le tuba, accompagné par des percussions très présentes (roulements de caisse claire, coups de cymbales) et un ostinato de cordes dans l'extrême grave [exemple 55].

⁴⁵³ « In Step with Droids ! » sur le manuscrit.

La diversité rythmique (anapestes, dactyles, rythmes pointés, triolets) et les contretemps génèrent un grand dynamisme. La mélodie est « interrompue » à deux reprises par des gestes cadentiels aux sonorités modales : l'enchaînement plagal IV-I (mes. 4) est réinterprété par le biais du quatrième degré altéré (*ré#*, mes. 5) qui émaille l'harmonie d'un triton expressif. Ce thème n'est pas sans rappeler les précédentes marches militaires composées par Williams dans *Nixon*⁴⁵⁴ (1996) ou pour les nazis dans le troisième volet d'*Indiana Jones* (1989), comme il l'explique : « Lucas voulait quelque chose de martial, d'extrêmement grandiloquent, une marche militaire où chaque note ajoutait à la précédente son lot de puissance. Nous avons évoqué *Indiana Jones et la dernière croisade* et le thème a été conçu dans le même esprit⁴⁵⁵. »

The image shows a musical score for a 4/4 time signature. It consists of two systems of staves. The first system includes Trombones et tuba (bass clef), Caisse claire (snare drum, two lines), and Violoncelles et contrebasses (bass clef). The second system includes Trb. et t. (trumpets and trombones, bass clef), C. Cl. (clarinet, two lines), and Vc. et cb. (viola and cello, bass clef). The music is characterized by a heavy, rhythmic theme with dynamic markings such as *ff* and *f*, and features triplet figures. The score is marked with a '4' at the beginning of the second system.

Exemple 55 : *SWI*, thème des droïdes de la Fédération. Transcription à partir de [*SWI UE*], disque 2, piste 18 [de 00:00 à 00:12].

Le thème est ici beaucoup plus pesant que lors de ses précédentes occurrences ; la mobilisation de tous les pupitres de trombones, assez inhabituelle, génère un son puissant et massif. Pope insiste à cet égard : « Le registre est fondamental ici. [...] [U]n espace est ménagé pour que les trombones puissent sonner, et ils jouent ce motif tous ensemble⁴⁵⁶. » La profondeur sonore, l'aspect hiératique et imposant qui en résultent accroissent ainsi le dépliement symétrique impressionnant des bataillons droïdes, mis en valeur par l'alternance de gros plans et de prises de vue plus éloignées démultipliant les rangées de machines. La musique et l'image dépeignent de concert une forme de naissance monstrueuse et terrifiante – suggérée notamment par la position fœtale des droïdes dans le premier plan –, la mise en branle d'une entité dédiée à l'anéantissement [**extrait 20**].

⁴⁵⁴ Voir en particulier John Williams, *Nixon Original Motion Picture Soundtrack*, 1 disque compact, Hollywood Records, 1620432, 1996, piste 1 « The 1960's: The Turbulent Years » [de 01:50 à 02:30].

⁴⁵⁵ Cité dans Didier Leprêtre, « Étoiles fantômes », *Dreams to Dream...s*, n° 16, hiver 1999, p. 15.

⁴⁵⁶ Conrad Pope, Entretien personnel enregistré le 13 février 2013 : « The register is very important here. [...] [T]he trombones are given space in order to be able to sound, and it's all of them playing that. »

L'extrême grave acquiert sur les épisodes républicains une visibilité notable, exploité pour lui-même et non plus seulement en tant que renforcement des sonorités d'ensemble. On l'observe par exemple dans la scène de *SW2* sur Kamino où Taun-We charge Obi-Wan de prévenir les Jedi que les premiers bataillons de clones sont prêts [à 56:50], mais la séquence à l'opéra de *SW3* en est certainement la manifestation la plus saisissante. Dès les premiers plans extérieurs sur le bâtiment, un accompagnement musical très singulier se fait entendre, construit sur un drone vocal dans l'extrême grave qui se poursuit pendant le dialogue entre Palpatine et Anakin⁴⁵⁷. Le chancelier révèle au jeune homme l'existence d'une « conspiration » des Jedi, qui projettent de le renverser pour s'emparer du pouvoir. Williams fait appel à des voix de basses tibétaines, voulant ainsi chercher « le ton de voix le plus bas que nos corps puissent produire⁴⁵⁸ ». Sur son manuscrit, le compositeur demande aux choristes d'alterner les reprises de souffle pour créer un son guttural extrêmement continu et égal, renforcé par la transformation imperceptible des sonorités vocales, passant insensiblement de la syllabe « oh » à « ah », « eh » ou « ee ». À ce drone s'adjoignent des *glissandi* de clusters aléatoires sur des hauteurs variées et indéterminées au synthétiseur ; l'ensemble est affecté d'une forte réverbération, ouvrant un espace sonore d'une grande profondeur. À la différence du thème de l'Empereur, les voix masculines sont ici « privées de dimension mélodique pour devenir pure texture⁴⁵⁹ », comme le souligne Frank Lehman.

Les choix d'orchestration effectués par Williams et son travail sur le timbre s'inscrivent de façon remarquable au sein de la scénographie même de la scène, et ce à plusieurs titres. Plongés dans une semi-obscurité, Anakin et Palpatine contemplent un spectacle abstrait où une forme de vie élémentaire s'épanouit dans des bulles mauves phosphorescentes, évoquant les concerts Vortex de Jordan Belson au Morrison Planetarium de San Francisco (1957-1959)⁴⁶⁰. L'extrême dépouillement du matériau musical rejoint ici l'abstraction visuelle. La lenteur et l'« aura planante⁴⁶¹ » du spectacle lumineux s'offrant sous les yeux des deux personnages se voient amplifiées par le temps lisse de l'accompagnement musical non mesuré⁴⁶². À

⁴⁵⁷ Un drone peut être défini comme une pédale dans l'extrême grave qui crée une nappe sonore angoissante. John Carpenter en fait une utilisation saisissante dans son film *Fog* (1980), jouant sur la saturation et les distorsions sonores ; voir à ce sujet Kevin J. Donnelly, « Hearing Deep Seated Fears: John Carpenter's *The Fog* (1980) », dans Neil Lerner (dir.), *Music in the Horror Film: Listening to Fear*, New York : Routledge, 2010, p. 152-167.

⁴⁵⁸ Williams, cité dans Laurent Bouzereau, *Scoring War of the Worlds*, s.l. : Dreamworks Home Entertainment, 2005.

⁴⁵⁹ Frank Lehman, « What the Sith Lord Said: Monologic Narration and Musical Reflexivity in Leitmotivic Scores », Colloque international *Music & the Moving Image*, New York University, 26 mai 2017 : « [The male voices are] deprived of melody to become pure texture. »

⁴⁶⁰ Pierre Berthomieu, *Hollywood moderne : le temps des voyants*, Pertuis : Rouge Profond, 2011, p. 527.

⁴⁶¹ *Ibid.*

⁴⁶² Sur les notions de « temps lisse » et de « temps strié », nous renvoyons à Pierre Boulez, *Penser la musique aujourd'hui*, Paris : Gonthier, 1963, p. 107-108.

l'iridescence des bulles font écho les sons flûtés et diaphanes produits par le synthétiseur, tandis que l'« iconographie des limbes⁴⁶³ » trouve une résonance puissante dans les sonorités d'outre-tombe du chœur masculin, suggérant également la manipulation pernicieuse du chancelier.

Ces sonorités, nouvelles dans l'univers de la saga, s'inscrivent au sein d'une communauté de pratiques musicales dans le cinéma contemporain où, depuis le début des années 2000, l'exploitation « à nu » du registre extrême grave se généralise. On l'observe aussi bien dans les *blockbusters* – avec par exemple, le thème du Kraken composé par Hans Zimmer pour *Pirates des Caraïbes : Le Secret du coffre maudit* (2006) – que dans des films n'appartenant pas au courant *mainstream*⁴⁶⁴. Williams lui-même réemploie des voix de basses tibétaines dans *La Guerre des mondes* (2005) lorsque les extra-terrestres descendent fouiller le sous-sol après le passage de la sonde, et dans le *cue* associé de *SW7* au Suprême Leader Snoke. Notant également la présence d'un chœur masculin dans l'extrême grave dans la partition d'Alexandre Desplat pour *Nid de guêpes* (2002), Cécile Carayol insiste sur la corrélation entre ces sonorités rauques et profondes, et les développements de la technique :

Cette attirance pratiquement simultanée pour cette sonorité spécifique et relativement récente du chœur, reliant le compositeur américain et le musicien français, s'explique en partie parce que les progrès technologiques du mixage numérique permettent non seulement de rendre ces voix perceptibles, mais surtout d'en retravailler la texture à l'aide de samples [...] ou encore de baisser le registre à l'extrême⁴⁶⁵.

4.2. Évolution du traitement des couleurs orchestrales : circulation des motifs et mobilité des timbres

Outre la délimitation nette de plans sonores clairement différenciés et l'accroissement des registres vers les extrêmes, l'écriture orchestrale du compositeur sur la trilogie républicaine est également caractérisée par de rapides variations de couleurs instrumentales. La spatialisation des timbres constitue un trait distinctif remarqué de l'orchestration williamsienne, qui s'est amplifié dans ses partitions récentes. Plusieurs musicologues tels Irena Paulus ou Doug Adams⁴⁶⁶, ainsi que le mixeur et monteur Michael Matessino, auteur des notes accompagnant les bandes originales des épisodes impériaux lors de leur réédition en 2004, ont mis cet élément en exergue dès la trilogie impériale. Si la circulation des motifs à différents

⁴⁶³ *Ibid.*, p. 528.

⁴⁶⁴ Voir par exemple le *cue* « The Beast » composé par Jóhann Jóhannsson pour *Sicario* (2015).

⁴⁶⁵ Cécile Carayol, *Une musique pour l'image*, *op. cit.*, p. 89.

⁴⁶⁶ Voir Irena Paulus, « Williams versus Wagner or an Attempt at Linking Musical Epics », *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, vol. 31, n° 2, 2000, p. 177-178 ; Doug Adams, « Revenge of the Sixth », *Film Score Magazine*, vol. 10, n° 3, mai/juin 2005, p. 34-35.

groupes d'instruments semble ainsi être une constante des deux trilogies, le traitement spatialisé des timbres orchestraux évolue toutefois de façon notable dans la saga.

4.2.1. Des fonctions délimitées dans la trilogie impériale

Le « séquençage horizontal de couleurs⁴⁶⁷ » réalisé par Williams revêt trois fonctions principales dans les épisodes impériaux. Tout d'abord, il vise à renforcer le dynamisme général. À ce titre, il est fréquemment appliqué dans les scènes d'action et pendant les batailles, où un même motif circule à différents pupitres au cours de plusieurs énoncés successifs. C'est le cas par exemple dans *SW4* lorsque Luke et Leia affrontent les *Stormtroopers* sur l'Étoile Noire. La tête du thème de Luke est d'abord énoncée à deux reprises par les trompettes, rejointes sur le dernier triolet par les violons et altos la première fois, et par les violons, altos et trombones la seconde fois. La deuxième phrase du thème de Luke, elle aussi jouée deux fois, passe ensuite des cors aux flûtes, piccolo et glockenspiel dans l'aigu, avant que la tête ne soit reprise une dernière fois aux trombones et tuba après une brève transition. Cette circulation instrumentale dans un tempo vif ponctue et met en valeur l'action : l'énoncé héroïque de la tête du thème aux trompettes accompagne l'échange de tirs nourris entre Luke et les *Stormtroopers*, auquel il confère une dimension épique. Les ajouts ponctuels d'autres pupitres sur le dernier triolet contribuent à maintenir le rythme soutenu du montage alterné. L'énoncé aux cors de la deuxième phrase du thème revêt un caractère plus noble, soulignant l'ingéniosité du jeune homme qui décide d'utiliser un filin pour franchir le vide. Elle est prise en relais aux bois et glockenspiel lorsque Leia intervient en tirant à son tour sur leurs assaillants. Enfin, le retour de la tête du thème aux cuivres graves accentue l'urgence de la situation, au moment où les deux héros sont sur le point d'être pris en tenaille. La mobilité orchestrale du motif entretient et relance le mouvement général, contribuant ainsi à maintenir la tension et le suspense pendant tout l'affrontement⁴⁶⁸ [extrait 21].

La circulation d'un même motif à différents groupes instrumentaux est également employée par Williams pour signaler un événement ou un tournant dramatique important, comme lors de la rencontre entre Luke et Obi-Wan au début de *SW4*. Le thème de la Force, qui joue ici le rôle d'emblème du personnage comme on l'a vu précédemment, est d'abord énoncé au cor anglais. Son aspect mélancolique, conféré par ce choix de timbre « voilé », s'accorde particulièrement avec la remémoration nostalgique d'Obi-Wan qui n'a plus entendu prononcer

⁴⁶⁷ Irena Paulus, « Williams versus Wagner », *op. cit.*, p. 177 : « horizontal sequencing of instrumental timbre ».

⁴⁶⁸ Des remarques similaires pourraient être faites au sujet de la scène d'ouverture de *SW4*, où la fanfare des rebelles passe des trompettes aux cors puis aux cordes, ou lorsque les troupes impériales prennent en chasse le Faucon Millénaire où s'embarquent Obi-Wan et Luke. Sur cette dernière scène, voir Michael Matessino, livret de [*SW4 BO*], p. 19.

son véritable nom depuis bien longtemps. Un changement de sonorité intervient au moment où le Jedi révèle son identité à Luke : la deuxième phrase du thème est jouée par les violoncelles, dans un élan lyrique contenu qui met en valeur ce dévoilement au sein du dialogue. Un autre exemple de mobilité instrumentale à caractère narratif intervient à la fin de *SW6* lors de la mort de Dark Vader, analysée au chapitre 2 : les multiples transformations de la Marche impériale expriment la métamorphose intérieure d'Anakin et sa rédemption par le sacrifice.

Le compositeur emploie aussi ce procédé principalement pour engendrer une unité au sein d'une scène, dont l'accompagnement musical est construit sur un motif unique circulant à différents instruments. C'est le cas dans la séquence de *SW6* où Leia, déguisée en chasseur de primes, négocie auprès de Jabba sa récompense pour la capture de Chewbacca [à 13:50]. Au moment où le Hutt engage la discussion, la tête du thème tortueux de Jabba, légèrement variée, est énoncée aux bassons, auxquels répondent dans l'aigu les flûtes et le piccolo, jouant la seconde phrase aux sonorités archaïques [exemple 56] :

The image shows a musical score for two instruments: Flûtes et piccolo (Flutes and piccolo) and Bassons (Bassoons). The score is written in 4/4 time. The Flûtes et piccolo part is in the upper staff, and the Bassons part is in the lower staff. The music features a melodic motif in the bassoon and a more rhythmic, archaic-sounding motif in the flutes and piccolo. Dynamics include *mf* (mezzo-forte) and *p* (piano). There are also markings for triplets (3) and a fermata.

Exemple 56 : *SW6*, thème de Jabba pendant la négociation entre le Hutt et Leia. Transcription à partir de [*SW6 BO*], disque 1, piste 3 [de 00:59 à 01:06].

Après une reprise légèrement transformée des deux premières phrases aux bassons puis aux flûtes et piccolo, une variation du thème est ensuite proposée au hautbois puis au cor anglais, avant que la tête du motif ne soit énoncée au tuba solo lorsque le Hutt refuse de céder au marchandage du chasseur de primes. La mobilité instrumentale du motif joue avant tout un rôle formel ici, unifiant l'ensemble des échanges entre Leia et Jabba.

Irena Paulus note que « le découpage du thème en plus petits fragments de façon à ce que chaque segment soit énoncé par un instrument différent est caractéristique de l'écriture de Williams⁴⁶⁹ ». Le procédé est toutefois loin d'être systématique dans les épisodes impériaux, et concerne surtout les thèmes principaux. Le thème des Jawas au début de *SW4*, ou la fanfare cuivrée énoncée dans la scène de poursuite dans le champ d'astéroïdes de *SW5*, par exemple, demeurent circonscrits au sein du même groupe instrumental lorsqu'ils sont réénoncés au cours de leur scène respective.

⁴⁶⁹ Irena Paulus, « Williams versus Wagner », *op. cit.*, p. 177 : « Characteristic of Williams is the chopping of the theme into smaller parts so that each part should be stated by a different instrument. »

4.2.2. Génération du procédé et rapides variations de couleurs dans la trilogie républicaine

Dans la trilogie républicaine, la circulation orchestrale des motifs s'accroît et se généralise au point de devenir totalement intégrée à l'écriture globale du compositeur, désormais susceptible d'affecter tout type de motif. Partant, elle ne remplit plus de fonctions narratives ou formelles aussi clairement délimitées que sur les épisodes impériaux, mais s'apparente davantage à un trait caractéristique passé comme élément de langage.

Cette idée est attestée par la grande mobilité orchestrale des motifs, qui se meuvent très rapidement d'un pupitre à l'autre dans les partitions récentes de Williams. Dans le *cue* « David Studies Monica » d'*A.I. Intelligence Artificielle*, par exemple, le thème de l'abandon se fait entendre successivement sous des alliages divers : hautbois/clarinettes, harpe/piano, puis hautbois/célésta/piano⁴⁷⁰. De façon similaire, une circulation timbrale fluide des motifs peut être observée dans « The Auction » de *Cheval de guerre* (2011). Faisant référence au *cue* « Talk of Podracing » de *SW1*, le musicologue Doug Adams affirme au sujet de la trilogie républicaine :

[L]es idées circul[ent] généralement entre les instruments à chaque énoncé individuel. Si la conversation de [*La Menace*] *fantôme* qui se tient lors du dîner dans la mesure d'Anakin s'était déroulée dans *Un nouvel espoir*, il est probable que la ligne mélodique passant du cor à la flûte puis au hautbois serait restée au même instrument pendant toute la durée de la scène⁴⁷¹.

Un double mouvement s'opère sur les épisodes républicains, que l'on peut également observer dans *SW7*. D'une part, cette mobilité orchestrale fonctionne à grande échelle dans les partitions, où elle est généralisée, et d'autre part, elle intervient à une échelle plus réduite selon trois types de procédés. Les deux premiers sont issus de la trilogie impériale mais portés à un degré de présence supérieur par leur usage extensif. La première technique consiste chez Williams à faire passer très rapidement une même cellule mélodique à divers pupitres. Le motif « It Can't Be » de *SW3* (cf. [exemple 43]) constitue un exemple emblématique : lors de son unique énoncé qui accompagne le visionnage de la vidéo de surveillance du temple Jedi par Obi-Wan, ce motif tortueux et menaçant est exposé par quatre cors, puis répété immédiatement à un autre groupe instrumental comprenant les clarinettes, les bassons et la flûte en *sol*.

⁴⁷⁰ Au sujet de l'orchestration mobile du *cue* « Hide and Seek », voir l'analyse faite par Rebecca Eaton, « Unheard Minimalisms: The Functions of the Minimalist Technique in Film Scores », Thèse de doctorat en musicologie sous la direction d'Eric Drott, The University of Texas at Austin, 2008, p. 115-121.

⁴⁷¹ Doug Adams, « Revenge of the Sixth », *op. cit.*, p. 34 : « [I]deas generally [pass] among instruments in each single statement. Had *Phantom's* dinner conversation in Anakin's hovel occurred in *A New Hope*, it's likely that the figure floating between French Horn, flute and oboe would have stayed with one instrument for the duration. »

Le second procédé, particulièrement répandu, réside dans la fragmentation d'un même thème ou d'une même ligne mélodique en petites sections affectées à des instruments appartenant à des familles différentes⁴⁷². La reprise de « Duel of the Fates » pour accompagner le duel dantesque opposant Yoda à Palpatine au Sénat à la fin de *SW3*, en est exemplaire⁴⁷³. La mélodie passe d'un pupitre et d'un registre à l'autre. Introduite dans son intégralité aux trombones, clarinette basse et tuba dans le médium/grave, la phrase est scindée en deux et partagée entre les cors, cloches et synthétiseur dans le médium, et les trompettes dans l'aigu. Cette fragmentation orchestrale – couplée à la présence du chœur mixte en écriture verticale et de l'ostinato motorique et obsédant aux violons et bois – a pour effet de générer un grand dynamisme en entretenant un mouvement pressant vers l'avant, ainsi qu'un élargissement de l'espace sonore suscité par la gradation de timbres et de registres [exemple 57] :

The musical score for 'Duel of the Fates' is presented in two systems. The first system features three staves: 'Cors, cloches et synthétiseur' (top), 'Trompettes' (middle), and 'Trombones, clarinette basse et tuba' (bottom). The second system features three staves: 'C.' (top), 'Trp.' (middle), and 'Trb.' (bottom). The score includes dynamic markings such as 'f' and 'ff', and various musical notations including rests, notes, and slurs.

Exemple 57 : *SW3*, « Duel of the Fates », « 6M5 New », mes. 9-16 [film de 01:52:44 à 01:53:02].

L'ampleur et la profondeur sonores, la dramatisation musicale et le caractère grandiose de l'accompagnement orchestral générés par les choix d'écriture de Williams, s'accordent particulièrement avec la dimension spectaculaire de la mise en scène. Celle-ci s'incarne dans la grandeur imposante du décor, l'extrême rapidité des mouvements des personnages et de la caméra, ainsi que dans les destructions apocalyptiques causées par Palpatine, filmé en contre-plongée à la manière d'un véritable chef d'orchestre du mal utilisant la Force à des fins agressives.

Cette écriture instrumentale très mouvante doit être pensée en lien avec l'éclatement global de l'écriture thématique de Williams étudié au chapitre 3. De fait, si l'orchestration se

⁴⁷² Dans *SW7*, ce procédé est particulièrement répandu, notamment lors du premier exposé du thème de Rey, ou dans plusieurs énoncés de celui de Poe Dameron, en particulier dans la séquence de l'offensive de la Résistance sur Takodana, où le pilote s'illustre en détruisant d'affilée dix chasseurs TIE et en tuant trois *Stormtroopers*.

⁴⁷³ Ce *cue* sera étudié de manière approfondie dans la deuxième partie de notre thèse consacrée au montage.

fait encore plus mobile, c'est en partie parce qu'elle s'inscrit dans la dynamique généralisée de fragmentation du matériau propre aux épisodes républicains. Selon Conrad Pope, ce type d'écriture « segmenté » engendre des couleurs orchestrales plus contrastées dans la trilogie républicaine, souvent à l'échelle de séquences entières. L'orchestrateur cite ainsi la scène de *SW2* où Anakin retrouve sa mère et déchaîne une vengeance meurtrière contre les Hommes des Sables : « [La musique] m'a toujours frappé. Les contrastes sont tout à fait saisissants avec le début de la scène et l'accompagnement devient bien plus dissonant. L'orchestre n'est pas unifié mais recourt davantage à l'hétérophonie. Et cela aide à brosser le portrait du personnage⁴⁷⁴. » De son côté, le compositeur évoque, au début de *SW1*, l'enchaînement entre la marche militaire cuivrée des droïdes (cf. [exemple 55]) lors de l'invasion de Theed par l'armée de la Fédération du Commerce, le thème léger et sautillant de Jar Jar aux bois (cf. [exemple 40]), et la mélodie du monde sous-marin de Naboo confiée à un chœur féminin : « [Cet enchaînement] était le bienvenu car il me permettait de m'exprimer avec une palette très large de couleurs⁴⁷⁵. »

Ainsi, on observe également dans les épisodes républicains de rapides variations de couleurs dans la disposition et la répartition globale des motifs, prenant la forme d'un dialogue entre les pupitres. Pope souligne à cet égard : « [Les couleurs] changent beaucoup plus. [...] C'est une orchestration très stratifiée, de manière à ce que chaque élément possède une couleur distincte⁴⁷⁶. » Ce procédé de dialogue orchestral est illustré de façon emblématique dans la scène de *SW1* où Qui-Gon et Obi-Wan viennent à la rescousse de la reine Amidala, faite prisonnière par le vice-roi Gunray. Le panoramique cadrant la doublure de la reine descendre les marches du palais sous bonne garde, le plan d'ensemble dévoilant le déploiement des forces droïdes de la Fédération dans toute la ville, puis le plan rapproché en plongée sur l'escorte de la reine, sont le lieu de changements de couleurs très rapides [exemple 58] avec : 1) une petite marche très chantante, légère et sautillante, énoncée en *mib* mineur par les violons dans le registre médium ; 2) un contre-chant conjoint aux trompettes avec sourdines et cordes graves en *pizz.* en mouvement contraire, comportant un chromatisme expressif ; 3) des notes répétées aux trombones contrepuntées par un chromatisme en mouvement contraire aux cordes en *pizz.* qui introduit un effet de surprise ; 4) la reprise du petit contre-chant ; 5) le retour varié et légèrement développé du motif de trombones en écriture verticale, présentant des éclairages harmoniques riches (apparition fugace de l'accord napolitain mineur puis fausse relation avec

⁴⁷⁴ Conrad Pope, Entretien personnel enregistré le 13 février 2013 : « [The music] has always stricken me [...]. Contrasts are very striking with the beginning of the scene and it becomes far more dissonant. The orchestra is not unified, it uses more heterophony. And that helps paint the character. »

⁴⁷⁵ Cité dans Didier Leprêtre, « Étoiles fantômes », *op. cit.*, p. 15.

⁴⁷⁶ Conrad Pope, Entretien personnel enregistré le 13 février 2013 : « [The colors] change a lot more. [...] It's a very stratified orchestration so that every element has a distinct color on it. »

le *fa* sur la dominante) ; 6) le retour de la mélodie principale aux violons auxquels se greffent les flûtes et hautbois, affectée d'un caractère plus clair et brillant par la transposition à l'octave supérieure et les doublures à l'octave dans l'aigu aux bois ; 7) la désinence de la phrase aux bois seuls (variation rythmique du petit-contrechant initial) ; et 8) la conclusion énoncée uniquement par les cordes en *pizz.* dans le médium et le grave, esquissant le mouvement de basse d'une cadence parfaite :

The musical score consists of five staves. The first system includes Flûtes et hautbois (Flutes and oboes), Trompettes avec sourdines (Trumpets with mutes), Trombones, Violons (Violins), and Violoncelles et contrebasses (Violoncelles and double basses). The second system includes Fl. et hb. (Flute and oboe), Trp. (Trumpet), Trb. (Trombone), V. (Violin), and Vc. et cb. (Violoncelle and double bass). The score is marked with dynamics such as *mf*, *mp*, and *pizz. p*. It includes various musical notations like slurs, accents, and articulation marks.

Exemple 58 : *SWI*, Amidala est emmenée prisonnière hors du palais par les droïdes de la Fédération.
 Transcription à partir de [*SWI UE*], disque 1, piste 13 [de 00:54 à 01:08].

En l'espace de trois plans seulement au niveau visuel, on observe ainsi une multiplicité de plans sonores nettement différenciés, et l'extrême mobilité des timbres avec le passage d'un segment de phrase d'un groupe instrumental à l'autre, générant un véritable dialogue orchestral. L'accompagnement musical empêche tout statisme dans l'action et, par son caractère guilleret, laisse présager que le danger pour la reine sera bientôt écarté, délaissant totalement la gravité de la situation ; Amidala est délivrée immédiatement après par les chevaliers Jedi [extrait 22]. Là encore, cette écriture orchestrale mouvante et contrastée tire indéniablement profit de la clarté du mixage ainsi que des possibilités de spatialisation des systèmes de diffusion numériques.

4.3. L'expansion de l'instrumentation

L'emploi extensif des contrastes de couleurs orchestrales sur les épisodes républicains est également lié à l'expansion de l'instrumentation entre les deux trilogies. L'une des particularités de la partition de *SW4* est, on l'a dit, la réaffirmation de l'écriture cinématographique pour grand orchestre, ample et narrative. En partie héritée des formations du symphonisme de l'âge d'or hollywoodien employées par Erich W. Korngold, Max Steiner ou Franz Waxman auxquelles elle greffe des apports musicaux contemporains, la partition de Williams est « [adaptée] au studio d'enregistrement moderne⁴⁷⁷ », bénéficiant de l'élargissement de la palette sonore offert par le *Dolby Stéréo*. Les épisodes impériaux, couplés à *Superman* (1978) et aux *Aventuriers de l'Arche perdue* (1980), contribuent ainsi à établir un modèle compositionnel comme le rappelle Gilles Mouëllic : « Cette musique opératique [...] va devenir un nouveau standard pour tous les films d'aventures qui se succèdent dans les années quatre-vingt et quatre-vingt dix⁴⁷⁸. »

L'orchestre « habituel » d'un épisode impérial de *Star Wars* possède certains traits distinctifs, partagé entre « le monde épique (cuivres, percussions, timbales, cymbales, fanfare, marches et tonalité) » où les « cuivres rutilants [...] incarnent l'optimisme américain qui nourrit le *space opera* », et l'univers « lyrique (cordes et vents des thèmes sentimentaux)⁴⁷⁹ ». Les excursions en dehors de cette nomenclature sont bien présentes, mais réservées à des moments très particuliers et circonscrits. Dans un *cue* bien spécifique accompagnant la bataille sur Hoth au début de *SW5* par exemple, Williams élargit considérablement sa palette instrumentale pour créer une tension accrue à l'arrivée des quadripodes impériaux, et retranscrire musicalement leur pas lourd et leur puissance de frappe redoutable. Le compositeur explique ainsi :

La bataille des neiges a une orchestration singulière qui nécessite cinq piccolos, cinq hautbois, une batterie de huit percussions, trois grands pianos et deux ou trois harpes en complément de l'orchestre normal. [...] C'était nécessaire pour obtenir un son étrange, un son mécanique et brutal pour la séquence⁴⁸⁰.

On remarque notamment le son massif déployé par les cuivres, l'écartèlement des bois entre le grave et l'aigu, et les interventions « bruitistes » de pianos et xylophone. Ce type d'orchestration particulière est uniquement employé de manière localisée sur les épisodes impériaux, souvent jumelé à l'exploitation des registres extrêmes comme on l'a vu

⁴⁷⁷ Kathryn Kalinak, « John Williams and *The Empire Strikes Back*. The Eighties and Beyond: Classical Meets Contemporary », *Settling The Score: Music and the Classical Hollywood Film*, Madison : University of Wisconsin Press, 1992, p. 188 : « [adapted] for the modern recording studio ». Voir aussi p. 189-202.

⁴⁷⁸ Gilles Mouëllic, *La musique de film*, Paris : Cahiers du Cinéma/SCÉREN-CNDP, 2003, p. 40.

⁴⁷⁹ Pierre Berthomieu, *La musique de film*, op. cit., p. 87.

⁴⁸⁰ Cité dans Jonathan W. Rinzler, *Le Making of de L'Empire contre-attaque*, Talence : Akileos, 2013, p. 278.

précédemment, dans les séquences angoissantes – telles l’attaque des Mynocks ou l’initiation de Luke dans la grotte du mal sur Dagobah dans *SW5* – ou certaines scènes de combat comme la bataille de Hoth, qui sont le lieu d’une « introduction saillante d’instruments nouveaux⁴⁸¹ ».

La trilogie républicaine suscite une modification d’échelle dans la mobilisation de cette instrumentation singulière venant compléter l’orchestre symphonique traditionnel. Trois éléments principaux tendent à singulariser les partitions républicaines vis-à-vis de l’instrumentation déployée sur les épisodes impériaux, reflétant l’évolution globale du style orchestral de Williams à partir des années 1990. Conrad Pope insiste à cet égard : « John a changé et je ne crois pas que le fait de se répéter l’intéresse particulièrement. [...] Selon moi, les trois premiers épisodes [républicains] sont en quelque sorte autonomes et exemplifient ce qui s’est produit depuis *Jurassic Park*⁴⁸². » Dans cette perspective, nous nous intéresserons successivement à l’usage élargi des percussions, à l’emploi généralisé du synthétiseur, ainsi qu’au traitement étendu et varié des voix pour clore le présent chapitre.

4.3.1. Un élargissement du pupitre des percussions

Dans la trilogie impériale, les pupitres de percussions larges et/ou inhabituels sont réservés à des moments ponctuels. Outre la bataille de Hoth de *SW5* évoquée plus haut, Williams recourt notamment au début de *SW4* à des percussions en bois (*tuned logs*), des cliquettes (*slap sticks*) et des plaques de métal (*steel plates*) afin de suggérer la sauvagerie et la barbarie des pillars Tuskens⁴⁸³. Par ailleurs, pour dépeindre le monde sylvestre des Ewoks dans *SW6*, le compositeur déploie un éventail de percussions inhabituelles dans un cadre symphonique, mais de manière principalement diégétique. Des claves, des maracas, une conga, des wood-blocks et des métallophones peuvent être entendus dans les scènes qui se déroulent dans le village des Ewoks, interprétés par les membres de la tribu eux-mêmes. Ces percussions évoquent ici l’aspect primitif du peuple des Ewoks, mais aussi leur communion avec la nature en rappelant leur environnement forestier par le timbre des idiophones en bois. Les choix d’orchestration apparaissent donc justifiés narrativement. Notons toutefois que l’exotisme ostensible du *cue* « Parade of the Ewoks », renforcé notamment par la mélodie confiée à la flûte à bec, n’est pas aussi marqué dans le film : le *cue* est développé uniquement dans le générique de fin, la bande originale et la suite de concert écrite par Williams. Au sein même de l’épisode, le compositeur tend à employer des instrumentations plus conventionnelles : il associe les flûtes

⁴⁸¹ Pierre Berthomieu, *La musique de film, op. cit.*, p. 87.

⁴⁸² Conrad Pope, Entretien personnel enregistré le 13 février 2013 : « John has changed and I don’t think he is particularly interested in repeating himself. [...] To me, all the first ones sort of stand alone and they exemplify what happened from *Jurassic Park*. »

⁴⁸³ Voir Michael Matessino, livret de [*SW4* BO], p. 14-15.

à la clarinette en *mib* ou confie fréquemment la mélodie au hautbois, tandis que le thème est énoncé aux cuivres lors des actions héroïques des Ewoks. Enfin, lors de la bataille d'Endor, où l'on peut déceler la présence de plusieurs sortes de percussions exotiques à l'écoute de la bande originale, la musique est souvent recouverte par les effets sonores, ce qui atténue la visibilité de cette orchestration singulière dans le contexte du film.

Le degré d'utilisation de vastes pupitres de percussions est beaucoup plus élargi dans la trilogie républicaine. Tout d'abord, elles sont mobilisées dans quasiment chaque scène d'action, où elles génèrent un effet de masse sonore et de ponctuation vis-à-vis de l'image, tout en accentuant l'intensité des gestes des personnages et la rapidité du montage par leur dimension propulsive. La scène de *SW2* où Anakin et Obi-Wan poursuivent la chasseuse de prime Zam Wesell à travers Coruscant en est exemplaire. Le compositeur élabore une texture percussive dense et complexe comprenant un xylophone, quatre pupitres de tambours de différentes hauteurs (dont un *low drum*, un *long drum* et un *high drum*), un bongo, des cymbales, une cymbale crash, une cymbale *sizzle*, un jeu de cymbales suspendues (médium et aigue), une grosse caisse, une caisse claire, des timbales, des percussions de bois aux timbres variés (*wood sides* et *heavy wood*), un marimba, un *bell tree*, des cloches, un gong, un vibraphone, une enclume et un jeu de timbres synthétiques. L'éventail de percussions déployé ici est, on le voit, sans commune mesure avec celui des scènes les plus « chargées » de la trilogie impériale.

SW1 présente une autre particularité dans l'utilisation des percussions : elles sont mises en avant au sein de la texture dans plusieurs énoncés thématiques importants – une pratique presque totalement absente des motifs principaux de la trilogie précédente en dehors de la Marche impériale. Les percussions accompagnent de façon très présente le thème des droïdes de la Fédération du Commerce par exemple, dans les *cues* « Activate the Droids », dans l'ostinato introductif de « The Droid Invasion », ou dans la marche martiale lançant l'invasion de Theed (cf. [exemple 10]). Elles sont également employées de façon proéminente pour un motif de personnage, celui de Dark Maul : les tambours et les cymbales en particulier sont couplés à une utilisation très singulière de la voix, sur laquelle nous reviendrons plus loin. Williams explique ainsi son choix : « Les percussions, qui escortent Dark Maul, me sont apparues [...] nécessaires car elles suffisent à expliquer la vocation destructrice du Sith⁴⁸⁴. »

La spécificité la plus marquante des épisodes républicains par rapport à la trilogie impériale réside dans la composition de pans entiers de *cues* confiés aux percussions seules, alliant instruments occidentaux et extra-européens sans aucun lien avec un contexte exotique ou tribal. L'orchestrateur Conrad Pope commente à ce sujet :

⁴⁸⁴ Cité dans Didier Leprêtre, « Étoiles fantômes », *op. cit.*, p. 16.

Les percussions sont devenues plus facilement accessibles au cours des trente dernières années ; nous avons vu une explosion des instruments « ethniques ». Aussi faisons-nous maintenant usage de tambours tibétains et chinois, et de tout ce qui n'était d'abord pas disponible en grande quantité. À mon sens, cela aide à ajouter toutes ces couleurs différentes⁴⁸⁵.

Les percussions « ethniques » originaires des Caraïbes, d'Afrique ou d'Asie infusent ainsi de nombreux *cues* des épisodes républicains. Outre le vaste éventail d'instruments à percussion occidentaux mobilisés, on note par exemple la présence de tam-tams dans le *cue* « 7M2 Yoda Strikes Back » de *SW2* ou, dans *SW3*, de tambours japonais dans « 1M3 Boys into Battle », de *steel-drums* et d'un marimba dans « 4M4 Rolling with Grievous ». Le duel final de *SW2* opposant Anakin et Obi-Wan au comte Dooku est notamment accompagné par un gong, un tabla, des claves, des blocks japonais aigus, et plusieurs tambours joués de différentes manières (à la main ou, comme le spécifie Williams à certains endroits de son manuscrit, avec des baguettes sur les bords de l'instrument).

Ces percussions sont loin d'être sollicitées uniquement pour s'intégrer au reste de la texture dans un effet de densification sonore. Introduites de manière extensive dans l'écriture orchestrale de Williams à partir du *Monde perdu : Jurassic Park* (1997) où elles sont justifiées narrativement par le cadre géographique de la jungle d'Isla Sorna, les sections de percussions occidentales et orientales solistes se généralisent ensuite dans l'ensemble de la production *mainstream* du compositeur, notamment dans *Harry Potter à l'école des sorciers* (2001), *Minority Report* (2002) et *Harry Potter et le prisonnier d'Azkaban* (2004)⁴⁸⁶. Dans la scène de course-poursuite de *SW2* sur Coruscant évoquée plus haut, Williams génère des contrastes de textures au sein d'un accompagnement musical très dense, en faisant intervenir à plusieurs reprises un duo percussion en bois (*heavy wood*) / trois tambours de hauteurs différentes et grosse caisse solistes jouant « avec attaque » [exemple 59]. Cette section accompagne notamment le moment où Obi-Wan en mauvaise posture, accroché au droïde espion, est mis en joue par Zam qui le fait chuter dans le vide. Les sonorités « tribales », proches des tam-tams, ne sont ainsi pas directement reliées au contexte narratif, mais expriment plutôt selon Williams

⁴⁸⁵ Conrad Pope, Entretien personnel enregistré le 13 février 2013 : « The percussion has become more available, over the past 30 years ; we have had an explosion of “ethnic” instruments. And so we now have use of Tibetan drums and Chinese drums and everything that first was not available in any great quantity. I think it helps add all these different colors. »

⁴⁸⁶ Voir notamment John Williams, *The Lost World: Jurassic Park. Music from the Motion Picture*, 1 disque compact, MCA Records, MCD11628, 1997, piste 1 « The Lost World » [début], et piste 9 « The Raptors Appear » [à 00:53, avec des punctuations quasi bruitistes de cuivres] ; John Williams, *Harry Potter and the Philosopher's Stone: Music from and inspired by the Motion Picture*, 1 disque compact, Atlantic, 7567834914, 2002, piste 16 « The Chess Game » [à 01:27] ; John Williams, *Minority Report: Original Motion Picture Score*, 1 disque compact, Dreamworks Records, 4503852, 2002, piste 5 « Spyderys » [à 02:28] ; et John Williams, *Harry Potter and the Prisoner of Azkaban: Original Motion Picture Soundtrack*, 1 disque compact, Atlantic, 83711-2, 2004, piste 6 « Buckbeak's Flight » [début].

la dangerosité de la chasseuse de primes, tout en entretenant une attente fébrile quant au sort du Jedi par leur dimension motorique continue⁴⁸⁷ :

Heavy Wood

Trois tambours et caisse claire

H.W.

Tamb. et c.c.

f avec attaque

f avec attaque

4

mf

Exemple 59 : *SW*, percussions solistes, « 1M7A Zam Chase Pt. 1 », mes. 49-54 [film de 15:27 à 15:38].

La même année, le compositeur reproduit ce type d'accompagnement et des sonorités à connotation tribale tout à fait similaires dans la scène de *Minority Report* où John Anderton tente d'échapper aux *spyders* en plongeant dans un bain d'eau glacée. Ici, le suspense tendu est maintenu par un duo soliste de tambours et tabla [exemple 60] :

Tambours

Tabla

mf

Exemple 60 : *Minority Report*, percussions solistes. Transcription à partir de la bande originale, piste 5 [de 02:28 à 02:35].

L'écriture de sections solistes confiées à des percussions mêlant instruments occidentaux et extra-européens sans justification narrative directe semble ainsi être devenue un nouveau trait caractéristique de l'approche du compositeur sur les scènes de course-poursuite et de suspense, infusant à une échelle beaucoup plus vaste les épisodes républicains et sa production récente pour les *blockbusters*. Cette pratique affirme sa singularité au sein du cinéma *mainstream* hollywoodien ; le seul exemple comparable peut être trouvé dans la partition composée par le Chinois Tan Dun pour *Tigre et dragon* (2000), en particulier dans la scène de poursuite sur les toits et du combat nocturne opposant Shu Lien à Yu Jiao Long, accompagnée par des percussions solistes⁴⁸⁸. La bande originale du film oscarisée ayant rencontré un vif succès, il n'est pas impossible que les sonorités proposées par Tan Dun, associées à la fluidité et la virtuosité des combats, aient pu influencer Williams de façon consciente ou non.

⁴⁸⁷ Voir Didier Leprêtre, « Que les clones attaquent... », *Dreams Magazine*, avril/mai 2002, p. 27.

⁴⁸⁸ Ang Lee, *Tigre et dragon* [2000], 1 DVD, Warner Home Video, 1053200, 2001 [de 15:00 à 19:54].

4.3.2. Une omniprésence du synthétiseur

Une autre caractéristique orchestrale saillante des épisodes républicains est la présence généralisée du synthétiseur. De nombreux exemples musicaux comportant un synthétiseur ayant été analysés tout au long de cette première partie, nous nous contenterons ici d'en rappeler les principaux traits. Le compositeur explique, au sujet des différences entre *SW1* et les épisodes impériaux :

[L]es trois premiers films présentaient vraiment [...] une configuration orchestrale standard de vents, cuivres, cordes, et percussions. Cette fois [...] nous avons ajouté quelques éléments électroniques, des sons de claviers synthétiques, des matériaux qui n'étaient pas techniquement disponibles en 1977⁴⁸⁹.

Dans *SW5*, seuls deux *cues* font appel au synthétiseur (*electric piano*) : dans le « R6P3 This is Not a Cave » composé pour la scène des Mynocks, le synthétiseur double la partie de flûte sur une mesure, mais cette section a finalement été coupée au montage ; dans le « R6/7 P5/1 The Magic Tree », le synthétiseur intervient très ponctuellement dans la scène de la grotte du mal sur Dagobah. Notons qu'il reste relativement discret et ne s'entend pas clairement en tant que tel : il double de rapides arpèges descendants joués à la harpe, puis tient des clusters en pédale *p* lorsque Luke perçoit la présence de Dark Vador en hors-champ.

À titre comparatif, sur les quarante-neuf *cues* que compte *SW2* – son homologue républicain –, quarante-trois comportent au moins un synthétiseur. Williams emploie fréquemment deux synthétiseurs, qu'il s'agisse de séquences d'action chargées, comme dans le « 4M3 The Spare Canister Caper » accompagnant la fin de la poursuite entre Obi-Wan et les Fett dans le champ d'astéroïdes, ou de scènes plus « intimistes ». Ainsi, le cauchemar où Anakin entend sa mère souffrir et implorer son aide mobilise deux synthétiseurs dont l'un, affecté d'un timbre de « cymbalum mouillé », est chargé de reproduire dans ses clusters l'« effet du vent⁴⁹⁰ ». Le compositeur est toujours extrêmement précis quant aux sonorités que doivent produire les synthétiseurs, comme l'attestent ses annotations sur les manuscrits.

La progression vers cet usage généralisé du synthétiseur se fait toutefois à l'échelle de la saga dans son ensemble, et non de manière tranchée : il convient d'éviter de tracer une séparation hermétique entre la trilogie impériale d'un côté, et la trilogie républicaine de l'autre. *SW6* se distingue en effet au sein des épisodes impériaux en ce qu'il comporte plusieurs *cues*

⁴⁸⁹ Richard Dyer, « John Williams. Scoring *The Phantom Menace* », *Soundtrack*, vol. 18, n° 70, été 1999, p. 12 : « [T]he first three films had [...] very much a standard orchestral set up of winds, brass, strings, and percussions. The [...] thing we've added this time are some electronics, synthesized keyboard sounds, materials that weren't technically available in 1977. »

⁴⁹⁰ « Try Cymbalon ("Wet") » et « Wind Effect » sur le manuscrit du « 3M8 Rainy Ramp and Anakin's Nightmare ».

impliquant des sonorités synthétiques marquées. Plusieurs *cues* en particulier font un usage similaire du synthétiseur : « Tatooine Rendezvous » – qui n’est pas utilisé dans le film puisque la scène qu’il accompagnait a été supprimée au montage final⁴⁹¹ –, « Luke Confronts Jabba » et « Den of the Rancor ». Dans ces trois *cues*, le synthétiseur est employé de manière à produire une nappe sonore mouvante et inquiétante dans le grave. Williams crée ici un vrombissement réverbéré tout à fait inhabituel par rapport à *SW4* et *SW5*, très proche des sonorités synthétiques de John Carpenter sur *Fog* (1980), qui apporte un effet de profondeur et de miroitement angoissant dans les scènes se déroulant dans le palais décadent de Jabba [à 20:50 ou 26:24 par exemple]. Par ailleurs, dans « The Dark Side Beckons » qui accompagne la scène où Dark Vador cherche Luke dans la salle du trône de l’Empereur pour l’affronter, le synthétiseur est utilisé pour amplifier et enrichir le son des bois et des contrebasses dans le registre grave. Les sonorités produites mettent particulièrement en valeur les paroles de Dark Vador, enjoignant à Luke de « s’abandonne[r] au côté obscur⁴⁹² » [à 01:46:40]. Outre la plus grande disponibilité des instruments électroniques dans les années 1980, le succès commercial des bandes originales électroniques de *Fog* ou de *Blade Runner* (1982), contemporaines de *SW6*, n’est peut-être pas à négliger dans l’inclusion plus importante du synthétiseur dans cette partition. Son mode d’utilisation particulier, avec ces nappes bourdonnantes quasi continues, apparaît d’ailleurs assez aisément datable et sera abandonné par Williams par la suite ; on ne le retrouve dans aucun des épisodes républicains. Il situe donc *SW6* à part, à la fois dans la trilogie impériale et dans la saga.

Dans la trilogie républicaine, le synthétiseur est omniprésent et majoritairement employé selon deux configurations. Il permet tout d’abord la création d’atmosphères mystérieuses. Rappelons que dans la trilogie impériale et la production *mainstream* de Williams antérieure aux années 1990, celles-ci sont soit quasi exclusivement réservées à des moments ponctuels de confrontation avec des forces malfaisantes⁴⁹³, soit générées acoustiquement. C’est le cas par exemple dans la scène de *SW4* où Obi-Wan part désactiver le rayon tracteur de l’Étoile Noire [à 01:19:09] ; le *cue* « The Tractor Beam » repose sur la division des cordes partagées entre des notes tenues dans l’aigu, des motifs descendants en trémolos et *pizz.*, et des grondements dans le grave produits au gong et aux cuivres.

⁴⁹¹ Voir Ben Burtt, Commentaires audio du Blu-ray de *SW6*.

⁴⁹² « Give yourself to the dark side » dans la version originale.

⁴⁹³ C’est le cas de la scène de la grotte du mal sur Dagobah de *SW5*, étudiée précédemment, ou dans la séquence péruvienne au début des *Aventuriers de l’Arche perdue* (1981). Voir à ce sujet Randall D. Larson, *Musique Fantastique. A Survey of Film Music in the Fantastic Cinema*, Metuchen/Londres : Scarecrow Press, 1985, p. 301-302.

Signe d'une diversification de leur emploi sur les épisodes républicains, les ambiances mystérieuses synthétiques interviennent fréquemment dans un cadre intimiste, comme dans la séquence de *SW1* où Qui-Gon révèle l'existence du Sith Dark Maul au Conseil des Jedi et sa conviction qu'Anakin est l'Élu [à 01:24:24]. Le dialogue est accompagné par des voix féminines synthétiques désincarnées partagées entre le médium et l'extrême aigu, et des voix masculines synthétiques dans le grave qui enveloppent la scène d'un voile glacé, soulignant l'incrédulité des Jedi et le manque de clairvoyance de Qui-Gon, source de troubles à venir. On retrouve ce type d'écriture dans la production récente du compositeur par exemple dans *Sleepers* (1996), et surtout dans de nombreuses pages de *A.I. Intelligence Artificielle* et *Minority Report*⁴⁹⁴. À la fin de *SW1*, lorsque Qui-Gon et Obi-Wan sont contraints d'interrompre leur combat contre Dark Maul, temporairement immobilisés par une barrière énergétique, Williams crée une correspondance audio-visuelle intéressante entre les portes laser immatérielles, dont les faisceaux rouges tremblotent par moments selon le flux électrique, et l'accompagnement orchestral : l'entremêlement d'une texture vocale nébuleuse générée par le synthétiseur, d'arpèges ondulatoires de piano *p* dans l'aigu et de clusters tenus en pédale, confère un caractère éthéré à la musique, qui peut aussi renvoyer à la concentration calme de Qui-Gon.

Un autre exemple singulier de sonorités synthétiques mystérieuses intervient dans *SW3*, sur les plans rapprochés sur Obi-Wan nageant sous l'eau après sa chute quasi fatale provoquée par la trahison des clones [à 01:25:16]. Le compositeur demande ici à Randy Kerber, son joueur de clavier attitré depuis *Les Cendres d'Angela* (1999), de produire des sons atmosphériques en *glissandi* ondulatoires à la manière du « verre frotté », certainement suggérés par l'environnement aquatique d'Utapau. Alors qu'un panoramique dévoile la présence d'un droïde recherchant le corps du Jedi s'ajoutent, au second synthétiseur, des voix profondes dans le médium affectées d'une forte réverbération, énonçant une cellule chromatique tortueuse et inquiétante dont chaque note doit longuement résonner⁴⁹⁵.

Williams se plaît également à enfouir les parties vocales synthétiques au sein de certaines textures orchestrales denses, comme dans la scène de course-poursuite à travers Coruscant de *SW2* évoquée plus haut, où le premier synthétiseur double les violons et altos, tandis que le second appuie les parties de flûtes, hautbois, clarinettes et piano. Dans cette

⁴⁹⁴ Voir notamment John Williams, *Sleepers: Original Motion Picture Soundtrack*, 1 disque compact, Philips, 4549882, 1996, piste 3 « The Football Game » [début] et piste 7 « Revenge » [à 00:28] ; John Williams, *A.I. Artificial Intelligence. Music from the Motion Picture Limited Edition: Expanded Archival Collection*, 3 disques compacts, La-La Land Records, LLC 1353, 2015, disque 1, piste 3 « David's Arrival » [début], piste 7 « Reading the Words » [à 00:45] et piste 12 « David and the Spinach » [à 01:01] ; et John Williams, *Minority Report: Original Motion Picture Score*, 1 disque compact, Dreamworks Records, 4503852, 2002, piste 4 « Sean and Lara » [à 02:46].

⁴⁹⁵ Sur le manuscrit du « 5M4 Swimming, Droids and Yoda Farewell », Williams note pour le premier synthétiseur « Randy Synth. Rub Glass "Atmospheres" », et « Deep "Voice". All Ring. Deep Reverb. » pour le second.

perspective, le synthétiseur « est davantage un condiment et un rehaut qu'une couleur véritable. Il est employé comme renforcement dans la plupart des *cues*⁴⁹⁶ ».

Le synthétiseur n'est toutefois pas uniquement chargé de créer des atmosphères étranges ou des sons d'ambiance mystérieux sur les épisodes républicains. Il se voit aussi confier des lignes importantes au sein de la texture générale, agissant alors comme substitut des instruments acoustiques. Le synthétiseur remplace ainsi très fréquemment le célesta, pour plusieurs raisons : son timbre propre adoucit le son « percussif » ou les attaques de notes dures que peut générer l'instrument, tout en offrant davantage de contrôle sur le son émis et la possibilité de jouer facilement des traits véloces. Si le célesta a pris une importance significative dans les partitions de Williams depuis les années 1990, l'essentiel de ses interventions – qu'il s'agisse de *Hook ou la revanche du capitaine Crochet*, *Jurassic Park*, *Harry Potter* (2001-2004) ou du *Terminal* (2004) – sont en fait confiées au synthétiseur et non à l'instrument acoustique comme dans *E.T. l'extra-terrestre* (1982). En supplantant le célesta, le synthétiseur est souvent amené à jouer des lignes mélodiques principales, comme dans le *cue* « 3M8 Rainy Ramp and Anakin's Nightmare » de *SW2*, où il énonce le « thème du mystère/de la menace » (cf. [exemple 37]).

4.3.3. L'importance croissante et diversifiée des voix

Le dernier trait d'orchestration notable des épisodes républicains, peut-être le plus remarqué par les chercheurs, est l'usage expansif et varié des voix⁴⁹⁷. Là encore, et de manière plus marquée que pour l'emploi du synthétiseur, précisons qu'il ne s'agit pas d'une rupture à proprement parler entre les deux trilogies, mais plutôt d'un enrichissement, d'une expansion et d'une diversification considérables opérés sur les épisodes républicains [tableau 11]. Nous avons choisi de laisser de côté les emplois diégétiques de la voix dans la saga – qui ne sont pas toujours de la plume de Williams –, pour nous concentrer sur son inclusion dans la palette orchestrale extra-diégétique.

⁴⁹⁶ Conrad Pope, Entretien personnel enregistré le 13 février 2013 : « It's more of a spice and a highlight than a real color. It is used to reinforce, in most of the cues. »

⁴⁹⁷ Voir Laurent Jullier, *Star Wars : anatomie d'une saga* [2005], Paris : Armand Colin, 2010, p. 64-65 ; Pierre Berthomieu, *La musique de film, op. cit.*, p. 88 ; Olivier Desbrosses, « La renaissance du symphonisme », dans Alexandre Tylski (dir.), *John Williams : un alchimiste musical à Hollywood*, Paris : L'Harmattan, 2011, p. 54-56 ; et Cécile Carayol, *Une musique pour l'image, op. cit.*, p. 89.

TYPES D'ÉCRITURE VOCALE

SW5	- voix comme timbre de l'orchestre : chœur de femmes sans paroles
SW6	- voix comme timbre de l'orchestre : chœur mixte sans paroles - thème confié à un chœur masculin sans paroles
SW1	- voix comme timbre de l'orchestre : chœur de femmes sans paroles - thème confié à un chœur masculin <u>avec paroles en sanskrit</u> - grand chœur mixte <u>avec paroles en sanskrit</u> - usage « percussif » des voix : thème psalmodié par des voix de femmes <u>en sanskrit sans hauteurs déterminées</u> - voix comme texture subliminale, fondue au reste de l'orchestre et produite par le synthétiseur
SW2	- voix comme timbre de l'orchestre : chœur masculin sans paroles - ligne mélodique confiée à un chœur féminin sans paroles - voix comme texture subliminale, produite par le synthétiseur - soprano soliste sans paroles
SW3	- lignes mélodiques confiées à un chœur féminin sans paroles - grand chœur mixte <u>avec paroles en sanskrit</u> - grand chœur mixte sans paroles employé comme élément de puissance sonore - voix comme texture subliminale, produite par le synthétiseur - mélodie orientalisante de soprano soliste sans paroles - basses tibétaines sans paroles

Tableau 11 : Expansion et diversification de l'utilisation de la voix de SW5 à SW3.

Comme on peut l'observer à la lecture du [tableau 11], l'usage de la voix est assez restreint à l'échelle de la trilogie impériale, bien que le compositeur fasse intervenir le chœur à des endroits stratégiques ou des tournants dramatiques. Absente de SW4, la voix est introduite avec parcimonie dans SW5, où elle intervient dans le seul *cue* « R8P2 City in the Clouds », lorsque le Faucon Millennium arrive à Bespin. À la manière des « Sirènes » des *Nocturnes* (1899) de Claude Debussy, le chœur féminin sans paroles est utilisé comme un timbre de l'orchestre, partiellement doublé par les trombones, auréolant la mélodie aux cordes et cors d'un halo lumineux et chatoyant [exemple 61]. Le chœur de femmes est ici mobilisé par Williams pour ses connotations célestes⁴⁹⁸ ; cette section de la partition emprunte au registre du merveilleux à travers les timbres mobilisés, l'exploitation du suraigu et les balancements d'accords entraînant

⁴⁹⁸ Voir à ce sujet David Le Breton, *Éclats de voix : une anthropologie des voix*, Paris : Métailié, 2011, p. 188.

des changements d'éclairage harmonique. Synchronisé avec le premier plan d'ensemble dévoilant la ville, l'accompagnement musical rehausse l'aspect féérique de l'image où émergent des bâtiments sphériques suspendus dans les airs comme par enchantement, entourés de nuages cotonneux, baignant dans les derniers rais jaune orangé du soleil couchant :

Exemple 61 : *SW5*, « *R8P2 City in the Clouds* », mes. 73-77 [film de 01:15:22 à 01:15:30].

Le compositeur emploie à nouveau cette écriture vocale visant à ajouter une nouvelle couleur à l'orchestre dans *SW6*, lorsque Luke prend le dessus sur Dark Vador à la fin de leur duel au sabre laser [à 01:47:28]. Il introduit aussi dans cet épisode la voix comme signature timbrale d'un motif important, avec le chœur masculin sans paroles associé au thème de l'Empereur (cf. [exemple 21]).

Dans les épisodes républicains, Williams intègre les modes d'utilisation de la voix de *SW5* et *SW6*, tout en incluant de nombreux autres types d'écriture vocale. *SW1* occupe ainsi d'emblée une place particulière, comme le note le compositeur lui-même : « [L]e travail choral est plus conséquent dans cet épisode que sur les trois précédents. [...] [I]l y a une demi-douzaine (ou plus) de séquences importantes dans *La Menace fantôme* qui impliquent des chœurs de femmes, d'enfants ou des chœurs mixtes⁴⁹⁹. »

Dans la lignée de la scène d'arrivée à Bespin de *SW5*, Williams recrée une sorte de chant des sirènes au caractère mystérieux et merveilleux, en doublure des violoncelles, lorsque Qui-Gon et Obi-Wan, guidés par Jar-Jar, nagent vers la ville sous-marine lumineuse d'Otoh Gunga sur Naboo [à 13:24]. À partir de *SW1*, et dans les deux épisodes subséquents, le compositeur emploie également la voix comme un élément de texture quasi subliminal, totalement intégrée au reste de l'orchestre. Générée par le synthétiseur et souvent peu audible en tant que telle, la voix n'est alors pas mise en valeur pour elle-même ; elle agit comme un surlignement timbral discret, comme on l'a vu dans plusieurs exemples de la section précédente.

La grande nouveauté vocale de *SW1* est sans doute l'introduction de paroles en sanskrit (soulignées dans le [tableau 11] pour plus de visibilité), employées de différentes manières. Le

⁴⁹⁹ Richard Dyer, « John Williams. Scoring *The Phantom Menace* », p. 12 : « [T]here's more choral work in this piece than we've had in the earlier three. [...] [W]e have a half-dozen or more important sequences in *Phantom* that do involve either women or children or mixed choir. »

thème de Dark Maul, tout d’abord, comporte des murmures accentués inquiétants sur des syllabes heurtées (*Ko-rah Rah-tah-mah*). Les voix féminines détimbrées, psalmodiées sans hauteur déterminée dans une nuance *p*, revêtent un aspect guerrier et menaçant tout à fait saisissant, en particulier dans la scène où Qui-Gon est terrassé par le Sith⁵⁰⁰. Relativement inusitée dans le paysage musical des *blockbusters* du tournant des années 2000, cette utilisation singulière de la voix sera réinterprétée par Hans Zimmer dans *The Dark Knight Rises* (2012). La partition comporte en effet les traces de ce chant guerrier psalmodié sans hauteur fixe dans le motif vocal associé au personnage de Bane, puis à l’ascension du puits par Bruce Wayne, écrit dans un rythme saccadé et accentué à 5/4 sur les syllabes *Deh-shay Deh-shay Bah-sah-rah*, issues d’un dialecte arabe.

L’autre partition chorale phare de *SW1* en sanskrit, en dehors du chœur funèbre chantant « le long et doux sommeil de la mort⁵⁰¹ » lors de la crémation de Qui-Gon, est « Duel of the Fates ». À la manière de l’écriture chorale grandiloquente du *Carmina Burana* (1936) de Carl Orff, infusant nombre de partitions cinématographiques⁵⁰², Williams y convoque un chœur mixte imposant complété par une large instrumentation, au caractère sauvage et tribal sans égal dans les épisodes impériaux. L’apport dramatique de « Duel of the Fates » et son utilisation par rapport à l’image seront étudiés en profondeur dans la partie suivante de cette thèse, dans la mesure où ils relèvent d’un travail intensif de montage réalisé par Kenneth Wannberg. Soulignons pour le moment le caractère inédit de ce type d’exploitation des voix au sein de la saga. Conrad Pope insiste à cet égard sur l’importance de l’inclusion d’un texte :

Dans ce *cue*, les voix expriment les enjeux cruciaux de ce qui est à l’œuvre. C’est une manière de rendre l’action bien plus opératique et épique. Ce qui est formidable dans “Duel of the Fates”, c’est vraiment la présence de mots. Le chœur a un impact immense lorsque les chanteurs ont un texte à déclamer ; en l’absence de paroles il s’apparente en quelque sorte à un instrument à vent⁵⁰³.

Si *SW2* présente une palette vocale moins développée, Williams y introduit néanmoins deux nouveautés au sein de l’hexalogie. S’éloignant de l’écriture chorale emphatique – on note

⁵⁰⁰ Cf. *supra* § 1.4.1.

⁵⁰¹ Richard Dyer, « John Williams. Scoring *Star Wars – Episode I: The Phantom Menace* », *Soundtrack*, vol. 18, n° 70, été 1999, *Soundtrack*, vol. 18, n° 70, été 1999, p. 6 : « Death’s long and sweet sleep ».

⁵⁰² Voir par exemple le *cue* de « Ave Satani » de Jerry Goldsmith dans *La Malédiction* (1976), « Riders of Doom » de Basil Poledouris dans *Conan le barbare* (1982), « Neodammerung » de Don Davis dans *Matrix Revolutions* (2003), le thème des Nazgûls d’Howard Shore dans *Le Seigneur des Anneaux : La Communauté de l’Anneau* (2001) ou le *cue* « The End of All Things » dans *Le Seigneur des Anneaux : Le Retour du roi* (2003). Au sujet du chœur « satanique » de Wojciech Kilar dans *La neuvième porte* (1999), voir Chloé Huvet, « Ouvrir la neuvième porte : musique et sorcellerie dans le film de Roman Polanski (1999) », dans Cécile Carayol, Pierre-Albert Castanet et Pascal Pistone (dir.), *Le fantastique dans les musiques des XX^e et XXI^e siècles : musiques actuelles, musique contemporaine, musique de film*, Sampzon : Éditions Delatour France, à paraître en 2017.

⁵⁰³ Conrad Pope, Entretien personnel enregistré le 13 février 2013 : « In this cue, the voices show you the great stakes of what is involved. It has a way of making it far more operatic and epic. What is great about “Duel of the Fates” is that you actually have words. The chorus is most effective when you have a text that they can declaim, otherwise, it kind of becomes like wind instruments. »

l'absence de grands chœurs mixtes sur cet épisode –, le compositeur opte pour une approche plus recueillie et intimiste de la voix. Pour la première fois dans la saga, et dans le sillon de *cues* tels « From Lost Boys to Mermaids » de *Hook ou la revanche du capitaine Crochet* ou « Hatching Baby Raptor » de *Jurassic Park*, Williams met en avant un chœur féminin séraphique sans paroles à qui il confie la partie mélodique principale, douce et vaporeuse, de la scène où Obi-Wan rend visite à Yoda et ses padawans pour retrouver la planète Kamino effacée des archives. L'accompagnement, très dépouillé et joué *rubato*, est constitué uniquement d'arpèges gracieux *pp* à la harpe sur une pédale tenue dans le médium par les violoncelles [exemple 62] :

The musical score for Example 62 consists of three staves. The top staff is for the 'Choeur féminin' (female choir) in 4/4 time, marked with a piano (*p*) dynamic. It features a melodic line with a vocalization 'Oo' and a fermata. The middle staff is for the 'Harpe' (harp) in 4/4 time, marked with a pianissimo (*pp*) dynamic, playing a sequence of arpeggiated chords with triplet markings. The bottom staff is for the 'Violoncelles' (cellos) in 4/4 time, marked with a pianissimo (*pp*) dynamic, playing a sustained pedal point.

Exemple 62 : *SW2*, « 2M6 Lunch and the Younglings », mes. 44-47 [film de 37:01 à 37:17].

L'atmosphère délicate et aérienne qui s'en dégage contribue à créer un effet de flottement et de rêverie, qui accentue la féerie de la cartographie galactique lumineuse déployée tout autour des personnages, et la sagesse du vieux maître Jedi. L'écriture orchestrale de Williams contribue à faire de cette scène une véritable parenthèse au sein de l'action, dans cet épisode où les fils narratifs s'emboîtent les uns dans les autres à un rythme soutenu [extrait 23].

SW2 se singularise également dans la saga et au sein de la trilogie républicaine par le recours à une soprano soliste, dans la séquence finale où Dooku rejoint Dark Sidious sur Coruscant pour lui annoncer avec satisfaction le début de la guerre des clones. La ligne mélodique, tortueuse et disjointe, est émaillée de chromatismes, de secondes augmentées et de grands sauts intervalliques soudains, revêtant un caractère tendu et lugubre. Sans paroles, la voix féminine est désincarnée, dénuée de tout vibrato lyrique ; son timbre est affecté d'une réverbération marquée et transformé en post-production pour paraître lointain, voilé, comme provenant d'outre-tombe. Couplé à des arpèges circulaires de harpe parcourus d'intervalles tendus, sur des accords de quintes augmentées tenus en pédales aux cors et synthétiseur, le solo de soprano « ajoute une sorte d'étrangeté, de dimension surnaturelle⁵⁰⁴ » [exemple 63] :

⁵⁰⁴ *Ibid.* : « [It] adds a kind of eeriness to it, a sort of otherworldliness ».

The image shows a musical score for three instruments: Soprano solo, Cors et synthétiseur, and Harpe. The Soprano part is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It begins with a melodic line and a vocalization 'Ah'. The Cors et synthétiseur part is in bass clef with the same key signature and time signature, featuring sustained chords. The Harpe part is in bass clef with the same key signature and time signature, featuring triplet patterns. Dynamics include *mp* and *mf*.

Exemple 63 : *SW2*, « 7M3 Finale », mes. 51-56 [film de 02:12:22 à 02:12:48].

Ce traitement « fantomatique » de la voix, rejoignant l'univers infernal suggéré visuellement par les tons ocre rouge et la silhouette spectrale encapuchonnée de Dark Sidious, constitue l'unique intervention de ce topique du genre horrifique dans toute l'hexalogie. Précisons toutefois que, dans le cinéma fantastique et d'épouvante, la voix féminine tend plutôt à être traitée de manière chorale (chœur de femmes ou d'enfants) et prend fréquemment la forme d'une comptine lancinante⁵⁰⁵ – éléments absents ici. L'écriture de Williams pour la voix de soprano soliste dans une optique inquiétante se démarque donc de ces pratiques généralisées. Elle se rapproche davantage de propositions plus isolées et singulières, comme le thème de la Nécropole, place forte des nécromanciens, composé par Paul A. Romero, Rob King et Steve Baca pour le jeu vidéo *Heroes of Might and Magic III* (1999), ou l'utilisation faite par Wojciech Kilar de la voix féminine seule dans l'aigu dans *La Neuvième Porte* et *Dracula* (1992), qui se rapporte très souvent à la tentation, à la fascination pour le mal et l'attrance pour le Diable⁵⁰⁶.

Les épisodes républicains sont donc loin de former un tout homogène et unifié. Le traitement des voix dans chaque épisode agit comme un révélateur, bien que la singularité de chaque film ne se limite pas à ce seul paramètre d'écriture. *SW1*, *SW2* et *SW3* tendent à posséder chacun leur propre couleur musicale distincte. *SW1* se démarque par son caractère monumental, sa puissance épique et ses sonorités modales ou primitives, tandis que *SW2* emprunte davantage au lyrisme pastoral coloré de quelques touches orientales, et possède une dimension davantage recueillie et intériorisée. Parcouru de sections atonales tourbillonnantes et tribales dans les scènes d'action, cet épisode est également habité par une inquiétude diffuse et sous-jacente, véhiculée notamment par les « boucles orchestrales⁵⁰⁷ » répétitives et obsédantes qui jalonnent de nombreux *cues*. La partition de *SW3* atteint une âpreté inégalée, partagée entre registre élégiaque et méditatif, dépouillement extrême du matériau à connotation tragique, et déchaînements soudains de tout l'ensemble orchestral et vocal⁵⁰⁸. La trilogie républicaine

⁵⁰⁵ Voir notamment Cécile Carayol, *Une musique pour l'image*, op. cit., p. 69-71.

⁵⁰⁶ Voir à ce sujet Chloé Huvet, « Ouvrir la neuvième porte », op. cit.

⁵⁰⁷ Laurent Jullier, *Star Wars : anatomie d'une saga*, op. cit., p. 65.

⁵⁰⁸ Voir notamment Pierre Berthomieu, *La musique de film*, op. cit., p. 87-89.

affirme ainsi une hétérogénéité musicale manifeste, qui s'exprime peut-être avec le plus d'éclat dans *SW3*.

4.3.3.1. *Hétérogénéité stylistique et influences musicales extérieures : le cas de SW3*

SW3 se situe relativement à part des deux premiers volets républicains. Williams évoque lui-même sa volonté de « créer une identité propre et sombre⁵⁰⁹ » à cet épisode, s'incarnant de manière frappante dans la diversification particulièrement marquée des différents types d'écriture vocale mobilisés par le compositeur. Or cette exploitation des voix se révèle bien plus poreuse que les épisodes précédents – les deux trilogies confondues – aux influences extérieures exercées par les pratiques musicales dominantes des *blockbusters* des années 2000. Il en résulte une apogée dans l'hétérogénéité stylistique de l'accompagnement musical extra-diégétique starwarsien, que l'on ne retrouvera guère dans la partition de *SW7*⁵¹⁰.

Outre l'exploitation nouvelle des basses tibétaines et l'emploi d'un grand chœur mixte dans une optique de puissance sonore, de fureur et de violence, *SW3* se caractérise par sa couleur musicale tragique. Celle-ci semble particulièrement apte à répondre à la singularité de l'approche visuelle de Lucas, qui se démarque selon Pierre Berthomieu des épisodes précédents, tant impériaux que républicains :

La Revanche des Sith s'affirme comme le plus âpre des films. Mise en scène nouvelle : cadrages plus déséquilibrés, perspective plus inquiétantes, usages violents du gros plan. Aux tons chatoyants et variés des *Épisodes I et II*, Lucas préfère les monochromes et les dégradés d'un seul ton. Jamais l'abstraction ne s'est aussi clairement exprimée chez lui. [...] Avec *La Revanche des Sith*, Lucas atteint le sommet de son formalisme coloré [...] et livre un pessimisme élégiaque⁵¹¹.

L'âpreté et le pathétique de *SW3* ne trouvent pas d'écho semblable dans les autres volets. *SW4*, *SW5* et *SW6* sont imprégnés d'un « esprit de camaraderie adolescente⁵¹² » et optimiste autour des rêves d'aventures de Luke, de son parcours initiatique jusqu'à reprendre le flambeau d'Obi-Wan et devenir un Jedi, et de son rôle central dans la rédemption finale de son père. Les épisodes républicains suivent une trajectoire inverse, dont la dimension désespérée culmine dans *SW3* où la déchéance du héros apparaît inéluctable. Rappelons que *SW3* est le premier épisode de la saga à avoir été classé « PG-13 » (déconseillé aux moins de treize ans et avec un

⁵⁰⁹ Cité dans Jean-Christophe Arlon et Vivien Lejeune, « *Star Wars, Episode III. Avec des Sith, on refait le monde* », *Cinefonia*, n° 12, juin 2005, p. 63.

⁵¹⁰ Rappelons ici que nous nous intéressons seulement à la partition extra-diégétique. La trilogie impériale comporte certes des exemples de musiques hétérogènes sur le plan stylistique (avec le *jazz band* de *SW4* ou la chanson disco de *SW6*), mais il s'agit uniquement de musiques diégétiques destinées à renforcer le caractère étrange des planètes et des créatures présentées à l'image – ce qui n'est pas le cas dans *SW3*.

⁵¹¹ Pierre Berthomieu, « *Star Wars – Episode III : La Revanche des Sith. Les deux soleils de Tatooine* », *Positif*, n° 533/534, juillet/août 2005, p. 127.

⁵¹² *Ibid.*

accord parental recommandé) lors de sa sortie en salles⁵¹³ ; *SW7* reçoit la même mention en décembre 2015.

Sur le plan musical, ce registre tragique est notamment porté par trois utilisations distinctes de la voix, emblématisant chacune une pratique dominante dans les *blockbusters* contemporains, que Williams n'avait pas intégrée jusqu'à présent dans la saga. La lamentation orientalisante composée pour le *cue* « 4M5A Padme's Ruminations » porte tout d'abord la marque évidente d'une influence zimmerienne. Le compositeur allemand est en effet le premier à avoir importé ce trait stylistique « du monde de la pop gothique/*ethereal wave*⁵¹⁴ » dans le cinéma *mainstream* avec *Gladiator* (2000) : les *cues* « The Wheat » ou « Sorrow », qui se rapportent respectivement à la remémoration nostalgique du foyer familial par Maximus et à la découverte effroyable de sa famille assassinée par l'Empereur Commode, font appel à une voix féminine tremblée, fortement réverbérée. Sa plainte est parcourue de micro-intervalles et de courts *glissandi* qui lui confèrent une couleur « ethnique ». Or cette écriture est loin d'être limitée à ce seul film : à partir de *Gladiator* s'est forgé dans le cinéma hollywoodien un véritable topos musical associé à l'expression de la douleur et de l'affliction. Des plaintes orientalisantes peuvent ainsi être entendues dans les *cues* « 3200 Years Ago » et « Hector's Death » de *Troie* (2004) ou « Shutting Down Grace's Lab » d'*Avatar* (2009), composés par James Horner, et dans la partition d'*Exodus: Gods and Kings* (2014) écrite par Alberto Iglesias. Signalons que cette utilisation vocale a également essaimé dans les séries télévisées, notamment dans la saison 2 des *Tudors* (2008) et la saison 1 des *Borgias* (2011) de Trevor Morris⁵¹⁵.

Face à la généralisation de ce type d'écriture, devenu selon Laurent Jullier le « passage obligé [...] de tous les “moments tragiques”⁵¹⁶ » des *blockbusters*, il n'est guère étonnant d'en retrouver la marque dans *SW3*, bien qu'elle demeure strictement circonscrite à un court et unique passage – contrairement aux partitions citées ci-dessus. Conrad Pope concède : « Je regrette de devoir dire que John ait été influencé par quoi que ce soit, mais oui, je pense que le recours à ce genre de gémissement humain était en vogue. C'était *la norme* [...] autour des années 2000⁵¹⁷. » La voix orientalisante reste toutefois ponctuelle chez le compositeur, limitée à la seule année 2005 : on la retrouve uniquement dans le *cue* « The Fire Scene and the Coming

⁵¹³ Voir à ce sujet Jeff Bond, « A Score for All Fans », *Film Score Magazine*, vol. 10, n° 3, mai/juin 2005, p. 32.

⁵¹⁴ Laurent Jullier, *Star Wars : anatomie d'une saga*, op. cit., p. 65.

⁵¹⁵ Voir à ce sujet Chloé Huvet, « *The Tudors* de Trevor Morris : l'importation du style “Media Ventures” dans une série télévisée ? », dans Cécile Carayol et Jérôme Rossi (dir.), *Musiques de séries télévisées*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2015, p. 124-125.

⁵¹⁶ Laurent Jullier, *Star Wars : anatomie d'une saga*, op. cit., p. 65.

⁵¹⁷ Conrad Pope, Entretien personnel enregistré le 13 février 2013 : « I hate to say that John had been led by anything but yes, I think it was in the air to have that kind of human wailing. That was *the standard* [...] around 2000. »

of War » de *Mémoires d'une geisha* et dans la partition de *Munich*, lors de la séquence finale où les athlètes israéliens pris en otage par Septembre noir sont assassinés⁵¹⁸.

Dans *SW3*, la plainte est introduite par un motif désolé au synthétiseur alors qu'Anakin se remémore le chantage mensonger de Palpatine au sujet de Padmé (« Si les Jedi me suppriment, toute chance de la sauver sera perdue⁵¹⁹ »). Accompagnée par un bourdon de quinte à vide (*ré-la*) synthétique réverbéré dans le grave, la mélodie vocale, construite sur des *glissandi* de micro-intervalles, débute sur le plan de demi-ensemble où Padmé, seule dans son appartement, se lève et s'approche de la fenêtre, comme si elle percevait et partageait la souffrance de son amant. Symétriquement, au Conseil des Jedi, Anakin vient se placer face à la baie vitrée avant qu'un gros plan sur son visage ne mette en valeur son regard perdu et son expression torturée. Énoncée lentement, de façon quasi improvisée, la mélodie orientalisante est chantée par une soprano soliste avec un timbre nasillard qui comporte beaucoup de souffle, des effets de voilement et de tremblement marqués. Fortement amplifiée et réverbérée, elle pare ce montage alterné d'une coloration tragique, évoquant le crépuscule de la relation amoureuse, mais aussi l'agonie du personnage d'Anakin Skywalker, bientôt remplacé par la figure de Dark Vador [extrait 24]. Si Williams se plie ici à un stylème dominant, il exploite néanmoins aussi ce type de vocalité pour ses qualités physiologiques, cognitives et symboliques propres, particulièrement adéquates pour rehausser le pathétique de cette scène. Coralie Vincent rappelle ainsi les implications véhiculées par la voix chantée soliste :

[À] l'origine d'une résonance privilégiée dans les neurones miroirs, la voix permet de déclencher l'empathie pour le personnage qu'elle accompagne à l'écran. Cette empathie peut être renforcée par l'apparition simultanée d'un autre élément prépondérant : le regard. [...] [L]'utilisation d'une voix solo est associée à une certaine fragilité. [...] [D]ans nombre de civilisations, un timbre fortement nasalisé (comme celui utilisé pour les voix « ethniques » d'*Avatar*) est un signe annonciateur de la mort⁵²⁰.

L'incorporation d'une plainte féminine orientalisante dans *SW3* paraît donc justifiée sur les plans narratif et dramatique. Aucun autre épisode ne se prêtait à un tel accompagnement musical : le sentiment de tragique qui imprègne *SW3*, lié à son arc narratif singulier où tous les événements s'additionnent et convergent vers la catastrophe finale menant à l'avènement de l'Empire et à la naissance de Dark Vador est, on l'a dit, assez unique dans l'hexalogie. La scène de dialogue muet entre Anakin et Padmé constitue de surcroît un pivot important puisqu'elle

⁵¹⁸ Steven Spielberg, *Munich* [2005], 1 DVD, Universal Pictures Video, 830287-1, 2006 [à 02:22:27].

⁵¹⁹ « If the Jedi destroy me, any chance of saving her would be lost », dans la version originale.

⁵²⁰ Coralie Vincent, « Voix chantée et émotion dans le cinéma de James Cameron : une étude empirique », dans Muriel Joubert et Bertrand Merlier (dir.), *La traduction des émotions dans les musiques de films*, Sampzon : Éditions Delatour France, 2015, p. 147.

précède immédiatement la trahison du jeune homme et l'activation de l'Ordre 66 visant à exterminer les Jedi.

Outre l'influence circonscrite de Hans Zimmer, l'un des *cues* de *SW3* se révèle très proche de l'une des pages de la partition composée quelques années auparavant par Howard Shore pour *Le Seigneur des Anneaux : La Communauté de l'Anneau* (2001). La proximité frappante entre le début du *cue* de Shore « The Treason of Isengard » [exemple 64] et celui du « 5M7 Anakin's Dark Deeds » [exemple 65] s'incarne dans l'utilisation similaire du chœur féminin dans le registre médium sur les voyelles *oo/ah*, dessinant une mélodie funèbre très conjointe *pp* dans le mode de *la* sur *la*, l'accompagnement en bourdon de quinte (*la-mi*) aux cordes dans le grave et l'extrême grave, les valeurs longues plus ou moins étirées créant une suspension temporelle, et les ponctuations percussives synthétiques dans l'extrême grave qui interviennent régulièrement lors des « repos » ou des respirations de la ligne mélodique :

Exemple 64 : Howard Shore, *Le Seigneur des Anneaux : La Communauté de l'Anneau*, « The Treason of Isengard ». Transcription à partir de la bande originale, piste 4 [de 00:00 à 00:29].

Exemple 65 : *SW3*, « 5M7 Anakin's Dark Deeds », mes. 1-9 [film de 01:34:27 à 01:35:01].

Ces deux *cues* jouent un rôle narratif assez différent au sein des films : celui de Shore intervient à trois reprises, d'abord lorsque Gandalf met Frodon en garde contre les espions de Sauron et lui enjoint de ne jamais passer l'Anneau maléfique à son doigt, quand Boromir ramasse l'Anneau et se sent irrésistiblement attiré par son pouvoir, puis dans la scène où Aragorn résiste à l'appel de l'Anneau et à la tentation de le prendre à Frodon⁵²¹. Cette écriture vocale n'est employée qu'une seule fois par Williams, lorsque Yoda et Obi-Wan découvrent les corps sans vie des padawans dans le temple Jedi, dont certains ont été assassinés au sabre laser. En dépit de ces divergences, on peut néanmoins remarquer que les *cues* revêtent tous les deux un même caractère obsédant, désolé et pesant, et qu'ils interviennent dans des scènes tragiques : celles du *Seigneur des Anneaux* mettent en jeu le basculement potentiel du monde dans les ténèbres, tandis que celle de *SW3* dévoile les actes monstrueux commis par Anakin.

La partition de *SW3* comporte un dernier procédé musical relativement répandu au cinéma : une élégie pour voix et orchestre, que Williams n'avait pas intégrée jusqu'alors dans l'hexalogie à l'exception de la scène de l'hommage funéraire rendu à Qui-Gon à la fin de *SW1*. Or, dans cette scène, le recueillement général et l'immolation du Jedi justifiaient en quelque chose visuellement et contextuellement le recours à un chant funèbre déploratif. Dans *SW3*, la lamentation intervient lors d'un climax dramatique déchirant, où les Jedi sont exterminés un à un par les clones sur ordre de Dark Sidious. L'emploi d'une telle écriture pour accompagner une scène de massacre est une première dans la saga, que l'on retrouvera dans *SW7* sous une forme instrumentale, lors de la destruction par le Premier Ordre des planètes affiliées à la République. Si Williams l'introduit dans *Star Wars* pour la première fois en 2005, l'écriture élégiaque dans la lignée de l'*Adagio pour cordes* de Samuel Barber (1936) est toutefois fréquemment employée au cinéma en contrepoint de scènes violentes pour amplifier une tension dramatique particulière et susciter une émotion tragique⁵²². Cécile Carayol théorise ce procédé sous l'expression de « lyrisme-épique », qui « consiste à superposer les deux dimensions – épique et lyrique – afin de confondre action violente et émotion contenue [...]. Cette pratique permet d'apporter une dimension émotionnelle à un endroit inattendu en éclipsant, durant un instant, le premier degré de l'action⁵²³ ».

Williams avait déjà exploité ce lyrisme-épique dans d'autres films tels *JFK* (1991, *cue* « Arlington »), *La Liste de Schindler* (1993) ou *A.I. Intelligence Artificielle* (*cue* « Cybertronics »), et au sein de sa production savante, notamment au début du deuxième

⁵²¹ Voir Peter Jackson, *Le Seigneur des Anneaux : La Communauté de l'Anneau* [2001], 2 DVD, Metropolitan Filmexport, 202463, 2002 [de 36:31 à 37:03 ; de 01:38:55 à 01:39:13 ; et de 02:34:01 à 02:34:35].

⁵²² Voir à ce sujet Cécile Carayol, *Une musique pour l'image*, op. cit., p. 60-65.

⁵²³ *Ibid.*, p. 60.

mouvement de son *Concerto pour violon* (1976) dédié à la mémoire de son épouse défunte, Barbara Ruick. Remarquons cependant que l'écriture en est uniquement instrumentale, confiée principalement à un ensemble de cordes. Ces « cordes-larmes⁵²⁴ » sont aussi mobilisées dans un autre passage élegiaque de *SW3*, lorsqu'Anakin, brûlé, agonise sous les yeux d'Obi-Wan après leur combat sur la planète Mustafar [à 01:45:49]. Le seul exemple vocal et instrumental véritablement comparable à celui du massacre des Jedi dans la production williamsienne intervient dans *La Guerre des mondes*, lorsque Robbie monte au front pour combattre les tripodes extra-terrestres ; la musique suspend momentanément l'action et crée une parenthèse presque irréelle au sein d'un décor de fin du monde⁵²⁵.

La séquence de *SW3* où les Jedi se font décimer par les clones s'inscrit donc dans une communauté de pratiques au sein des *blockbusters*, que Williams infléchit par l'intégration d'un grand chœur mixte sans paroles. Comme le révèle Jonathan Rinzler, qui a assisté à certaines entrevues entre le compositeur et le réalisateur à l'occasion des *spotting sessions*⁵²⁶, l'usage d'un chœur découle ici directement de la piste temporaire (*temp track*) utilisée, dont la source exacte n'est malheureusement pas spécifiée : « À l'écoute de la piste temporaire [...], Lucas commente : "J'aime beaucoup le fait que ça aboutisse au chœur", alors que Plo Koon est désintégré en plein vol. "C'est assurément la voie à suivre", acquiesce Williams⁵²⁷. »

Le *cue* « 5M3 Lament » débute au moment où Obi-Wan et sa monture, pris pour cibles par les clones sur Utapau, poursuivent leur chute vertigineuse vers un étang en contrebas. La mélodie, lente et plaintive, est exposée dans le mode de *la sur la* aux violons doublés par les clarinettes, sur de longues tenues au chœur féminin, cuivres et cordes graves. Elle crée d'emblée une rupture de temporalité en ralentissant l'enchaînement des événements, et fige l'action en une suite de tableaux tragiques imprégnés d'un sentiment d'inéluctabilité : la musique poursuit son cours en se déployant dans des décors contrastés et majestueux où se répètent les mêmes tueries. Les mouvements amples et fluides de la caméra, souvent placée en plongée surplombante, saisissent les massacres à travers toute la galaxie, soulignant l'ampleur du processus d'extermination lancé par le Sith. Les multiples explosions et tirs de *blasters* qui

⁵²⁴ *Ibid.*, p. 62.

⁵²⁵ Voir Chloé Huvet, « Le son de l'apocalypse spielbergienne : musique et *sound design* dans *La Guerre des mondes* (2005) », dans Hélène Machinal, Monica Michlin et Arnaud Regnaud (dir.), *Formes d(e) l'Apocalypse*, à paraître en 2017.

⁵²⁶ Ces rencontres entre le producteur, le réalisateur, le compositeur et le *music editor* sont organisées une fois qu'un premier montage image est effectué, afin de discuter du type de musique souhaitée, de son rôle et de la place de ses interventions.

⁵²⁷ Jonathan W. Rinzler, « The Making of *Star Wars – Revenge of the Sith: The Final Chapter* », s.l., 2005, p. 15, <http://www.starwars.com/episode-iii/release/publishing/img/thefinalchapter.pdf>, consulté le 13 juin 2014 : « Listening to the temp track [...], Lucas comments, "I really like the fact that it goes into this choir," as Plo Koon is blasted out of the sky. "It's certainly the way to go," Williams agrees. »

zèbrent l'image par intermittence accentuent le déséquilibre des forces entre chaque chevalier Jedi isolé et les escadrons de clones qui l'entourent.

La mélodie s'amplifie avec l'entrée des voix d'hommes qui complètent les harmonies, sur une pédale de *la* aux contrebasses. Elle gagne en lyrisme et en solennité lors de son retour à l'octave supérieure en *crescendo* aux violons, altos, cors, clarinettes et hautbois [exemple 66], qui accompagne l'assassinat lâche d'Aayla Secura sur la luxuriante planète Felucia, abattue par de nombreux tirs dans le dos. Les voix intérieures de la texture vocale et orchestrale s'enrichissent de notes étrangères et de septièmes, ajoutant à l'expressivité de l'ensemble. L'accompagnement musical intensifie l'émotion pathétique de la scène ; par son caractère poignant, il crée une proximité avec les Jedi condamnés, renforçant l'empathie et l'identification du spectateur [extrait 25].

The image shows a musical score for three parts: 'Voix de femmes' (Women's voices), 'Voix d'hommes' (Men's voices), and 'Violons' (Violins). The score is written in 4/4 time. The 'Voix de femmes' part starts with a whole note chord and then moves to a half note chord. The 'Voix d'hommes' part starts with a whole note chord and then moves to a half note chord. The 'Violons' part starts with a quarter note chord and then moves to a half note chord. The score includes dynamics like 'mf' and various musical ornaments like trills and grace notes.

Exemple 66 : *SW3*, « 5M3 Lament », mes. 12-16 [film de 01:21:50 à 01:22:10].

Qu'il s'agisse de la lamentation orientalisante dans le sillon de l'écriture zimmerienne, du chœur féminin funèbre et obsédant à la Howard Shore, ou de l'élégie chorale et instrumentale, *SW3* se démarque donc au sein de la saga et des épisodes républicains par son hétérogénéité et l'absorption de tendances dominantes dans les *blockbusters* contemporains, comme si Williams voulait embrasser la totalité musicale la plus large dans cet épisode où se côtoient les esthétiques et les registres les plus divergents. Dans *SW3*, la partition se fait ainsi en quelque sorte l'image du style lucasien, qui « s'épanouit dans le foisonnement formel et les greffes improbables⁵²⁸ ».

* * *

Nous avons constaté tout au long de cette première partie que la saga est loin de former une entité unifiée et homogène sur le plan musical, nonobstant quelques points communs pérennes. Certains s'avèrent propres à *Star Wars* (tel le traitement musical des volets, les ponctuations dramatiques de timbale ou l'ouverture des épisodes), mais la plupart semblent surtout relever d'une cohésion stylistique propre à l'écriture même du compositeur (comme

⁵²⁸ Pierre Berthomieu, « *Star Wars – Episode III : La Revanche des Sith* », *op. cit.*, p. 127.

l'accompagnement de certaines situations-type, ou l'utilisation williamsienne du *leitmotiv*). Les différences musicales entre les deux trilogies apparaissent bien majoritaires, tant sur le plan de l'approche compositionnelle globale et du traitement thématique que de l'orchestration. Certes, l'écriture orchestrale des épisodes républicains n'institue pas de rupture nette vis-à-vis des épisodes impériaux. Toutefois, on observe une extension considérable des procédés employés dans la trilogie impériale – création de plans sonores distincts, exploitation de l'expressivité des registres, spatialisation des timbres, contrastes de couleurs instrumentales –, et surtout un enrichissement très notable de la palette orchestrale mobilisée par Williams. Celle-ci s'inscrit dans la dynamique générale d'une évolution de l'écriture du compositeur à partir des années 1990, mettant notamment à profit les possibilités ouvertes par l'enregistrement et le mixage numériques.

Par ailleurs, les deux trilogies ne constituent pas deux ensembles bien définis musicalement. Si les épisodes impériaux présentent une plus forte cohésion, *SW5* et *SW6* possèdent néanmoins chacun quelques particularités, notamment en ce qui concerne la construction du générique de fin pour le premier, et l'orchestration pour le second. Cette individualisation musicale des épisodes s'accroît fortement sur la trilogie républicaine, qu'il est difficile d'envisager comme une seule et même entité : possédant chacun leur propre couleur distincte, les épisodes républicains imposent leur singularité.

Des passerelles peuvent aussi être tracées entre certains épisodes appartenant à des trilogies différentes. Dans *SW2*, le recours à deux fils thématiques saillants (« Across the Stars » et le motif associé au complot des Séparatistes) semble propre à cet épisode au sein de la trilogie républicaine et se démarque de *SW1* et *SW3* qui ne présentent pas de pôle motivique comparable, tout en faisant écho au fonctionnement de la partition de *SW5*, par exemple. Pour sa part, *SW3* apparaît difficilement rattachable musicalement aux épisodes qui le précèdent, tandis que sa jonction avec *SW4* apparaît somme toute assez faible. Tout en exprimant la quintessence de l'écriture williamsienne post-années 1990, cet épisode emblématise aussi l'intégration par Williams d'influences *extérieures* qui procèdent de pratiques musicales dominant le cinéma *mainstream* contemporain.

Des changements multiples dans l'écriture même du compositeur sur l'ensemble de la saga ont ainsi été observés au cours de ces quatre chapitres. Mais notre étude comparative ne peut s'arrêter à ce premier niveau de lecture : que devient la musique de Williams une fois intégrée au sein des films ? Comment est-elle employée au montage final dans les deux trilogies, et comment s'insère-t-elle dans l'environnement sonore global des séquences ? Quelles évolutions peut-on tracer à cet égard entre les deux trilogies, et quel rôle les transformations technologiques ont-elles joué ? C'est à ces interrogations que seront consacrées respectivement

les deuxième et troisième parties de cette thèse, qui proposent d'étendre notre regard analytique à l'*inscription* de la partition dans son contexte audio-visuel spécifique.

DEUXIÈME PARTIE :

TRANSFORMATION DES RELATIONS MUSIQUE/MONTAGE : INTENSIFICATION ET RECONFIGURATION DES PRATIQUES

L'existence même de cette deuxième partie consacrée au montage musical découle directement de nos terrains de recherche, où nous avons pu consulter les partitions d'orchestre de la main de Williams auprès de l'un de ses orchestrateurs. Seul l'accès aux sources manuscrites a en effet pu rendre possible la réalisation d'une telle entreprise, car il s'avère quasiment impossible de déterminer à la simple écoute du film ou de la bande originale ce qui participe du projet initial de Williams, et ce qui relève de changements effectués au montage, avec l'aval ou non du compositeur. Certes, certaines modifications au montage final tels les collages ou les *loopings*⁵²⁹ s'entendent de manière nette lors d'une écoute analytique attentive, mais d'autres, à une échelle beaucoup plus fine, seraient passées totalement inaperçues. Cela s'explique également par les conditions de présentation de la musique au sein du film, qui est parfois partiellement recouverte par les voix ou les effets sonores⁵³⁰. Sans l'appui des partitions, il nous aurait par ailleurs été très délicat de déterminer si tel retour thématique était initialement prévu ou non par Williams, ni de quelle manière l'architecture musicale des séquences était précisément pensée originellement.

Analyser les partitions des deux trilogies sous le prisme du montage permet en outre de mettre en perspective certaines des observations faites dans notre première partie quant aux transformations de l'écriture de Williams avec leur contexte général de création, et plus particulièrement l'histoire des techniques. Si l'éclatement du matériel thématique fait partie intégrante du processus compositionnel sur la trilogie républicaine, comme on l'a établi précédemment, l'impact des mutations technologiques sur la fragmentation de l'accompagnement orchestral et du discours musical tout au long des films n'est toutefois pas à négliger. C'est en effet peut-être avec le montage que les conséquences des transformations des techniques se manifestent avec le plus d'acuité, et c'est peut-être aussi dans ce traitement de la partition que l'unité supposée de l'hexalogie est le plus mise à mal. Entre les deux trilogies, la nature des machines utilisées pour effectuer le montage a changé, et la question de la transformation des « gestes » créateurs se pose. La comparaison des manuscrits avec la musique telle qu'elle est présente dans les films nous a ainsi permis de faire émerger un certain nombre de traits saillants quant à son utilisation dans les deux trilogies. Elle met également en lumière un certain nombre de pratiques liées aux possibilités du numérique qui, s'il ne les *invente* pas, en rend la réalisation beaucoup plus facile et rapide, entraînant alors une reconfiguration de leur échelle d'application sur les épisodes républicains.

⁵²⁹ Nous utilisons le terme « *looping* » dans le sens d'une mise en boucle immédiate de fragments ou de l'intégralité de mesures, et non selon son acception de dialogue réenregistré en post-production (Kathryn Kalinak (dir.), *Sound: Dialogue, Music, and Effects*, Londres/New York : I.B. Tauris, 2015, p. 199).

⁵³⁰ Nous aborderons notamment cette question dans les sections de notre troisième partie consacrées au mixage.

Après avoir défini le processus de montage musical, nous précisons le rôle du *music editor*, une figure essentielle de la création musicale cinématographique souvent délaissée voire totalement occultée dans les études sur la musique de film⁵³¹, et méconnue des non-spécialistes. Cet éclairage nous permettra de nuancer tout d'abord la conception romantique, largement répandue chez les chercheurs et critiques « puristes » de la musique de cinéma, mais aussi chez un nombre substantiel de fans mélomanes, de la partition comme « œuvre » et du compositeur comme « auteur ». Nous montrerons ainsi que, loin d'être resté vierge de toute modification non souhaitée par Williams, l'accompagnement musical des épisodes impériaux présente une proportion conséquente de modifications, qu'il conviendra d'étudier en détail en en dégagant les grandes caractéristiques ainsi que les effets produits.

Nous nous attacherons ensuite à questionner le discours dominant sur les pratiques de montage de la trilogie républicaine, accusées de « dénaturer⁵³² » le travail du compositeur par un collage incohérent de *cues* disparates à la provenance très diverse – ces critiques allant fréquemment de pair avec une idéalisation nostalgique de la trilogie impériale. Par la variation de nos échelles d'analyse, nous nous interrogerons sur les conséquences de l'adoption du numérique tant du point de vue de la création musicale que de la post-production. Face à la perpétuelle évolution du montage, et ne pouvant modifier sa partition à chaque changement opéré par Lucas, Williams est en effet conduit à infléchir sa démarche compositionnelle, en optant pour certaines méthodes d'écriture très peu usitées chez lui à l'ère pré-numérique comme nous le verrons. Kenneth Wannberg, de son côté, se livre à un travail intensif de découpage et de collage à partir des manuscrits : le placement de la musique, le choix du *cue* utilisé et sa provenance même sont soumis à de profondes modifications, la partition étant conçue comme une toile malléable. Les changements interviennent sur une échelle très réduite, des fragments de phrases, de mesures voire de temps musicaux étant coupés, répétés et déplacés en fonction des nouveaux montages visuels et des indications du metteur en scène. Il s'agira alors d'évaluer l'impact de telles pratiques aussi bien sur la conduite et la logique intrinsèque du discours musical, gouverné par ses règles propres – en particulier dans un système d'écriture conservant un ancrage, réel bien que lâche, dans le langage harmonique tonal⁵³³ –, que sur la narration

⁵³¹ Plusieurs articles récents de Ronald Sadoff ont efficacement contribué à combler ces lacunes. Voir en particulier Ronald H. Sadoff, « The Role of the Music Editor and the “Temp Track” as Blueprint for the Score, Source Music, and Scource Music of Films », *Popular Music*, vol. 25, n° 2, mai 2006, p. 165-183 ; et Ronald H. Sadoff, « Scoring for Film and Video Games: Collaborative Practices and Digital Post-production », dans Carol Vernallis, Amy Herzog et John Richardson (dir.), *The Oxford Handbook of Sound and Image in Digital Media*, Oxford : Oxford University Press, 2013, p. 663-681.

⁵³² Olivier Desbrosses, « La renaissance du symphonisme », dans Alexandre Tylski (dir.), *John Williams : un alchimiste musical à Hollywood*, Paris : L'Harmattan, 2011, p. 55.

⁵³³ Voir à ce sujet Jérôme Rossi, « Le dynamisme harmonique dans l'écriture filmique de John Williams : harmonie fonctionnelle versus harmonie non fonctionnelle », dans Alexandre Tylski (dir.), *John Williams : un alchimiste musical à Hollywood*, op. cit., p. 114-121 et 134-140.

musicale à l'échelle des séquences et des épisodes. À travers l'analyse approfondie de plusieurs exemples précis, nous démontrerons tout l'intérêt que peut avoir cette méthode de découpage et de réemploi du matériau musical pour le film, et en quoi elle constitue une réponse efficace aux impératifs du montage numérique, aussi bien sur les plans économique et temporel, qu'au niveau de la narration musico-visuelle et de l'efficacité dramatique.

Chapitre 5 : La musique à la table du montage : une remise en question de la partition comme « œuvre »

Chaque montage des épisodes de la saga a connu des remaniements dans des proportions diverses au fil des nouvelles sorties et rééditions DVD et Blu-ray des films – les versions 35 mm et 70 mm au moment de la sortie en salle présentant aussi entre elles de légères différences, notamment en ce qui concerne les raccords (volets, fondus enchaînés, *cuts*⁵³⁴). Pour la trilogie impériale, Lucas n'hésite pas à ajouter, remonter ou retoucher des plans et des répliques, voire à introduire de nouvelles scènes par rapport aux versions diffusées sur les écrans de cinéma afin de donner vie à ce qui est, d'après lui, la meilleure version de *Star Wars* possible, tirant partie des progrès technologiques, spécialement dans le domaine des effets visuels : « Nous avons fait du mieux que nous pouvions étant donné les circonstances [...] mais nous avons eu l'opportunité de revenir en arrière et de rapprocher le film de ce nous avions imaginé au départ⁵³⁵. »

L'« édition spéciale » de 1997 célébrant le vingtième anniversaire de la trilogie impériale, en particulier, a engendré d'intenses polémiques parmi les fans et les chercheurs qui se sont insurgés avec véhémence contre ces modifications⁵³⁶, à tel point qu'à l'occasion d'un coffret DVD collector sorti en 2006, Lucas a finalement joint sur un DVD bonus les versions « originales » des épisodes impériaux. Un documentaire réalisé en 2010 par Alexandre O. Philippe a même été consacré à cette scission entre le créateur et ses fans, portant le titre révélateur *The People vs. George Lucas*⁵³⁷.

En raison de la complexité de ces questions, nous avons choisi de ne pas entrer dans le débat en prenant pour support d'analyse la version originelle des épisodes impériaux⁵³⁸. Nous

⁵³⁴ Les changements de raccords constituent les seules différences entre les deux versions sur le plan du montage. Les autres modifications concernent surtout la composition interne des plans, transformés par les effets spéciaux numérique, et l'ajout ou le retrait de sons au mixage. Voir au sujet de *SW5* et *SW6* Michael Matessino, « 70mm Variations Strike Back », *Film Score Monthly*, vol. 2, n° 1, janvier/février 1997, p. 15.

⁵³⁵ Lucas, cité dans Ron Magid, « An Expanded Universe : Digital and Analog Special Effects Collide in the Retooled Version of *Star Wars* », *American Cinematographer*, vol. 78, n° 2, février 1997, p. 60 : « We did the best we could under the circumstances [...], but we got the chance to go back and make the film closer to what was originally envisioned. » Voir aussi Patti J. McDaniel, « The Lucas Effect: George Lucas and the New Hollywood », Thèse de doctorat en études cinématographiques, University of Southern California, 2004, p. 292-293 ; et Associated Press, « Lucas Talks as *Star Wars* Returns: Some Fans Wish Original Versions Were on DVDs », *Today*, septembre 2004, http://www.today.com/id/6011380#.Vq_k21Lraft, consulté le 2 février 2016.

⁵³⁶ Voir à ce sujet Patti J. McDaniel, « The Lucas Effect », *op. cit.*, p. 290-309 ; et Mark A. Altman, « A Critical Look at the *Star Wars* Trilogy Special Editions », dans Ted Edwards, *The Unauthorized Star Wars Compendium: The Complete Guide to the Movies, Comic Books, Novels, and More*, Boston : Little, Brown, 1999, p. 158-167.

⁵³⁷ Alexandre O. Philippe, *The People vs. George Lucas* [2010], 1 DVD, Seven sept, 3512391763848, 2011.

⁵³⁸ Les épisodes républicains n'ont pas bénéficié d'une édition spéciale qui porterait la version sortie en salle. Toutefois, les différences au montage sont relativement minimales entre celle-ci, la version DVD et la version Blu-ray, et n'altèrent pas fondamentalement l'accompagnement musical. Cet état de fait s'explique

étudierons donc les changements apportés au montage final vis-à-vis de la partition de Williams dans les films tels qu'ils ont été présentés en salle en 1977, 1980 et 1983, et non dans les multiples versions successives ultérieures qu'il serait trop fastidieux de détailler⁵³⁹. En outre, Williams a été fort peu impliqué dans les remontages musicaux nécessités par l'ajout de plans ou de scènes dans les différentes éditions commerciales des épisodes impériaux, confiant cette tâche à son *music editor* Kenneth Wannberg ou à d'autres musiciens⁵⁴⁰.

5.1. Une création sonore collective

5.1.1. Le montage : définitions

Quelques précisions définitionnelles s'imposent tout d'abord pour comprendre le fonctionnement et les enjeux propres aux montages image, son et musique, qui nécessitent chacun un certain nombre d'étapes et d'opérations distinctes. Nous reviendrons ultérieurement plus en détail sur les outils techniques utilisés par les monteurs dans les deux trilogies.

Le montage image consiste, après un choix effectué parmi les *rushes* (prises de vue captées lors du tournage d'un film), en l'« *assemblage* des plans sélectionnés dans un certain ordre » par des coupures et des points de collure sur la pellicule, et la « détermination à un niveau plus précis de la *longueur* exacte qu'il convient de donner à chaque plan, et des *raccords* entre ces plans⁵⁴¹ ». À l'ère numérique, ces opérations reposent sur les mêmes principes, bien qu'elles soient en réalité dématérialisées.

Outre cet aspect « technique », le montage se constitue également comme « ordre discursif⁵⁴² ». À cet égard, David Bordwell et Kristin Thompson proposent des compléments définitionnels intéressants. Le montage image crée des relations visuelles, rythmiques, spatiales et temporelles⁵⁴³ spécifiques entre les plans ainsi coordonnés qui visent le plus souvent, dans le

probablement parce que les épisodes républicains bénéficiaient déjà des technologies numériques, contrairement aux épisodes impériaux qui, selon Lucas, étaient « limités » par les effets visuels de l'époque et nécessitaient d'être remaniés.

⁵³⁹ Michael Matessino entreprend cette tâche délicate au sujet des épisodes impériaux. Voir Michael Matessino, « The *Star Wars* Trilogy Special Edition: The Comprehensive Reference for the John Williams Music Scores », *Film Score Monthly*, vol. 2, n° 1, janvier/février 1997, p. 12-17.

⁵⁴⁰ Seul le *cue* « Victory Celebration » accompagnant la scène finale de *SW6* a donné lieu à une nouvelle composition spécifique de la part de Williams, enregistrée à Londres en novembre 1996 (voir Craig L. Byrd, « The *Star Wars* Interview: A New Talk », *Film Score Monthly*, vol. 2, n° 1, janvier/février 1997, p. 21). L'arrangeur et compositeur Jerry Hey a écrit « Jedi Rocks » en remplacement de la chanson diégétique du palais de Jabba, « Lapti Nek » (Michael Matessino, « The *Star Wars* Trilogy Special Edition », *op. cit.*, p. 16).

⁵⁴¹ Jacques Aumont, Alain Bergala, Michel Marie et Marc Vernet, *Esthétique du film [1983]*, Paris : Armand Colin, 2008, p. 38. Le soulignement reproduit ici en italiques est celui des auteurs.

⁵⁴² Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, « Fonction du montage dans la constitution du récit au cinéma », *Revue des sciences humaines*, n° 141, janvier/mars 1971, p. 34.

⁵⁴³ David Bordwell et Kristin Thompson, *L'art du film : une introduction [2000]*, Bruxelles : De Boeck, 2009, p. 331.

cinéma hollywoodien *mainstream*, à générer des « effets de continuité narrative⁵⁴⁴ » bien que ceux-ci n'excluent pas les ruptures et les contrastes marqués. Le montage permet ainsi de « fournir aux images un supplément de sens⁵⁴⁵ », de focaliser l'attention du spectateur, de « produire des effets de suspense ou de surprise⁵⁴⁶ ». Le travail plastique de l'image, à travers les rimes et échos visuels retrouvés dans deux plans successifs en matière de formes, de dispositions dans l'espace, de couleurs ou de mouvements au sein de l'image, est également un élément remarquable du montage de l'hexalogie⁵⁴⁷.

5.1.2. Une imbrication progressive des procédés de montage et de mixage son

Le montage son implique en partie le même type de manipulations (coupures, points de jonction) à partir des pistes créées et enregistrées par l'équipe son, qui sont synchronisées avec le montage image en post-production. Toutefois, le mode de fonctionnement s'avère relativement complexe. Le travail est réparti entre l'équipe chargée du dialogue, les bruiteurs (*foley*) et les créateurs des effets sonores, comme le rappellent James Buhler, David Neumeyer et Rob Deemer : « Chaque unité va produire sa propre piste – généralement appelée un “pré-mixage” ou un “stem” – et l'ensemble sera combiné en un mixage final⁵⁴⁸ » avec les pistes musique relativement tard dans le processus de post-production.

Les progrès technologiques ont par ailleurs ajouté à cette complexité organisationnelle en brouillant au fil des années, « grâce à l'informatisation des outils et à la substitution croissante du numérique à l'analogique⁵⁴⁹ », les frontières entre les métiers de *sound editor* et de *re-recording mixer*. Cet aspect ayant déjà été abondamment traité dans la littérature sur le son⁵⁵⁰, nous nous contenterons ici de synthétiser les principaux éléments dégagés par les chercheurs. Bien avant que le montage numérique ne se généralise, les monteurs son recourent déjà à un code temporel (*timecode*) exprimé en heures, minutes, secondes et images, développé

⁵⁴⁴ *Ibid.*, p. 349.

⁵⁴⁵ René Gardies (dir.), *Comprendre le cinéma et les images*, Paris : Armand Colin, 2007, p. 39.

⁵⁴⁶ David Bordwell et Kristin Thompson, *L'art du film*, op. cit., p. 377.

⁵⁴⁷ Voir Pierre Berthomieu, « Les deux soleils de Tatooine : le destin de George Lucas », *Hollywood moderne : le temps des voyants*, Pertuis : Rouge Profond, 2011, p. 521-544. Bien qu'il délègue la majeure partie des tâches relatives au montage, Lucas joue un rôle de superviseur et a ainsi participé, du moins indirectement, à la conception de certains plans à la manière de tableaux picturaux.

⁵⁴⁸ James Buhler, David Neumeyer et Rob Deemer, *Hearing the Movies: Music and Sound in Film History*, New York : Oxford University Press, 2010, p. 414 : « Each unit will produce its own track – generally called a “pre-dub” or “stem” – and all of these will be dubbed down into a final mix. »

⁵⁴⁹ Michèle Borghi, « L'évolution du montage dans les nouveaux types de post-production », dans Stéphane Benassi et Alphonse Cugier (dir.), *Le montage : état des lieux réel(s) et virtuel(s)*, Paris : L'Harmattan, 2003, p. 233.

⁵⁵⁰ Voir en particulier Benjamin Wright, « Sound from Start to Finish: Professional Style and Practice in Modern Hollywood Sound Production », Thèse de doctorat en médiations culturelles sous la direction de Paul Théberge, Carleton University, 2011, p. 70-73 et 321-350 ; et Mark Kerins, « The Modern Entertainment Marketplace, 2000-Present », dans Kathryn Kalinak (dir.), *Sound: Dialogue, Music, and Effects*, op. cit., p. 133-141.

en 1969 par la *Society for Motion Picture and Television Engineers* afin de synchroniser précisément les pistes son et image en post-production⁵⁵¹. Grâce aux enregistreurs multipistes, il devient possible pour les monteurs d'« enregistrer, écouter et mixer les sons avant le mixage final d'un film. Dans la mesure où les prémixages [...] pouvaient être élaborés au cours du processus de montage, le rôle des *sound effects editors* a pris davantage d'ampleur⁵⁵² ». Ben Burtt participe pleinement à l'orientation nouvelle donnée au métier de monteur son :

En utilisant des enregistreuses multipistes pour prémixer leurs effets sonores, Burtt et ses confrères qui partageaient la même sensibilité affaiblissaient la séparation entre le montage des effets sonores et le mixage, chose qui ne pouvait se produire que dans la baie [de San Francisco], où les réglementations des syndicats étaient plus souples⁵⁵³.

L'imbrication progressive des tâches de mixage et de montage s'amplifie par la suite avec l'adoption généralisée des technologies numériques, qui facilitent grandement tous les types de manipulations à n'importe quel endroit des pistes. Comme le souligne Mark Kerins :

Des stations audionumériques comme *ProTools* rendent les capacités extensives de montage, de mixage et même d'enregistrement immédiatement disponibles à toutes les étapes de la post-production. Les monteurs son peuvent panoramiquer les sons, ajouter de la réverbération, égaliser et compresser les pistes ; les mixeurs peuvent facilement écouter de nouveaux sons, remodifier ceux qui existent déjà, et réaliser n'importe quelle autre opération faite par les monteurs⁵⁵⁴.

Aussi devient-il relativement fréquent que les monteurs réalisent eux-mêmes une forme de pré-mixage des sons : « Ce processus a été baptisé mixage “de l'entre-deux” par les monteurs, où des choix sont faits avant le mixage, puis affinés à l'étape du mixage proprement dit⁵⁵⁵ ».

La redéfinition juridictionnelle du métier de *sound editor* fait dès lors l'objet de nombreux débats chez les professionnels et leurs représentants, dont la manifestation la plus symbolique est peut-être le transfert de membres entre les deux syndicats des techniciens son les plus importants de Los Angeles, *Local 695* (post-production sonore) et *Local 776* (montage son), appartenant à l'organisation *International Alliance of Theatrical Stage Employees*

⁵⁵¹ Voir Jay Beck et Vanessa Theme Ament, « The New Hollywood, 1981-1999 », dans Kathryn Kalinak (dir.), *Sound: Dialogue, Music, and Effects*, op. cit., p. 127-128.

⁵⁵² *Ibid.*, p. 128 : « [Sound editors] could record, audition, and mix sounds before the final rerecording mix for a film. Because premixes [...] could be constructed during the editing process, sound effects editors took on a larger role. »

⁵⁵³ *Ibid.* : « By using multitrack recorders to premix their effects, Burtt and like-minded colleagues were breaking down the barrier between sound effects editing and rerecording mixing, something that could happen only in the [San Francisco] Bay Area, where the union regulations were more relaxed. »

⁵⁵⁴ Mark Kerins, « The Modern Entertainment Marketplace », op. cit., p. 136 : « DAWs like Pro Tools make extensive editing, mixing, and even recording capabilities readily available at every stage of postproduction. Sound editors can pan sounds, add reverb, equalize, and compress tracks ; rerecording mixers can easily audition new sounds, reedit existing ones, and do anything else editors can. »

⁵⁵⁵ Benjamin Wright, « Sound from Start to Finish », op. cit., p. 338 : « Editors have called this process “in-between” mixing, where choices are made before the mix, which are finely-tuned on the mixing stage. »

(IATSE). En 1997, le syndicat des monteurs *Local 776* absorbe ainsi les *re-recording mixers* affiliés au *Local 695*, tandis que les deux branches des syndicats de monteurs situées sur les côtes Est et Ouest des États-Unis fusionnent à leur tour en 1998 pour former un seul groupe national, l'*IATSE Sound Local 700*⁵⁵⁶. Comme le rappelle Benjamin Wright, le brouillage entre les métiers de *sound editor* et *re-recording mixer* se voit attesté par des institutions prestigieuses de l'industrie telle l'Académie des Oscars, décernant les prix du meilleur montage son et du meilleur mixage son au même homme :

Le superviseur du montage son et mixeur Paul N.J. Ottosson repartit avec les deux récompenses majeures dans le domaine du son pour son travail sur *Démineurs* de Kathryn Bigelow (2009), également primé comme Meilleur Film de l'année. Avec la consécration d'Ottosson, quatre-vingt années de séparations juridictionnelles et de division du travail s'effondrèrent momentanément⁵⁵⁷.

Outre l'impact des mutations technologies, cet entrelacement des métiers est encore accentué dès les années 1970 par l'émergence de la figure du *sound designer*, assumant de multiples tâches autrefois séparées⁵⁵⁸ et, dans le cas de Burttt, par la responsabilité du montage image qui lui échoit de surcroît sur l'intégralité des épisodes républicains⁵⁵⁹. Il peut ainsi véritablement mettre en œuvre son approche intégrative du cinéma, générant la cohérence la plus grande possible à l'échelle du film entier :

On ne devrait pas monter visuellement un film sans songer au montage son [...]. Et, alors que la majorité des monteurs font leur assemblage sonore à partir d'un film déjà fini, [...] j'ai la liberté de modifier les images si je découvre quelque chose sur le plan sonore qui me donne une idée. Une fois que vous avez été gâté comme moi sur les derniers épisodes de *Star Wars* – à monter les images et le son, et à avoir un blanc-seing dans les deux domaines –, il n'y a plus d'autre façon possible de faire un film⁵⁶⁰.

⁵⁵⁶ *Ibid.*, p. 331. Pour davantage de détails sur l'histoire des syndicats de monteurs et mixeurs son, voir p. 323-331.

⁵⁵⁷ *Ibid.*, p. 342-343 : « Supervising sound editor and mixer Paul N.J. Ottosson walked away with the two major sound awards for his work on Kathryn Bigelow's *The Hurt Locker* (2009), which also won for Best Picture of the Year. With Ottosson's win, eighty years of jurisdictional boundaries and labor segmentation momentarily collapsed. »

⁵⁵⁸ Nous y reviendrons plus en détails dans notre troisième partie (cf. *infra* § 8.2.1).

⁵⁵⁹ C'est le cas également de Walter Murch sur *Le Patient anglais* (1996), qui lui vaut d'ailleurs deux Oscars en 1997. Il est le seul *sound designer* à avoir été oscarisé pour le montage image et pour le mixage son d'un même film. Murch a aussi été monteur sur *Conversation secrète* et *Apocalypse Now*, en plus d'en être le *sound designer*.

⁵⁶⁰ Cité dans Jonathan W. Rinzler, *The Sounds of Star Wars*, San Francisco : Chronicle Books, 2010, p. 294 : « You shouldn't be cutting picture without thinking about cutting sound. [...] And, while most editors obviously cut sound to a preexisting picture, [...] I have the freedom to change the picture if I discover something in the sound which gives me an idea. Once you get spoiled like I was on the last *Star Wars* films – cutting picture and sound, and having freedom in both areas – there's no other way to make a movie. »

Le contrôle que Burt exerce alors sur l'image lui permet de pousser plus loin son ambition de composition sonore globale et son goût pour l'expérimentation, que nous détaillerons dans notre dernière partie consacrée à la musique et au *sound design*.

5.1.3. Le montage musique de *Star Wars* : les multiples rôles du *music editor* Kenneth Wannberg

Le montage musique, qui constitue le cœur de notre réflexion tout au long de cette deuxième partie, nécessite quant à lui un certain nombre d'étapes précises. Il consiste, selon la définition de Steven Saltzman, à « manipuler et à modeler la musique afin qu'elle soit en adéquation avec l'image, et à fournir des pistes musique pour le mixage⁵⁶¹. » Toutefois, le métier de *music editor* ne se limite pas à ce travail de découpage et de coordination. Dans la mesure où le rôle effectif et l'importance de pouvoir décisionnel du *music editor* peuvent varier légèrement d'un film à l'autre selon les habitudes du réalisateur, du producteur, du compositeur et du *music editor* lui-même⁵⁶², nos remarques s'inscrivent dans le cadre spécifique des pratiques de la saga *Star Wars*.

Né le 28 juin 1930 à Los Angeles, Kenneth Wannberg est le *music editor* attitré de John Williams depuis *La Vallée des poupées* (1967) jusqu'à sa retraite en 2005 après *Munich*. La longévité de leur collaboration a ainsi permis au compositeur et au *music editor* de mettre en place un processus créateur relativement stable et fluide de film en film. En amont, avant même les rencontres avec le compositeur, le *music editor* est tout d'abord chargé de réaliser un assemblage de *temp tracks* selon les vœux formulés par le réalisateur et les conventions musicales du genre⁵⁶³. Ces pistes musicales temporaires permettent de guider le montage image en générant un rythme particulier qui facilite les articulations entre les plans, et en exprimant l'intention musicale du metteur en scène quant à l'atmosphère de telle ou telle séquence. Les pièces sélectionnées pour former la charpente des *temp tracks* peuvent provenir des partitions précédentes du compositeur engagé sur le film, d'autres musiques de cinéma devenues canoniques dans l'accompagnement conventionnel de certains types de séquences⁵⁶⁴, ou du répertoire classique « savant ». Les *temp tracks* fournissent ainsi au compositeur des indications

⁵⁶¹ Steven Saltzman, *Music Editing for Film and Television: the Art and the Process*, Burlington/Abingdon : Focal Press, 2015, p. vii : « [Music editing] is manipulating and shaping music to fit the motion picture and delivering music tracks for a mix. »

⁵⁶² Pour un aperçu plus global des pratiques des *music editors*, voir Ronald H. Sadoff, « The Role of the Music Editor », *op. cit.*, p. 165-183.

⁵⁶³ *Ibid.*, p. 166.

⁵⁶⁴ Les musiques composées par Thomas Newman pour *Les Évadés* (1994) et *American Beauty* (1999) et celle de James Newton Howard pour *Le Fugitif* (1993) sont ainsi entrées au « répertoire » des *temp tracks* les plus couramment employées (*Ibid.*, p. 175).

précises sur les attentes musicales du réalisateur au moment d'écrire sa propre partition, souvent décriés avec véhémence par les musiciens comme un frein à leur imagination créatrice⁵⁶⁵.

Les *temp tracks* utilisées dans l'hexalogie sont malheureusement très peu documentées, tant dans les entretiens des créateurs que dans la littérature sur la saga⁵⁶⁶. Nous avons pu recouper certaines sources au sujet de *SW4*, mais les informations restent parcellaires⁵⁶⁷ : outre des extraits de partitions de William Walton, de *Ben-Hur* de Miklós Rózsa (1959), de *Cléopâtre* (1963) d'Alex North et de *Psychose* (1960) de Bernard Herrmann, les *temp tracks* de cet épisode comprenaient le *Boléro* de Ravel ainsi que « de courtes sections des *Planètes* [de Holst], quelques mesures des *Préludes* de Liszt, et quelque chose de Dvorák⁵⁶⁸ ». Ces *temp tracks* ont, selon Williams, « aidé à donner une forme d'indication⁵⁶⁹ » quant aux attentes musicales du réalisateur. À la manière de Stanley Kubrick sur *2001, l'Odyssée de l'espace* (1966), Lucas ne souhaitait d'ailleurs initialement utiliser que des extraits de musique classique « savante », projet duquel Williams l'a lui-même dissuadé en faisant valoir le manque de flexibilité narrative et dramatique d'un accompagnement musical préexistant⁵⁷⁰.

En dehors de l'assemblage des *temp tracks*, le *music editor* joue un rôle essentiel au cours des *spotting sessions*. Wannberg est chargé de prendre en note les demandes du réalisateur et de décrire très précisément tout ce qui se déroule à l'image, avec des notations de minutage fondamentales pour Williams au moment d'entamer la composition. Il dresse ensuite une *cue sheet*, c'est-à-dire une liste recensant tous les *cues* (interventions musicales) de chaque film, qui comporte leur titre, leur numérotation, les noms du compositeur et de l'orchestrateur, leur instrumentation détaillée et leur durée. Wannberg les accompagne de mémos rédigés d'après les indications du producteur, du réalisateur et du *sound designer*, listant de manière chronologique et selon un minutage précis « chaque action et effet sonore qui interviennent

⁵⁶⁵ Voir à ce sujet Fred Karlin et Rayburn Wright, *On the Track: A Guide to Contemporary Film Scoring* [1990], New York : Routledge, 2004, p. 26-31.

⁵⁶⁶ Sur les *temp tracks* utilisées dans *SW5*, voir Jonathan W. Rinzler, *Le Making of de L'Empire contre-attaque*, Talence : Akileos, 2013, p. 264.

⁵⁶⁷ Voir John Baxter, *George Lucas: A Biography*, Londres : HarperCollins, 1999, p. 228 ; Richard Dyer, « Making *Star Wars* Sing Again », *Film Score Monthly*, vol. 4, n° 5, juin 1999, p. 18 ; et Peter Larsen, « The Empire Strikes Back: *Star Wars*, 1977 », *Film Music* [2005], Londres : Reaktion Books, 2007, p. 166-183.

⁵⁶⁸ Williams, cité dans Derek Elley, « The Film Composer: John Williams », *Films and Filming*, vol. 24, n° 10, août 1978, p. 30 : « [He'd used] a bit of [Holst's] *The Planets*, a few bars of Liszt's *Préludes*, plus something by Dvorák ».

⁵⁶⁹ *Ibid.* : « [These] helped to create a sense of direction ».

⁵⁷⁰ Voir Tony Thomas, « A Conversation with John Williams », *The Cue Sheet, Journal of the Society for the Preservation of Film Music*, vol. 8, n° 1, mars 1991, p. 12. Paul Théberge fait le même constat dans l'utilisation au montage de musiques préexistantes pour les films de David Cronenberg *Frissons* (1975) et *Rage* (1977) (voir Paul Théberge, « "These Are My Nightmares": Music and Sound in the Films of David Cronenberg », dans Philip Hayward (dir.), *Off the Planet: Music, Sound and Science Fiction Cinema*, Londres/Eastleigh : John Libbey Publishing, 2004, p. 142).

dans les sections du film accompagnées de musique⁵⁷¹. » Le *music editor* explique ainsi le processus créateur mis en place avec Williams :

[Tout] est décomposé en centièmes de secondes, et John [...] esquisse le *cue*. Ensuite il me rejoint, et nous diffusons la scène sur un moniteur vidéo et écoutons comment la musique fonctionne avec l'image. Puis il repart, ajoute de nouvelles mesures et nous regardons l'ensemble, jusqu'à ce qu'il ait terminé le *cue*⁵⁷².

Ces différents guides compositionnels établis par Wannberg sont ensuite amenés à être complétés en fonction des notes prises tout au long des processus d'enregistrement, de mixage et de montage. Il revient au *music editor* de monter les prises retenues par le compositeur, le réalisateur et les producteurs lors des sessions d'enregistrement avec l'orchestre, où il est chargé d'assister Williams, ainsi que de sélectionner les meilleures portions de chaque prise dans son assemblage final⁵⁷³. Le transfert du premier montage musique sur la station audionumérique (*Digital Audio Workstation, DAW*) *ProTools*, une plateforme intégrative pour le montage son et image, l'enregistrement et le mixage⁵⁷⁴, lui permet de « préparer la musique pour chaque bobine, de sorte que toutes les pistes soient synchronisées avec le film⁵⁷⁵. » L'imbrication évoquée précédemment entre les pratiques de mixage et de montage est donc également retrouvée dans les opérations effectuées par le *music editor*, qui est en outre le représentant de Williams lors des sessions du mixage son final (appelées en anglais les *final dubbing sessions* ou *re-recording mix sessions*⁵⁷⁶). Ces séances, auxquelles le compositeur ne prend pas part⁵⁷⁷, combinent le travail des bruiteurs, de l'équipe chargée des effets sonores, le dialogue et l'accompagnement musical, selon des normes bien précises qui régissent le mixage des films *mainstream* hollywoodiens, étudiées au chapitre 8.

Comme il nous l'a confié en entretien, Wannberg effectue une très large part des montages musique personnellement, ce dont témoigne l'équipe réduite dont il s'est entouré sur la trilogie républicaine [**tableau 12**]. Seul responsable du montage musique sur les épisodes impériaux, Wannberg a dû être épaulé par des assistants afin de faire face aux pressions accrues,

⁵⁷¹ Williams, cité dans Bernie Dobroski et Claire Greene, « Pass the Popcorn: An Interview with John Williams », *The Instrumentalist*, vol. 38, n° 12, juillet 1984, p. 7 : « [A chronological listing of] every event and sound effect that happens during the parts of the film that will be accompanied by music. »

⁵⁷² Ford A. Thaxton, « *Star Wars Episode One: The Phantom Menace*. Music Editor Ken Wannberg », *Soundtrack*, vol. 18, n° 70, été 1999, p. 8 : « It's broken down into hundredths of seconds, and John will [...] sketch it out. Then he'll come in here, and we'll put it on a video monitor and have a listen against the video. Then he'll go back and write some more, and we'll have a look at it, until he's finished with the cue. »

⁵⁷³ Michael Matessino, « Return of the Trilogy », *Film Score Monthly*, vol. 2, n° 1, janvier/février 1997, p. 9-12.

⁵⁷⁴ Jeannie G. Pool et H. Stephen Wright, *A Research Guide to Film and Television Music in the United States*, Lanham : Scarecrow Press, 2011, p. 42.

⁵⁷⁵ Fred Karlin et Rayburn Wright, *On the Track*, *op. cit.*, p. 11 : « [He] prepare[s] the music for each reel so that all tracks are in sync with the film. »

⁵⁷⁶ James Buhler, David Neumeyer et Rob Deemer, *Hearing the Movies*, *op. cit.*, p. 411.

⁵⁷⁷ Kenneth Wannberg, Entretien personnel réalisé le 24 février 2013.

à la restriction des délais alloués pour faire correspondre l'accompagnement musical au montage image, et à la proportion titanesque des modifications à effectuer quasi continuellement depuis l'avènement du numérique. Outre les montages qu'il effectue lui-même, Wannberg assume donc également un rôle fondamental de superviseur lui permettant de disposer d'une vision globale du montage musique final et d'en assurer la cohérence à l'échelle du film.

FILM (DANS L'ORDRE CHRONOLOGIQUE)	MONTAGE MUSIQUE
<i>SW4</i>	- <i>Supervising music editor</i> : Kenneth Wannberg
<i>SW5</i>	- <i>Supervising music editor</i> : Kenneth Wannberg
<i>SW6</i>	- <i>Supervising music editor</i> : Kenneth Wannberg
<i>SW1</i>	- <i>Music editor</i> : Ken Wannberg - <i>Assistant music editor</i> : Peter Myles
<i>SW2</i>	- <i>Supervising music editor</i> : Ken Wannberg - <i>Music editor</i> : Peter Myles - <i>Assistants music editor</i> : Steven R. Galloway (*et Karen Bennett, non créditée)
<i>SW3</i>	- <i>Supervising music editor</i> : Ken Wannberg - <i>Music editor</i> : Ramiro Belgardt (* - <i>Assistant music editor</i> : Melissa Deanne Ferguson, non créditée)

Tableau 12 : Équipe chargée du montage musique dans chaque épisode de *Star Wars*.

La place essentielle qu'occupe le *music editor* emblématise et éclaire d'un jour nouveau la dimension éminemment collective de la création musicale cinématographique. Les cinémusicologues se limitent en effet la plupart du temps à une analyse de la partition et des relations musique/image. Cet état de fait se justifie certes en partie par la grande difficulté d'accès aux sources tels que les manuscrits, les *cue sheets* et les mémos des *music editors*, mais, comme le rappelle Ronald Sadoff, « l'analyse de l'accompagnement musical ne représente que la partie émergée de l'iceberg⁵⁷⁸ ». Dans cette perspective, Sadoff insiste sur la nécessité de prendre de la distance vis-à-vis de l'approche la plus couramment adoptée et exclusivement

⁵⁷⁸ Ronald H. Sadoff, « The Role of the Music Editor », *op. cit.*, p. 165 : « analysis of the film score represents the tip of the iceberg. »

centrée sur le compositeur, alors que son influence tend au contraire à diminuer dans le cinéma contemporain depuis l'adoption généralisée du numérique⁵⁷⁹ – nous en verrons des exemples concrets dans le chapitre 6.

La prise en considération informée du rôle de Wannberg permet ainsi de mettre à distance une constante de la littérature sur la saga, construite autour du mythe du génie du compositeur et de postulats auteuristes doublés d'une fétichisation de la partition comme objet artistique en soi. L'image du « grand homme » s'avère tout d'abord récurrente pour qualifier Williams, aussi bien dans les publications journalistiques qu'universitaires : pour Alexandre Tylski, par exemple, le compositeur fait partie des « montagnes sacrées », des « accoucheurs voyants, des magiciens fondamentaux⁵⁸⁰ ». Cette révérence à l'égard de Williams implique un rapport à l'histoire particulier : dans la tradition de la *great men history* en musique savante⁵⁸¹ et des discours sur le génie créateur de la seconde moitié du XVIII^e siècle transcendant la notion d'originalité, cette conception valorise l'action d'hommes d'exception qui auraient changé le cours de l'histoire, et prend la forme d'une véritable « panthéonisation⁵⁸² » du compositeur.

La construction du génie williamsien se double de l'emploi fréquent, sous la plume de nombreux chercheurs et journalistes, du terme « auteur⁵⁸³ » pour désigner le compositeur. Cette dénomination ne va pourtant pas de soi ; le discours auctorial se heurte à la nature plurielle de la création cinématographique. James Deaville, dans son article sur la musique de *Dracula* (1992) note que le réalisateur et la *music editor* Katherine Quittner se sont livrés à de nombreux découpages et remaniement de la partition de Wojciech Kilar, concluant avec pertinence : « Aussi la présente étude laissera-t-elle nécessairement de côté la question de l'auctorialité, du moins dans le sens traditionnel faisant du compositeur le seul instigateur de tout le matériau musical⁵⁸⁴. »

⁵⁷⁹ *Ibid.*, p. 179-180.

⁵⁸⁰ Alexandre Tylski, « Introduction », dans Alexandre Tylski (dir.), *John Williams : un alchimiste musical à Hollywood*, *op. cit.*, p. 17 et p. 16. De même, Didier Leprêtre et Nicolas Michel utilisent abondamment l'expression « grand compositeur », dépeignant Williams comme « l'un des maîtres incontestés de la musique de film » (Didier Leprêtre et Nicolas Michel, « La guerre ne fait pas rage que dans les étoiles », *Dreams to Dream...s*, n° 15, automne 1999, p. 42 et p. 44).

⁵⁸¹ Voir Richard Taruskin, *The Oxford History of Western Music, vol. 2 : The Seventeenth and Eighteenth Centuries*, Oxford : Oxford University Press, 2005, p. 12.

⁵⁸² Bruno Moysan, « Le génie, le talent et la réputation, constructions de l'expérience du manque et de la dette », *Séminaire Arts et sociétés du Centre d'Histoire de Sciences Po*, 15 mai 2008, <http://www.artsetsocietes.org/f/moysan.html>, consulté le 24 janvier 2015.

⁵⁸³ Voir par exemple Jean-Christophe Manuceau, « *Star Wars, Episode I. La Menace Fantôme* : un renouveau pour John Williams », *Cinéfonia*, n° 12, juin 2005, p. 56.

⁵⁸⁴ James Deaville, « The Beauty of Horror: Kilar, Coppola and *Dracula* », dans Neil Lerner (dir.), *Music in the Horror Film: Listening to Fear*, Londres : Routledge, 2010, p. 192 : « Thus the present study will necessarily sidestep the question of authorship, at least in the traditional sense of one composer as the generator of all musical material. » Voir aussi Philippe Cathé, « Bruit et musique dans la course des *Podracers* de *Star Wars, Episode I, The Fantom Menace (La Menace fantôme)*, 1999 », *Musurgia*, vol. XIV, n° 2, 2007, p. 53.

L'emploi d'un champ lexical de l'Auteur se double souvent d'une sacralisation de l'« œuvre⁵⁸⁵ » musicale, typique du discours des « puristes⁵⁸⁶ » de la musique de film. Certains auteurs font de Williams, pour reprendre les termes de Menger, « l'incarnation glorieuse de l'irréductible autonomie de l'art⁵⁸⁷ », de l'autonomie de la musique vis-à-vis de l'image. Les critiques les plus virulentes et les plus récurrentes dans la littérature dominante à l'égard de la trilogie républicaine portent ainsi sur le traitement de la partition, envisagée comme une « bible »⁵⁸⁸. Comme le rappelle Nicholas Cook, cette position esthétique est héritée des débats virulents ayant agité le monde musical au XIX^e siècle, divisé entre les partisans de la musique à programme et les défenseurs d'une pureté et d'un prestige de la musique instrumentale, de son autonomie vis-à-vis des mots ou des images⁵⁸⁹. Cette vision utopique s'avère déconnectée à la fois des impératifs économiques, d'efficacité, et des réalités technologiques qui président à la réalisation d'un film. Elle ne peut tenir, surtout à l'ère du numérique, et encore moins dans le cas d'un *blockbuster* comme *Star Wars* gouverné par une nécessité de rentabilité. Comme le rappelle Warren Buckland : « Un *blockbuster* peut être défini selon deux variables : les sommes colossales investies dans la production et le *marketing*, ainsi que le montant des revenus reçus⁵⁹⁰. »

5.2. Le montage musique de la trilogie impériale

5.2.1. La Moviola et le montage musique

Avant d'aborder précisément les manifestations de cette création musicale collective au montage, rappelons que les pratiques de montage musical dans la trilogie impériale sont étroitement corrélées aux spécificités propres aux outils techniques utilisés. Pour *SW4*, *SW5* et

⁵⁸⁵ Voir par exemple Alexandre Tylski, « Introduction », *op. cit.*, p. 18 ; et Didier Leprêtre et Nicolas Michel, « La guerre ne fait pas rage que dans les étoiles », *op. cit.*, p. 43.

⁵⁸⁶ Voir à ce sujet l'analyse éclairante qu'en fait Gianluca Sergi dans *The Dolby Era: Film Sound in Contemporary Hollywood*, Manchester : Manchester University Press, 2004, p. 76-79.

⁵⁸⁷ Pierre-Michel Menger, « Le génie et sa sociologie. Controverses interprétatives sur le cas Beethoven », *Annales. Histoire, sciences sociales*, 57^e année, n° 4, 2002, p. 968.

⁵⁸⁸ Cette sanctuarisation de l'objet musical transparaît clairement dans la terminologie employée par John Takis au sujet de *SW2* : « Il n'est pas du tout rare pour un réalisateur de manquer de respect à la musique de son film. Mais [...] jamais une partition de John Williams n'a été traitée aussi mesquinement [...]. Lucas l'a utilisée et malmenée comme s'il s'agissait d'une simple couche supplémentaire d'accompagnement artificiel » (John Takis, « *Star Wars* Episode Tunes: Attack on the Score », *Film Score Monthly*, vol. 7, n° 4, mai/juin 2002, p. 18 : « For a director to disrespect his film's score is not at all uncommon. But [...] a John Williams score has never been so shabbily treated [...]. Lucas has used and abused it like just another layer of artificial trimming »).

⁵⁸⁹ Voir Nicholas Cook, *Analyzing Musical Multimedia*, Oxford : Clarendon Press, 1998, p. vii et p. 86-87 ; et Françoise Escal, « Aux origines romantiques de notre conception actuelle de l'œuvre musicale », *EHESS*, décembre 2006, <http://musique.ehess.fr/document.php?id=235>, consulté le 9 février 2016.

⁵⁹⁰ Warren Buckland, *Directed by Steven Spielberg: Poetics of the Contemporary Hollywood Blockbuster*, New York : Continuum, 2006, p. 17 : « A blockbuster can be defined in terms of two variables : the huge sums involved in production and marketing, and the amount of revenues received. »

SW6, Kenneth Wannberg effectue le montage musique sur une Moviola⁵⁹¹. Contrairement aux tables de montage appelées *flatbed editors* et développées par les firmes Steenbeck et K-E-M (*Keller-Elektro-Mechanik*) au début des années 1930, où les bobines sont disposées à plat sur des plateaux horizontaux, la Moviola est verticale (*upright*)⁵⁹². Initialement conçue par Iwan Serrurier comme un projecteur vidéo, la machine est retouchée pour devenir un appareil de montage de l'image et du son, sur lequel « le défilement de la pellicule peut être réglé à différentes vitesses⁵⁹³ ». Le premier prototype est vendu en 1924 aux *Douglas Fairbanks Studios*⁵⁹⁴. Au fil des décennies et à la suite de son succès croissant dans l'industrie cinématographique, la Moviola est peu à peu perfectionnée :

Elle [...] possédait un moteur de machine à coudre renforcé, des pédales de lecture en marche avant et arrière, un volant d'inertie extérieur et un frein manuel. Le monteur, qui travaillait debout ou juché sur un tabouret, visionnait les images, tremblotantes et assez petites, à travers un viseur pas plus grand qu'une carte postale. [...] En ce qui concerne le son, la Moviola permettait de manipuler une bande audio séparée [...] sur une bande magnétique 35 mm⁵⁹⁵.

À l'époque de la trilogie impériale, le montage et le mixage son se font sur bande magnétique : en plus d'offrir une excellente qualité sonore, celle-ci permet de réaliser une synchronisation fine avec l'image⁵⁹⁶. Toutefois, un report du son sur piste optique est ensuite effectué pour la lecture en salle⁵⁹⁷, dont la qualité est considérablement améliorée grâce aux dispositifs de réduction des bruits parasites mis au point par les laboratoires Dolby.

En dépit de son utilisation généralisée dans les salles de montage, la Moviola présente plusieurs lourdeurs de fonctionnement et de manipulation. Outre le niveau de bruit élevé et la petitesse de la visionneuse, il n'est pas rare que le mécanisme avale ou abîme la pellicule. Surtout, en ce qui concerne le son, l'appareil se caractérise par son manque de maniabilité et de flexibilité : « [E]n n'étant capable de lire qu'une seule piste audio à la fois, il ne permet au

⁵⁹¹ « *Star Wars – Music by John Williams* », Documentaire de la BBC, s.l., 1980, <https://archive.org/details/StarWars-Music.by.John.Williams.BBC>, consulté le 12 avril 2015.

⁵⁹² Pour davantage de détails techniques, voir Gael Chandler, *Cut by Cut: Editing your Film or Video*, Studio City : Michael Wise Productions, 2004, p. 44-47.

⁵⁹³ André Roy, *Dictionnaire général du cinéma. Du cinématographe à Internet : art, technique, industrie*, Saint-Laurent : Fides, 2007, p. 308.

⁵⁹⁴ Charles Koppelman, *Behind the Seen: How Walter Murch Edited Cold Mountain Using Apple's Final Cut Pro and What This Means for Cinema*, New York : New Riders Press, p. 50.

⁵⁹⁵ *Ibid.* : « It [...] had its beefed-up sewing machine motor, forward and reverse foot pedals, exposed flywheel, and a hand-brake. The editor, working standing up or perched on a stool, watched a smallish image flicker on a viewfinder no bigger than a postcard. [...] For sound, the Moviola could handle one separate reel of audio [...] [on] 35mm magnetic film. »

⁵⁹⁶ Jay Beck et Vanessa Theme Ament, « The New Hollywood, 1981-1999 », *op. cit.*, p. 128.

⁵⁹⁷ Voir à ce sujet Richard Billeaud, « Du bon usage et des limites des techniques numériques pour la restauration des bandes sonores de films », dans Didier Huvette et Dominique Nasta (dir.), *Le son en perspective : nouvelles recherches / New Perspectives in Sound Studies*, Bruxelles/New York : P.I.E./Peter Lang, 2004, p. 239.

monteur qu'un contrôle relativement réduit sur le son en dehors du dialogue⁵⁹⁸. » Le monteur son est donc contraint d'attendre l'étape du mixage final pour être en mesure d'entendre toutes les pistes ensemble. Chaque son est monté séparément et ajouté à l'ensemble après coup, ce qui, selon le monteur son Stan Bochner, est « loin d'être une situation idéale⁵⁹⁹ ».

Ces préalables techniques étant établis, il s'agit à présent de voir précisément ce qu'il en est du traitement concret de la partition au montage dans la trilogie impériale.

5.2.2. Les pratiques de montage musical dans les épisodes impériaux : typologie et analyse des procédés utilisés

Nous ne pouvons analyser ici en profondeur que le montage musical pratiqué sur *SW5*, dans la mesure où il s'agit de la seule source manuscrite de la trilogie impériale à laquelle nous ayons eu accès. *SW6*, en particulier, est très peu documenté à ce sujet. Certains compléments à nos observations ont néanmoins pu être apportés grâce au support précieux que constitue l'article de Lucas Kendall, détaillant les modifications apportées aux partitions de Williams dans *SW4*, *SW5* et *SW6*⁶⁰⁰. Nous avons en outre recoupé les informations de Kendall à la fois avec les livrets des doubles bandes originales rédigés par Michael Matessino – qui a assisté le producteur Nick Redman dans la restauration, la réorganisation, le nouveau montage et le remixage des *cues* de ces albums –, et avec les articles publiés à ce sujet par le même auteur dans *Film Score Monthly*⁶⁰¹.

Nous avons pu dégager tout d'abord les particularités propres à certains épisodes. La partition de *SW4* n'a ainsi quasiment pas été remaniée. Comme le révèle Kendall, la seule scène où la musique écrite par Williams a finalement été totalement abandonnée au montage est celle où Luke est attaqué par une créature tentaculaire dans le broyeur à ordures, initialement accompagnée par le *cue* « Dianoga ». De même, les *cues* tronqués sont peu nombreux : le début de « The Land of the Sand People » a été écourté en accord avec la suppression de quelques répliques du dialogue entre Luke et C3PO, tandis que les premières mesures de « The Little People Work » ont été coupées afin d'adapter l'accompagnement musical à un montage raccourci de la scène où les Jawas capturent R2D2 et le hissent à bord de leur char des sables.

⁵⁹⁸ Charles Koppelman, *Behind the Seen*, *op. cit.*, p. 51 : « [B]y only being able to run one audio track at a time, it gives the editor little control over sound, aside from dialogue. » Voir aussi à ce sujet Benjamin Wright, « Sound from Start to Finish », *op. cit.*, p. 338.

⁵⁹⁹ Cité dans Benjamin Wright, « Sound from Start to Finish », *op. cit.*, p. 136 : « hardly an ideal situation ».

⁶⁰⁰ Lucas Kendall, « *Star Wars*: Anal-retentive Trivia on the Lost Music, the Lost Scenes, and so on », *Film Score Monthly*, vol. 1, n° 41-42-43, janvier/février/mars 1994, p. 26-29.

⁶⁰¹ Voir Michael Matessino, « Return of the Trilogy », *op. cit.*, et « The *Star Wars* Trilogy Special Edition: The Comprehensive Reference for the John Williams Music Scores », *Film Score Monthly*, vol. 2, n° 1, janvier/février 1997, p. 9-12 et 12-17.

Enfin, quelques mesures du début du *cue* « The Wall Converge » dans la scène du broyeur à ordures ont été supprimées⁶⁰².

Il faut toutefois se garder de voir dans cette absence de remaniements profonds une déférence particulière que Lucas et ses monteurs auraient manifestée à l'égard de la partition de Williams, contrairement à ce que sous-entendent certains critiques⁶⁰³. Plusieurs hypothèses peuvent être avancées. Si *SW4* présente aussi peu de modifications musicales au montage final, cet état de fait ne résulte pas forcément de considérations artistiques ou esthétiques : il nous semble beaucoup plus plausible de l'expliquer par le contexte particulier de production de cet épisode, notamment les contraintes temporelles et financières considérables exercées sur Lucas et Williams⁶⁰⁴. Les refus successifs essayés par le réalisateur auprès des studios font désormais partie de la légende de la saga, Lucas ne manquant d'ailleurs jamais de rappeler en entretien les difficultés qu'il a rencontrées pour trouver un studio qui accepterait de financer son film après l'échec commercial de son précédent long-métrage de science-fiction, *THX 1138* (1971)⁶⁰⁵. Le projet est accepté par Alan Ladd Jr., président de la Twentieth Century Fox, pour un budget initial relativement modeste de trois millions de dollars – dépassé par Lucas en raison du coût des effets visuels jusqu'à atteindre la somme de onze millions⁶⁰⁶. La musique intervenant relativement tard dans le processus de post-production, comme on l'a vu, Williams n'a disposé que de six semaines pour composer une heure trente de musique⁶⁰⁷. Seules la mobilisation du réseau de Williams et ses relations privilégiées avec le chef d'orchestre André Previn ont permis l'enregistrement avec le *London Symphony Orchestra*, comme le relate le compositeur :

[J]'ai demandé à George Lucas de m'octroyer un véritable orchestre symphonique pour l'enregistrement. Il était au bout du rouleau [*sic*] et il m'a dit : « Je n'ai plus un sou, tout l'argent doit passer dans les effets visuels ». [...] Je lui ai alors répondu : « L'administrateur de l'orchestre symphonique de Londres est mon ami André Previn, je suis sûr qu'on pourra s'arranger avec

⁶⁰² Voir Lucas Kendall, « *Star Wars*: Anal-retentive Trivia », *op. cit.*, p. 26.

⁶⁰³ Voir notamment Didier Leprêtre et Nicolas Michel, « La guerre ne fait pas rage que dans les étoiles », *op. cit.*, p. 42.

⁶⁰⁴ Le budget alloué à l'enregistrement de la musique ne représente habituellement qu'une part infirme – environ trois pour cents – des dépenses totales d'un film (voir Dick Weissman, *Understanding the Music Business* [2010], New York : Routledge, 2016, p. 117).

⁶⁰⁵ Voir en particulier Jean Valley, « *The Empire Strikes Back* and So Does Filmmaker George Lucas With His Sequel to *Star Wars* » [1980], dans Sally Kline (dir.), *George Lucas Interviews*, Jackson : University Press of Mississippi, 1999, p. 87-97.

⁶⁰⁶ Voir Tom Shone, *Blockbuster: How Hollywood Learned to Stop Worrying and Love the Summer*, New York : Free Press, p. 44-47.

⁶⁰⁷ Jeremy Orosz, « John Williams: Paraphraser or Plagiarist? », *Journal of Musicological Research*, vol. 34, n° 4, 2015, p. 312.

lui. » J'ai appelé Lionel Newman à la Fox, Alan Ladd Jr aussi, j'en ai parlé à Steven Spielberg bien sûr, et j'ai pris mon téléphone et appelé André Previn. Cela a été une grande conversation⁶⁰⁸.

L'absence relative de changements musicaux au montage final s'explique ainsi très probablement par le fait que le temps, le budget et l'attention consacrés au secteur musical s'avèrent moindres sur cet épisode. Le succès inattendu remporté par *SW4* au box-office change en revanche la donne pour les films suivants de la franchise. Enfin, une dernière raison peut être invoquée : le montage visionné par Williams lors des *spotting sessions* de *SW4* au moment d'entamer l'écriture étant « très proche de la version définitive⁶⁰⁹ » selon les dires du compositeur, il n'y a pas eu de remaniements massifs par la suite, ni sur le plan visuel ni sur le plan de l'accompagnement orchestral.

Lukas Kendall démarque également *SW6* des deux autres épisodes en ce que les *cues* composés par Williams et finalement rejetés sont très peu nombreux sur cet épisode. Il mentionne aussi le fait que « “Vader Contacts Luke/The Iron Door” est le seul exemple dans la trilogie [impériale] d'une musique enregistrée pour une scène entièrement coupée⁶¹⁰. » En effet, au début du film, l'abandon de ce *cue* s'explique par la suppression totale d'une séquence au montage, pourtant finalisée et mixée, qui montrait Luke fabriquant son sabre laser et envoyant R2D2 dans le palais de Jabba, ainsi qu'un échange télépathique entre Dark Vador et son fils⁶¹¹.

La particularité de *SW5* au sein de la trilogie impériale réside dans le nombre de modifications apportées à la partition au montage final, où une trentaine de minutes de musique ont été supprimées au total. Williams avait en effet prévu « 107 minutes d'accompagnement⁶¹² », soit environ 89% de la durée des 121 minutes du film, mais la musicalisation est finalement de 73% selon les relevés de Laurent Jullier⁶¹³, ce qui représente le taux de présence musicale le plus faible de l'hexalogie. Kendall a d'ailleurs illustré son article d'un dessin humoristique qui reprend une réplique de Dark Vador dans le film, s'adressant cette fois-ci à Williams : « Estimez-vous n'avoir pas été traité équitablement ?⁶¹⁴ ».

Quels sont donc les types de modifications que l'on rencontre au montage vis-à-vis des manuscrits et comment s'inscrivent-elles par rapport au projet initial du compositeur ? La

⁶⁰⁸ Didier Leprêtre, « Il y a bien longtemps, dans une galaxie musicale lointaine, très lointaine... Rencontre avec le compositeur John Williams », *Lucasfilm Magazine*. *Star Wars : 30^e anniversaire*, hors-série n° 5, octobre 2007, p. 56.

⁶⁰⁹ *Ibid.*, p. 55.

⁶¹⁰ Lucas Kendall, « *Star Wars*: Anal-retentive Trivia », *op. cit.*, p. 28 : « “Vader Contacts Luke/The Iron Door” is the only example of music in the [imperial] trilogy recorded for a completely cut scene. »

⁶¹¹ Ben Burt, Commentaires audio du Blu-ray de *SW6*.

⁶¹² Cité dans Jonathan W. Rinzler, *Le Making of de L'Empire contre-attaque*, Talence : Akileos, 2013, p. 266.

⁶¹³ Laurent Jullier, *Star Wars : anatomie d'une saga [2005]*, Paris : Armand Colin, 2010, p. 63.

⁶¹⁴ Lucas Kendall, « *Star Wars*: Anal-retentive Trivia », *op. cit.*, p. 26.

classification que nous avons établie à partir de nos analyses est présentée ici suivant un ordre croissant de l'importance quantitative de ces procédés au sein du film. Nous détaillerons successivement les remplacements de mesures à petite échelle, les substitutions de sections de *cues* par d'autres portions musicales issues du *même* épisode, pour terminer par la caractéristique majeure du montage musical de *SW5* : la suppression de pans entiers de *cues*.

5.2.2.1. Les remplacements de mesures à petite échelle

Parmi les formes d'altération vis-à-vis du projet original de Williams, les suppressions et remplacements de l'ordre de quelques mesures sont très sporadiques sur l'ensemble du film. Nous n'avons ainsi relevé ce type de modifications à petite échelle que dans deux *cues*. Dans « R11/12P2/1 Losing a Hand », la seule modification apportée à l'accompagnement de la scène où Lando récupère Luke à bord du Faucon Millenium est le retranchement de la mesure 97. Cet ajustement minime découle de la suppression d'un plan :

Dans les vieilles bandes-annonces d'*Empire* [...], il y a un plan de Lando (regardant vers le haut depuis l'intérieur du Faucon) qui sort la tête et le corps de l'écouille supérieure, plus loin qu'il ne le fait dans le film. On peut conclure que c'est ce plan (plutôt idiot [*sic*]) qui a été coupé, et avec lui les cinq secondes d'accompagnement musical⁶¹⁵.

Au début de la bataille de Hoth, on observe une interpolation plus conséquente de six mesures : alors que les sept premières mesures de « R3P3 The Snow Battle » sont abandonnées au profit de roulements de timbales, un motif pesant dans le grave à l'ambitus restreint est joué *ff* par les cors et le tuba. Son caractère menaçant est renforcé par ses triolets martelés et par l'instabilité engendrée par les ruptures rythmiques (valeurs longues/courtes ; rythmes binaires/ternaires). Issu des mesures 139-144, il est inséré juste après la mesure 8 et raccordé directement à la mesure 23 [exemple 67] :

⁶¹⁵ Lucas Kendall, « *Star Wars: Anal-retentive Trivia* », *op. cit.*, p. 28 : « In the muddy-looking *Empire* trailers [...], there's a shot of Lando (looking up from inside the Falcon) sticking his head and body way out the top hatch, farther than he does in the film. One can conclude that this was the (rather silly) shot which was cut, and with it the accompanying five seconds of music. »

Exemple 67 : SW5, « R3P3 The Snow Battle », mes. 139-144 interpolées devant les mes. 23-28 [film de 25:03 à 25:19].

La première page du manuscrit ne porte malheureusement aucune indication de Williams quant à ce qui se déroule à l'image, aussi est-il délicat de déterminer l'endroit précis où le *cue* devait débiter et les raisons de ce changement, mais une suppression de quelques plans au début de la scène paraît fort probable. Il est intéressant de constater que l'accompagnement initial disparaissant au montage final ne comporte aucun thème et repose uniquement sur une cellule rythmique ascendante répétée dans l'extrême grave aux bassons, contrebassons et percussions, probablement destinée à soutenir la tension des rebelles avant l'attaque. Confronté au raccourcissement de la scène, Wannberg choisit plutôt de créer un lien musical logique entre la mesure 8 et la mesure 23 à laquelle elle s'enchaîne, en complétant le segment manquant par ce thème menaçant, qui est précisément le motif joué aux trompettes, trombones et tuba mesure 23. En synchronisant le second énoncé du thème avec le plan d'ensemble sur les quadripodes impériaux qui font feu sur la base rebelle – en accord avec les annotations du compositeur⁶¹⁶ –, Wannberg crée alors une gradation dramatique par la répétition transposée deux octaves plus haut, appuyée par un effet de relais de timbres à travers la circulation du motif entre les pupitres de cuivres. En outre, l'amplification sonore générée par l'unisson à l'octave permet à la musique de cohabiter facilement avec les tirs nourris, les bruits d'explosion et les bribes de dialogue.

5.2.2.2. Les substitutions de sections de cues issues du même épisode

Un autre procédé très ponctuel relevant uniquement du travail du music editor est le remplacement d'une section de cue par des segments issus d'autres cues du même épisode. Nous l'avons observé uniquement à trois endroits du film. La scène au début de SW5 où Luke et Han sont sauvés par les pilotes partis à leur recherche après la tempête de neige est exemplaire en ce que le montage musical a été fait à partir de la juxtaposition de trois cues différents [tableau 13] :

MINUTAGE	MUSIQUE UTILISÉE AU MONTAGE
- 14:39.	<p>- Ostinato de cordes seul, issu des mes. 15-21 du <i>cue</i> « R12P2 To Hyper-Space » :</p> 

⁶¹⁶ Williams indique en effet au-dessus de la mesure 23 : « Plan sur les quadripodes » (« Cut to Walkers »).

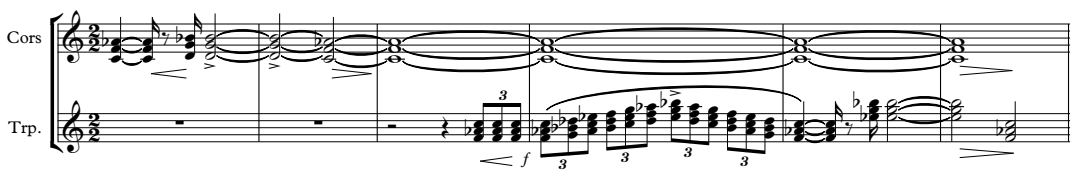

- 14:49.	<p>- Mes. 22-39 de « R12P2 To Hyper-Space » : ostinato transposé à la tierce supérieure, contrepointé par un motif pointé ascendant aux cuivres puis par une petite fanfare claironnante aux trompettes :</p> 
- 15:12.	<p>- Mes. 49-56 de « R12P2 To Hyper-Space » : nouvel énoncé du motif pointé ascendant aux cuivres et de la petite fanfare claironnante.</p>
- 15:21.	<p>- Reprise de l'accompagnement originel du <i>cue</i> « R2P3 Luke's Rescue », mes. 38-48 : motif lyrique et triomphant aux cordes :</p> 
- 15:39.	<p>- Fin du <i>cue</i> originelle non utilisée : à partir du premier temps de la mes. 49, remplacement par les mes. 4-9 de « R1/2/P3/1 Luke's Escape ». Écriture pointilliste atonale visant à créer un climat d'étrangeté : éclatement du matériau dans l'espace en très brèves cellules disjointes confiées successivement au piccolo, hautbois solo, à la clarinette puis au basson solo, sur des clusters dans l'extrême grave du piano, des arpegges aléatoires très rapides aux violoncelles et contrebasses, et de lents <i>glissandi</i> ascendants de clusters aux violons divisés à l'octave.</p>

Tableau 13 : *SW5*, nouveau montage musical de la scène où Luke et Han sont sauvés par les pilotes partis à leur recherche au lendemain de la tempête de neige [film de 14:39 à 15:54].

Tout le début de « R2P3 Luke's Rescue », accompagnant initialement les plans sur les vaisseaux en patrouille, a ainsi été supprimé jusqu'à la mesure 38 et remplacé par un assemblage de mesures du *cue* « R12P2 To Hyper-Space », tandis que le début de « R1/2/P3/1 Luke's Escape » supplante les mesures 49-62 du *cue* originel. Les points de raccordement de ces trois *cues* s'entendent distinctement à l'écoute : l'enchaînement n'est pas fluide mais constitué d'une simple mise bout à bout des groupes de mesures. Le motif lyrique de cordes à la mesure 38 débute assez brusquement alors que l'ostinato installé sur la majeure partie de la scène s'interrompt soudainement à ce même endroit. Le collage suivant avec « R1/2/P3/1 Luke's Escape » intervient aussi de manière abrupte sur le premier temps de la mesure 49, synchronisé avec le volet faisant la transition entre le hangar et le droïde-soignant. Portant la trace manifeste des collures effectuées, cette séquence atteste du type de travail effectué par Wannberg⁶¹⁷ et met en valeur son rôle dans la création musicale cinématographique.

⁶¹⁷ Les deux autres substitutions de mesures sont évoquées par Kendall : « En ce qui concerne les changements de *cues*, il y en a quelques-uns : ce motif sec de cinq notes à la fin de "Crash Landing" a été placé dans la scène où Han rentre dans la base des Rebelles au début du film [...], et une vingtaine de secondes de "Yoda and the

Il est difficile de déterminer la raison exacte de ce nouveau montage musical, car il ne semble pas y avoir eu de modifications sur le plan visuel. En effet, nous avons comparé les annotations de Williams quant à ce qui se déroule à l'image et ses indications de minutage avec la scène finale ; elles correspondent parfaitement. Néanmoins, le nouveau montage apporte à la scène un supplément dramatique indéniable par rapport à l'accompagnement initial qui repose sur un ostinato beaucoup moins motorique, dépourvu de la force de propulsion des notes répétées *staccato*. Le nouvel accompagnement renforce au contraire le sentiment d'urgence et l'impression de vitesse des vaisseaux en générant un mouvement perpétuel vers l'avant, tout en mettant en valeur la tension des pilotes par son tempo enlevé et son profil heurté. Enfin, sur le plan de la narration musicale à grande échelle, Wannberg crée une symétrie avec la scène du second sauvetage de Luke accompagné par « R12P2 To Hyper-Space » à la fin du film, où le Faucon Millennium fait demi-tour pour récupérer Luke blessé, suspendu au-dessus du vide.

5.2.2.3. *La suppression de pans entiers de composition*

Outre cette substitution de mesures par des sections de *cues* du même film, qui n'est pas limitée à cet épisode mais semble plutôt constituer un trait typique de la trilogie impériale⁶¹⁸, le procédé de montage musical que l'on rencontre majoritairement dans *SW5* est la suppression de pans entiers de composition : contrairement à l'élimination de l'ordre de la mesure ou du temps que l'on rencontrera très fréquemment dans la trilogie républicaine, les coupures se font sur une échelle importante. Kendall évoque l'usage de ce procédé également dans *SW4* et *SW6*. Dans ce dernier épisode, plus de deux minutes d'accompagnement orchestral ont notamment été retranchées du début de la scène sur Dagobah où Obi-Wan révèle à Luke qu'il a une sœur jumelle : le « passage effrayant et atonal entrecoupé du thème de la Force⁶¹⁹ » a été totalement coupé jusqu'à l'énoncé du thème de Leia sur la réplique de Luke « Leia est ma sœur⁶²⁰ ! ». Mentionnons également dans *SW5* la suppression de l'intégralité du *cue* « R6P4 Training a Jedi » qui devait accompagner l'entraînement intensif de Luke par Yoda sur Dagobah, faisant écho aux pratiques de *SW4* évoquées précédemment.

Comment expliquer l'abandon de ces pans entiers de composition et quels sont les effets produits ? Kendall présume que, lors des *spotting sessions* de *SW5*, un montage beaucoup plus

Force" ont fini juste avant le "Finale" lorsque nous voyons la flotte rebelle pour la première fois » (Lucas Kendall, « *Star Wars: Anal-retentive Trivia* », *op. cit.*, p. 27 : « Regarding track-jobs, there were a few : that five-note slam at the end of "Crash Landing" was tagged onto the scene where Han rides into the Rebel base early in the film [...], and some 20 seconds of "Yoda and the Force" ended up right before the "Finale" when we first see the Rebel fleet »).

⁶¹⁸ Dans *SW6*, Kendall cite par exemple une brève section de « First Ewok Battle » utilisée au début de « Leia is Wounded » (*Ibid.*, p. 28). Nous ne pouvons détailler davantage en l'absence de partitions pour *SW4* et *SW6*.

⁶¹⁹ *Ibid.* : « creepy atonal stuff with the Force theme interspersed ».

⁶²⁰ « Leia is my sister ! » dans la version originale.

long a été soumis au compositeur, que de nombreuses scènes ont finalement été coupées, et que le ton du film, plus sombre que *SW4*, appelait moins de musique⁶²¹. Cette dernière supposition n'est pas très convaincante et l'auteur ne développe aucun argument à ce sujet. Mais d'autres hypothèses et remarques plus précises, étayées par nos analyses, peuvent également être formulées.

Tout d'abord, ces larges éliminations semblent attester une volonté de Kershner – ou Lucas⁶²² – de s'éloigner d'un accompagnement musical narratif jugé trop manifeste. À l'instar des symphonistes de l'âge d'or hollywoodien, Williams prône une symbiose audio-visuelle, la musique devant selon lui capter les mouvements et les rythmes de l'image, amplifier l'atmosphère des scènes, souligner ponctuellement les moments importants de l'action et les répliques des personnages⁶²³. Les coupes faites au montage final dans la partition semblent parfois aller à l'encontre de ce projet esthétique. Le *cue* « R2P2 Ben's Instructions » est particulièrement révélateur à cet égard. Tout le début – soit une minute entière d'accompagnement – a été supprimé. La musique devait commencer lorsqu'un soldat vient annoncer à son supérieur l'absence de nouvelles de Han et Luke, contraignant les rebelles à fermer les portes en raison du froid [à 11:13]. L'abattement de la princesse Leia et de Chewbacca puis le verrouillage des portes ne sont ainsi pas mis en valeur, contrairement au projet initial du compositeur [**tableau 14**]. Un motif triste au cor solo aux sonorités modales, transposé en écho par les bois, soulignait l'affliction des protagonistes, tandis que les harmonies mineures de l'écriture verticale aux cordes paraient la mélodie d'une couleur funèbre. Puis un *mickey-mousing* dramatique accompagnait le mouvement de fermeture des portes par une chute de tierces accentuée aux cuivres, suivi d'accords parallèles descendants juxtaposés pour leur couleur (accords parfaits mineurs, triade aux sonorités modales *sib-mib-fa*, accord de quinte diminuée *do-mib-solb*) en *crescendo*, avec des roulements de caisse claire sur un *mi* grave :

⁶²¹ Lucas Kendall, « *Star Wars: Anal-retentive Trivia* », *op. cit.*, p. 27.

⁶²² Lucas est en effet l'instigateur de nombreux changements musicaux sur *SW5*, comme en témoignent les notes rédigées à l'attention de Wannberg, dont un extrait est reproduit dans Jonathan W. Rinzler, *Le Making of de L'Empire contre-attaque*, *op. cit.*, p. 266.

⁶²³ Voir à ce sujet Chloé Huvet, « John Williams, héritier du symphonisme de l'âge d'or hollywoodien ? Étude comparative d'*E.T. the Extra-Terrestrial* et de *Jurassic Park* de Steven Spielberg (1982-1993) », Mémoire de Master 2 en musicologie sous la direction de Laurent Cugny et Philippe Cathé, ENS de Lyon, 2011, p. 40-42 et p. 145-167.



INDICATIONS DE WILLIAMS SUR SON MANUSCRIT	MOTIFS MUSICAUX CORRESPONDANTS
<p>- « Plan princesse attristée » (« Cut Sorrowful Princesse »)</p>	<p>- Mes. 4-9 :</p> 
<p>- « Les portes se ferment » (« Doors Close »)</p>	<p>- Mes. 11-14 :</p> 

Tableau 14 : SW5, Accompagnement originel du *cue* « R2P2 Ben's Instructions » [film de 11:13 à 11:51].

Outre la disparition totale de cet accompagnement orchestral peut-être jugé trop explicite, des « changements massifs [sont intervenus], en particulier dans la première bobine, où de nombreuses expositions thématiques ont été abandonnées en faveur d'ambiances lugubres et du silence⁶²⁴ ». La suppression de l'intégralité de la première partie du *cue* « The Probe Scanner » jusqu'à la mesure 38 semble ainsi procéder d'une stratégie de retenue musicale sur le plan narratif. Le moment où les rebelles écoutent l'énoncé du code émis par la sonde et comprennent qu'il s'agit d'un espion de l'Empire, était en effet appuyé par l'exposé du motif de la Marche impériale aux cors avec sourdine puis aux cordes graves et bois. La disparition de l'accompagnement musical permet alors de faire particulièrement ressortir le premier énoncé du thème dans une orchestration massive quelques minutes plus tard, sur les plans cadrant l'impressionnante flotte impériale⁶²⁵. La réécriture faite par Williams du début du *cue* « 1M2 The Imperial Probe » va d'ailleurs également dans le sens d'une musique moins « directe » réclamée par Kershner. Elle découle tout d'abord du raccourcissement des plans par rapport au premier montage, dont témoignent les indications du compositeur [tableau 15] :

⁶²⁴ Doug Adams, Jon et Al Kaplan, « Dumped! », *Film Score Monthly*, vol. 8, n° 9, octobre/novembre 2003, p. 29 : « [There were] wholesale changes, especially in the first reel, where tons of thematic expositions were dropped in favor of bleak moodiness and silence. »

⁶²⁵ En réalité, l'intervention de la Marche impériale dans cette scène n'est pas la première occurrence du thème à proprement parler : celui-ci est énoncé dès le premier plan du film sur le croiseur impérial par le piccolo, mais s'avère très difficilement perceptible sous les interventions des cuivres en *crescendo*.

INDICATIONS DE WILLIAMS SUR SON MANUSCRIT	CUE ORIGINEL « 1M2 THE IMPERIAL PROBE »	CUE « 1M2 NEW START »
« On voit le vaisseau » (« We See Ship »)	Mes. 5	Mes. 5
« La sonde part » (« Probe Goes »)	Mes. 8	Mes. 8
« Nouvel angle » (« New Angle »)	Mes. 13	Mes. 12
« Planète des glaces » (« Ice Planet »)	Mes. 18	Mes. 16
« Explosion »	Mes. 23	Mes. 19
« Robot »	Mes. 26	Mes. 21

Tableau 15 : SW5, comparaison des mesures correspondant aux indications du compositeur entre les deux versions de la scène d'ouverture.

Surtout, la réécriture abandonne complètement l'énoncé de la Marche impériale, jouée *ff* sur trois octaves aux bois et piccolo dans la version d'origine sur les deux plans en plongée de la sonde filant à vive allure à travers l'espace puis vers la planète Hoth. Le thème est remplacé par un court motif mystérieux au profil sinueux et disjoint confié au piccolo solo, contrepoinché au vibraphone par de petites cellules disjointes sur des arpèges descendants à la harpe et au piano, créant un halo nébuleux mouvant en arrière-plan [exemple 68]. La menace explicite introduite par la mélodie de la Marche impériale disparaît donc au profit d'un voile énigmatique et délicat enveloppant la mission de la sonde et la découverte de la planète des glaces :

Exemple 68 : SW5, « R1P2 New Start », mes. 12-15 [film de 02:13 à 02:20].

Les réécritures demandées à Williams ainsi que les suppressions de larges parties de *cues* vont ainsi dans le sens d'un accompagnement orchestral à la fois moins présent et plus suggestif, à la narration moins marquée. On peut également constater que les abandons musicaux à grande échelle ont pour fonction de faire passer les effets sonores – et notamment

les ambiances – au premier plan, et de leur faire endosser seuls un rôle dramatique souvent dévolu à la musique. Ainsi, dans la séquence où Luke pénètre dans la chambre froide [à 01:35:21], l'interruption de l'accompagnement repose sur un jeu avec les attentes spectatoriennes : le spectateur sait qu'il s'agit d'un piège tendu par Dark Vador, visant à congeler Luke comme il l'a fait auparavant avec Han, mais il ignore à quel moment le Sith va mettre son stratagème à exécution. Afin de créer une imprévisibilité et de susciter une attente angoissée chez le spectateur, la musique est retirée en tant qu'indice dès le moment où la porte se referme sur Luke⁶²⁶. Il revient ainsi aux bruitages de générer une atmosphère étouffante et oppressante, de pair avec l'éclairage bleuté et les fumées s'échappant du sol, ce qui s'est avéré un défi intéressant pour le *sound designer* Ben Burt :

La musique cesse de jouer et il vous reste l'ambiance de la pièce. La chambre de congélation au carbone est un de mes intérieurs favoris de tous les *Star Wars*. C'était non seulement fascinant visuellement, mais on a pu lui donner beaucoup de caractère avec les sons – les grues qui descendent pour soulever le bloc de carbone, tous les tuyaux, la vapeur et l'équipement⁶²⁷.

La suppression de toute présence orchestrale dans plusieurs scènes s'inscrit également dans l'optique de renforcer les effets horrifiques, le silence ainsi créé adhérent parfaitement aux conventions sonores du film d'épouvante. C'est le cas notamment du *cue* « R6P3 This is Not a Cave », dont les vingt-six premières mesures ont été supprimées (ce qui correspond à une minute de film). À l'opposé de l'accompagnement dissonant composé par Williams, reposant sur des *glissandi* de clusters, des textures denses et une nuance *fff* généralisée, l'apparition soudaine du Mynock qui vient se coller à la vitre se fait dans un environnement sonore très calme. Le silence renforce le choc de l'apparition frontale de la créature sur le hublot où, pour reprendre les termes de Burt, « le son saute aux yeux en même temps que le visuel⁶²⁸ ». L'effet recherché est typique des démarches couramment employées dans les films d'horreur : comme le rappelle Rebecca Coyle, le genre repose sur « l'emploi très répandu de signifiants soniques, tels [...] les sons à l'attaque soudaine, dont l'impact est conçu pour vous faire sursauter sur votre siège⁶²⁹. »

⁶²⁶ Le périodique *Film Score Monthly* a proposé une reconstitution audio-visuelle de la scène avec son accompagnement orchestral originel, qui permet d'effectuer une comparaison avec le montage final sans musique. Voir « Score Restore. *Star Wars: The Empire Strikes Back* », *Film Score Monthly*, vol. 11, n° 9, septembre 2006, <http://www.filmscoremonthly.com/fsmonline/story.cfm?maid=483>, consulté le 2 janvier 2016.

⁶²⁷ Ben Burt, Commentaires audio du DVD de *SW5*.

⁶²⁸ Ben Burt, Commentaires audio du Blu-ray de *SW5*.

⁶²⁹ Rebecca Coyle, « Spooked by Sound: *The Blair Witch Project* », dans Philip Hayward (dir.), *Terror Tracks: Music, Sound and Horror Cinema*, Oakville : Equinox Publishing, 2009, p. 221 : « sonic signifiers are commonly used, such as [...] fast attack sounds to cause a jump-out-of-seat impact ». On rencontre de nombreux exemples similaires dans *L'Exorciste* (1973) ou *Darkness* (2002), où les apparitions des spectres des enfants assassinés par la secte dans la maison ovale sont soulignées par des bruitages synthétiques fortement accentués amplifiant le choc visuel de la manifestation soudaine de l'au-delà dans l'univers quotidien

Si le silence apporte un dramatisme supplémentaire indéniable dans les deux séquences analysées plus haut en permettant à Burtt de développer une large palette d’ambiances et de bruitages inquiétants, il peut toutefois être envisagé sous un angle davantage prosaïque qu’esthétique. En effet, l’abandon de pans entiers de composition apparaît également comme une solution de facilité, liée aux conditions techniques de réalisation et aux contraintes temporelles et budgétaires auxquelles le *music editor* doit faire face. Dans une certaine mesure, la suppression de larges segments de partition voire de *cues* entiers évite d’avoir à réaliser un nouveau montage musical. Il peut être plus simple de ne pas employer de musique du tout dans deux cas de figure. Premièrement, si les modifications au montage final sont trop importantes par rapport à la version des *spotting sessions*, Williams ne dispose pas du temps nécessaire à une nouvelle composition sur une voire plusieurs minutes de film – on a vu plus haut qu’il ne réécrit intégralement que de *courtes* sections ne dépassant pas dix-neuf mesures, et jamais des *cues* complets. Deuxièmement, à partir du moment où Williams ne recompose pas de musique en lieu et place de la partie abandonnée, il s’avère relativement long et fastidieux pour Wannberg de refaire intégralement un découpage et un montage musical issus du matériau existant : comme on l’a évoqué précédemment, les outils techniques employés sur la trilogie impériale offrent une souplesse et un contrôle moindres.

Autre manifestation de ce pragmatisme, les changements de placement de la musique au montage peuvent être liés à des considérations purement techniques, comme le révèle Larry Blake au sujet d’une scène de *SW6* (la séquence précise n’est pas indiquée)⁶³⁰. Lucas souhaitait conserver la prise son de l’un des acteurs captée sur le plateau de tournage, plutôt que d’utiliser la version réenregistrée du dialogue – processus appelé *automated dialogue replacement (ADR)*. Afin d’harmoniser les environnements sonores de la prise directe et de la partie créée en post-production pour les autres personnages, il est d’abord envisagé d’ajouter des bruits de fond à la version de studio, mais cette tentative est peu concluante. Aussi l’accompagnement musical, qui devait commencer plus tard dans la séquence, est-il finalement déplacé plus tôt pour jouer un rôle de masque et camoufler cette différence de niveaux de bruits.

La typologie des procédés de montage musical observés dans la trilogie impériale que nous avons établie ici – remplacements de mesures à petite échelle, substitutions de sections de *cues* issues du même épisode, et suppression de pans entiers de composition – constitue une base fondamentale dans notre perspective comparative. Elle permet en effet de mesurer avec

des protagonistes. Voir à ce sujet Claire Sisco King, « Ramblin’ Men and Piano Men: Crises of Music and Masculinity in *The Exorcist* », dans Neil Lerner (dir.), *Music in the Horror Film: Listening to Fear*, New York : Routledge, 2010, p. 114-132.

⁶³⁰ Voir Larry Blake, « *Return of the Jedi*: Sound Design for the *Star Wars* Trilogy by Ben Burtt », *Film Sound Today: An Anthology of Articles from Recording Engineer/Producer*, Hollywood : Reveille Press, 1984, p. 36.

précision l'impact des technologies numériques sur les pratiques de la trilogie républicaine, où ce ne sont pas tant les procédés en eux-mêmes qui changent que leur échelle d'application.

* * *

Le présent chapitre poursuivait une double visée. Il s'agissait tout d'abord de définir précisément le processus de montage visuel, sonore et musical et les outils techniques utilisés sur la trilogie impériale en les situant dans leur contexte historique, esthétique et technique – préalable essentiel au déroulement de notre réflexion analytique. À travers notre examen détaillé des métiers de monteur son et surtout de *music editor*, et grâce à l'entretien que nous a accordé Kenneth Wannberg, nous avons pu mettre en lumière un pan de la création musicale cinématographique souvent méconnu ou délaissé par la littérature dominante. Appuyée sur des sources manuscrites précieuses, notre étude invite ainsi à écarter toute approche auteuriste centrée uniquement sur la figure du compositeur. Cette prise de distance est d'autant plus nécessaire dans le cadre de *Star Wars*, où Williams est souvent présenté comme un génie visionnaire ayant une autorité indiscutable sur sa partition et son emploi au sein du film.

Une étude approfondie des manuscrits de *SW5*, complétée par plusieurs articles du périodique américain *Film Score Monthly* sur le montage musique des épisodes impériaux, nous a par ailleurs permis de jeter les bases de notre démarche comparative interrogeant l'intensification et la reconfiguration des pratiques de montage dans la trilogie républicaine. En nous attachant à dégager une typologie à partir de nos analyses, nous avons ainsi mis en lumière quelques particularités propres à chacun des épisodes, et surtout fait émerger les grandes caractéristiques des procédés de montage rencontrés sur la trilogie impériale. Les suppressions de larges pans de *cues* sont le cas de figure le plus courant, et nous avons tenté d'en expliquer les raisons ainsi que les effets produits en faisant varier les points de vue esthétique, dramatique et pragmatique. Les modifications à petite échelle, qui incluent les interpolations de courtes phrases musicales issues d'autres sections du même film et les modifications sur quelques mesures, se font de manière sporadique et concernent relativement peu de *cues* sur l'ensemble du manuscrit.

Cela constitue une différence majeure avec les épisodes républicains où, comme nous le verrons dans le chapitre 6, lorsqu'un morceau de *cue* est abandonné, il est presque systématiquement remplacé par un collage de sections de la même partition ou d'autres *cues* pouvant être de provenance extrêmement diverse, parce que les technologies numériques permettent à Wannberg de réaliser ces opérations très facilement et rapidement. Nous montrerons ainsi que les outils numériques ont pleinement accompagné et participé à la

transformation du statut de la partition, envisagée comme un réservoir de matériau musical infiniment modulable en fonction des changements réitérés du montage image.

Chapitre 6 : Le montage musical de la trilogie républicaine : le numérique, ou la boîte de Pandore

Si la réception de la trilogie républicaine est loin de faire consensus, un élément en particulier a toutefois cristallisé les critiques : le montage musical effectué par Kenneth Wannberg une fois la composition de John Williams achevée. Avant d'entrer dans les détails du débat et afin d'en saisir les raisons et les enjeux, une présentation détaillée des outils techniques et des caractéristiques du montage son numérique s'impose.

6.1. Perfectionnement des outils numériques et intensification des possibilités de manipulation à grande échelle

6.1.1. Spécificités du montage son numérique

Les premiers développements du montage numérique visuel et sonore voient le jour dès le début des années 1980. À la recherche d'un système de stockage numérique qui autoriserait un accès illimité à n'importe quelle donnée enregistrée, la branche *Sprocket Systems* de la société de George Lucas spécialisée dans le son met au point les premiers prototypes de stations audionumériques (*DAW*) : *EditDroid* en 1984, et *SoundDroid*, développé par James A Moorer entre 1980 et 1987⁶³¹. Ces deux systèmes permettent à la fois le montage et le mixage sonore en conservant sur disque dur les données issues de disques lasers (*EditDroid*) et, dans le cas de *SoundDroid*, à partir d'un traitement numérique du signal. Comme le rappellent Jay Beck et Vanessa Theme Ament, « en plus de présenter tous les avantages de l'enregistrement et du mixage sur enregistreurs multipistes, [*SoundDroid*] éliminait l'inconvénient principal des restrictions relatives à la synchronisation⁶³² » des systèmes antérieurs, évoquées au chapitre 5. En effet, *SoundDroid* offre la possibilité de déplacer les sons de manière fluide sur un flux temporel horizontal et chronologique⁶³³. S'il n'est finalement pas commercialisé en raison de son coût important, de ses capacités de stockage et de sa puissance encore limitées⁶³⁴, *SoundDroid* constitue néanmoins une base essentielle en ce qu'il ouvre déjà pour les monteurs

⁶³¹ Vanessa Theme Ament-Gjenvick, « From Splicing to Dicing: Film Sound Design Goes Digital in the 1990s », Thèse de doctorat en communication sous la direction de Jack Boozer, Georgia State University, 2014, p. 57-58.

⁶³² Jay Beck et Vanessa Theme Ament, « The New Hollywood, 1981-1999 », dans Kathryn Kalinak (dir.), *Sound: Dialogue, Music, and Effects*, Londres/New York : I.B. Tauris, 2015, p. 129 : « In addition to having all the advantages of recording and mixing on multitrack recorders, [*DroidSound*] eliminated the primary disadvantage of synchronization restrictions. »

⁶³³ Voir Benjamin Wright, « Sound from Start to Finish: Professional Style and Practice in Modern Hollywood Sound Production », Thèse de doctorat en médiations culturelles sous la direction de Paul Théberge, Carleton University, 2011, p. 130-131.

⁶³⁴ Jay Beck et Vanessa Theme Ament, « The New Hollywood, 1981-1999 », *op. cit.*, p. 129.

un réel champ d'expérimentations et de choix créatifs, offrant la possibilité de tester plusieurs versions montées d'une même portion de film.

Les années 1990 voient fleurir un nombre considérable de stations audionumériques telles *Sonic Solutions*, *Fairlight* ou *WaveFrame*, mais ce n'est qu'au moment où un standard est défini avec *ProTools* que leur adoption dans les salles de montage se fait de manière massive au tournant des années 2000⁶³⁵. Dans les stations audionumériques, les données sont représentées sous forme de chiffres – une combinaison de zéros et de uns –, et organisées en un flux non linéaire. Ces configurations offrent un gain de temps et d'efficacité considérable par rapport aux systèmes analogiques, puisque le monteur bénéficie d'un accès direct à n'importe quel endroit de la piste voire à un seul son pris isolément, sans devoir chercher de manière séquentielle au sein du matériau ni lire l'ensemble des données qui précèdent.

Outre sa souplesse considérablement accrue, le montage numérique est caractérisé par son extrême facilité de manipulation et sa fiabilité, et ce malgré la démultiplication du nombre de pistes : les stations audionumériques « permettent aux utilisateurs de déplacer aisément les sons sur un axe temporel et d'accéder instantanément à un nombre prodigieux de sons. Elles peuvent aussi lire bien plus de pistes simultanément⁶³⁶ ». À la manière de la « composition » visuelle (*compositing*)⁶³⁷ qui permet de mélanger plusieurs sources d'images hétéroclites (tels les effets spéciaux numériques avec les prises de vue réelles) en un plan unique, il est également possible pour les monteurs de réaliser un véritable « feuilletage⁶³⁸ » de sons, pour reprendre un terme de Vincent Amiel. Dès lors, ils interviennent « en termes non seulement de succession, mais aussi de simultanéité⁶³⁹ ». Nous développerons plusieurs exemples de ces stratifications sonores plus loin et dans notre troisième partie⁶⁴⁰.

⁶³⁵ L'histoire de *ProTools* est ainsi résumée par Jay Beck et Vanessa Theme Ament : « Lancée en 1989 comme un système de montage musique, la station audionumérique de *Digidesign Sound Tools* est rebaptisée *ProTools* en 1991 en tant que système de montage son intégré pour les films et la vidéo. [Elle est] rachetée par Avid et raccordée à leur logiciel de montage vidéo » (*Ibid.* : « Launched as a music editing system in 1989, Digidesign's Sound Tools DAW was rechristened Pro Tools in 1991 as an integrated sound editing system for film and video. [It was] purchased by Avid in 1994, and linked to their video editing software »).

⁶³⁶ Mark Kerins, « The Modern Entertainment Marketplace, 2000-Present », dans Kathryn Kalinak (dir.), *Sound: Dialogue, Music, and Effects*, *op. cit.*, p. 135 : « [DAWs] allow users to easily move sounds around a timeline and to immediately access huge numbers of sounds. They can also play far more tracks simultaneously. »

⁶³⁷ Pour une approche généraliste approfondie, voir Laurent Jullier, *Les images de synthèse : de la technologie à l'esthétique* [1998], Paris : Nathan, 2005. Enfin, pour une étude d'un mode d'application de ces images hybrides, voir Jean-Baptiste Massuet, « Quand le dessin animé rencontre le cinéma en prises de vues réelles : modalités historiques, théoriques et esthétiques d'une scission-assimilation entre deux régimes de représentation », Thèse de doctorat en études cinématographiques sous la direction de Laurent Le Forestier, Université Rennes 2, novembre 2013.

⁶³⁸ Vincent Amiel, *Esthétique du montage* [2005], Paris : Armand Colin, 2010, p. 147. Si l'auteur emploie cette expression pour qualifier le montage image numérique, elle peut aussi selon nous s'appliquer parfaitement au domaine sonore.

⁶³⁹ *Ibid.*

⁶⁴⁰ Cf. *infra* § 8.1.4. et § 11.4.1.

Autre particularité des stations audionumériques, les opérations de montage sonore sont à même d'être dupliquées et modifiées à l'infini, sans déperdition de qualité comme le rappelle Michel Chion :

Par son principe de codage en valeurs abstraites, le son numérique fait que la copie peut être véritablement un clone de l'original : les autres procédés amènent forcément [...] un souffle, une dégradation, une perte à chaque fois qu'on fait une génération de copies, ce qui limite le nombre de générations de copies successives⁶⁴¹.

Dans la mesure où tous les essais sont conservés en mémoire et immédiatement accessibles, autorisant à la fois un redéploiement illimité des éléments sonores, un effacement instantané, des comparaisons entre plusieurs versions et un éventuel retour à des moutures antérieures, les technologies numériques peuvent apparaître comme un terreau propice à l'expérimentation, « une infinie palette d'agencements et de combinaisons⁶⁴² ». En témoigne l'enthousiasme partagé par des acteurs majeurs du montage son dans le cinéma hollywoodien contemporain, tels Randy Thom ou Gary Rydstrom, qui y voient de riches potentialités créatrices⁶⁴³.

Les remarques que nous venons de formuler au sujet de l'accès direct, de la flexibilité, de la rapidité et de la facilité de manipulation du montage son numérique s'appliquent bien entendu également au montage image, dont les spécificités ont par ailleurs fait l'objet de plusieurs études récentes⁶⁴⁴. En creux de ces reconfigurations techniques touchant l'ensemble des paramètres du montage se dessine une évolution esthétique souvent soulignée par les chercheurs⁶⁴⁵. Les outils technologiques ont en effet accompagné et accéléré la transformation du statut de l'objet filmique, envisagé comme un « *work in progress*⁶⁴⁶ » malléable à l'infini.

⁶⁴¹ Michel Chion, *Un art sonore, le cinéma : histoire, esthétique, poétique*, Paris : Cahiers du cinéma, 2003, p. 137.

⁶⁴² Vincent Amiel, *Esthétique du montage*, *op. cit.*, p. 147.

⁶⁴³ Voir Benjamin Wright, « Sound from Start to Finish », *op. cit.*, p. 126 ; et Peter Bergren, « Blurring the Lines Between the Edit and the Mix: New Trends in Audio Post-Production », *Mix Magazine*, mars 1997, p. 88.

⁶⁴⁴ Voir Ron Magid, « Edit-Suite Filmmaking: Avid's Film Composer System and Variety of Covert Visual Effects Were Used During the Editing Phase to Complete *The Phantom Menace* », *American Cinematographer*, vol. 80, n° 9, septembre 1999, p. 118-120 et 122-124 ; Martin Lefebvre et Marc Furstenu, « Digital Editing and Montage: The Vanishing Celluloid and Beyond », dans Elena Dagrada (dir.), *Limite(s) du montage. Cinémas : revue d'études cinématographiques*, vol. 13, n° 1-2, automne 2002, p. 69-107 ; David Bordwell, *The Way Hollywood Tells It: Story and Style in Modern Movies*, Berkeley : University of California Press, 2006, p. 155-156 ; et Elie Yazbek, « Montage et idéologie dans le cinéma américain contemporain », Thèse de doctorat en études cinématographiques sous la direction de Jean-Loup Bourget, Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, 2008, p. 145-162.

⁶⁴⁵ Voir notamment Michèle Borghi, « L'évolution du montage dans les nouveaux types de post-production », dans Stéphane Benassi et Alphonse Cugier (dir.), *Le montage : état des lieux réel(s) et virtuel(s)*, Paris : L'Harmattan, 2003, p. 231-240 ; et Vincent Amiel, *Esthétique du montage*, *op. cit.*, p. 151-155.

⁶⁴⁶ Elie Yazbek, « Montage et idéologie dans le cinéma américain contemporain », *op. cit.*, p. 147. Dans un même ordre d'idées, Nicholas Rombes évoque le « perpétuel inachèvement » des films comme l'une des conséquences du numérique (voir Nicholas Rombes, *Cinema in the Digital Age*, Londres : Wallflower Press, 2009, p. 43-44).

À l'ère de la généralisation du numérique, le film n'est plus appréhendé comme un tout uniforme, lisse et fixé, le contenu et l'agencement des séquences, les effets visuels et sonores ainsi que la musique étant en constant remaniement. Martin Lefebvre et Marc Furstenau affirment ainsi :

À travers les possibilités ouvertes par l'accès direct, le réagencement et la réorganisation du film, [...] apparaît une tendance croissante à considérer un film comme un objet pouvant légitimement subir des révisions et une réarticulation potentiellement constantes⁶⁴⁷.

Certes, cette conception esthétique ne *naît* pas avec le numérique. Lucas a toujours manifesté une sensibilité particulière vis-à-vis d'une forme d'empirisme créatif et dynamique, s'exprimant dans le façonnement et la reconstruction du film au montage⁶⁴⁸. En témoignent tout d'abord les divers remontages de la trilogie impériale – traces visibles d'une forme de « repentir⁶⁴⁹ » artistique mettant en tension, dans le cas de Lucas, la virtualité de l'idée créatrice et sa réalisation, intrinsèquement liée aux possibilités techniques. Les comparaisons manuelles et picturales, récurrentes dans ses entretiens, sont également symptomatiques de sa manière d'envisager le film comme objet non définitif, pliable et façonnable jusqu'à la sortie en salle :

« Le film » en soi n'existe pas. Le film est ce dont on accouche à la toute fin. [...] C'est comme un tableau. Vous l'esquissez. Vous pensez : « Oh, je vais faire cela », et puis au milieu du processus vous changez d'avis. Vous pouvez le voir évoluer. [...] J'ai une mentalité de charpentier. J'ai une grossière idée de ce que je veux faire, mais je commence à donner des coups de marteau et quand j'ai progressé jusque-là, j'observe le résultat et je remarque : « Nous devrions déplacer ce mur ici, ce serait encore mieux⁶⁵⁰ ».

⁶⁴⁷ Martin Lefebvre et Marc Furstenau, « Digital Editing and Montage », *op. cit.*, p. 78 : « From the possibilities for randomization, for shuffling and reordering the film [...], there is an increasing tendency to see a film as an object that may legitimately undergo perhaps constant revision and rearticulation. »

⁶⁴⁸ Voir en particulier Denise Abbott, « George Lucas: His First Love is Editing » [1991], dans Sally Kline (dir.), *George Lucas Interviews*, Jackson : University Press of Mississippi, 1999, p. 165-169.

⁶⁴⁹ Le repentir désigne, en histoire de l'art, « une altération de l'œuvre mise en évidence par la trace de ce qui précédait l'altération même, indiquant ainsi que l'artiste a “changé d'avis” pendant le procès de création ». (Massimo Leone, « Le repentir, une énonciation fragmentaire », *Actes Sémiotiques*, n° 113, décembre 2010, <http://epublications.unilim.fr/revues/as/4925>, consulté le 23 février 2016). La particularité du « repentir » dans *Star Wars* est qu'au lieu d'être uniquement antérieur à l'objet fini, le processus intervient également de manière ultérieure. Elie Yazbek souligne à juste titre : « [Lucas] développe le concept de la représentation inachevée, du film imparfait » pratiqué dans le cinéma d'auteur ou indépendant, qu'il transpose dans le cinéma commercial hollywoodien (Elie Yazbek, « Montage et idéologie dans le cinéma américain contemporain », p. 148).

⁶⁵⁰ Kevin Kelly et Paula Parisi, « Beyond *Star Wars* », *Wired*, vol. 5, no. 2, février 1997, http://archive.wired.com/wired/archive/5.02/flucas_pr.html, consulté le 11 juillet 2015 : « There is no such thing as “the film”. The film is the thing that gets spit out at the very end. [...] It's like a painting. You rough it in. You say, “Oh, I was going to do this”, and then halfway through you change your mind. You can see it evolve. [...] I'm of a carpenter mentality. I have a rough idea of what I want to do, but I'm going to start hammering, and then when I get along here, I'll look at it and say, “We should move this wall here, it would be even better”. »

Responsable principal du montage image (en plus du montage son) sur les épisodes républicains, Ben Burtt entérine ce mode de pensée lorsqu'il évoque le processus créateur de Lucas et les modifications continues qu'il a dû apporter au montage :

[I] nous était possible de vérifier l'état de chaque plan à n'importe quel moment. La manière dont George travaille [fait qu']on est constamment en train d'opérer des changements. On revient tout le temps en arrière pour décomposer un élément et l'assembler d'une nouvelle façon⁶⁵¹.

S'il n'est donc pas le déclencheur de cette manière de penser le montage, il demeure certain que le numérique en facilite grandement l'expression, à travers le processus de fragmentation intensifié et « les altérations continues et de plus en plus effrénées en [...] salle de montage⁶⁵² ». Lucas affirme ainsi, non sans provocation, trouver dans le numérique l'unique ressource capable de mettre en application sa pensée esthétique dans des conditions optimales : « Je ne crois pas que je retournerai jamais à l'analogique. [...] C'est vraiment trop de travail : c'est trop laborieux, trop lent, et vous ne pouvez pas faire suffisamment de manipulations. Ce serait comme revenir à l'époque où l'on gribouillait sur les pierres⁶⁵³ ! »

Le traitement de la partition musicale dans la trilogie républicaine s'insère donc au sein de ce vaste projet esthétique à la fois corrélé et exacerbé par les évolutions technologiques, affectant tous les domaines de la création cinématographique. La réévaluation du statut de l'objet filmique, qui peut désormais pleinement se déployer grâce aux outils numériques, influence alors sur la manière dont la partition est envisagée et utilisée, non seulement par le *music editor*, mais aussi et d'abord par le compositeur lui-même.

6.1.2. Une nécessaire adaptation des méthodes compositionnelles de John Williams

Les défis rencontrés par les compositeurs à l'ère du numérique sont ainsi résumés par le musicologue Mervyn Cooke :

Les avancées du montage à la fois du son et de l'image ont assuré de concert que les compositeurs actuels de cinéma soient soumis à des pressions encore plus grandes que leurs homologues besogneux de l'âge d'or pour respecter des délais courts et réviser leur matériau sur-le-champ. Les compositeurs sont encore presque toujours appelés sur un projet au dernier moment [...], et l'on attend d'eux qu'ils travaillent avec un équipement numérique qui facilite les expérimentations et les altérations instantanées. [...] Le système moderne de montage numérique Avid permettant de modifier prodigieusement les proportions et la structure du film en un clic de

⁶⁵¹ Erin K. Lauten, « Interview with Ben Burtt, Editor and Sound Designer, *Star Wars: Episode II* », *FilmSound*, avril 2002, <http://filmsound.org/starwars/editorsnet-interview.htm>, consulté le 12 avril 2015 : « [A]t any moment we could check the status of every shot. The way George works, we're constantly making changes. We're always going back and tearing something apart and putting it together in a new way. »

⁶⁵² Martin Lefebvre et Marc Furstenu, « Digital Editing and Montage », *op. cit.*, p. 78 : « ongoing and increasingly unrestrained alteration in [...] the editing room. »

⁶⁵³ Kevin Kelly et Paula Parisi, « Beyond *Star Wars* », *op. cit.*, http://archive.wired.com/wired/archive/5.02/fllucas_pr.html, consulté le 11 juillet 2015 : « I don't think I'd ever go back to analog. [...] It's just too much work : it's too cumbersome, too slow, and you can't manipulate it enough. It would be like going back and scratching things on rocks ! »

souris, le compositeur [...] se retrouve souvent à devoir effectuer des réécritures majeures incroyablement exigeantes⁶⁵⁴.

Williams se fait l'écho de ces observations générales. Il commente ainsi le changement qui s'est opéré, à ses yeux, entre les deux trilogies quant à la temporalité du montage :

Il faut bien comprendre que la musique de films évolue énormément depuis des années et ce principalement à cause des nouvelles techniques de montage et d'effets visuels. Au temps de *L'Empire contre-attaque*, seuls quelques plans manquaient lorsque j'enregistrais. Aujourd'hui, des films comme celui-là sont finis la veille de leur sortie mondiale ! Je ne peux lutter contre ça. [...] George Lucas « confectionne » son film jusqu'au dernier moment. La technique le lui permet aujourd'hui et il faut vivre avec son temps⁶⁵⁵.

L'adoption des technologies numériques dans la trilogie républicaine a dès lors nécessité chez le compositeur un changement d'approche vis-à-vis des films. Face à la désormais perpétuelle évolution du montage, et ne pouvant modifier sa partition à chaque changement opéré par Lucas, Williams est conduit à adopter d'autres méthodes d'écriture et d'utilisation de la musique, tout à fait inhabituelles aussi bien pour lui que, plus largement, au sein de la saga. Dès *SW2*, et de manière très singulière par rapport à la trilogie impériale, il décide tout d'abord de constituer un réservoir de matériau. Pour les séquences d'action en particulier, plutôt que de proposer un accompagnement linéaire spécifique qui aurait demandé des ajustements à chaque modification visuelle, il met à la disposition de Lucas une constellation de motifs dans laquelle Wannberg peut venir puiser pour constituer de nouveaux montages musicaux. Le matériau orchestral est envisagé comme une base malléable puisqu'il devient, *ipso facto*, déconnecté d'une scène ou d'une action particulière.

La séquence de l'arène de *SW2* où Padmé, Anakin et Obi-Wan combattent trois monstres puis où les Jedi venus à la rescousse et les droïdes s'affrontent, en est un exemple emblématique. Les différents *cues* initialement prévus par le compositeur, probablement esquissés à partir d'un premier montage lors des *spotting sessions*, ont été totalement abandonnés au profit d'un collage hétéroclite issu de cette réserve de matériau et de fragments de *SW1*, sur lesquels nous reviendrons plus loin. Williams révèle à ce sujet :

J'avais composé et enregistré quelques bribes de musique pour des moments précis. Il y avait aussi tout le matériel de l'arène – séquence elle aussi raccourcie – puis d'autres musiques d'action

⁶⁵⁴ Mervyn Cooke, *A History of Film Music*, Cambridge/New York : Cambridge University Press, 2008, p. 473 : « Advancements in the editing of both sound and image have conspired to ensure that today's film composers are under greater pressure to meet short deadlines and revise their work on the spot than were their hard-working Golden Age counterparts. Composers are still almost always brought into a project at the last moment, [...] and expected to work with digital equipment that facilitates instant experimentation and alteration. [...] The modern Avid digital editing system allows for huge changes to a film's structure and proportions to be made at the click of a mouse, placing the [...] composer in often impossibly demanding major rewrite situations. »

⁶⁵⁵ Cité dans Vivien Lejeune, « John Williams, de Géonosis à *Minority Report* », *Dreams Magazine*, n° 29, septembre/octobre 2002, p. 81.

qui finalement n'ont pas été retenues. L'ensemble nous a amenés à un puzzle d'une quinzaine de minutes dont George, à travers mon monteur Kenneth Wannberg, avait le loisir de se servir pour couvrir certains moments du film. [...] Le reste ne fut qu'un travail d'assemblage et de technique de montage⁶⁵⁶.

Loin de s'insurger contre cette situation, le compositeur valide ce type de pratiques, jugeant le travail de Wannberg « fort bien réalisé⁶⁵⁷ ». Confronté aux réactions véhémentes des fans et des critiques quant à l'emploi de tels procédés sur les épisodes républicains, Williams réplique vigoureusement : « C'est un débat inutile et sans réelle importance. Le film marche avec cette musique et George Lucas, qui plus est avec mon consentement, a su parfaitement intégrer telle ou telle musique dans ses séquences⁶⁵⁸. »

Le compositeur manifeste au contraire un détachement pragmatique vis-à-vis de l'exploitation de sa musique au montage final, qui transparaît sans ambiguïté lorsqu'il est interrogé sur un hypothétique contrôle de sa part quant au choix précis des motifs utilisés :

Cela ne m'intéressait en aucune manière. À partir du moment où la confiance était installée, que les décisions étaient prises conjointement et que chacun – Ben Burtt, Kenneth Wannberg entre autres – savait ce qu'il avait à faire pour que le film soit une complète réussite, peu m'importait les cinq ou dix secondes venant d'une source quelconque, la fin justifiant toujours les moyens⁶⁵⁹.

Au-delà de la teneur des propos tenus par Williams, jugés « inacceptable[s]⁶⁶⁰ » par certains critiques, le changement d'approche du compositeur a, en lui-même, suscité nombre de réactions négatives. Interprétant ces pratiques comme une véritable démission de la part du musicien, Vivien Lejeune s'indigne : « Comment un compositeur comme John Williams a-t-il pu laisser remonter sommairement sa musique de la sorte ? [...] Où commence la créativité artistique réelle ? Et où s'arrête la concession, voire le désintéret⁶⁶¹ ? »

Cette radicalité, que ne partage aucunement le compositeur et qui rejoint le discours typique des « puristes » de la musique de film évoqué plus haut⁶⁶², atteste ainsi du fossé séparant les critiques musicaux des réalités du métier de compositeur dans le cinéma hollywoodien contemporain. Williams insiste avec fermeté :

[L]e film prime sur la musique, vous devez de respecter les choix du metteur en scène et surtout de les accepter. [...] En agissant ainsi, [Lucas] a amélioré *L'Attaque des clones* et, je le

⁶⁵⁶ *Ibid.*, p. 82.

⁶⁵⁷ *Ibid.*

⁶⁵⁸ *Ibid.*, p. 81.

⁶⁵⁹ *Ibid.*, p. 82.

⁶⁶⁰ Didier Leprêtre, « Rapport minoritaire », *Dreams Magazine*, n° 29, septembre/octobre 2002, p. 85.

⁶⁶¹ Vivien Lejeune, « John Williams, de Géonosis à *Minority Report* », *op. cit.*, p. 81.

⁶⁶² Cf. *supra* § 5.1.3.

répète, cela a été fait correctement et avec mon accord. [...] Ce genre d'attaque est puéril et totalement hors de propos. Surtout quand on ne sait pas de quoi on parle. À bon entendeur⁶⁶³ ! »

Ce choix volontaire et conscient de retrait permet en effet à Williams de se concentrer sur d'autres scènes où la musique relève moins d'un simple « soutien » à l'action, et qui représentent donc pour lui des occasions de s'exprimer davantage musicalement⁶⁶⁴. Loin de constituer une démission de la part du compositeur, la mise à disposition d'un réservoir de matériau orchestral destiné à être remanié au montage relève selon nous au contraire d'une lucidité indéniable à l'heure où, selon ses propres mots, « les délais d'écriture se raccourcissent dangereusement⁶⁶⁵ ». Il explique avec discernement au sujet de la scène de l'arène de *SW2* :

Au cinéma, je dois juguler mes aspirations avec la technique et l'imagination du metteur en scène. Il y a donc des choix à faire et lorsque George m'a parlé de l'assaut final sur Géonosis, j'étais loin de m'attendre à 45 minutes d'action non-stop [*sic*]. Musicalement, l'illustration dans son entier d'une telle scène m'aurait pris près de deux mois. [...] La décision a donc été vite prise. *L'Attaque des clones* devait survivre à Géonosis⁶⁶⁶.

Conscient de ne pouvoir mener à bien un mode de composition « traditionnel » sur la totalité du film en raison des contraintes temporelles exacerbées par le numérique, Williams établit des priorités quant à ce qui doit être privilégié avant tout au sein de l'épisode, détermine les endroits où un travail musical approfondi et *spécifique* est réellement nécessaire, et ceux où un montage issu de matériau préexistant peut suffire. Pour reprendre les termes de Ronald Sadoff, cette « solution flexible et modulaire [mise en place par le compositeur] [...], qui découle de la liberté du réalisateur accordée par l'environnement numérique de post-production, est un scénario représentatif illustrant à la fois la réorganisation du processus créateur et la préservation du contrôle et de l'intégrité compositionnels⁶⁶⁷ ».

L'approche de Williams sur les épisodes républicains est en effet loin d'être un cas isolé dans la création musico-visuelle contemporaine, mais semble plutôt être un type de réponse aux défis du montage numérique partagé par un certain nombre de confrères. Figure emblématique du cinéma *mainstream* hollywoodien, Hans Zimmer adopte, pour les mêmes raisons que Williams, un processus similaire de composition « lâche », au sens où le matériau musical n'est

⁶⁶³ *Ibid.*, p. 82. Voir aussi Jean-Christophe Arlon et Vivien Lejeune, « *Star Wars, Episode III. Avec des Sith, on refait le monde* », *Cinefonia*, n° 12, juin 2005, p. 62.

⁶⁶⁴ Voir Vivien Lejeune, « John Williams, de Géonosis à *Minority Report* », *op. cit.*, p. 82.

⁶⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶⁶ *Ibid.*, p. 81.

⁶⁶⁷ Ronald Sadoff, « Scoring for Film and Video Games: Collaborative Practices and Digital Post-production », dans Carol Vernallis, Amy Herzog, et John Richardson (dir.), *The Oxford Handbook of Sound and Image in Digital Media*, Oxford : Oxford University Press, 2013, p. 667 : [The composer]'s flexible, modular solution [...] in the wake of the directorial freedom accorded by a digital post-production environment is a representative scenario that depicts a revamping of the creative process while retaining compositional control and integrity. »

plus intrinsèquement lié à un référent particulier dans l'image. Le musicien allemand explique ainsi avoir travaillé en parallèle avec la prise de vues et le montage de Christopher Nolan sur *Inception* (2010) : « [D]e temps en temps, on m'appelait et on m'informait : "Nous avons besoin d'un petit quelque chose ici." Mais cela allait très bien puisque la majorité des pièces musicales n'étaient pas tellement reliées à des scènes en particulier. Elles s'inscrivent dans de petites catégories⁶⁶⁸. » Son travail avec Nolan se caractérise en outre par l'absence de *spotting sessions* sur *Inception* et *Interstellar* (2014)⁶⁶⁹. Une fois la composition terminée, Zimmer confie les *cues* au réalisateur sans lui donner d'indications sur leurs référents précis, poussant à l'extrême cette logique d'un matériau musical se prêtant à toutes les refontes possibles⁶⁷⁰.

La hiérarchisation et le choix pragmatique des séquences appelant une musique spécifiquement écrite ou non ne sont pas les seules stratégies compositionnelles mises en place par Williams pour répondre aux contraintes du numérique. Tirant les conclusions de son expérience sur *SW1* et *SW2*, il décide pour *SW3* de repousser le plus tard possible le moment de l'écriture principale « afin d'avoir une version la plus fidèle possible au film définitif⁶⁷¹ ». Par ailleurs, Williams reproduit et élargit dans cet épisode le schéma compositionnel de la scène sur Géonosis de *SW2*. Il propose à nouveau à Lucas en amont un réservoir de motifs flexibles, pouvant être utilisés à n'importe quel endroit souhaité par le réalisateur, mais lui soumet également « différentes versions de certains thèmes standards⁶⁷² », un matériau dispersé destiné à la dernière partie du film⁶⁷³, et compose même plusieurs portions de *cues* sans avoir vu les images, bien avant la première version finalisée du montage :

N'ayant pas voulu lire le scénario de *La Revanche des Sith* avant la mi-décembre, il y a certaines phrases que l'on a enregistrées sans liens directs avec l'image puisqu'elles venaient tout droit d'une interprétation personnelle du film. Pour ce qui est des scènes d'action, il y a également des phrases musicales spécifiquement destinées à George⁶⁷⁴.

⁶⁶⁸ Kevin Cassidy, « Q&A: Composer Hans Zimmer », *The Hollywood Reporter*, 13 juillet 2010, <http://www.hollywoodreporter.com/news/qampa-composer-hans-zimmer-25455>, consulté le 2 février 2016 : « [E]very now and then they would call and say "we need a little something here." But that was OK because much of the music pieces aren't that scene specific. They fall into little categories. »

⁶⁶⁹ Voir Evan Dickinson, « Hans Zimmer Talks *Interstellar*, Breaking Away from the Sound of *Inception*, Working with Christophan Nolan, and Hypnotizing the Audience », *Collider*, 7 novembre 2014, <http://collider.com/hans-zimmer-interstellar-interview/>, consulté le 22 février 2016. Nous renvoyons également à l'analyse très éclairante du processus créateur similaire mis en place par Martin Scorsese et Howard Shore sur *Les Infiltrés* (2006) dans Ronald Sadoff, « Scoring for Film and Video Games », *op. cit.*, p. 666-667.

⁶⁷⁰ Sam Leon, « Hans Zimmer Talks *Inception*, Composing, Working with James Newton Howard, and More », *Collider*, 31 octobre 2010, <http://collider.com/hans-zimmer-interview-inception-batman/>, consulté le 22 février 2016.

⁶⁷¹ Cité dans Jean-Christophe Arlon et Vivien Lejeune, « Avec des Sith, on refait le monde », *op. cit.*, p. 62.

⁶⁷² *Ibid.*

⁶⁷³ *Ibid.*

⁶⁷⁴ *Ibid.*

Ce processus créateur, qui n'est certes pas inédit dans l'histoire de la musique de film⁶⁷⁵, est toutefois suffisamment inaccoutumé et circonscrit chez Williams pour être souligné. Le compositeur revendique en effet de manière récurrente de composer sa musique uniquement à partir des impressions visuelles, du rythme du montage, de l'atmosphère du film, des énergies qui s'en dégagent et du jeu des acteurs, et non à partir de l'histoire ou du scénario⁶⁷⁶. Nous parlons donc d'un changement de méthode d'écriture tout à fait singulier *dans le cadre* de la saga et relativement aux *habitudes* de Williams, et qui est une conséquence directe du contexte technique de production sur un mode de composition « à l'ancienne » – Williams écrivant toujours au crayon sur papier. Dans la mesure où il ne souhaite pas faire usage des technologies informatiques pour composer⁶⁷⁷, la principale réponse à la vitesse et au nombre exponentiel de modifications au montage se matérialise chez Williams dans une nouvelle temporalité de l'acte créateur à l'ère numérique. Signe de cette conséquence des mutations technologiques sur les habitudes du compositeur, l'écriture de la partition de *La Guerre des mondes* (2005) est elle aussi amorcée très en amont, suscitant d'ailleurs l'étonnement de Steven Spielberg, familier des méthodes du musicien depuis le début de leur collaboration sur *Sugarland Express* (1974) :

C'est le premier film que je fais avec John Williams où il n'a pas vu le film avant d'écrire la musique. Cela ne nous était jamais arrivé. John écrit la musique un peu à l'aveuglette. La première fois qu'il a vu le film, je n'avais tourné que six des douze bobines. Il n'a donc pu voir que six bobines. Il a vu 60 minutes du film et il a commencé à composer. Il n'a jamais vu les 60 dernières

⁶⁷⁵ On peut citer ici l'exemple du mode de collaboration mis en place par Sergio Leone et Ennio Morricone : à partir du film *Le Bon, la Brute et le Truand* (1966), puis sur *Il était une fois dans l'Ouest* (1968) et *Il était une fois en Amérique* (1984), Leone demande à Morricone de composer sa musique en avance afin qu'elle puisse être diffusée à l'intention des comédiens sur le plateau de tournage (Charles Leinberger, *Ennio Morricone's The Good, the Bad and the Ugly: A Film Score Guide*, Lanham : The Scarecrow Press, 2004, p. 69).

⁶⁷⁶ Voir Derek Elley, « The Film Composer: John Williams », *Films and Filming*, vol. 24, n° 10, juillet 1978, p. 23 ; Bernie Dobroski et Claire Greene, « Pass the Popcorn: An Interview with John Williams », *The Instrumentalist*, vol. 38, n° 12, juillet 1984, p. 6-7 ; et Craig L. Byrd, « The Star Wars Interview: A New Talk », *Film Score Monthly*, vol. 2, n° 1, janvier/février 1997, p. 18.

⁶⁷⁷ La composition par ordinateur, permettant d'effectuer des changements dans la partition beaucoup plus facilement et rapidement, et de ce fait plus adaptée aux mutations numériques, s'est au contraire généralisée chez une génération plus jeune de musiciens de cinéma. James Newton Howard, Thomas Newman, Harry Gregson-Williams ou Hans Zimmer, ont su tirer profit des nouvelles technologies (en particulier le logiciel Cubase) pour servir leurs besoins artistiques et faire face aux contraintes propres à l'ère numérique. La transformation des gestes compositionnels à l'ère numérique s'incarne notamment dans la création de *mock-ups*. Il s'agit d'une présentation du futur *cue* réalisée au synthétiseur à partir de sons *samplés*, donnant une idée très précise au réalisateur de la partition finale bien avant les sessions d'enregistrement. Des ajustements peuvent ainsi être faits sur-le-champ en fonction de l'appréciation et des indications du metteur en scène. La force des *mock-ups* d'un compositeur comme Zimmer réside dans le fait qu'ils sont conçus avec des outils électroniques extrêmement performants et à partir d'une gigantesque sonothèque numérique, qui offrent un rendu sonore de très haute qualité – à tel point que les sonorités électroniques sont parfois tout à fait similaires à celles que produirait un orchestre réel. On peut en entendre un exemple représentatif sur la bande originale sortie en 2001, à la suite de la consécration du film aux Oscars et de sa musique aux Golden Globes en 2000 (Hans Zimmer et Lisa Gerrard, *Gladiator: More Music from the Motion Picture*, 1 disque compact, Decca Records, 0131992, 2001, piste 12 « The Gladiator Waltz »). Pour davantage de précisions à ce sujet, voir en particulier Fred Karlin et Rayburn Wright, *On the Track: A Guide to Contemporary Film Scoring* [1990], New York : Routledge, 2004, p. 189-191. Sur les autres avantages de la composition par ordinateur et les ajustements qu'elle permet au cours de la composition même, voir Ronald Sadoff, « Scoring for Film and Video Games », *op. cit.*, p. 672-673.

minutes. Mais il a dit que l'expérience des 60 minutes lui suffisait et qu'il savait exactement comment l'écrire. Je n'en reviendrai pas quand j'entendrai la première note, car je n'ai aucune idée de comment sera la musique⁶⁷⁸.

Outre ce changement d'approche compositionnelle, Williams s'appuie également de manière beaucoup plus importante sur les ressources et les compétences de son *music editor* dans la trilogie républicaine. Les *cue lists* des épisodes républicains sont révélatrices à cet égard en ce qu'elles attestent une autre manière pour le compositeur d'envisager la nature même de l'accompagnement musical sur la globalité du film. Ainsi, contrairement à la trilogie impériale, plusieurs accompagnements de séquences relevant uniquement d'un travail de montage effectué par Wannberg ont semble-t-il été prévus par Williams dès les *spotting sessions*, comme en témoignent les *cue lists* de *SW2* et *SW3* (voir l'[annexe 2]). Deux cas de figure nous permettent d'avancer cette hypothèse : soit certains *cues* ne sont pas répertoriés et la numérotation saute d'un *cue* à l'autre, laissant un « vide » dans la suite chronologique, soit la numérotation apparaît bien mais le *cue* ne porte aucun titre. Nous ne détaillerons ici qu'un seul exemple représentatif de chaque configuration :

- Dans la *cue list* de *SW3*, on note l'absence de tout *cue* « 3M4 ». L'accompagnement orchestral qui prend place à cet endroit du film est en réalité formé d'un assemblage de différents segments de *cues*. Plusieurs extraits juxtaposés du *cue* de *SW2* « Entrance of the Monsters » [film de 48:01 à 48:30] sur les plans de la planète Kashyyyk sont suivis d'une section du *cue* de *SW1* « The Senate » pendant le dialogue entre les Jedi lors du Conseil sur Coruscant [de 48:31 à 49:33]. Un roulement de timbales est ensuite inséré afin de faciliter le raccordement au montage musical suivant⁶⁷⁹. Ce dernier, accompagnant le premier affrontement entre les Wookies et les droïdes sur Kashyyyk, est constitué d'un collage à partir de la première moitié et de la fin du *cue* de *SW1* « Activate the Droids » [de 49:34 à 50:05], et des onze premières secondes de « The Gungans Fight Back » [de 50:06 à 50:17].
- Dans la *cue list* de *SW2*, entre le « 5M3 The Commerce Guild Prepares for War » et le « 5M5 Finding the Conveyor Belt », figure un « 5M4 » sans titre. La musique entendue lors de la conversation entre Dooku et Obi-Wan prisonnier [film de 01:32:25 à 01:33:38] est en effet issue de deux sections du *cue* de *SW1* « Anakin & Group to Coruscant », et des vingt premières secondes du *cue* « War Plans » du même épisode, tandis que l'arrivée de Padmé et Anakin sur Géonosis⁶⁸⁰ est accompagnée par une reprise d'un segment du premier tiers du *cue* de *SW1* « Boarding the Federation Battleship » [de 01:35:27 à 01:36:49]. Enfin, les plans sur R2D2 et C3PO qui suivent discrètement les héros, précédant l'occurrence du « 5M5 Finding the Conveyor Belt », sont accompagnés par la fin du *cue* de *SW1* « War Plans » [de 01:36:50 à 01:37:25].

⁶⁷⁸ Laurent Bouzereau, *Scoring War of the Worlds*, s.l. : Dreamworks Home Entertainment, 2005.

⁶⁷⁹ Les roulements de timbales constituent un exemple typique des fragments musicaux utilisés par Wannberg dans l'ensemble de la trilogie républicaine à la manière de sons *samplés*, permettant d'adoucir les jonctions entre deux montages.

⁶⁸⁰ Nous n'avons pas identifié la provenance exacte de la musique accompagnant le vote des pleins pouvoirs au chancelier Palpatine.

Ces exemples démontrent clairement le pragmatisme nouveau du compositeur sur la trilogie républicaine : avant même de débiter le processus d'écriture, Williams n'avait pas l'intention de composer un accompagnement spécifique pour l'ensemble des scènes du film, mais a décidé à plusieurs endroits – d'un commun accord avec Lucas – de recourir uniquement à un assemblage à partir du matériel musical existant, issu des *cues* des épisodes précédents.

6.1.3. La montée en puissance du *music editor*

L'ère du numérique voit aussi se reconfigurer les responsabilités attribuées au sein de l'équipe musique, dans la mesure où Williams compose d'après un montage qui devient rapidement obsolète sur la trilogie républicaine. À titre d'exemple, la partition de *SW2* est écrite d'après un montage datant du mois de décembre 2001, puis enregistrée entre le 18 et le 26 janvier 2002, alors que le mixage final a lieu entre le 4 mars et le 13 avril 2002⁶⁸¹. Des ajustements considérables sont donc nécessaires pour adapter l'accompagnement orchestral à un montage qui non seulement a grandement évolué entre-temps, mais peut encore être soumis à des modifications quotidiennes jusqu'à la toute dernière minute. Afin d'éviter des séries interminables de réécritures aussi coûteuses sur le plan temporel et financier, qu'harassantes et peu opérantes, Williams délègue ce travail d'assemblage à Wannberg dès *SW1*.

Les épisodes républicains sont ainsi symptomatiques de la montée en puissance du *music editor* dans le cinéma contemporain⁶⁸². Wannberg voit son rôle et son champ d'influence s'accroître considérablement, d'autant que Williams ne prend lui-même que très peu part aux nouveaux montages musicaux. Burt atteste : « Ce travail peut être extrêmement ardu. [Ken] est celui à qui revient entièrement la charge de rendre la musique conforme après coup⁶⁸³. »

Mais en quoi consiste précisément le travail effectué par Wannberg sur les épisodes républicains ? Notre analyse comparative des manuscrits nous a permis de faire émerger une intensification nette de trois types de pratiques dans la trilogie républicaine par rapport au montage musique de la trilogie impériale, que nous détaillerons successivement. Nous verrons tout d'abord comment, grâce à la souplesse des outils numériques, les modifications apportées à la partition s'opèrent à très petite échelle, de l'ordre de la mesure voire de la note. De là

⁶⁸¹ Larry Blake, « *Star Wars Episode II: Attack of the Clones* », *Mix Magazine*, juin 2002, http://www.mixonline.com/mag/audio_star_wars_episode_2/, consulté le 6 septembre 2014 :

⁶⁸² Voir à ce sujet Ronad Sadoff, « Scoring for Film and Video Games », *op. cit.*, p. 673-677 ; et Robert J. Ellis-Geiger, « Trends in Contemporary Hollywood Scoring: A Synthesized Approach for Hong Kong Cinema », Thèse de doctorat, University of Leeds, 2007, p. 30-49.

⁶⁸³ « Ben Burt Answers Questions about Sound Design of *Star Wars* », *FilmSound*, s.d., <http://filmsound.org/starwars/starwars-AQ.htm>, consulté le 20 mai 2015 : « This can be an extremely difficult job. [Ken] is the one solely responsible for making it fit after the fact. » Voir aussi à ce sujet Ford A. Thaxton, « *Star Wars Episode One: The Phantom Menace*. Music Editor Ken Wannberg », *Soundtrack*, vol. 18, n° 70, été 1999, p. 8.

découle la possibilité pour Wannberg de recréer intégralement de nouveaux accompagnements pour des séquences entières à partir du matériel existant. Enfin, le *music editor* conçoit dans plusieurs scènes un immense patchwork orchestral composé de *cues* à la provenance très diverse.

6.1.3.1. *Quelques procédés en germe à l'ère pré-numérique*

Le découpage de la partition à petite échelle n'a pas été inventé par les technologies numériques. Comme le rappelle Michel Chion, un tel procédé de montage « était possible dès 1950⁶⁸⁴ » et a permis d'ouvrir de nouvelles possibilités sonores pour les compositeurs. Il est également employé de manière ostensible chez un réalisateur comme Jean-Luc Godard dès 1960, utilisant les partitions de ses compositeurs de façon très libre et fragmentaire⁶⁸⁵. Une distinction essentielle doit cependant être faite. Alors que dans les films de Godard, ce montage musical éclaté est à la base même du projet esthétique du réalisateur et devient un principe qui gouverne l'ensemble du film, s'accordant avec la « disjonction affichée⁶⁸⁶ » sur le plan visuel, dans la trilogie républicaine il est uniquement une solution commode pour faire face aux contraintes des changements incessants du montage image permis par le numérique. Il ne s'agit pas dans *Star Wars* d'un geste esthétique ou d'une matrice créatrice revendiquée – le montage musique tend au contraire non pas à exhiber mais à effacer toute trace de son artificialité – mais bien plutôt d'un impératif. Les pratiques de montage des épisodes républicains ressortissent ainsi d'une nécessité de combler les « trous » créés suite aux modifications du montage, de recomposer un nouveau puzzle musico-visuel qui soit avant tout efficace sur le plan dramatique.

⁶⁸⁴ Michel Chion, *Un art sonore, le cinéma, op. cit.*, p. 138. Ainsi, chez Stockhausen, l'un des premiers à avoir mené des recherches sur le découpage de fragments infimes de sons, il s'agit d'apporter une nouvelle pierre à la musique concrète. Mais son essai souffre selon Chion du manque de « contrôle sur les pentes d'intensité », produisant un résultat sonore peu convaincant (*Ibid.*, p. 145).

⁶⁸⁵ Il s'agit chez Godard d'un geste provocateur, mettant à nu le caractère « construit » et artificiel de la création cinématographique, destiné à déstabiliser le spectateur, à le plonger « dans un état de frustration » (Jean-Claude Mari, *Quand le film se fait musique : une nouvelle ère sonore au cinéma*, Paris : L'Harmattan, 2007, p. 104). Ainsi, les phrases musicales sont très souvent coupées arbitrairement et répétées de manière inattendue, sans suivre la logique du discours ni rencontrer de point de synchronisation particulier avec l'image. Il en résulte ce que Térésa Faucon qualifie avec justesse de « lacération du tissu musical » (Térésa Faucon, *Penser et expérimenter le montage*, Paris : Presses Sorbonne nouvelle, 2009, p. 120), particulièrement ostensible dans le générique ouvrant *Vivre sa vie* (1962) ou dans les séquences de *flash-backs* du *Mépris* (1963), par exemple. Cette remise en question des conventions de l'accompagnement musical traditionnel est souvent mêlée chez Godard à un jeu sur le statut incertain de la musique entendue, entre accompagnement diégétique et extra-diégétique, dans une interpellation directe au spectateur. Pour davantage de précisions au sujet de l'utilisation de la musique au montage par Godard, voir Chloé Huvet, « Georges Delerue : une esthétique musicale et sa mise en application dans deux films de Jean-Luc Godard et François Truffaut (1963-1983) », Mémoire de Master 1 en musicologie sous la direction de Yves Balmer et Elise Domenach, ENS de Lyon, 2010, p. 145-151 ; Térésa Faucon, *Penser et expérimenter le montage, op. cit.*, p. 20-29, p. 113-116 et p. 119-122 ; Jean-Claude Mari, *Quand le film se fait musique, op. cit.*, p. 100-105 ; et Vincent Pinel, *Le montage : l'espace et le temps du film*, Paris : Cahiers du cinéma/SCÉRÉN-CNDFP, 2001, p. 50-55.

⁶⁸⁶ Térésa Faucon, *Penser et expérimenter le montage, op. cit.*, p. 22.

Certains des procédés observés à grande échelle dans la trilogie républicaine sont déjà en germe dans la trilogie impériale, bien qu'employés très parcimonieusement. On ne trouve ainsi des exemples d'altérations de mesures à petite échelle que dans deux *cues* de *SW5*, « R3/4P4/1 Luke's First Crash » et « R10P3 Chewie Chokes Lando ». L'absence de généralisation d'un tel procédé de micro-montage au sein des épisodes impériaux s'explique par la relative limitation des outils techniques utilisés, qui le rendent « certes possible, mais chronophage et improductif⁶⁸⁷ ». L'utilisation de la partition du « R10P3 Chewie Chokes Lando » présente le plus de similitudes avec les pratiques de la trilogie républicaine. Tout d'abord, dans la section très dramatique en accords verticaux énoncés par six cors et les trombones, alternant accords parfaits mineurs et triades dissonantes, on observe le recours à un *looping* : la mesure 27 est repassée immédiatement une seconde fois à l'identique. À la suite de ce rallongement artificiel, la mesure 29 est ensuite tronquée, Wannberg ne conservant que le premier accord sur les deux premiers temps, ce qui transforme la valeur rythmique de la mesure [exemples 69a et 69b] :

Exemple 69a : *SW5*, « R10P3 Chewie Chokes Lando », accompagnement original des mes. 27-29.

Exemple 69b : *SW5*, « R10P3 Chewie Chokes Lando », accompagnement recomposé au montage final à partir des mes. 27-29 [film de 01:37:40 à 01:37:51].

Il est délicat de déterminer les raisons exactes de ce changement, car le début de cette musique au montage final commence conformément aux indications de Williams (la civière transportant Han est embarquée à bord du vaisseau de Boba Fett), tandis que la nouvelle section correspond également au changement de plan sur les héros mentionné par le compositeur au-dessus de la mesure 29. Le minutage de onze secondes sur le manuscrit entre les mesures 27 et 30 concorde lui aussi à première vue avec la durée des plans relatifs à Boba Fett. On peut néanmoins supposer que la modification est plutôt de l'ordre du quart de seconde : en tout, une demi-mesure est ajoutée par rapport au manuscrit. Il a pu paraître plus logique à Wannberg de

⁶⁸⁷ Mark Kerins, « The Modern Entertainment Marketplace », *op. cit.*, p. 136 : « while possible, [it] was time-consuming and inefficient. » Voir aussi David Bordwell, *The Way Hollywood Tells It*, *op. cit.*, p. 155.

répéter une mesure entière en raison de la continuité du mouvement ascendant, et d’interrompre ensuite cette section sur l’acmé de la phrase, générant à l’écoute une sensation d’aboutissement après la triade dissonante, plutôt que de choisir de répéter simplement les deux derniers temps de la mesure 29, par exemple, qui auraient généré un effet plus bancal.

Outre l’élosion de deux portions plus consécutives du *cue* (mes. 40-50 et surtout mes. 62-114), qui rejoint les pratiques caractéristiques de la trilogie impériale relevées précédemment, des troncatures sont opérées à petite échelle aux mesures 60-61, afin d’ajuster l’accompagnement orchestral au montage probablement raccourci de la scène. Initialement, le décollage du *Slave I* et l’expression atterrée de Leia étaient accompagnés par le thème d’amour de Han et de la princesse, soulignant le déchirement de Leia alors que Boba parvient à s’échapper. Du fait de la disparition des mesures 40-50, le motif intervient plus tôt, sur les plans des personnages courant dans les couloirs de Bespin, et c’est un geste cadentiel pesant qui est synchronisé avec la fuite du vaisseau, accompagnant originellement l’affrontement entre Leia, Chewbacca et les *Stormtroopers* après la fuite de Boba. Il est ici tronqué de quatre temps à cheval sur la fin de la mesure 61 et le début de la mesure 62, afin de s’interrompre précisément sur le plan cadrant le décollage agressif du *Slave I* [exemples 70a et 70b] :

Exemple 70a : *SW5*, « R10P3 Chewie Chokes Lando », accompagnement original des mes. 58-62.

Exemple 70b : *SW5*, « R10P3 Chewie Chokes Lando », accompagnement recomposé au montage final à partir des mes. 58-62 [film de 01:38:16 à 01:38:20].

Par ce changement au montage final, ce sont la puissance et la vitesse de la fuite du *Slave I* qui sont mises en valeur – la résolution harmonique sur l’unisson de *ré* grave apportant un sentiment de clôture très fort qui s’accorde avec la disparition du vaisseau –, et non la tristesse de Leia. La musique est donc ici exploitée davantage pour son rôle structurel, marquant

la fermeture d'un « chapitre » de l'histoire avec la fuite de Boba Fett, que dans une optique véritablement narrative comme dans le projet originel de Williams [extrait 26].

Un second type de pratique en germe avant l'ère numérique doit également être mentionné. On a vu précédemment que Wannberg pouvait occasionnellement recourir à un collage de mesures issues d'un autre *cue* du même épisode pour compléter l'accompagnement dans la trilogie impériale. Plus rarement, et uniquement dans *SW6*, le *music editor* puise dans du matériel provenant d'un épisode différent⁶⁸⁸ – procédé dont il usera profusément dans la trilogie républicaine, comme on le verra plus loin. Lucas Kendall rapporte en effet que *SW6* comporte plusieurs citations de *cues* de *SW5*, remplaçant la musique d'origine composée par Williams : « Le changement de *cue* le plus significatif est intervenu sur “Through the Flames”, dont la première moitié a été remplacée par la musique “Losing a Hand” d'*Empire*⁶⁸⁹ », tandis que le « R7P3 Yoda Raises The Ship » de *SW5* est inséré juste avant l'énoncé de « Brother and Sister » dans *SW6*, lorsque Luke révèle à Leia les liens de parenté qu'il a avec elle et Dark Vador⁶⁹⁰. L'absence de ce procédé dans *SW5* et sa rareté dans *SW6* s'expliquent par la lourdeur des opérations qu'il implique à l'ère pré-numérique : Wannberg doit soit retrouver la partition correspondante dans ses propres archives – mais il nous a révélé ne pas avoir à sa disposition l'intégralité des *cues* –, soit la faire venir en soumettant une demande auprès de la société JoAnn Kane Music, qui gère notamment la bibliothèque musicale du studio Twentieth Century Fox.

6.1.3.2. Des modifications intensives à (très) petite échelle

Plusieurs des procédés de montage abondamment utilisés dans la trilogie républicaine sont donc déjà employés dans *SW5* et *SW6*, mais de manière très circonscrite. On peut raisonnablement penser que la moins grande flexibilité des techniques de l'époque a prévenu leur utilisation plus généralisée. Toutefois, il est également vrai que les épisodes impériaux ne nécessitaient guère une telle malléabilité de la musique, dans la mesure où le montage image n'était pas soumis à des altérations comparables à celles de l'ère numérique. En rendant les manipulations extrêmement faciles et rapides, les technologies numériques modifient le degré, l'échelle, le nombre et les proportions des modifications apportées à la partition. Le numérique

⁶⁸⁸ Là encore, cette pratique ne naît pas avec le numérique : il ne fait qu'en modifier le degré et l'échelle d'application. Le procédé est par exemple utilisé dans le domaine des séries télévisées, des émissions télévisées et radiophoniques dès les années 1960. En raison de budgets restreints et de la structure même des séries fondée sur la répétition, les compositeurs ne composaient habituellement qu'un nombre restreints de *cues*, réemployés ensuite par pans entiers dans les épisodes ultérieurs et complétés par des partitions provenant des bibliothèques musicales des studios. Voir à ce sujet Kevin J. Donnelly, *The Spectre of Sound: Music in Film and Television*, Londres : British Film Institute, 2005, p. 119-128.

⁶⁸⁹ Lucas Kendall, « *Star Wars*: Anal-retentive Trivia on the Lost Music, the Lost Scenes, and so on », *Film Score Monthly*, vol. 1, n° 41-42-43, janvier/février/mars 1994, p. 28 : « The most significant track-job was over “Through the Flames”, which had its first half replaced by music from *Empire*'s “Losing a Hand”. »

⁶⁹⁰ *Ibid.*, p. 27.

entraîne ainsi une reconfiguration des procédés de montage sur la trilogie républicaine par une *accentuation* voire une radicalisation de pratiques déjà existantes par ailleurs. En outre, il faut tenir compte du fait que le projet esthétique n'est pas exactement le même sur les deux trilogies ; l'approche du *music editor* varie donc aussi corrélativement au style visuel des épisodes des années 2000, comme on l'établira plus loin. Les procédés nouveaux ont ainsi ouvert des possibilités techniques et esthétiques relativement inédites dans le cadre du *blockbuster*, appelant d'autres types de pratiques.

S'ensuit un travail très intensif d'assemblage, de découpage et de collage sur les épisodes républicains. Pour ne citer que l'exemple des fondus sonores que doit réaliser Wannberg – incluant les fondus entrants, les fondus sortants, et les raccordements entre deux zones séparées reliées sur la même piste –, les proportions se voient totalement reconfigurées par les outils numériques. Larry Blake révèle ainsi : « Le plus petit nombre de fichiers de fondus sonores pour une bobine dans les sessions *ProTools* de Wannberg était 7 000 ; la plupart des bobines en comportaient entre 12 000 et 14 000⁶⁹¹. » Le *cue* « 7M3 The Birth of the Twins » de *SW3* en offre un aperçu exemplaire : le thème de l'Empereur est exposé dans le grave par les cuivres, les bois et le chœur d'hommes, en synchronisation avec les plans montrant le Sith emmener Dark Vador à l'agonie dans la salle d'opération (mes. 2-7). Le montage semble avoir été légèrement raccourci, car les deux premiers temps de la mesure 7 ont dû être supprimés [exemple 71], générant un énoncé incomplet de la tête du motif et un écourtement artificiel de la valeur de la mesure. Sur le plan rapproché du corps brûlé de Dark Vador étendu sur une civière (mes. 7), on entend très distinctement l'insertion par Wannberg d'un fondu sortant (*fade out*⁶⁹²) marqué, destiné à masquer la coupure/collure et faciliter l'enchaînement avec la section suivante contrastée, relative à l'accouchement de Padmé [extrait 27] :

The image shows a musical staff in bass clef with a 4/4 time signature. The notes are for 'Cuivres, bois et voix d'hommes' with a dynamic marking of 'mp'. A bracket above the staff indicates 'Suppression des deux premiers temps' (deletion of the first two beats) and 'Fade out'.

Exemple 71 : *SW3*, « 7M3 The Birth of the Twins », mes. 6-7 [film de 02:04:34 à 02:04:40].

L'intensification marquée des procédés de montage s'inscrit dans une double perspective, que notre analyse comparative minutieuse des manuscrits du compositeur et de l'accompagnement final a permis de mettre au jour. D'une part, sur un plan macroscopique,

⁶⁹¹ Larry Blake, « *Star Wars Episode II* », *op. cit.*, http://www.mixonline.com/mag/audio_star_wars_episode_2/, consulté le 6 septembre 2014 : « The smallest number of fade files in Wannberg's Pro Tools sessions for a reel was 7000 ; most reels had from 12000 to 14000. »

⁶⁹² Il s'agit d'une diminution progressive de l'intensité du *son*.

quasiment chaque *cue* des épisodes républicains est retouché, tronqué, raccourci ou au contraire allongé artificiellement par Wannberg afin de correspondre aux montages successifs sur le plan visuel. Les proportions des modifications s'accroissent considérablement ; il s'avère ainsi relativement rare, dans la trilogie républicaine – et surtout dans *SW2* – que la musique entendue au montage final corresponde entièrement à ce qui est écrit sur le manuscrit. D'autre part, sur un plan microscopique, les changements se font fréquemment sur une échelle très petite. Michel Chion voit d'ailleurs dans les « possibilités offertes par le *micromontage* de fragments de sons⁶⁹³ » l'une des « conséquences esthétiques du son numérique au cinéma⁶⁹⁴ ».

À l'« implosion du montage⁶⁹⁵ » sur le plan visuel fait en effet écho le degré beaucoup plus fin et précis du montage de la partition, par les micro-coupures, les micro-collages et les mises en boucle de notes, qui témoignent d'une autre façon de découper la musique à la mesure, au fragment de mesure ou au temps près, loin des groupes de mesures ou des pans entiers de *cues* de la trilogie impériale. La scène où Mace Windu vient arrêter Palpatine et où Anakin, torturé par ses prémonitions macabres, se retourne contre l'Ordre Jedi pour devenir Dark Vador à la fin de *SW3*, en présente de nombreux exemples. Il n'est guère étonnant qu'une séquence aussi iconique et dramatique ait subi de nombreux changements au niveau du montage, qui se sont forcément répercutés sur la partition. Il serait trop fastidieux de livrer le détail intégral des modifications subies par le *cue* « 4M6 I am the Senate », qui dépasse notre propos. Nous nous limiterons donc à un seul exemple représentatif de ces micro-montages pratiqués à l'échelle de la note dans la trilogie républicaine. À la mesure 46 du manuscrit, sur les plans relatifs à Anakin, la tête du thème de la Force est exposée par les cors sur un ostinato houleux et obsédant aux cordes et bois graves [exemple 72], traduisant le déchirement intérieur du personnage entre son appartenance à l'Ordre Jedi et son désir irrationnel de sauver Padmé de ce qu'il croit être une mort certaine :

Exemple 72 : *SW3*, « 4M6 I am the Senate », mes. 46-49.

⁶⁹³ Michel Chion, *Un art sonore, le cinéma*, op. cit., p. 138.

⁶⁹⁴ *Ibid.*

⁶⁹⁵ Vincent Amiel, *Esthétique du montage*, op. cit., p. 155.

Pourtant, au montage final, seuls le demi-soupir et le *la* de la mesure 46 sont conservés, mais la note est considérablement élaguée. Elle est immédiatement suivie du *mi* en double croche de la mesure 48 [exemple 73]. En résulte la création artificielle d'une mesure d'une valeur de trois croches, enchaînée directement aux mesures 49-54 (deux premiers temps), à 3/4. La tête du thème de la Force, complètement éclatée, devient indécélable à l'écoute. L'apport narratif du motif a donc été secondaire au moment des décisions prises au montage final, face à l'impératif d'adapter le matériau musical initial à la séquence en des délais très courts :

Exemple 73 : *SW3*, « 4M6 I am the Senate », accompagnement recomposé au montage final à partir des mes. 46-49 [film de 01:12:12 à 01:12:14].

Au-delà de cet exemple précis, l'emploi de tels procédés de montage à (très) petite échelle sur l'ensemble des épisodes républicains est symptomatique d'une autre manière d'envisager la partition, tirant parti de la facilité de manipulation et de la flexibilité des outils numériques. La scène au début de *SW2* où Padmé et Anakin pique-niquent dans une prairie idyllique de Naboo [extrait 28] témoigne de cette malléabilité extrême du matériau musical. L'accompagnement musical de cette séquence a en effet été considérablement remanié, et ce à plusieurs reprises. Si Williams a écrit dix-huit nouvelles mesures après coup, destinées à être interpolées entre les mesures 43 et 55 du *cue* initial « 3M5 The Meadow Scene », cet ajout ne figure pas tel quel au montage final et a été réagencé de manière significative par Wannberg. Le compositeur prend d'ailleurs cette séquence en exemple pour illustrer les défis auxquels il est confronté à l'ère numérique :

J'ai [...] écrit pour la scène du pique-nique un morceau très structuré mais une partie de la séquence a finalement disparu. Que fallait-il faire ? Réécrire et réenregistrer en mars ou avril une autre musique d'accompagnement ? Cela aurait pu s'organiser à la rigueur. Mais rien de précis n'était garanti. Cette même scène aurait pu évoluer, voire rétrécir le lendemain. Ainsi, on ne s'en sort pas⁶⁹⁶.

Pour cette même scène, plusieurs opérations ont donc eu lieu avec 1) la composition initiale, 2) l'écriture par Williams d'un court insert pour tenter d'adapter la partition à un nouvel état du montage, 3) le réaménagement de l'accompagnement par Wannberg à partir de ces deux sources. Pour saisir clairement les différents types de procédés utilisés par le *music editor*, il est

⁶⁹⁶ Cité dans Vivien Lejeune, « John Williams, de Géonosis à *Minority Report* », *op. cit.*, p. 81.

nécessaire de détailler d’abord l’architecture musicale de la séquence prévue par Williams⁶⁹⁷ telle qu’elle apparaît à la lecture de ses manuscrits. Le compositeur planifiait de jouer le « 3M5 The Meadow Scene » jusqu’à la mesure 42, de greffer le « 3M5 Insert » en entier, puis de reprendre le *cue* originel « 3M5 » de la mesure 56 à la fin. Sous cette forme remaniée par Williams, la partition comporte tout d’abord l’exposé d’un thème pastoral au caractère doux et badin [exemple 74] par des bois solistes (flûte puis hautbois), doublés par les sonorités cristallines de la harpe et du clavecin synthétique. Il se développe en arabesques délicates avant d’être repris de manière plus lyrique par les violons et les violoncelles. Il participe ainsi pleinement à la peinture d’un décor idyllique et champêtre, propice à l’évolution de la romance entre les deux personnages :

The image shows a musical score for two parts: Flûte (Flute) and Fl. (Flute). The Flûte part is in 6/8 time, starting with a dynamic of *mp* and moving to *mf*. It features a melodic line with triplets and a trill. The Fl. part is in 6/8 time, starting with a dynamic of *mp* and moving to *mf*. It features a more rhythmic and melodic line with triplets and trills. The score is for measures 4-16.

Exemple 74 : *SW2*, « 3M5 The Meadow Scene », mes. 4-16.

Un court segment en écriture verticale [exemple 75] vient ensuite teinter la partition d’une couleur plus sombre, notamment par la plongée soudaine dans le registre grave, le timbre voilé du cor anglais énonçant un motif descendant et la pédale de tierce mineure redoublée sur plusieurs octaves aux cors et bassons. L’ensemble génère un effet de contraste marqué vis-à-vis du thème pastoral et de l’atmosphère précédente :

The image shows a musical score for two parts: Cor anglais et cors 1° (English Horn and Cor Anglais) and Bassons et cors (Bassoons and Cors). The Cor anglais part is in 6/8 time, starting with a dynamic of *mp* and moving to *mf*. It features a descending melodic motif. The Bassons part is in 6/8 time, starting with a dynamic of *mp* and moving to *mf*. It features a low, sustained pedal point. The score is for measures 33-35.

Exemple 75 : *SW2*, « 3M5 The Meadow Scene », mes. 33-35.

Une rapide transition renoue avec l’atmosphère première du *cue* et amène l’énoncé d’un motif enjoué et sautillant dans l’aigu [exemple 76] sur une pédale de *si*. Il est caractérisé par les timbres scintillants du glockenspiel, célesta, piano, et piccolo, auréolés de *glissandi* de rivière (*mark tree*) et de harpe, et son rythme chaloupé croche-deux doubles-croche entraînant. Les contours du motif sont soulignés à la quarte ou la quinte inférieure par le vibraphone, les

⁶⁹⁷ Afin de ne pas entrer dans des détails trop fastidieux, nous n’analyserons pas la toute première version intégrale du « 3M5 The Meadow Scene », mais nous concentrerons sur la réécriture faite par le compositeur lui-même.

cors et les altos, tandis que l'ensemble est figé harmoniquement sur une pédale de l'accord parfait de *si* majeur aux sonorités cuivrées éclatantes :

Exemple 76 : *SW2*, « 3M5 The Meadow Scene », mes. 41-42.

Après la mesure 42, Williams intercale le « 3M5 Insert », débutant par un énoncé très lyrique du thème d'amour « Across the Stars », ample et passionné, aux cordes, cors et vibraphone dans le mode de *la* sur *si* [exemple 77]. La mélodie est accompagnée par des accords-couleurs aux trombones et tuba, qui déclinent l'harmonie sous-jacente dont la fonctionnalité est temporairement suspendue. Il s'agit d'accords parfaits renversés, agrémentés à l'occasion de sixtes ajoutées, de septièmes et de neuvièmes d'espèce pour ajouter à l'expressivité :

Exemple 77 : *SW2*, « 3M5 Insert », mes. 1-10.

Sous l'indication « Réaction de Padmé⁶⁹⁸ », le thème d'amour laisse soudain place à une section tendue [exemple 78], traduisant l'alarme de la sénatrice qui croit Anakin blessé. Un

⁶⁹⁸ « Padme Reacts » sur le manuscrit.

motif descendant au caractère plaintif est joué par les violons, sur une harmonie dissonante tenue en pédale à la harpe, aux cors, violoncelles, contrebasses et trombones avec sourdines :




The musical score for Example 78 consists of three staves. The top staff is for Violins, marked *mf*, with a melodic line in 6/8 time. The middle staff is for Trombones and low strings, showing a rhythmic accompaniment. The bottom staff is for Harp and horns, marked *sfp*, with a dissonant harmonic accompaniment.

Exemple 78 : SW2, « 3M5 Insert », mes. 11-14.

Enfin, le compositeur prévoit un retour à la fin du « 3M5 The Meadow Scene » (mes. 56-62), comportant une reprise amplifiée du motif enjoué et sautillant dans l'aigu (un ton plus haut par rapport à la première occurrence), puis une version très lyrique du thème pastoral aux cordes, glockenspiel, cors et hautbois, conclue par une tenue de quinte à vide *la-mi* à tout l'orchestre.

De nouveaux changements au montage ont visiblement eu lieu même après cet aménagement fait par le compositeur, car l'accompagnement musical de la scène s'avère beaucoup plus complexe et a nécessité de la part de Wannberg un travail très minutieux à partir du matériau des deux sources manuscrites. Pour davantage de clarté, nous avons choisi de présenter le montage final sous forme de tableau [tableau 16]. Les exemples musicaux sur portées, présentés en intégralité plus haut, y sont reproduits partiellement à titre de rappel et pour faciliter la lecture. Les modifications par rapport à la version prévue par Williams sont indiquées en gras.

MINUTAGE ET DESCRIPTION DE L'ACTION	MATÉRIAU MUSICAL UTILISÉ
- 47:49. Anakin interroge Padmé sur son passé amoureux.	<p>- « 3M5 The Meadow Scene », mes. 1-32. Thème pastoral (cf. [exemple 74]).</p> <p>Flûte</p>
- 49:08. Anakin semble avaliser l'établissement d'une dictature.	<p>- « 3M5 The Meadow Scene », mes. 32-35. Section plus sombre (cf. [exemple 75]).</p> <p>Cor anglais et cors 1^o</p> <p>Bassons et cors</p>

<p>- 49:17. Anakin désarme la tension par une pirouette.</p>	<p>- « 3M5 The Meadow Scene », mes. 36-40 [au lieu de 42]. Seule la transition renouant avec l'atmosphère première du <i>cue</i> est conservée.</p>
<p>- 49:27. Ellipse. Panoramique horizontal en plan général vers la droite. Padmé court dans la grande prairie ; Anakin fanfaronne devant elle en montant sur le dos de l'un des herbivores.</p>	<p>- « 3M5 Insert », de la seconde moitié de la mes. 1 jusqu'à la mes. 10. Thème d'amour (cf. [exemple 77]).</p>  <p>Cordes Corns Trombones et tuba</p>
<p>- 49:44. Continuation du même plan. Anakin tente de conserver l'équilibre malgré les ruades de la bête.</p>	<p>- « 3M5 The Meadow Scene », mes. 41. Motif enjoué et sautillant dans l'aigu (cf. [exemple 76]).</p>  <p>Piccolo Célesta Vibraphone Trombones</p>
<p>- 49:45. Padmé rit des pitreries d'Anakin, qui éprouve des difficultés de plus en plus grandes à rester sur sa monture.</p>	<p>- « 3M5 Insert ». Sorte de <i>looping</i> tronqué du thème d'amour : mes. 1 directement raccordée aux mes. 7-8, puis à la mes. 10. Le thème d'amour s'interrompt au moment où Anakin est brutalement jeté à terre.</p>  <p>C. Corns. Trb.</p>
<p>- 49:53. Padmé s'inquiète en voyant qu'Anakin ne se relève pas de sa chute et accourt vers lui.</p>	<p>- « 3M5 Insert », mes. 10-18. Section tendue sur les plans relatifs à Padmé, conformément aux indications du compositeur (cf. [exemple 78]).</p>


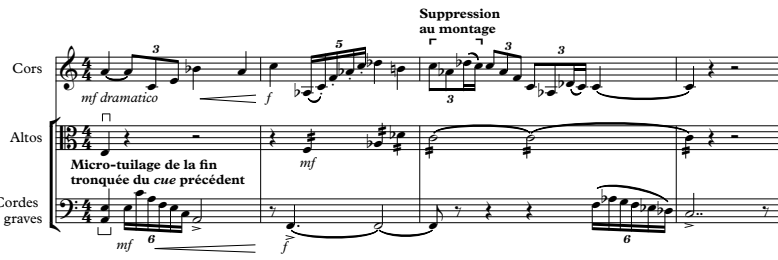
	
<p>- 50:07. Anakin met fin à sa plaisanterie et entraîne Padmé vers lui. Tous deux roulent dans l’herbe en riant aux éclats.</p>	<p>- « 3M5 The Meadow Scene », mes. 56-59 [au lieu de 62] ; reprise amplifiée du motif enjoué et sautillant dans l’aigu (un ton plus haut par rapport à la première occurrence), puis troncature de la version très lyrique du thème pastoral.</p> <p>- « 3M5 The Meadow Scene », suppression de la première moitié de la mes. 60 ;</p> <p>- « 3M5 The Meadow Scene », énoncé de la seconde moitié de la mes. 60 et de la mes. 61 (entière).</p>
<p>- 50:19. Volet faisant la transition entre Naboo et Kamino.</p>	<p>- Micro-tuilage : la dernière mesure du « 3M5 The Meadow Scene » (tenue de <i>la-mi</i> en blanche pointée) est superposée à la première mesure du « 3M6 The Meeting with Fett ».</p>
<p>- 50:25. Plan d’ensemble sur la planète Kamino battue par l’orage.</p>	<p>- « 3M6 The Meeting with Fett », énoncé de la fanfare tortueuse de Kamino par six cors dans une couleur de <i>fa</i> mineur. Suppression du premier temps de la mesure 3 :</p> 

Tableau 16 : *SW2*, nouveau montage musical de la scène romantique dans la prairie de Naboo et de l’enchaînement avec la séquence sur Kamino [film de 47:49 à 50:27].

Cette courte séquence condense ainsi un nombre conséquent de procédés de montage employés de manière extensive dans les épisodes républicains : le *looping*, les petites troncatures – de l’ordre de la mesure et du temps –, un va-et-vient entre le *cue* originel et l’insert utilisant la structure de l’un comme de l’autre de manière libre, et le micro-tuilage par notes superposées (ici entre deux *cues* différents).

Pour autant, le montage effectué par Wannberg est loin d’être un simple tronçonnage de la partition de Williams. Tout d’abord, en dépit des modifications conséquentes que l’on a relevées, le *music editor* tente de rester proche du projet originel du compositeur pour construire son nouveau montage : la section tendue, par exemple, intervient sur le gros plan du visage inquiet de Padmé, conformément aux indications sur le manuscrit du « 3M5 Insert ».

Par ailleurs, Wannberg a le mérite de tenter d'adapter au mieux un matériau relativement « fixé » à un medium mouvant en privilégiant la plus grande lisibilité de la scène. Ainsi, telle qu'elle est utilisée au montage final, la musique suit très précisément ce qui se déroule à l'image, signalant les différentes étapes formelles de la séquence comme on le voit clairement dans le [tableau 16] : la badinerie, le tour inquiétant pris par les propos d'Anakin, le désamorçage de la tension, le bonheur simple partagé par les deux personnages, l'inquiétude de Padmé, puis la fin de la plaisanterie d'Anakin, sont tous soulignés par une inflexion dans l'accompagnement musical, comme si celui-ci résultait d'une écriture spécifique du compositeur. Le montage musique rehausse ainsi l'action à l'écran ou la teneur du dialogue par une recherche indéniable de création de points de synchronisation précis de la part de Wannberg, les nouvelles sections musicales étant fréquemment corrélées à un changement de plan. Le double énoncé du thème d'amour, jugé maladroit par John Takis⁶⁹⁹, permet de mettre en valeur l'intensification des sentiments amoureux des deux personnages au-delà du simple jeu léger et des plaisanteries, et participe pleinement, sur le plan narratif, à l'épanouissement de la romance suggérée à l'image. Enfin, même s'il est peu probable que le procédé ait été délibéré de la part de Wannberg, il est intéressant de remarquer que l'emploi du micro-tuilage musical de mesures à la fin de la séquence fait écho, d'une certaine manière, au travail plastique de l'image, comme une forme d'équivalent sonore au procédé visuel du volet superposant brièvement deux plans successifs.

6.1.3.3. Un réagencement profond de l'accompagnement musical pour des séquences entières

Cette précision accrue permet alors à Wannberg de puiser dans une masse de matériau considérable pour recomposer entièrement l'accompagnement d'une scène, en utilisant n'importe quel endroit d'un *cue* dans un ordre non chronologique. Déjà observée sur les *cues* de taille assez réduite comme le « 3M5 The Meadow Scene » analysé plus haut, cette pratique est d'autant plus saisissante lorsqu'elle intervient dans des *cues* très longs, tels le « 1M7A Zam Chase Pt. 1 » (40 pages, 158 mesures) et le « 1M7B Zam in Pursuit » qui lui fait suite (42 pages, 168 mesures) dans *SW2*. En raison de la profusion du matériau ici à disposition, du langage atonal majoritairement employé dans les deux *cues* et de l'éclatement de l'écriture en cellules mélodico-rythmique d'essence cinétique, de la densité de la bande sonore recouvrant partiellement l'orchestre à certains endroits, et de l'échelle microscopique de nombreuses

⁶⁹⁹ John Takis déplore au sujet de cette scène : « La section paroxystique du *cue* a été charcutée dans le film, engendrant un montage musical apparent et désagréablement heurté. Mais pire encore, après ce changement et la fin de la phrase, une grande partie du passage est passée en boucle à nouveau » (John Takis, « *Star Wars* Episode Tunes: Attack on the Score », *Film Score Monthly*, vol. 7, n° 4, mai/juin 2002, p. 20 : « The climactic part of this cue was hacked up in the film, making for a jarring and exposed music edit. But worse, after this edit and the end of the phrase, much if the passage is looped again »).

modifications, l'accompagnement musical au montage final a été ardu à reconstituer. La section « The Chase Through Coruscant » sur la bande originale⁷⁰⁰ n'est pas d'une grande aide, puisqu'il s'agit de l'enchaînement linéaire des deux *cues* suivis du « 2M1 Zam is Eliminated », provenant tous trois probablement des versions des sessions d'enregistrement. Or, une grande partie du *cue* « 1M7B Zam in Pursuit », présenté dans son intégralité sur la bande originale, ne figure pas dans le film. Enfin, nous ne disposons que du support des partitions des orchestrateurs pour le « 1M7A » et le « 1M7B ». Il n'était donc pas possible de s'appuyer sur les indications du compositeur, ni de déterminer quelle section était prévue par Williams pour accompagner tel plan ou telle action.

Nous avons observé une réorganisation profonde de la structure musicale de cette séquence où Obi-Wan et Anakin poursuivent la chasseuse de prime Zam Wesell à travers Coruscant [extrait 29], sur une grandeur d'échelle sans équivalent dans la trilogie impériale : Wannberg recrée intégralement un nouvel accompagnement couvrant près de sept minutes de film à partir du matériau de base des *cues* « 1M7A Zam Chase Pt. 1 » et « 1M7B Zam in Pursuit ». Alors que le montage de la scène de la prairie de *SW2* analysée plus haut tentait de conserver les grandes lignes du projet du compositeur – le début et la fin de l'accompagnement, en particulier, s'en rapprochaient –, dans la séquence sur Coruscant, Wannberg rompt totalement avec l'enchaînement linéaire des deux *cues* prévu par Williams ainsi qu'avec leur déroulement intrinsèque [tableau 17] :

MINUTAGE ET DESCRIPTION DE L'ACTION	CUE UTILISÉ ET MODIFICATIONS OPÉRÉES PAR WANNBERG
<p>- 14:09. Les Jedi sentent la présence d'un danger mortel dans la chambre de Padmé. Anakin tue les <i>kouhuns</i>, Obi-Wan saute sur le droïde ASN-121 qui le conduit jusqu'à Zam Wesell.</p>	<p>->« 1M7A Zam Chase Pt. 1 » :</p> <ul style="list-style-type: none"> - mes. 1-154. - suppression de la mes. 156 (à 3/4), - transformation de la mes. 155 (à 3/4) en mesure à 4/4 avec l'énoncé des deux premiers temps, le <i>looping</i> du premier temps, et l'énoncé du troisième temps, - enchaînement direct à la mes. 157 à 2/4. Par le biais de ces deux opérations, Wannberg recrée ainsi une sensation de six temps qui compense la perte de la succession des deux mesures à 3/4, garantissant une stabilité rythmique. - suppression de la mes. 158 qui termine normalement le <i>cue</i>.

⁷⁰⁰ John Williams, [*SW2* BO], piste 3 « Zam the Assassin / The Chase Through Coruscant ».

<p>- 17:42. Plan rapproché de Zam se dirigeant vers les coupleurs d'énergie.</p>	<p>-> Reprise immédiate d'un segment au début de « 1M7A Zam Chase Pt. 1 » :</p> <ul style="list-style-type: none"> - mes. 17 seule, - mes. 16-24, - mes. 25 élidée (seuls les deux premiers temps sont conservés), - mes. 26-30, - création d'une mesure artificielle à 5/4 formée des trois premiers temps de la mes. 31, du premier temps de la mes. 31, et du dernier temps de la mes. 30 ; - <i>looping</i> de la mes. 32, enchaînées aux mes. 33-39, - <i>looping</i> de la mes. 40, enchaînée aux mes. 41-48.
<p>- 18:37. Zam dans le tunnel.</p>	<p>Arrêt de la musique, effets sonores seuls.</p>
<p>- 18:43, Zam ressort du tunnel, pensant avoir semé les Jedi.</p>	<p>-> Nouvelle reprise du <i>cue</i> « 1M7A Zam Chase Pt. 1 », mais choix d'une toute autre section située vers la fin de la partition (mes. 126-136), de laquelle Wannberg retranche plusieurs mesures de manière sporadique :</p> <ul style="list-style-type: none"> - énoncé de la mes. 126, - mes. 128-130, - mes. 132, - mes. 135-136. Enchaînement direct au <i>cue</i> suivant.
<p>- 18:52, plan rapproché sur Zam qui enlève le voile lui recouvrant le visage.</p>	<p>-> <i>cue</i> « 1M7B Zam in Pursuit »</p> <ul style="list-style-type: none"> - abandon des 56 premières mesures, - à partir de la mes. 57, le reste du <i>cue</i> accompagne tout l'affrontement entre Anakin et Zam sur le <i>speeder</i>, et s'enchaîne au <i>cue</i> suivant.
<p>- 20:57. Anakin se relève de sa chute après le <i>crash</i> du <i>speeder</i> de Zam.</p>	<p>-> <i>cue</i> « 2M1 Zam is Eliminated ».</p>

Tableau 17 : SW2, nouveau montage musical de la scène de poursuite entre Zam, Obi-Wan et Anakin à travers Coruscant [film de 14:09 à 20:57].

Le travail de montage musical sur cette séquence est particulièrement emblématique des pratiques de la trilogie républicaine. À travers un enchaînement de mesures non linéaire, la partition est envisagée dans sa globalité comme un réservoir organisé en sections délimitées et contrastées, dans lesquelles Wannberg peut puiser et qu'il peut redistribuer dans n'importe quel ordre selon les besoins du montage. Dans le cadre d'une séquence aussi longue, la nécessité de compléter le « puzzle » musico-visuel prime ainsi sur la structuration première de la partition. Le premier retour du matériau du « 1M7A Zam Chase Pt. 1 » (cf. deuxième cellule du

[**tableau 17**]) est particulièrement révélateur de cette manière d'utiliser la partition. Le *music editor* prend une large portion du *cue* qu'il élague ensuite à petite et très petite échelles, qu'il retaille à un degré de précision extrême, sans qu'il n'y ait de création de points de synchronisation particulièrement saillants entre une inflexion de l'accompagnement, une modification opérée par Wannberg à partir de la partition originelle, et un élément de l'image. Hormis l'énoncé de la mesure 32, corrélé à un changement de plan cadrant le *speeder* de Zam en plongée qui dévie de sa trajectoire rectiligne pour s'engouffrer dans un tunnel, la sensation créée est plutôt celle de flux et de reflux intensifiant la vitesse et le suspense de la poursuite, plutôt que d'une clarification narrative : le matériau est employé de manière non spécifique, non référentielle. Ainsi, telle cellule qui, dans le premier énoncé, accompagne des plans relatifs à Obi-Wan, est accolée au *speeder* de Zam lors de son retour. La seconde reprise du « 1M7A Zam Chase Pt. 1 » (mes. 126-136), d'où Wannberg retranche plusieurs mesures de manière discontinue, atteste là encore de la fonction « utilitaire » de cette section de partition. Le *music editor* se livre à un travail de raffinement comme s'il œuvrait à partir d'un « matériau brut⁷⁰¹ », dont il se sert afin de compléter une portion visuelle pour une durée bien précise – d'où les nombreuses micro-coupures que l'on observe sur l'ensemble de la séquence, nécessaires pour ajuster au mieux le matériau musical à chaque segment visuel donné.

Il convient de préciser ici que cette utilisation au montage est grandement facilitée par le type d'écriture même pour lequel le compositeur a opté dans cette séquence, sur laquelle nous reviendrons de façon détaillée dans notre troisième partie. L'emploi d'une écriture à la fois fragmentée et compartimentée dans de grandes sections contrastées autorise, comme le rappelle Ronald Sadoff, « une grande latitude pour découper le *cue* en des fragments aisément manipulables⁷⁰² », bien plus facilement que dans le cas de longues mélodies pouvant être soumises à des développements.

6.1.3.4. Des patchworks de cues à la provenance très diverse

Utilisée à la manière des *rushes*, la partition est ainsi conçue comme un objet malléable, pouvant être adapté et modifié à loisir. Signe de cette interchangeabilité accrue du matériau, un nombre considérable de scènes de la trilogie républicaine se voient entièrement remontées à partir de fragments de *cues* très divers mis bout à bout par Wannberg. Cette reprise beaucoup plus importante de segments de partitions d'épisodes précédents – en particulier les *cues* de

⁷⁰¹ Nous reprenons ici une expression du *sound designer* Randy Thom dans son article « Designing a Movie For Sound » [1998], dans Larry Sider, Diane Freeman et Jerry Sider (dir.), *Soundscape: The School of Sound Lectures*, Londres/New York : Wallflower Press, 2003, p. 130 : « raw material ».

⁷⁰² Ronald H. Sadoff, « The Role of the Music Editor and the “Temp Track” as Blueprint for the Score, Source Music, and Source Music of Films », *Popular Music*, vol. 25, n° 2, mai 2006, p. 171 : « [It] allows great latitude in editing the cue into manageable slices. »

SW1 – est là encore à mettre en rapport avec les mutations technologiques. Alors que dans la trilogie impériale, le recours à un tel procédé impliquait une certaine lourdeur dans les opérations de gestion et de manipulation, le numérique transforme le rapport au matériel musical existant : stockées numériquement, les données sont toujours à disposition et instantanément accessibles à n'importe quel moment – ce que Nicholas Rombes qualifie d'« hypervisibilité de l'archive numérique⁷⁰³ ». De ce point de vue, l'ère numérique est celle de l'éternel présent, de l'immédiateté : les frontières entre l'espace et le temps, entre ce qui est antérieur et ce qui est actuel, se font de plus en plus minces⁷⁰⁴.

La singularité des collages réalisés au montage par Wannberg, par rapport à la trilogie impériale, réside ainsi dans l'hétérogénéité des sources utilisées : dans plusieurs scènes des épisodes républicains, l'accompagnement orchestral prend la forme d'un gigantesque patchwork hétéroclite – « frankensteinien⁷⁰⁵ » selon John Takis – composé de sections de *cues* très divers. Nous ne détaillerons ici que la première partie de la scène de *SW2* où les Jedi, les monstres et les droïdes combattent dans l'arène sur Géonosis [**extrait 30**], qui est la manifestation la plus extrême de l'emploi extensif de ce procédé à l'échelle de la trilogie républicaine. Nous avons, à quelques endroits du [**tableau 18**], complété nos propres reconstitutions avec les suggestions et dénominations de Takis (indiquées par un astérisque), qui tente de dresser un inventaire complet des *cues* utilisés dans le film entier⁷⁰⁶. Enfin, dans la mesure où nous n'avons pas eu accès à l'intégralité des partitions manuscrites de *SW1*, l'identification des *cues* de cet épisode renvoie majoritairement aux noms des pistes des bandes originales, hormis pour le « 6M5 Droid Battle » que nous avons consulté.

Le [**tableau 18**] permet ainsi de donner un bon aperçu de l'entreprise titanesque engagée par le *music editor* lors de l'assemblage musical final de la séquence. Il témoigne non seulement du nombre considérable d'opérations de montage que Wannberg a dû effectuer, mais aussi de la manière dont il a tiré profit des outils numériques, à travers le soin notable avec lequel les coupures et les collages ont été faits à une échelle très réduite. L'expertise du travail de Wannberg rend difficilement audible et identifiable à la simple écoute l'ensemble de ces

⁷⁰³ Nicholas Rombes, « Before and After and Right Now: Sequels in the Digital Era », dans Carolyn Jess-Cooke et Constantine Verevis (dir.), *Second Takes: Critical Approaches to the Film Sequel*, Albany : State University of New York Press, 2010, p. 203 : « the hypervisible digital archive ».

⁷⁰⁴ Pour une approche approfondie de ces questions, nous renvoyons à l'article de Rombes (*Ibid.*, p. 191-203).

⁷⁰⁵ John Takis, « *Star Wars* Episode Tunes », *op. cit.*, p. 18 : « a Frankenstein patchwork ».

⁷⁰⁶ *Ibid.*, p. 18-23. Takis n'a visiblement pas eu accès aux partitions de *SW2*. En conséquence, ses suggestions faites à partir des bandes originales diffèrent parfois de nos propres conclusions, et nous n'avons conservé ici que les endroits où nous n'avons pu nous-mêmes déterminer la provenance des musiques utilisées au montage.

modifications – et a par conséquent fait de notre tentative de reconstitution un travail long et laborieux, encore incomplet (comme on le voit à deux endroits du tableau).

<p>MINUTAGE ET DESCRIPTION DE L’ACTION</p>	<p>PROVENANCE DU MATÉRIAU MUSICAL UTILISÉ</p>
<p>- De 01:49:53 à 01:49:57. Un plan rapproché cadre les pas de Mace Windu.</p>	<p>- *[SWI JV], « sqdanger1.imc » [de 00:00 à 00:04].</p>
<p>- De 01:49:58 à 01:50:04. Windu se glisse subrepticement jusqu’à la tribune. Profitant de l’effet de surprise, il allume son sabre laser sous la gorge de Jango Fett.</p>	<p>- SW2, « 6M2 Entrance of the Monsters », mes. 111-114.</p>
<p>- De 01:50:05 à 01:50:13. Le compte Dooku se tourne vers lui et ironise : « Quelle bonne idée de vous joindre à nous ! » (« How pleasant of you to join us ! »)</p>	<p>- [SWI UE], disque 1, piste 3 « Boarding the Federation Battleship » [de 01:55 à 02:01].</p>
<p>- De 01:50:14 à 01:50:25. Les Jedi infiltrés dans les tribunes révèlent leur présence.</p>	<p>- [SWI UE], disque 1, piste 4 « Death Warrant for Qui-Gon and Obi-Wan » [de 00:50 à 00:54 ; puis de 01:06 à 01:13].</p>
<p>- De 01:50:26 à 01:50:27. Plan rapproché sur les trois condamnés à mort qui reprennent espoir.</p>	<p>- *[SWI JV], « sqdanger1.imc » [dernière note].</p>
<p>- De 01:50:28 à 01:50:37. Dialogue entre Dooku et Windu.</p>	<p>- [SWI UE], disque 1, piste 3 « Boarding the Federation Battleship » [de 02:02 à 02:11].</p>
<p>- De 01:50:38 à 01:50:42. Des pas lourds et menaçants se font entendre derrière Windu.</p>	<p>- [SWI UE], disque 1, piste 9 « Inside the Bubble City » [de 03:01 à 03:05].</p>

<p>- De 01:50:43 à 01:51:12. Des super droïdes de combat font feu sur Windu, également attaqué par Jango. L'affrontement général commence.</p>	<p>- [<i>SWI BO</i>], piste 9 « Anakin Defeats Sebulba » [de 01:57 à 02:26].</p>
<p>- De 01:51:13 à 01:51:28. L'armée droïde avance d'un pas cadencé dans l'arène en tirant sur les Jedi.</p>	<p>- [<i>SWI BO</i>], piste 14 « The Droid Invasion » [de 00:49 à 01:04].</p>
<p>- De 01:51:29 à 01:51:37. Padmé tue un conducteur de char et s'empare du véhicule.</p>	<p>- [<i>SWI Racer</i>], « Podloop1.wav » [de 00:29 à 00:37].</p>
<p>- De 01:51:38 à 01:52:06. Obi-Wan, filmé en plan rapproché, détruit plusieurs droïdes de combat ; Anakin rejoint Padmé sur le char.</p>	<p>- [<i>SWI UE</i>], disque 1, piste 33 « Anakin Defeats Sebulba » [de 01:44 à 02:12].</p>
<p>- De 01:52:07 à 01:52:38. Windu brille au combat ; il rejoint Obi-Wan pour former un cercle défensif avec d'autres Jedi. Jango tue un Jedi menaçant le comte Dooku.</p>	<p>- [<i>SWI UE</i>], disque 2, piste 26 « The Gungans Retreat and the Queen Surrenders » [jusqu'à 00:31].</p>
<p>- De 01:52:39 à 01:53:12. Le <i>reek</i> charge Windu et Obi-Wan ; Jango s'élance dans l'arène et est attaqué par le monstre, qu'il parvient à tuer.</p>	<p>- [<i>SWI UE</i>], disque 1, piste 12 « The Giant Squid and the Attack on Theed » [de 00:09 à 00:20].</p> <p>- <i>looping</i> de la seconde mineure ascendante aux cors [de 00:19 à 00:20]</p> <p>- reprise du <i>cue</i> [de 00:20 à 00:41].</p>
<p>- De 01:53:13 à 01:53:17. Jango se retourne et tire sur Windu qui court vers lui, le sabre laser brandi.</p>	<p>- Quelques traits fusée dont nous n'avons pas pu identifier la provenance exacte (font peut-être partie du réservoir de matériau non spécifique</p>

	évoqué par le compositeur) ⁷⁰⁷ .
- De 01:53:18 à 01:53:21. Windu contre les tirs de Jango et le décapite.	- *[<i>SWI JV</i>], « sqplayerdeath.imc ».
- De 01:53:22 à 01:53:23. La tête du chasseur de primes roule dans la poussière de l'arène.	- Quatre coups de timbale dont nous n'avons pas pu identifier la provenance exacte (font peut-être partie du réservoir de matériau non spécifique évoqué par le compositeur). À noter que l'on retrouve les mêmes martèlements de timbale plus loin dans l'épisode [à 02:07:09], au moment où Dooku, qui a vaincu Obi-Wan puis Anakin au sabre laser, regarde ses deux adversaires gisant impuissants au sol.
- De 01:53:24 à 01:53:32. Plan rapproché sur le comte Dooku, inquiet de ce revers, puis réaction horrifiée de Boba à la mort de son père.	- [<i>SWI UE</i>], disque 2, piste 14 « The Gungans March » [de 00:39 à 00:47], qui s'enchaîne au <i>cue</i> de <i>SWI</i> « 6M5 Droid Battle » par le biais d'une note commune (<i>do</i>).
- De 01:53:32 à 01:53:46. Retour sur le combat général qui fait toujours rage dans l'arène.	- <i>SWI</i> , « 6M5 Droid Battle », mes. 13-14. - courte césure - <i>SWI</i> , « 6M5 Droid Battle », mes. 19-26.
- De 01:53:47 à 01:53:53. C3PO se rend compte que sa tête a été greffée sur un mauvais corps et s'excuse de tirer sur les Jedi.	- <i>SWI</i> , « 6M5 Droid Battle », mes. 1-4 (1 ^{er} temps).
- De 01:53:54 à 01:53:58.	- <i>SWI</i> , « 6M5 Droid Battle », mes. 25-27.

⁷⁰⁷ John Takis indique lui aussi : « Inconnu (quelques notes mises en boucle) » (*Ibid.*, p. 22 : « Unknown (a few looped notes). »)

Un Jedi met C3PO hors d'état de nuire involontairement.	
- De 01:53:59 à 01:54:27. L'armée droïde gagne du terrain, Padmé et Anakin se replient. L' <i>acklay</i> retrouve la trace d'Obi-Wan.	- <i>SW1</i> , « 6M5 The Droid Battle », mes. 31-47.
- De 01:54:28 à 01:54:38. Obi-Wan prend le dessus en coupant les pattes du monstre.	- <i>SW1</i> , « 6M5 Droid Battle », mes. 75-80 (pas de résolution de la cadence parfaite en <i>do</i> mineur).
- De 01:54:39 à 01:54:58. Obi-Wan porte le coup de grâce à l' <i>acklay</i> . R2D2 décapite C3PO et emporte sa tête.	- [<i>SW1</i> BO], piste 9 « Anakin Defeats Sebulba » [de 01:38 à 01:57].
- De 01:54:59 à 01:55:34. L'armée droïde encercle les derniers Jedi survivants. R2D2 reconnecte la tête de C3PO au bon corps. Dooku ordonne le repos à ses troupes.	- <i>SW1</i> , « 6M5 Droid Battle », mes. 60-76. - courte césure - <i>SW1</i> , « 6M5 Droid Battle », mes. 79-81 (cadence parfaite en <i>do</i> mineur).

Tableau 18 : *SW2*, montage musical de la première partie de la scène de l'arène sur Géonosis [film de 01:49:53 à 01:55:34].

Dans la mesure où tout est à disposition immédiatement, l'accès aux données numériques rend secondaire la question de la provenance exacte des sources musicales utilisées, qui semblent avoir une « valeur » égale. En ce sens, cette séquence est peut-être la plus représentative de la transformation du statut de la partition dans les *blockbusters* à l'ère numérique évoquée plus haut. Elle atteste également des responsabilités immenses qui échoient aux *music editors* dans le cinéma contemporain, en dépit de leur reconnaissance relative dans la littérature cinémusicologique, et dévoile tout un pan emblématique de leur pratique. Une remarque très pertinente de Ronald Sadoff sur la création des *temp tracks* s'applique ainsi parfaitement aux patchworks réalisés au montage final par Wannberg, en ce qu'il rappelle à juste titre :

Les *music editors* sont privés de la possibilité de développer le matériel thématique, généralement considéré comme l'ADN de la structure d'une partition. Les *cues* et les phrases sélectionnés à partir de partitions diverses, et détachées de leur contexte d'origine, peuvent présenter une

collection de vignettes musicales disparates et dépareillées. [...] Toutefois, quiconque a pu observer [...] un *music editor* professionnel est frappé par la qualité naturelle et l'efficacité de ces *cues* ré-assignés dans un contexte « étranger »⁷⁰⁸.

6.2. Musique et montage numérique : un remaniement musical problématique ?

6.2.1. Une condamnation uniformisée du montage musical de la trilogie républicaine : analyse du discours critique

Il n'est guère étonnant que l'ensemble de ces pratiques de montage, remodelant profondément la partition de Williams, ait généré une animosité aussi bien de la part des critiques musicaux que des fans mélomanes. Ces derniers expriment leur amertume dans des forums spécialisés où ils n'hésitent pas, sous couvert de pseudonymes, à employer des formules relativement violentes, évoquant une « boucherie⁷⁰⁹ » voire même un « suicide créatif⁷¹⁰ ». Deux publications successives sur le site dédié à Williams, signées par les internautes Cypher et Jim Ware, résument à elles seules l'état d'esprit partagé par les fans au sujet des épisodes républicains :

[I]ls devraient simplement se débarrasser entièrement du couper-coller bâclé de la musique de *SWI* qu'ils ont utilisé, parce que c'est complètement naze [*sic*]. – Pourquoi est-ce que *Lucasfilm* se donne encore la peine d'embaucher Williams pour écrire les partitions de ces films⁷¹¹ ?

Une cristallisation très forte des attentes, couplée à un phénomène de forte projection intérieure que l'écart temporel de seize années entre *SW6* et *SWI* a par ailleurs grandement favorisé, a accompagné la sortie des épisodes républicains. Dès lors, les nouveaux films ne pouvaient, dans une certaine mesure, que susciter déconvenue et désillusion, voire même un sentiment de « trahison » chez les fans⁷¹². La virulence des attaques à l'encontre de *SWI* et de

⁷⁰⁸ Ronald H. Sadoff, « The Role of the Music Editor », *op. cit.*, p. 173-174 : « Music editors are deprived of the ability to develop thematic material, generally regarded as the DNA for a score's structure. Cues and phrases culled from various scores, and detached from their original contexts, can present a disparate and disenfranchised collection of musical vignettes. [...] Nevertheless, anyone who has witnessed [...] a professional music editor is struck by the effective and natural quality of these re-purposed cues in a "foreign" context. »

⁷⁰⁹ Tpigeon, « Confirmed – No "Lost" Battle Music for Ep. 2 », *John Williams Fan Network*, 6 octobre 2002, <http://www.jwfan.com/forums/index.php?topic/1366-confirmed-no-lost-battle-music-for-ep-2/&page=2>, consulté le 23 mars 2016 : « butchery ».

⁷¹⁰ Guest macrea, « Confirmed – No "Lost" Battle Music for Ep. 2 », *op. cit.*, <http://www.jwfan.com/forums/index.php?topic/1366-confirmed-no-lost-battle-music-for-ep-2/&page=1>, consulté le 23 mars 2016 : « creative suicide ».

⁷¹¹ Cypher et Jim Ware, « Confirmed – No "Lost" Battle Music for Ep. 2 », *op. cit.*, <http://www.jwfan.com/forums/index.php?topic/1366-confirmed-no-lost-battle-music-for-ep-2/&page=1>, consulté le 23 mars 2016 : « [T]hey should just get rid of the botched cut-and-paste *TPM* music they used entirely because it completely sucks. – Why does Lucasfilm even bother to employ Williams to write scores for these films ? »

⁷¹² Ce phénomène est étudié par Will Brooker dans le quatrième chapitre de son ouvrage sur la réception de *Star Wars*, intitulé « Le fan trahi » (Will Brooker, « The Fan Betrayed », *Using the Force: Creativity, Community and Star Wars Fans*, New York : Continuum, 2002, p. 79-100).

SW2 s'explique aussi en partie par le rapport nostalgique que les fans entretiennent avec la trilogie impériale⁷¹³, à la dimension artisanale, presque « bricolée » des épisodes précédents à laquelle les nouvelles possibilités issues du numérique semblent avoir mis fin. L'opposition systématique entre le traitement de la partition des épisodes républicains et celle des épisodes impériaux recoupe d'ailleurs, bien plus largement, la scission au sein de la communauté des fans entre les défenseurs (surnommés les *gushers*) et les détracteurs (les *bashers*) de la trilogie républicaine, s'affrontant avec véhémence sur les forums internet⁷¹⁴.

Outre l'écart temporel séparant les deux trilogies, l'appropriation par les fans a été attisée par l'« univers étendu » (*expanded universe*) de *Star Wars*. Celui-ci regroupe notamment les bandes dessinées, les romans, les *comics*, le film d'animation *Star Wars: The Clone Wars* (2008), six saisons de la série d'animation *The Clone Wars* (2008-2014), trois saisons de la série d'animation *Star Wars Rebels* (2014-), le lancement d'une série de *spin-offs* parallèles aux épisodes formant le « canon » de *Star Wars*, intitulée *Star Wars Anthology*⁷¹⁵, plusieurs jeux vidéo, des jeux de rôle multijoueurs en ligne (dont *Star Wars: Clone Wars Adventures* et *Star Wars: The Old Republic*), l'attraction *Star Tours* proposée dans certains parcs *Disneyland*, plusieurs sites internet spécialisés (dont *Star Wars HoloNet* et *Wookieepedia*) et, bien entendu, l'ensemble des produits dérivés dont le détail déborde largement notre propos⁷¹⁶. Cette synergie entre les différents supports entraîne un mode de réception particulier, que Carolyn Jess-Cooke théorise sous l'expression « expérience spectatorielle *séquelisée*⁷¹⁷ » (c'est-à-dire dont les suites – séquels – et l'univers étendu font partie intégrante), concourant fortement à entretenir cette forme d'identification et d'appropriation personnelle évoquée plus haut :

⁷¹³ On peut citer, à titre d'anecdote, la polémique créée en 2004 lorsque Lucas remplace dans la version DVD l'apparition de Sebastian Shaw en Anakin Skywalker aux côtés de Yoda et Obi-Wan, à la fin du *Retour du Jedi*, par celle d'Hayden Christensen, l'acteur interprétant le personnage dans la trilogie républicaine. Laurent Jullier souligne en effet : « Cette révision ne sera pas du goût de tous les fans, qui ne partagent pas avec Lucas le souci d'harmoniser à tout prix les deux trilogies » (Laurent Jullier, *Star Wars : anatomie d'une saga* [2005], Paris : Armand Colin, 2010, p. 125).

⁷¹⁴ Pour un éclairage approfondi sur ce sujet, nous renvoyons à l'ouvrage de Brooker (*Using the Force, op. cit.*, p. 63-65 et p. 77-99). Voir aussi Patti McDaniel, « The Lucas Effect: George Lucas and the New Hollywood », Thèse de doctorat en études cinématographiques, University of Southern California, 2004, p. 335-344.

⁷¹⁵ Le premier volet de ces *spin-offs*, réalisé par Gareth Edwards, s'intitule *Rogue One: A Star Wars Story* (2016).

⁷¹⁶ Voir à ce sujet Frank Rose, *The Art of Immersion: How the Digital Generation is Remaking Hollywood, Madison Avenue, and the Way We Tell Stories*, New York : W.W. Norton & Company, 2011, p. 68-75.

⁷¹⁷ Carolyn Jess-Cooke, « Sequelizing Spectatorship and Building Up the Kingdom : The Case of *Pirates of the Caribbean*, Or, How a Theme-Park Attraction Spawned a Multibillion-Dollar Film Franchise », dans Carolyn Jess-Cooke et Constantine Verevis (dir.), *Second Takes, op. cit.*, p. 208 : « a *sequelized* spectatorship ». Jess-Cooke fait ici référence au séquel, qui désigne une suite cinématographique à un film antérieur, dont il est une prolongation narrative et chronologique : le séquel reprend les mêmes protagonistes et débute là où l'histoire s'est arrêtée dans le film précédent. *Alien, le huitième passager* (1979), *Aliens, le retour* (1986), *Alien 3* (1992), *Alien, la résurrection* (1997), et les films *Scream* (1996), *Scream 2* (1997), *Scream 3* (2002) et *Scream 4* (2011) en sont des exemples emblématiques. Voir à ce sujet Carolyn Jess-Cooke, *Film Sequels: Theory and Practice from Hollywood to Bollywood*, Edinburgh : Edinburgh University Press, 2009.

[L]e type de relation forgée entre les consommateurs/spectateurs et la franchise cinématographique est une expérience spectatorielle *séquelisée*, ou un ensemble d'expériences et de rencontres spectatorielles personnalisées dans lesquelles la répétition, la reconstitution et la création d'une mémoire collective sont des principes structurants⁷¹⁸.

Décus voire outrés du traitement de la partition de Williams dans les épisodes républicains, de nombreux fans effectuent alors leurs propres remontages, recréant un découpage musical à leurs yeux bien plus conforme au projet originel de Williams, qu'ils partagent et s'échangent en ligne, dans une quête quasi sacrée voire maniaque du « vrai » accompagnement musical tel qu'il aurait été pensé par le compositeur. En attestent les 101 pages du forum « *Star Wars Prequel Music Resource* » et les 47 pages du « *Star Wars Prequel Music Resource (Part 2)* » qui lui fait suite sur le site *John Williams Fan Network*, où sont postées d'innombrables reconstitutions personnelles extrêmement détaillées de la musique de *SW1*, *SW2* et *SW3*, avec un minutage de chaque fragment. Tels des Sherlock Holmes modernes, les fans mélomanes qui contribuent à ce forum traquent de façon obsessionnelle le *cue* perdu, la dernière pièce manquante à leur montage.

De manière assez surprenante, les publications plus « sérieuses » sur le montage musical des épisodes républicains présentent des constats similaires et usent du même ton virulent que les fans. Les articles publiés dans le périodique bimestriel *Cinéfonia* (1995-2006)⁷¹⁹, l'unique revue française d'envergure intégralement dédiée à la musique de cinéma, sont ainsi tout à fait emblématiques de cette réception négative du montage musique dans la trilogie républicaine⁷²⁰. Mais cette réception critique est loin d'être propre à la France. Du côté des publications anglophones, en effet, force est de constater que les mêmes formules, voire la même terminologie (en particulier celle du « papier peint »), sont employées dans le périodique américain spécialisé *Film Score Monthly*⁷²¹. Le titre même de l'article de John Takis consacré

⁷¹⁸ Carolyn Jess-Cooke, « Sequelizing Spectatorship and Building Up the Kingdom », *op. cit.*, p. 208 : « [T]he kind of relationship that is forged between consumers/spectators and the film franchise is a *sequelized* spectatorship, or a set of personalized spectatorial experiences and encounters in which repetition, reenactment, and collective memory-making are organizing principles. »

⁷¹⁹ Le périodique a connu trois appellations différentes au cours de son existence : *Dreams to dreams...s* en 1995, *Dreams Magazine* en 2001 puis *Cinéfonia* de 2003 à 2006. Y contribuaient des journalistes aussi bien que des musicologues.

⁷²⁰ Des expressions très péjoratives reviennent par exemple sous la plume de Leprêtre et Michel, qui voient dans *SW1* un « travestissement de l'œuvre de John Williams [poussé] jusqu'à son paroxysme » où la sanctuarisation de la partition musicale, évoquée précédemment, transparait clairement dans le vocabulaire employé (Didier Leprêtre et Nicolas Michel, « La Guerre ne fait pas rage que dans les étoiles », *Dreams to Dream...s*, n° 15, automne 1999, p. 43). Le travail de Wannberg est alors rabaissé au rang de bricolage peu réfléchi, comme l'attestent les formules « amalgame souvent raté pour ne pas dire grotesque », « rafistolage » et « saucissonn[age] » (*Ibid.*, p. 42-43). Voir aussi Olivier Desbrosses, « La renaissance du symphonisme », dans Alexandre Tylski (dir.), *John Williams : un alchimiste musical à Hollywood*, Paris : L'Harmattan, 2011, p. 55-56.

⁷²¹ Il s'agit de l'un des premiers périodiques américains spécialisés dans la musique de cinéma, où collaborent journalistes musicaux et musicologues. Lucas Kendall, producteur et acteur américain, le crée en juin 1990 sous la forme d'une *newsletter* d'une page, intitulée *SCL – Soundtrack Correspondence List*. Il s'agit de pallier

à la musique de *SW2*, « Une attaque contre la partition⁷²² », est tout à fait révélateur. Outre les présupposés sous-jacents similaires à ceux de *Cinéfonía* sur le statut de la partition musicale, sur lesquels nous ne reviendrons pas, ces remarques dépréciatives s'inscrivent, plus largement, au sein d'un discours méfiant à l'égard des technologies numériques, que des chercheurs anglophones ont récemment tenté de démêler, en particulier Patti McDaniel⁷²³.

Un trait marquant de la réception des épisodes républicains mérite d'être souligné. De nombreux auteurs se sont insurgés contre la provenance, au montage final, de *cues* appartenant à des scènes ou des épisodes différents. Ce type de critiques s'apparente davantage à une condamnation de principe de la pratique elle-même – Lucas et Wannberg feraient « intrusion » dans la partition du compositeur – que de l'utilisation réelle de ces *cues* dans leur nouveau contexte. Très peu d'exemples précis sur les nouveaux montages musicaux viennent en effet étayer les assertions négatives et, lorsqu'ils sont présents, ils ne donnent lieu à aucune argumentation ou ébauche analytique qui viendrait soutenir le point de vue avancé. Par exemple, selon John Takis, la puissance de la séquence de *SW2* où Anakin part à la recherche de sa mère capturée par les Hommes des sables, est considérablement amoindrie par la juxtaposition de la fin d'un *cue* de *SW1* à l'ostinato de « Duel of the Fates » : « Lucas n'a visiblement pas approuvé la manière dont Williams crée une détente, puisqu'il y a collé un finale heurté et fracassant de *La Menace fantôme* [...] qui ruine l'effet⁷²⁴. » Aucun développement ne vient étayer cet argument. Or, vérification faite, cette conclusion éclatante telle qu'elle apparaît dans le *cue* de *SW1* « The Death of Qui-Gon and the Surrender of the Gungans⁷²⁵ » fait *déjà* suite à un énoncé de « Duel of the Fates ». Elle n'est donc pas raccordée arbitrairement par Wannberg à n'importe quel motif, mais rejoint au contraire parfaitement une progression prévue comme telle par le compositeur lui-même dans *SW1*. En outre, la gradation d'intensité qu'elle génère nous paraît au contraire accroître considérablement le suspense sur le dernier plan de la séquence, où un Jawa indique une direction à Anakin, dans un décor baigné

à une absence, par le biais d'un médium inédit qui permettrait aux fans de musique de cinéma d'échanger leurs opinions sur les bandes originales. Suite au succès important qu'il rencontre, le bulletin se transforme peu à peu en un véritable magazine, prenant le nom de *Film Score Monthly* à partir de juin 1992 (vol. 1, n° 22). Il est publié en couleurs à partir de janvier/février 1997 (vol. 2, n° 1), à l'occasion d'un numéro consacré à *SW5*.

⁷²² John Takis, « *Star Wars* Episode Tunes: Attack on the Score », *op. cit.*, p. 18. L'auteur y dénonce une « hypocrisie insupportable » de Lucas à l'égard de la musique et son « traitement pitoyable en post-production » (*Ibid.* : « borderline hypocrisy » et « wretched post-production treatment »).

⁷²³ Nous renvoyons en particulier à la section de sa thèse intitulée « Allons-y pour le numérique. Implications techniques, commerciales et artistiques : la mort du cinéma ? » (Patti McDaniel, « The Lucas Effect », *op. cit.*, p. 352-378). Voir aussi à ce sujet Nicholas Rombes, *Cinema in the Digital Age*, *op. cit.*, p. 1-10).

⁷²⁴ John Takis, « *Star Wars* Episode Tunes », *op. cit.*, p. 21 : « Lucas must not have approved of the way Williams wound it down, because he spliced on a slam-bang finale from *The Phantom Menace* [...] that ruins the effect. »

⁷²⁵ [*SW1 UE*], disque 2, piste 27.

d'une lumière rouge orangé inquiétante, dramatisation de la violence à venir et du premier pas du Jedi du côté obscur.

De manière globale, les critiques restent le plus souvent générales et vagues. Takis regrette ainsi avec amertume, au sujet de la scène de *SW2* où Anakin fait part de ses cauchemars à Padmé : « C'est la première fois dans la partition, mais malheureusement pas la dernière, où la musique est extraite directement de *La Menace fantôme* – pas simplement le même arrangement musical mais bel et bien un enregistrement de *SW1*⁷²⁶ ! »

En s'abstenant d'expliquer en quoi les exemples cités ci-dessus seraient réellement critiquables, Takis laisse ainsi sous-entendre que le recours à un tel procédé est condamnable *en soi*. Ce présupposé est à mettre en rapport avec le support de publication et le public ciblé. Les périodiques consacrés à la musique de cinéma – aussi bien français qu'américains – appartiennent en effet à une littérature grand public. Le type de public visé influence indéniablement la teneur des discours : les critiques s'adressent à un lectorat de fans qui ne trouve d'écho ni dans les grands quotidiens, ni dans les revues musicales spécialisées ou musicologiques. Afin de renforcer l'adhésion du lecteur et fidéliser le lectorat, les auteurs s'emploient à gommer toute barrière entre la revue et ses lecteurs, à nouer une connivence d'autant plus forte et justifiée qu'ils se mettent en scène en tant que fans revendiqués. Le discours, émaillé d'expressions subjectives et métaphoriques, cherche à embrasser un public le plus large possible, tout en recréant une forme de communauté de pensée et en englobant les fans de manière complice dans les idées exprimées. Enfin, le contenu des articles est orienté par le courrier des lecteurs, ce qui explique en partie la similitude des opinions exprimées sur les forums de fans et dans les périodiques.

Or, il n'existe pas de publications scientifiques qui pourraient étayer ou, au contraire, offrir un contrepoids à ce discours critique dominant, dans la mesure où la question du montage musical a longtemps été délaissée et reste, aujourd'hui encore, très peu abordée par les chercheurs en cinémusicologie. Nous nous proposons donc d'évaluer ces critiques à la lumière d'une véritable analyse audio-visuelle. Notre objectif ici n'est pas de condamner ou de réhabiliter à tout prix les pratiques de montage dans la trilogie républicaine. Nous ne prétendons pas que les nouveaux montages musicaux faits par Wannberg soient d'une réussite égale partout ; il est en effet indéniable que certains collages fonctionnent moins bien que d'autres sur le plan musical. Nous cherchons toutefois à en offrir une vision plus nuancée par le biais de nos constats analytiques qui, s'ils ne prétendent pas à une totale objectivité, s'écartent

⁷²⁶ John Takis, « *Star Wars Episode Tunes* », *op. cit.*, p. 21 : « This marks the first time in the score, but unfortunately not the last, that music is taken directly from *The Phantom Menace* – not merely the same musical arrangement but an actual recording from *TMP*'s score ! »

néanmoins de l'approche critique dominante, et posent les premières pierres d'une approche véritablement musicologique du montage musical cinématographique.

6.2.2. Le montage numérique, générateur d'une dénaturation de la partition ?

Les commentaires négatifs sur Lucas se révèlent rarissimes chez Williams, le compositeur tendant au contraire à présenter sa relation avec le réalisateur de manière similaire à celle qu'il entretient de longue date avec Steven Spielberg⁷²⁷ et à créer une image idéalisée de ses rapports avec Lucas⁷²⁸. Pourtant, dans un entretien de 1999, le compositeur émet à demi-mot une critique à l'égard du montage des combats finaux dans *SW1*, regrettant les remaniements successifs qui ont, par endroits, nui à la logique musicale de l'ensemble :

Il y a eu des impondérables que je n'ai pas pu maîtriser. J'ai écrit ma partition sur un premier montage. Ensuite, George Lucas a montré son film à plusieurs personnes, dont Steven Spielberg, Ron Howard... Un second montage a été effectué. J'ai fait les changements nécessaires et adéquats. Mais la plupart du temps, cela s'est terminé en suppression de mesures complètes. La cohérence a été affectée. Lors des sessions de février, nous avons fait en sorte que tout soit le plus linéaire possible. À ce moment-là, je n'ai eu aucun problème avec George, même pas une insatisfaction musicale [...]. Après ces sessions, George a encore montré *La Menace Fantôme* à ses amis et il y a eu de nouveau quelques légères modifications au montage. Forcément, cela a déréglé cette seconde cohérence. George Lucas a préféré mixer certains passages de ma musique qu'il a pris à d'autres endroits plutôt que de me commander une nouvelle écriture que de toute façon, je n'aurais pas pu faire. [...] Il a fait un choix qui probablement s'imposait mais qui, artistiquement, me gêne sur quelques minutes. [...] Il est cependant fort dommage que des décisions prises entre février et avril 1999 n'aient pas été prises six mois plus tôt⁷²⁹.

Bien qu'il ne détaille pas précisément quels passages il réproouve musicalement dans cette scène finale et que ses propos restent mesurés, le compositeur exprime ainsi une réticence, inhabituelle chez lui, vis-à-vis du traitement de sa partition. La liberté du numérique génère effectivement certains « problèmes » sur le plan musical. Premièrement, à un niveau structurel, le réemploi d'un *cue* prévu pour un autre endroit du film pose la question de sa place et de sa justification au sein de la narration musico-visuelle. Deuxièmement, le fait de raccorder des phrases musicales qui ne sont pas destinées à s'enchaîner, surtout dans un langage harmonique qui reste en partie ancré dans le système tonal, est loin d'être insignifiant et entraîne des répercussions sur la logique du discours musical. Nous en développerons deux exemples représentatifs.

⁷²⁷ Sur la collaboration entre Spielberg et Williams débutée en 1974, voir Chloé Huvet, « John Williams, héritier du symphonisme de l'âge d'or hollywoodien ? Étude comparative d'*E.T. the Extra-Terrestrial* et de *Jurassic Park* de Steven Spielberg (1982-1993) », Mémoire de Master 2 en musicologie sous la direction de Laurent Cugny et Philippe Cathé, ENS de Lyon, 2011, p. 72-77.

⁷²⁸ Voir en particulier les propos qu'il tient dans Richard Dyer, « John Williams. Scoring *The Phantom Menace* », *Soundtrack*, vol. 18, n° 70, été 1999, p. 10-11.

⁷²⁹ Cité dans Didier Leprêtre, « Étoiles fantômes », *Dreams to Dream...s*, n° 16, hiver 1999, p. 14-15.

Au début de *SW3*, lorsqu'Anakin tente de faire atterrir le vaisseau-amiral du général Grievous partiellement détruit après le sauvetage du chancelier Palpatine, la spécificité de la scène n'a pu être véritablement prise en compte musicalement. Dans la *cue list* ne figure aucun « 2M2 », tandis que le « 2M1 » n'est pas titré. À ces deux endroits, Wannberg réemploie des *cues* de *SW1*, « Escape from Naboo », puis « The Tide Turns ». C'est l'utilisation de ce dernier *cue* que nous étudierons ici, en commençant par détailler sa structure initiale, qui peut être entendue sur la piste 28 du disque 2 de la bande originale de *SW1*. « The Tide Turns » débute par une courte introduction cuivrée très théâtrale et martelée, fondée sur des contrastes de registres. Un motif descendant est énoncé de façon déclamatoire par les cors, suivi d'une petite fanfare dont l'écriture verticale renforce la solennité [exemple 79] :

The musical score for Example 79 consists of three staves. The top staff is for Trompettes et cordes (Trumpets and strings), the middle for Cors (Horns), and the bottom for Trombones. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score begins with a dynamic marking of *ff* (fortissimo) and ends with *mp* (mezzo-piano). The music features a descending motif in the horns and a fanfare in the trumpets.

Exemple 79 : *SW1*, « The Tide Turns ». Transcription à partir de [*SW1 UE*], disque 2, piste 28 [de 00:00 à 00:13].

Une première partie (A) s'ouvre ensuite par l'énoncé, en *si* mineur dans l'extrême grave, d'un ostinato pesant et hiératique à sept temps aux trombones doublés par les violoncelles et les contrebasses, surmonté d'une fanfare brillante de trompettes [exemple 80] :

The musical score for Example 80 consists of six staves. The top staff is for Trompettes (Trumpets), the second for Trombones 2 et tuba (Trombones 2 and tuba), the third for Trombones 1 et cordes graves (Trombones 1 and low strings), the fourth for Trp. 1 (Trumpet 1), the fifth for Trb. 2 (Trombone 2), and the sixth for Trb. 1 (Trombone 1). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 7/4. The score begins with a dynamic marking of *ff* (fortissimo) and features a heavy, rhythmic ostinato in the lower brass and strings, with a fanfare in the trumpets.

Exemple 80 : *SW1*, « The Tide Turns ». Transcription à partir de [*SW1 UE*], disque 2, piste 28 [de 00:14 à 00:33].

L'écriture très verticale, les choix d'orchestration et la pulsation marquée renforcent le caractère décidé. L'ostinato gagne peu à peu l'ensemble des pupitres dans une progression de l'extrême grave vers le registre medium et un *crescendo* dramatique, amplifié par les doublures de timbres et de registres. Une transition de deux mesures superpose l'ostinato à la tête du thème

principal de « Duel of the Fates » jouée par les trompettes jusqu’à un climax de tension amenant la seconde partie (B) [exemple 81] :

Musical score for Example 81, showing Trompettes and Accompagnement in 7/4 time. The Trompettes part starts with a forte (f) dynamic and features a melodic line with a triplet. The Accompaniment part also starts with a forte (f) dynamic and features a rhythmic pattern with triplets.

Exemple 81 : *SWI*, « The Tide Turns ». Transcription à partir de [*SWI UE*], disque 2, piste 28 [de 00:50 à 00:55].

La partie B débute par l’énoncé de l’ostinato très dynamique et obsédant de « Duel of the Fates », qui circule à différents registres en alternance aux cordes, cors, trombones, flûtes, piccolo et xylophone. Au-dessus, le thème de la Force est énoncé dans une couleur de *la* mineur aux trompettes [exemple 82] :

Musical score for Example 82, showing Trompettes, Accompagnement, Trp., and Acc. in 4/4 time. The Trompettes part starts with a mezzo-forte (mf) dynamic and features a melodic line with a triplet. The Accompaniment part starts with a mezzo-piano (mp) dynamic and features a rhythmic pattern with triplets. The Trp. part starts with a mezzo-forte (mf) dynamic and features a melodic line with a triplet. The Acc. part starts with a mezzo-forte (mf) dynamic and features a rhythmic pattern with triplets.

Exemple 82 : *SWI*, « The Tide Turns ». Transcription à partir de [*SWI UE*], disque 2, piste 28 [de 00:55 à 01:17].

Enfin, la coda voit le retour de l'ostinato à sept temps légèrement varié aux cordes et à la caisse claire en *la* mineur, surmonté d'une cellule obstinée en triolets sur une seule note, martelée dans l'aigu aux trompettes, et ponctuée de gammes fusées ascendantes aux bois. Le *cue* se conclut sur un motif descendant fortement appuyé aux trombones qui renoue avec la théâtralité de l'introduction, alternant grands sauts intervalliques et mouvements chromatiques [exemple 83] :

The image shows a musical score for Example 83. It consists of two systems of staves. The first system includes Trompettes (Trumpets), Trombones, and Cordes (Strings). The second system includes Trp (Trumpet), Trb. (Trombone), and C. (Cymbal). The music is in 7/4 time. The first system shows a melodic line for Trompettes starting with a half note, followed by two triplet eighth notes. The Trombones part is mostly rests. The Cordes part features a rhythmic pattern of eighth notes with accents, including triplet markings. The second system shows the Trp part with a triplet of eighth notes. The Trb. part has a descending melodic line with a triplet of eighth notes. The C. part has a rhythmic pattern of eighth notes with accents and a triplet marking. Dynamic markings include *mf* and *f*.

Exemple 83 : *SW1*, « The Tide Turns ». Transcription à partir de [*SW1 UE*], disque 2, piste 28 [de 01:18 à 01:30].

Loin d'être une simple reprise linéaire de ce *cue*, l'accompagnement musical tel qu'il figure dans la scène d'ouverture de *SW3* est constitué d'une juxtaposition de différents fragments de sections dans un ordre qui ne suit pas la forme initiale [extrait audio 1⁷³⁰]. Les phrases musicales sont parfois coupées avant leur fin et enchaînées directement à une autre section totalement différente, ou repassées en boucle. Cela produit un morcellement musical assez curieux à l'écoute, qui fonctionne par morceaux de mesures sans forcément respecter la structure de chacune des sections. De ce fait, les liens musicaux entre les parties du *cue* n'existent plus que de manière très lâche, les phrases ne s'enchaînent ni de manière fluide ni de façon à respecter une logique musicale.

Le motif descendant déclamatoire aux cors qui ouvre le *cue* est énoncé juste après la réplique d'Anakin (« On a perdu quelque chose⁷³¹ »). Mais le repos final sur la tierce majeure *mi-sol#* est supprimé, de même que tout le reste de cette section introductive. Cette coupe crée un effet bancal, par le saut soudain et le raccord artificiel à une section de la partie A (Wannberg coupe tout le début de A et ne l'utilise qu'à partir de la mesure 5). Sur le plan d'ensemble

⁷³⁰ Nous avons fait le choix de proposer d'abord une écoute de la musique seule telle qu'elle est montée dans le film, afin que toutes les modifications que nous détaillons ici soient plus facilement audibles.

⁷³¹ « We lost something », dans la version originale.

montrant le demi-vaisseau du général Grievous en flammes, le motif de cors s'enchaîne ainsi directement à la fanfare de trompettes, brillante et martiale, soutenue par l'ostinato à sept temps en *si* mineur.

Une nouvelle césure intervient sur le panoramique suivant l'entrée du vaisseau dans l'atmosphère de Coruscant : la dernière mesure de A et l'intégralité de la transition comportant la mélodie de « *Duel of the Fates* » sont supprimées. Wannberg insère à la place un coup de timbale pour faire un raccordement avec la partie B qui, comme A précédemment, ne commence pas à son début mais à la mesure 2, sur l'occurrence du thème de la Force (accompagné par l'ostinato de « *Duel of the Fates* »). Mais le *cue* ne se poursuit pas jusqu'à sa fin initiale, retardée par une nouvelle interpolation. Un fondu sortant court mais marqué intervient avant la fin de la mesure 1 de la coda (sur le sixième temps), créant un déséquilibre métrique d'autant plus perceptible que la reprise de la fanfare de trompettes de la partie A, à laquelle il est juxtaposé, débute sur le troisième temps de la mesure 8. On observe donc ici un exemple clair de l'emploi avant tout « utilitaire » du *cue* : Wannberg interrompt la coda avant la fin pour éviter tout sentiment de clôture, et pour synchroniser le retour de la fanfare avec le gros plan sur le visage concentré d'Anakin. En outre, si le *music editor* fait rejouer une seconde fois un segment de la fanfare, c'est avant tout pour permettre à l'accompagnement musical de durer assez longtemps par rapport à la scène⁷³². Après une nouvelle coupe – la dernière mesure de la partie A et l'intégralité de B disparaissent entièrement –, le *cue* est directement raccordé à sa section conclusive. La phrase de trompettes en triolets sur un *la* martelé dans l'aigu, puis la conclusion par un motif descendant très dramatique aux trombones (cf. [exemple 83]) renforcent la tension du gros plan sur Anakin qui s'alarme (« on arrive trop vite⁷³³ ! ») et du plan rapproché sur le chancelier Palpatine inquiet.

Du point de vue des relations musique/image, chaque nouvelle troncature musicale s'explique aisément par la structure visuelle de la scène : elles interviennent sur un changement de plan, et apparaissent très synchronisées par rapport à l'action et aux événements à l'écran. Tel qu'il est utilisé dans le film, le *cue* ne choque pas l'audition outre mesure, d'autant que son volume sonore est assez faible. La fanfare de trompettes, l'ostinato à sept temps, ou encore la coda dramatique servent essentiellement à exacerber la tension de la situation délicate à laquelle les personnages doivent faire face. Cependant, d'un point de vue strictement musical, le morcellement s'entend clairement et s'avère assez bancal, du fait des enchaînements harmoniques soudains et des déstabilisations métriques. L'insertion du coup de timbale et du

⁷³² L'accompagnement musical doit en effet se poursuivre jusqu'à l'atterrissage catastrophe sur Coruscant.

⁷³³ « *We're coming in too hot !* » dans la version originale.

fondu sortant, en particulier, apparaît comme un moyen relativement artificiel et visible pour tronquer puis raccorder des phrases différentes. Ces multiples collages ont aussi pour conséquence le fait que la musique est le plus souvent recouverte par les effets sonores, dans la mesure où elle n'est pas conçue spécifiquement pour la scène, et montée de manière assez abrupte. L'amplification progressive de l'ostinato à sept temps, générée par la gestion minutieuse des textures orchestrales par Williams, perd de sa puissance dramatique car il devient quasiment inaudible dans la scène. De même, le motif pesant conclusif énoncé aux trombones et l'unisson final de *la* dans le grave ne peuvent se déployer réellement, recouverts par le fracas assourdissant de l'atterrissage du vaisseau. Le recours au collage ne permet pas ici de créer une relation fine entre musique et images en dépit de la synchronisation formelle indéniable [extrait 31].

En outre, sur le plan strict de la narration musico-visuelle, on peut s'interroger sur la réelle pertinence à faire intervenir « Duel of the Fates » dans cette scène. Williams définit ce *cue* comme « une messe antique où deux hommes d'affrontent, où le bien et le mal se combattent dans une lutte à mort pour se forger un destin [*sic*]⁷³⁴ » (nous verrons des exemples d'utilisation allant dans ce sens au chapitre suivant). Ici, c'est simplement l'adresse d'Anakin à piloter qui est réellement en jeu, et non un combat contre le côté obscur. De plus, il n'est à aucun moment fait référence aux Sith. L'intervention du thème de la Force n'apparaît pas davantage justifiée dramatiquement dans la mesure où il intervient sur les plans montrant le vaisseau poursuivre sa chute vers le sol, et non ceux où Anakin démontre son habileté de pilote par exemple. En outre, seuls les réflexes de pilotage du personnage sont mobilisés ici pour éviter une catastrophe, et non sa maîtrise de la Force en tant que Jedi. De tous ces éléments découle l'absence de logique intrinsèque au retour de ce *cue* précis dans cette scène à l'égard de la narration musicale, aussi bien à l'échelle de la séquence qu'à celle du film, voire de la trilogie républicaine même.

Dans la scène de l'arène de Géonosis dans *SW2*, le moment où Obi-Wan porte le coup de grâce à *l'acklay* – sorte de croisement monstrueux entre un crabe géant et une mante religieuse – est également un exemple intéressant à analyser dans le détail. L'enchaînement des deux *cues* utilisés, « 6M5 Droid Battle » et « Anakin Defeats Sebulba » (cf. fin du [tableau 18]), s'avère assez malaisé et bancal, tant sur le plan musical qu'au niveau de l'impact produit sur les images. En effet, le langage harmonique à la fin du « 6M5 Droid Battle » est franchement tonal, comportant une véritable cadence parfaite conclusive en *do* mineur [exemple 84] :

⁷³⁴ Cité dans Didier Leprêtre, « Étoiles fantômes », *op. cit.*, p. 13.

The image shows a musical score for a film score. It consists of six staves: Bois (Woodwinds), Cors (Trumpets), Trompettes et trombones (Trumpets and Trombones), Timbales (Timpani), Violons et altos (Violins and Violas), and Violoncelles et contrebasses (Celli and Double Basses). The music is in 3/4 time and features various dynamics and articulations. The woodwinds play a melodic line with a trill and tremolo. The brass and timpani provide a rhythmic accompaniment. The strings play a supporting role with various articulations like pizzicato and arco.

Exemple 84 : SW1, « 6M5 Droid Battle », mes. 79-81.

La tension générée par les notes à résolution obligée (neuvième, septième et quinte diminuée⁷³⁵), appelle clairement une détente harmonique. Cependant, la résolution de la cadence parfaite en *do* mineur disparaît totalement au profit du début du *cue* « Anakin Defeats Sebulba », qui le suit immédiatement. Introduit par des gammes fusées aux bois dans le suraigu, l'accord très expressif de neuvième de dominante avec quinte diminuée (*sol-si^b-ré^b-fa-lab*), au lieu de se résoudre sur la tonique, s'enchaîne à un *ré^b*⁷³⁶, créant un triton mélodique et un sentiment de déséquilibre. Ce « manque » harmonique est d'autant plus fort que le *ré* conduit à une section très différente au niveau du caractère et de l'écriture, composée d'une succession de trilles et de trémolos ascendants dans l'aigu. Or, à l'image, l'action d'Obi-Wan qui s'apprête à porter le coup de grâce à l'*acklay* appelle elle-même une résolution en synchronisation avec le mouvement rectiligne du sabre laser s'abattant sur la créature, pour en souligner le caractère définitif, conclusif. L'effet de suspens musical créé par la suppression de la tonique (et donc de la détente harmonique) amoindrit ainsi la puissance de ce plan rapproché frontal – dominé par la verticalité de sa composition et du geste du Jedi, ainsi que par l'expression déterminée et soulagée de l'acteur –, dans la mesure où il tend à s'inscrire en porte-à-faux vis-à-vis de l'action représentée [extrait 32].

La reprise de cette même section du *cue* plus loin dans la scène, avec cette fois-ci la présence de l'intégralité de la cadence parfaite en *do* mineur, permet d'ailleurs de mesurer la différence d'effet produit par l'accompagnement musical pour deux actions à caractère conclusif (Obi-Wan achève l'*acklay* ; Dooku ordonne aux super droïdes de combat de

⁷³⁵ La sensible est simplement sous-entendue, brièvement énoncée dans les gammes fusées des bois.

⁷³⁶ Dans le film, on entend un *mib*, effet lié à la différence de vitesse de lecture de la bande sonore qui entraîne une transposition d'environ un demi-ton au-dessus de la hauteur originelle. En effet, la vitesse de lecture de la musique est très légèrement supérieure dans le film par rapport à l'enregistrement initial, pour des raisons techniques liées au défilement de 24 images par seconde.

suspendre leur offensive). La neuvième de dominante avec quinte diminuée est énoncée en synchronisation avec le plan rapproché des super droïdes de combat prêts à ouvrir le feu sur les rescapés, tandis que le geste de retrait du premier droïde, qui replie son bras et fait plusieurs pas en arrière, est considérablement mis en relief par la résolution de la cadence parfaite. L'unisson de *do*, appuyé par un coup de timbale, marque la fin de la scène et signale l'interruption temporaire de l'affrontement. Alors que l'absence de résolution harmonique créait un effet d'irrésolution, de suspension lors de la première occurrence, la forte corrélation entre la musique et les actions représentées amplifie ici l'impact dramatique de la scène et le sentiment de clôture [extrait 33].

Pour autant, les deux exemples que nous avons analysés constituent des cas isolés. Ils comptent parmi les rares endroits où le nouveau montage réalisé par Wannberg nous paraît réellement « gênant » ou malencontreux, pour les raisons évoquées précédemment. À l'échelle des trois épisodes républicains, les occurrences où la logique musicale (et narrative) se voit réellement affectée sont finalement relativement peu nombreuses – ce qui, compte tenu des innombrables remaniements de l'accompagnement orchestral, atteste de l'expertise et de la minutie du travail du *music editor*. Les « problèmes » que nous avons relevés demeurent relativement localisés et ne peuvent en aucun cas, selon nous, avoir valeur de généralisation : le montage musical de la trilogie républicaine ne peut être caractérisé comme une dénaturation ou un charcutage grossier de la partition, ainsi que le soutiennent de nombreux auteurs. Les fans et critiques s'arrêtent trop aux moments problématiques ponctuels alors qu'ils sont loin d'être représentatifs ni majoritaires dans l'ensemble des films, d'autant qu'ils tendent à être souvent camouflés par le dialogue ou les bruitages.

Se pose ainsi la question de la perception réelle de ces modifications au montage. On peut en effet se demander *qui* entend ces micro-montages de sons et les modifications apportées aux manuscrits. Il faut avoir l'intégralité de la musique de *SW1* parfaitement dans l'oreille pour repérer les collages de fragments de *cues* issus de cet épisode dans *SW2* et *SW3*, surtout lorsqu'ils sont pratiqués à si petite échelle. Même avec la partition sous les yeux et une solide connaissance de la musique de la saga, il s'avère relativement délicat de repérer toutes les modifications. La polémique autour du montage musical de la trilogie républicaine ne serait-elle pas finalement une tempête dans un verre d'eau ? Tout ceci relève surtout d'un débat spécialisé entre fans : il est certain que, pour le spectateur « moyen⁷³⁷ » dont l'écoute n'est pas prioritairement tournée vers la musique, les sutures de motifs passent majoritairement inaperçues, tandis que leur provenance exacte est sans réelle importance.

⁷³⁷ Cet adjectif est utilisé sans connotation péjorative de notre part, comme un synonyme de « non expert ».

En outre, la perception de l'accompagnement musical n'est pas la même selon que la musique est écoutée seule ou avec les images. Si la question de la perception de la musique s'avère complexe et dépasse largement notre propos, cette dimension mérite néanmoins d'être évoquée⁷³⁸. Comme le souligne Nicholas Kmet au sujet du *cue* de *SW1*, « Talk of Podracing », les répétitions de fragments de mesures au milieu du *cue* sont quelque peu étranges lorsque l'on écoute l'accompagnement sans les images mais passent totalement inaperçues dans le film⁷³⁹. Au sein du film, l'aplanissement des aspérités proprement musicales du montage (phrases musicales incomplètes, suppressions, ajouts, mises en boucle, juxtapositions harmoniques surprenantes) résulte, selon Kmet, de la puissance jouée par le synchronisme sur nos perceptions : « Les *music editors* peuvent créer de l'instabilité [musicale] grâce à la synchronie temporelle et à la congruence émotionnelle⁷⁴⁰. »

Michel Chion abonde dans ce sens, rappelant que « dès la projection du film, chacun [des] éléments [de la piste sonore] se réorganis[e] en fonction de l'image⁷⁴¹ », en vertu de ce qu'il nomme un effet Koulechov audio-visuel « “vertical” (par projection d'un élément sur l'autre simultanément⁷⁴². » Au moment du visionnement de la scène, un nouvel accord se forme alors entre ce que l'œil voit et ce que l'oreille entend, et l'accompagnement musical prend un sens, une fonction dont il était dénué à l'écoute musicale seule. L'inclinaison du spectateur à « guette[r] les moindres points de synchronisation et [à] les fabrique[r] à toute occasion⁷⁴³ » explique ainsi en partie la réussite globale des remontages musicaux réalisés par Wannberg et le lissage des moments « problématiques » ponctuels lorsqu'ils sont pris dans le flux audio-visuel.

* * *

Le présent chapitre cherchait à nuancer la conception la plus largement diffusée dans la littérature sur la saga, d'un montage numérique qui, à la manière de la boîte de Pandore, est présenté comme un véritable fléau pour la partition de Williams. Il s'agissait également de resituer les pratiques de montage par rapport à celles de la trilogie impériale. Les montages

⁷³⁸ Nous renvoyons en particulier à Annabel Cohen, « Film Music: Perspectives from Cognitive Psychology », dans James Buhler, Caryl Flinn, et David Neumeyer (dir.), *Music and Cinema*, Hanover : Wesleyan University Press, 2000, p. 360-377 ; Stephen McAdams, *Perception et cognition de la musique*, Paris : Vrin, 2015 ; et à Justin London, *Hearing in Time: Psychological Aspects of Musical Meters*, New York : Oxford University Press, 2012.

⁷³⁹ Nicholas Kmet, « Discordant Synchrony: Film Scoring, Film Music Editing, and the Psychology of Meter in Film Music », Colloque international *Music & the Moving Image*, New York University, 29 mai 2015.

⁷⁴⁰ *Ibid.* : « Music editors can use [musical] instability thanks to temporal synchrony and emotional congruence. » Ce phénomène psycho-physiologique est abordé par Chion, *La Musique au cinéma, op. cit.*, p. 205-208.

⁷⁴¹ Michel Chion, *Un art sonore, le cinéma, op. cit.*, p. 203. Voir aussi p. 269-270.

⁷⁴² *Ibid.*, p. 206.

⁷⁴³ *Ibid.*, p. 240.

musicaux de la trilogie républicaine s'avèrent relativement complexes, et recouvrent une pluralité d'opérations.

Tout d'abord, certains procédés de montage caractéristiques des épisodes impériaux, comme l'utilisation de pans entiers de *cues*, n'ont pas complètement disparu dans les épisodes républicains. En outre, il serait erroné de penser que le compositeur n'a plus eu aucun contrôle sur le traitement de sa partition et qu'il ne s'est plus préoccupé du montage une fois la première version de l'accompagnement finalisée. La dépossession qu'aurait subie le compositeur vis-à-vis de sa partition, fréquemment sous-entendue dans le discours dominant, doit ainsi largement être tempérée et remise en perspective. Sur *SW2* et *SW3*, les *cue lists* attestent que Williams a eu la possibilité de recomposer des portions nouvelles de partition pour plusieurs scènes, comme il avait pu le faire du temps de la trilogie impériale⁷⁴⁴. Dans *SW3*, en particulier, on compte cinq *cues* révisés par le compositeur, intervenant surtout à la fin du film (« 6M4 Revisions », « 6M5 New », « 6M7 Revisions », « 6M8 Rev. Yoda's to Exile », et « 6M9 Revisions »), qui nécessitait peut-être davantage d'implication de sa part en raison de sa place particulière au sein de l'hexalogie et des enjeux dramatiques essentiels qui s'y nouent. Dans la mesure où le processus d'écriture de la partition a été amorcé par Williams de manière inhabituellement précoce, en amont du montage, le compositeur a eu le temps d'effectuer personnellement davantage de modifications par la suite que sur les épisodes précédents. Cette temporalité, singulière pour Williams, de l'acte créateur, s'inscrit plus largement au sein d'une adaptation de ses méthodes compositionnelles. À partir de *SW2*, le musicien met ainsi à la disposition de Lucas et Wannberg un réservoir de matériau non spécifique, pouvant être utilisé à n'importe quel endroit du film, et prévoit le recours à un collage issu de morceaux de *cues* existants dès les *spotting sessions*.

À l'inverse, certains procédés de montage sont déjà en germe dans la trilogie impériale, bien qu'ils restent circonscrits à des moments très ponctuels. La trilogie républicaine voit leur emploi considérablement étendu et intensifié, généralisé au film dans son entier, entraînant alors une montée en puissance du *music editor* qui voit son rôle et ses responsabilités s'accroître considérablement. Le numérique ne fait pas réellement naître de *nouvelles* pratiques de montage, mais il est indéniable qu'il en modifie considérablement le degré d'application, et

⁷⁴⁴ Les manuscrits de *SW5* révèlent en effet que Williams a eu le temps d'écrire un nombre notable de nouveaux passages – le plus souvent des débuts ou des fins – pour des *cues* déjà finalisés. Cette réécriture est permise en partie par le délai plus long de composition sur cet épisode (huit semaines au lieu de six pour *SW4* (Chris Malone, « Recording the Star Wars Saga », mars 2012, *Malone Digital*, p. 14, <http://www.malonedigital.com/starwars.htm#.VsSLjynraft>, consulté le 17 février 2016)). Elle concerne six *cues* en tout : « R1P2 New Start », « R1P2 Insert Bar 80 », « R1P2 Insert#2 Bar 109 », « R5P3 End Fix », « R9P6/10P1 Insert Bar 57 », et « R12P4 End Credits Insert ». Sur les réécritures faites par Williams sur *SW4*, voir Michael Matessino, livret de [*SW4* BO] et pour *SW6*, voir Lucas Kendall, « Star Wars: Anal-retentive Trivia », *op. cit.*, p. 28.

entraîne une reconfiguration de leur utilisation. Wannberg exploite pleinement la flexibilité et à la facilité de manipulation des outils numériques, aussi bien à grande et qu'à petite échelles. Le montage musical de la trilogie républicaine radicalise ainsi certaines expérimentations antérieures, plutôt typiques des courants d'avant-garde⁷⁴⁵, en envisageant les partitions des trois épisodes comme un réservoir inépuisable et flexible, dont le matériau est quasiment utilisé à la manière des *rushes*, adaptable selon les besoins de la séquence concernée.

Si nous avons pointé les perturbations localisées que ces remontages intensifs peuvent générer au niveau de la logique du discours musical, celles-ci demeurent néanmoins ponctuelles et sont, la plupart du temps, trop peu perceptibles dans leur contexte audio-visuel pour avoir un impact véritable. Il nous reste à poursuivre, dans le chapitre 7, notre réévaluation analytique du montage musical des épisodes républicains en nous intéressant à un élément saillant du consensus critique. Les choix effectués par Lucas et Wannberg entraîneraient en effet une perte conséquente sur le plan de la narration musicale, état de fait qui semble apparemment incontestable tant la condamnation est unanime. La remarque de John Takis selon laquelle « la musique de Williams est traitée moins comme un composant narratif fondamental et plus comme un papier peint cinématographique⁷⁴⁶ », trouve par exemple un écho troublant sous la plume d'Olivier Desbrosses, dans l'unique ouvrage collectif français consacré au compositeur :

Malheureusement, les coupes et remontages successifs subis par [*SWI*] ne s'avèrent qu'un avant-goût, le phénomène prenant une ampleur alarmante sur le second opus, *Attack of the Clones*. La partition y est plus maltraitée encore [...]. Bien loin de l'élément essentiel à la narration qu'elle constituait sur la première trilogie, la musique y est désormais utilisée plutôt comme un papier peint musical⁷⁴⁷.

Ce constat largement partagé appelle pourtant à être interrogé. Le chapitre suivant vise ainsi à montrer que, loin de miner la qualité narrative de la musique, les remontages de Wannberg instaurent simplement d'autres modes d'interactions musique/image, qui trouvent leur sens non plus sous le prisme de l'architecture musicale du film dans son entier, mais de manière plus immédiate et à petite échelle.

⁷⁴⁵ On songe bien évidemment à la Nouvelle Vague française, mais aussi au « synchronisme accidentel » réalisé par Jean Cocteau à partir des partitions de Georges Auric, en particulier dans *Le Sang d'un poète* (1932) et *La Belle et la Bête* (1946) : le réalisateur faisait du déplacement, « lors du montage, [d]es morceaux de musiques prévus pour les séquences filmiques » un principe esthétique fondamental destiné à prévenir tout risque de « redondance » entre la musique et l'image (Angie Van Steerthem, « La sonorité des films coctaliens », dans David Gullentops et Malou Haine (dir.), *Jean Cocteau : textes et musique*, Sprimont : Mardaga, 2005, p. 124).

⁷⁴⁶ John Takis, « *Star Wars* Episode Tunes », *op. cit.*, p. 18 : « Williams' music is treated less like a vital component and more like cinematic wallpaper. »

⁷⁴⁷ Olivier Desbrosses, « La renaissance du symphonisme », *op. cit.*, p. 55.

Chapitre 7 : La création d'autres modes d'interactions musique/image par le montage dans la trilogie républicaine

On a vu dans la première partie de quelles manières l'approche et l'écriture thématique de Williams subissaient des transformations considérables dans la trilogie républicaine, marquée par une abstraction accrue et un éclatement du matériau. Mais cette fragmentation du canevas motivique n'est pas le seul fait du compositeur : la reconfiguration des *cues* au montage (placement, ordre, structure interne) modifie assurément, et à des degrés divers, les trajectoires musico-narratives prévues. Cela ne veut pas dire pour autant que le montage les désagrège ni qu'il ôte à la musique tout rôle narratif, comme on peut le lire sous la plume de plusieurs auteurs⁷⁴⁸. La restructuration musicale effectuée par Kenneth Wannberg donne plutôt lieu à d'autres modes de fonctionnement sur le plan des interactions musique/image.

La série d'analyses systématiques que nous avons menées dans les trois épisodes républicains a ainsi permis de faire émerger un double constat. D'une part, aucune règle méthodique que Wannberg appliquerait selon une logique ferme et cadrée ne peut être dégagée des pratiques de montage ; d'autre part, deux tendances contradictoires tendent à coexister tout au long de la trilogie républicaine : une « micro-narration musicale » visant à une clarification narrative à petite échelle, et une logique de l'individualisation des séquences au service d'une efficacité dramatique immédiate. Afin d'éviter tout éparpillement et de concentrer l'argumentation, nous avons choisi d'illustrer chacune de ces deux tendances par un seul exemple significatif analysé en profondeur, sélectionné pour son caractère emblématique – ce qui ne nous empêchera pas de faire mention d'autres séquences au traitement similaire.

7.1. Vers une « micro-narration » musicale

Le premier trait du montage musical des épisodes républicains est de l'ordre de ce que l'on pourrait appeler de la « micro-narration ». Lorsqu'elle intervient dans les scènes d'action, cette dernière propose une forme de réponse singulière aux bouleversements esthétiques qui affectent la composition de l'image et le montage à l'ère numérique.

7.1.1. L'esthétique visuelle des films *mainstream* contemporains

Au-delà des mutations technologiques que nous avons évoquées dans le chapitre précédent, les images numériques connaissent un certain nombre de transformations et de

⁷⁴⁸ Voir Jon et Al Kaplan, « Star Wars Episode 2 1/2: Attack of the Kaplans », *Film Score Monthly*, mai 2002, http://www.filmscoremonthly.com/articles/2002/13_may---star_wars_episode_2_attack_of_the_kaplans.asp, consulté le 20 avril 2016 ; John Takis, « Star Wars Episode Tunes: Attack on the Score », *Film Score Monthly*, vol. 7, n° 4, mai/juin 2002, p. 18-23 ; et Olivier Desbrosses, « La renaissance du symphonisme », dans Alexandre Tylski (dir.), *John Williams : un alchimiste musical à Hollywood*, Paris : L'Harmattan, 2011, p. 55-56.

reconfigurations sur le plan esthétique, qu'il convient de rappeler afin de pouvoir saisir la nature et le rôle de l'accompagnement musical dans ce contexte. David Bordwell est l'un des chercheurs à avoir investigué ce domaine le plus en profondeur, tentant d'en dégager les grands traits fondamentaux. Bordwell s'intéresse en particulier au style visuel régissant les films américains *mainstream* contemporains, qu'il théorise sous l'expression de « continuité intensifiée⁷⁴⁹ ». Prenant le contre-pied du discours dominant sur les *blockbusters*, souvent accusés de privilégier les effets spectaculaires au risque de l'incohérence et de la confusion⁷⁵⁰, l'auteur soutient au contraire : « [L]e nouveau style équivaut à une *intensification* des techniques établies. La continuité intensifiée est la continuité traditionnelle augmentée, portée à un degré d'accentuation plus élevé⁷⁵¹. »

L'esthétique visuelle dominante à l'ère numérique repose selon Bordwell sur quatre éléments principaux, qui recourent à la fois des principes de montage et de composition de l'image⁷⁵². Les films *mainstream* contemporains se caractérisent tout d'abord par la rapidité de leur montage. Au fil des décennies, et de manière notable à partir du Nouvel Hollywood dans les années 1960, la durée moyenne des plans s'est considérablement réduite : entre 1930 et 1960, un plan dure en moyenne entre huit et onze secondes ; au milieu des années 1960, il oscille entre six et huit secondes, tandis qu'au tournant du XXI^e siècle sa durée moyenne varie entre trois et six secondes⁷⁵³.

Ce raccourcissement est étroitement lié à l'usage extensif des gros plans, second critère énoncé par Bordwell. Dans les séquences dialoguées, en particulier, les gros plans suivent la logique du champ/contrechamp en insistant sur les expressions du visage et les réactions de chaque personnage au lieu de cadrer les protagonistes ensemble dans un plan plus large. Leur rapide enchaînement et leur courte durée participent ainsi au dynamisme des scènes⁷⁵⁴.

⁷⁴⁹ David Bordwell, « Intensified Continuity Visual Style in Contemporary American Film », *Film Quarterly*, vol. 55, n° 3, printemps 2002, p. 16-28.

⁷⁵⁰ Voir notamment Jon Lewis (dir.), *The End of Cinema as We Know It: American Film in the Nineties*, New York : New York University Press, 2001 ; Elizabeth Cowie, « Storytelling: Classical Hollywood and Classical Narrative », dans Steve Neale et Murray Smith (dir.), *Contemporary Hollywood Cinema*, New York : Routledge, 1998, p. 178-190. Peter Kramer résume l'ensemble de ces positions dans son article « Post-Classical Hollywood », dans John Hill et Pamela Church Gibson (dir.), *The Oxford Guide to Film Studies*, Oxford : Oxford University Press, 1998, p. 289-309.

⁷⁵¹ David Bordwell, *The Way Hollywood Tells It: Story and Style in Modern Movies*, Berkeley : University of California Press, 2006, p. 120 : « [T]he new style amounts to an *intensification* of established techniques. Intensified continuity is traditional continuity amped up, raised to a higher pitch of emphasis. »

⁷⁵² *Ibid.*, p. 121.

⁷⁵³ *Ibid.*, p. 121-122.

⁷⁵⁴ Pour davantage d'informations à ce sujet, voir *Ibid.*, p. 129-134.

L'« usage bipolaire de la distance focale dans ses extrêmes⁷⁵⁵ » est un troisième trait essentiel. Les (très) courtes focales, aussi appelées « grand angle » lorsqu'elles sont inférieures à 18 mm, tendent à creuser l'espace, à offrir une grande profondeur de champ où tous les plans sont nets simultanément, à accentuer voire déformer les perspectives, générant ainsi des aberrations visuelles exploitées pour leur potentiel expressif par Brian de Palma ou Darren Aronofsky. De l'autre côté du spectre, les très longues focales (à partir de 135 mm), également nommées « téléobjectifs », rétrécissent l'espace, écrasent la perspective et isolent les personnages dans le décor. En outre, comme l'affirme Jeff Smith, « la profondeur de champ réduite produite par les téléobjectifs ajoute parfois une touche de pictorialisme [...], les zones du cadre entourant le sujet étant rendues sous la forme d'un méli-mélo flou de couleurs abstraites⁷⁵⁶ ». On rencontre cette esthétique « maniériste » notamment dans les films de Tony Scott ou Michael Mann. Les focales ne sont bien sûr pas exclusives l'une de l'autre : des réalisateurs comme Steven Spielberg et Francis F. Coppola tendent à passer rapidement et librement de l'un à l'autre de ces extrêmes⁷⁵⁷.

Enfin, à l'ère numérique, le cinéma *mainstream* est caractérisé par l'usage de mouvements de caméra à la fois amples et virtuoses, touchant parfois à l'extravagance, tels les pano-travellings hélicoïdaux, les « travelling perpendiculaires au déplacement, [ou les] raccords-mouvement sans raccords-objet⁷⁵⁸ ». Le mouvement de grue, « qui auparavant signalait un point culminant, fait aujourd'hui office d'enjolivement décomplexé⁷⁵⁹ ». La caméra est sans cesse en mouvement, que ce soit par l'usage de zooms qu'aucun élément de l'image ne semble pourtant appeler, par les travellings de suivi filmés en plan-séquence permettant d'accompagner les déplacements complexes d'un personnage à travers l'espace et impliquant des répétitions chorégraphiées en amont du tournage⁷⁶⁰, ou par les plans tremblés et souvent

⁷⁵⁵ David Bordwell, « Intensified Continuity Visual Style », *op. cit.*, p. 17 : « bipolar extremes of lens lengths ».

⁷⁵⁶ Jeff Smith, « The Sound of Intensified Continuity », dans John Richardson, Claudia Gorbman et Carol Vernallis (dir.), *The Oxford Handbook of New Audiovisual Aesthetics*, New York : Oxford University Press, 2013, p. 333 : « The shallow depth of field produced through telephoto lenses sometimes add a soft pictorialism [...] as the areas of the frame surrounding the subject are rendered as blurs of abstract colors. » Smith établit ici un parallèle avec les photographes expérimentaux du tournant du XX^e siècle, regroupés au sein du mouvement pictorialiste, qui employaient « les techniques d'estompage, le traitement hyperbolique et l'abstraction, les flous optiques artificiels ou encore les perspectives à coulisses » (Anne-Marie Costantini-Cornède, « Pictorialité et pictorialisme dans *Prospero's Books* de Peter Greenaway », *Études anglaises*, vol. 55, n° 2, avril-mai-juin 2002, p. 163).

⁷⁵⁷ Voir à ce sujet David Bordwell, *On the History of Film Style*, Cambridge : Harvard University Press, 1997, p. 253-260.

⁷⁵⁸ Laurent Jullier, *Star Wars : anatomie d'une saga* [2005], Paris : Armand Colin, 2010, p. 54. Pour d'autres marqueurs visuels emblématiques de ce type de cinéma, voir Laurent Jullier, *L'écran post-moderne : un cinéma de l'allusion et du feu d'artifice*, Paris/Montréal : L'Harmattan, 1997.

⁷⁵⁹ David Bordwell, *The Way Hollywood Tells It*, *op. cit.*, p. 135 : « [The crane shot], which formerly marked a high point, now serves as casual embellishment. »

⁷⁶⁰ Joe Wright a fréquemment recours à ce type de plans, que ce soit dans un film à la facture assez « classique » comme *Reviens-moi* (2007), pendant la scène sur la plage de Dunkerque, ou dans un film hautement stylisé

décadrés. L'usage de drones, équipés de caméras et contrôlés à distance, contribue de manière déterminante à ces mouvements ostentatoires, « gratuits » et complexes.

L'ensemble de ces éléments est fréquemment concentré dans les séquences d'action. De leur conjugaison peut alors naître une désorientation pour le spectateur, certes volontairement recherchée et destinée à le plonger littéralement au cœur de l'action⁷⁶¹. C'est ici que la musique intervient et joue un rôle de premier plan, dans la mesure où, comme le rappelle Bordwell, de telles pratiques visuelles « force[nt] le spectateur à assembler des fragments d'information épars⁷⁶² ». Si la micro-narration à laquelle recourt Wannberg dans les scènes d'action est utilisée de manière assez ponctuelle dans *SW2* et *SW3*, elle intervient toutefois à des moments importants et de façon suffisamment éloquente pour être évoquée ici.

7.1.2. Un traitement musique/image plus direct au montage : une optique de clarification narrative à petite échelle

Nous nous appuyerons sur l'analyse d'une scène particulièrement représentative, celle se déroulant dans l'usine de droïdes de la planète Géonosis dans *SW2*. Partis délivrer Obi-Wan, Padmé et Anakin découvrent une gigantesque plate-forme souterraine s'enfonçant dans les entrailles de la planète, dédiée à la production en série d'une armée droïde. Le montage réalisé par Wannberg dans cette séquence diverge considérablement de l'approche du compositeur. Williams avait en effet composé deux *cues* successifs (« 5M5 Finding the Conveyor Belt », « 5M6 The Conveyor Belt ») à l'écriture atonale et très peu thématique, structurés en sections contrastantes à la manière du « 1M7A Zam Chase Pt. 1 » étudié au chapitre précédent. Nous ne détaillerons ici que les sections conservées au montage final, l'analyse musicale de l'intégralité des deux *cues* originaux dépassant notre propos⁷⁶³.

L'accompagnement orchestral débute par la première partie (A) du « 5M5 Finding the Conveyor Belt ». En synchronisation avec le zoom avant sur les gardes géonosiens cachés dans les murs, des effets bruitistes dissonants sont créés par des *pizzicati* sans hauteurs ni vitesse déterminées, joués par les violons et les altos dans l'aigu avec des *crescendos* et des *decrescendos* constants, sous de lents *glissandi* aux trombones avec sourdines *growl* produisant un effet de grondement. Les clusters de trois sons qu'ils énoncent évoluent ainsi constamment

comme *Anna Karénine* (2012). Pour une analyse audio-visuelle de ce dernier long-métrage, voir Danijela Kulezic-Wilson, *The Musicality of Narrative Film*, Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2015, p. 158-178.

⁷⁶¹ Nous reviendrons plus en profondeur sur cette notion d'immersion spectatorielle diégétique dans notre troisième partie (cf. *infra* § 8.1.5.).

⁷⁶² David Bordwell, « Intensified Continuity Visual Style », *op. cit.*, p. 24 : « [This] oblige the viewer to assemble discrete pieces of information ».

⁷⁶³ La bande originale en conserve une trace : la dernière piste bonus juxtapose l'intégralité du « 5M5 Finding the Conveyor Belt », et la majeure partie du *cue* « 5M6 The Conveyor Belt », qui a été totalement abandonné dans le film (John Williams, [*SW2* BO], piste 13 « On the Conveyor Belt »).

(de *do#-ré-mib* à *mi#-fa#-sol* puis *mi^b-fa^b-sol^b*), générant des sonorités miroitantes inquiétantes qui s'accordent avec les mouvements furtifs des Géonosiens s'apprêtant à attaquer Anakin et Padmé. De nouvelles strates dissonantes s'ajoutent successivement avec un agrégat aux flûtes et clarinettes, les croches du piccolo jouant dans le registre le plus suraigu possible et sans hauteurs déterminées, et un son blanc produit par le synthétiseur. Alors qu'Anakin et Padmé perçoivent une menace derrière eux, les *glissandi* menaçants de clusters aux trombones refont leur apparition, accompagnés de rapides interventions dans le grave aux bassons et à la clarinette contrebasse, là encore sans hauteurs déterminées. L'accompagnement repose ainsi sur l'exploitation des registres extrêmes et de procédés d'écriture de la musique contemporaine, qui amplifient considérablement la tension des plans.

Une nouvelle section (B), presque exclusivement percussive, débute en synchronisation avec le début de l'affrontement entre Anakin et les gardes. Elle repose d'une part sur des clusters tenus en pédale aux violoncelles, clarinettes, cor anglais, hautbois et voix synthétiques, d'autre part sur différents ostinatos superposés [exemple 85] ; l'un en doubles croches effrénées, l'autre marquant essentiellement les contretemps, le dernier, très disjoint, entretenant l'impulsion.

The image shows a musical score for three percussion instruments: Bongos et tambours, Claves et caisse claire, and Tambour synthétique. The music is in 4/4 time. The Bongos part consists of a continuous stream of eighth notes with a dynamic marking of *f*. The Claves part features a rhythmic pattern of eighth notes and rests, also marked *f*. The Tambour synthétique part has a more complex, disjointed rhythm with some notes beamed together and a dynamic marking of *f*.

Exemple 85 : *SW2*, « 5M5 Finding the Conveyor Belt », mes. 10-12 [film de 01:37:40 à 01:37:45].

Un agrégat de neuf sons, en *glissando* descendant très court, est ensuite énoncé sur le plan d'ensemble en contre-plongée montrant les deux héros dans une situation périlleuse : la passerelle, qui débouche sur un vide béant, se rétracte. Ce *glissando* dissonant accentue ainsi l'effet de vertige ressenti par les personnages, avant la chute de Padmé.

Une dernière section de ce *cue* intervient plus loin, lorsque C3PO, poussé par R2D2, tombe dans le vide et se fait rattraper au vol par un robot-inspecteur. Williams opte ici pour un autre type d'écriture contemporaine intéressant, créant des sortes de nuages sonores⁷⁶⁴ dans l'aigu aux violons divisés [exemple 86], accompagnés par des clusters dans le suraigu au synthétiseur et des agrégats aigus aux bois, dont les notes se modifient insensiblement par demi-

⁷⁶⁴ Nous n'employons pas ce terme dans le sens strict des pratiques du compositeur Iannis Xenakis (1922-2001), qui les a mises en œuvre grâce au calcul des probabilités, notamment dans *Pithoprakta* (1955-1956). Nous utilisons plutôt cette expression dans le sens élargi d'une mobilité perpétuelle de figures sonores dissonantes groupées dans une même partie d'espace, et qui se déplacent, se déforment et se recomposent, créant alors cet effet de « nuage » de petites particules sonores. Sur le procédé compositionnel imaginé par Xenakis, voir en particulier Makis Solomos, *Iannis Xenakis*, Cahors : P.O. Éditions, 1996.


tons. Le compositeur génère un ensemble très dissonant et extrêmement mobile, amplifiant la sensation de vitesse des actions à l'écran.

The image shows a musical score for four violin parts. The top two parts are labeled 'Violons 1' and 'Violons 2', and the bottom two are 'V. 1' and 'V. 2'. The music is written in 5/4 time and consists of rapid, repetitive sixteenth-note patterns. There are several accents (>) and dynamic markings (f) throughout. The key signature has one flat (B-flat) in the lower parts.

Exemple 86 : *SW2*, « 5M5 Finding the Conveyor Belt », mes. 35-37 [film de 01:39:06 à 01:39:14].

Hormis les sections que l'on vient de détailler, le reste du *cue* et la totalité du « 5M6 The Conveyor Belt » ont été abandonnés, ce qu'il convient de questionner. Certes, le montage a été modifié et rallongé par rapport à la version de travail de Williams : le rôle de Padmé s'est vu étoffer, tandis qu'une série de péripéties secondaires impliquant C3PO ont été ajoutées⁷⁶⁵. Mais, plutôt que d'aller puiser des thèmes connus dans divers *cues*, Wannberg aurait très bien pu recomposer facilement l'accompagnement de cette scène en exploitant uniquement des segments du « 5M5 Finding the Conveyor Belt » comme il l'avait fait pour la séquence de poursuite à travers Coruscant (cf. [tableau 17]), et en les mélangeant à d'autres sections de la musique d'action du « 1M7A Zam Chase Pt. 1 ». Or, le *music editor* opte pour une tout autre approche : au sein du matériau atonal et athématique des deux *cues* cités, il insère par moments des thèmes clairement définis, le **thème d'amour** de *SW2*, le **thème de la Force** et le **thème de Yoda**, que nous ferons apparaître en gras avec ces couleurs dans le [tableau 19] pour leur donner davantage de visibilité.

⁷⁶⁵ John Takis, « *Star Wars Episode Tunes* », *op. cit.*, p. 21.

MINUTAGE ET DESCRIPTION DE L'ACTION	CUE UTILISÉ ET MODIFICATIONS OPÉRÉES PAR WANNBERG
<p>- De 01:37:26 à 01:37:57.</p> <p>Anakin et Padmé sont espionnés puis attaqués par des gardes géonosiens.</p>	<p>-> « 5M5 Finding the Conveyor Belt » mes. 1-22 :</p> <p>- partie A</p> <p>- début de la partie B (cf. [exemple 85]) :</p> 
<p>- De 01:37:58 à 01:38:13.</p> <p>Padmé perd l'équilibre et tombe sur l'un des tapis de montage. Anakin saute à sa suite et tente de la rejoindre, attaqué par des gardes lourdement armés.</p>	<p>-> « 6M2 Entrance of the Monsters », mes. 91-100 :</p> <p>- thème d'amour « Across the Stars », dans le mode de <i>la</i> sur <i>sol</i> aux violons, altos, trompettes et bois</p> <p>- court motif pesant et descendant aux cuivres.</p>
<p>- De 01:38:14 à 01:38:29.</p> <p>Padmé observe avec appréhension les machines soudeuses en action face à elle et se concentre sur sa trajectoire.</p>	<p>-> « 6M5 Padme Falls », mes. 42-53 :</p> <p>- thème d'amour, dans le mode de <i>la</i> sur <i>si</i>b aux violons, altos, hautbois et cor anglais (puis sur <i>fa</i> aux cors)</p> <p>- motif nerveux de doubles croches aux cordes dans l'aigu.</p>
<p>- De 01:38:30 à 01:38:38.</p> <p>Padmé parvient à franchir l'ensemble des obstacles.</p>	<p>-> « 6M2 Entrance of the Monsters », mes. 91-96 :</p> <p>- thème d'amour, dans le mode de <i>la</i> sur <i>sol</i> aux violons, altos, trompettes et bois.</p>
<p>- De 01:38:39 à 01:38:50.</p> <p>Anakin vainc plusieurs gardes et saute sur un autre tapis roulant.</p>	<p>-> « 7M3 Final », mes. 5-12 :</p> <p>- thème de la Force dans une couleur de <i>ré</i> mineur aux six pupitres de cors, surmonté de traits fusée aux bois, de <i>glissandi</i> de clusters aux violoncelles, et d'agrégats dissonants aux autres pupitres.</p>
<p>- De 01:38:51 à 01:39:05.</p> <p>C3PO est frappé de stupeur devant le spectacle de l'usine de droïdes.</p>	<p>-> « 5M5 Finding the Conveyor Belt », <i>looping</i> d'une mesure :</p> <p>- mes. 21 (cluster-<i>glissando</i> de cuivres seul)</p> <p>- mes. 21-22 (cluster-<i>glissando</i> de cuivres seul).</p>
<p>- De 01:39:06 à 01:39:17.</p> <p>Poussé par R2D2, C3PO tombe dans le vide et est</p>	<p>-> « 6M2 Sweetener » : roulements de timbales</p> <p>-> « 5M5 Finding the Conveyor Belt », mes. 61-66 (cf. [exemple 86]) :</p>


rattrapé au vol par un robot-inspecteur.	
- De 01:39:18 à 01:39:29. C3PO, qui a atterri brutalement sur une chaîne de montage, se lamente sur son sort.	-> « 1M7A Zam Chase Pt. 1 », mes. 32-38.
- De 01:39:30 à 01:39:43. Anakin se fraie un chemin à travers les machines à coups de sabre laser ; Padmé affronte un garde au corps-à-corps.	-> « 7M2 Yoda Strikes Back », mes. 41-48 : - thème de Yoda aux six pupitres de cors, sur un accompagnement très dissonant.
- De 01:39:44 à 01:40:26. Padmé est projetée dans un seau par le garde. Un robot l'emporte vers la fournaise. R2D2 vole dans sa direction, tandis que C3PO se fait décapiter.	-> « 1M7A Zam Chase Pt. 1 », mes. 16-38.
- De 01:40:27 à 01:40:39. Anakin utilise le pouvoir de la Force pour se débarrasser de ses nombreux assaillants.	-> « 6M5 Insert », mes. 1-7 (1 ^{er} temps) : - thème de la Force dans une couleur de <i>la</i> mineur aux six pupitres de cors doublés par les trombones, accompagné par des clusters aux bois et de rapides arpèges descendants en trémolos aux cordes - rallongement artificiel du premier temps de la mes. 7, qui dure huit temps avant de s'enchaîner directement au segment de <i>cue</i> suivant.
- De 01:40:40 à 01:41:02. Frappé par un levier, Anakin perd son sabre laser et se fait souder le bras.	-> « 1M7A Zam Chase Pt. 1 » : - mes. 68-84, - mes. 127-130, - mes. 135-136.

Tableau 19 : *SW2*, montage musical de la première moitié de la scène dans la manufacture de droïdes sur Géonosis [film de 01:37:26 à 01:41:02].

Par rapport à l'accompagnement initialement conçu par Williams, atonal et dénué de véritable motif saillant ou mémorisable, Wannberg revient donc au montage à un mode de fonctionnement bien plus thématique (même s'il conserve certaines sections du *cue* « 5M5 Finding the Conveyor Belt »). L'interpolation de thèmes connus et immédiatement identifiables par le spectateur atteste la volonté de recréation d'une micro-narration musicale, qui fonctionne

essentiellement à l'échelle réduite de la scène : l'énoncé d'un motif y est avant tout destiné à souligner et mettre en valeur la présence de tel personnage à l'écran, ou ses actions. Il serait peu pertinent de tenter de replacer ces interventions thématiques dans la narration à l'échelle de l'épisode, de la trilogie ou de l'hexalogie.

Dans ses deux occurrences, le thème de la Force s'accorde particulièrement avec les gestes d'Anakin, qui fait usage de ce champ d'énergie pour vaincre ses ennemis : il rehausse la maîtrise de la Force qu'Anakin a désormais acquise et magnifie la bravoure du personnage, pourtant assailli de toutes parts par les Géonosiens et les machines d'assemblage, et environné par le vide béant des profondeurs de l'usine. Sa seconde intervention joue un rôle structurel important : il s'agit du dernier coup d'éclat d'Anakin avant qu'il ne soit capturé avec Padmé par Jango Fett. La disparition de tout énoncé thématique dans la suite de la séquence rend d'autant plus lisible ce retournement de situation en défaveur des héros, tous deux en mauvaise posture.

Le thème de Yoda peut sembler curieux à première vue, dans la mesure où il n'est question du vieux maître Jedi à aucun moment. Nous avançons l'hypothèse suivante, dont la logique semble raisonnable dans la mesure où elle fait écho à deux utilisations tout à fait similaires du thème à la fin de *SW5*, lorsque Luke se bat contre Boba Fett et les *Stormtroopers*, puis quand Leia, Chewbacca et Lando affrontent les troupes impériales pour fuir Beshpin – Yoda étant totalement absent de ces scènes. Dans *SW2*, le thème n'est pas, là encore, à considérer dans son acception restreinte de « thème de personnage » – il ne fait aucun sens dans l'arc narratif à grande échelle –, mais de manière générique : il fait plutôt office, comme dans les séquences de *SW5*, de « morceau de bravoure », soulignant le courage des deux héros qui continuent de lutter malgré leurs adversaires en surnombre. Il rejoint ainsi le mode de déploiement des thèmes propre à Williams étudié dans la première partie de cette thèse. Cette version particulière du thème a en outre probablement été privilégiée en raison de son accompagnement inhabituellement dissonant, la tension harmonique mettant alors particulièrement en valeur les dangers guettant les protagonistes.

Enfin, le thème d'amour connaît un type d'utilisation assez similaire à celui de Yoda. Son premier énoncé, synchronisé avec le plan moyen cadrant la chute de Padmé, est la plus aisément justifiable : intervenant alors que les deux amants sont brutalement séparés, il peut ici traduire l'inquiétude d'Anakin pour Padmé qui se trouve dans une situation périlleuse, d'autant qu'à l'écran les personnages échangent un dernier regard inquiet pendant que Padmé est emportée par le tapis roulant. Par la suite, ses deuxième et troisième occurrences fonctionnent de manière plus large, puisque le thème est énoncé sur des plans exempts de tout romantisme, où Padmé tente d'échapper aux machines soudeuses. Ce choix thématique s'éclaire à la lumière

des annotations du compositeur sur son manuscrit, qui rendent compte d'un montage antérieur où le personnage de Padmé était très peu mis en avant et révèlent une première version de la séquence centrée avant tout sur l'action, l'affrontement, et tout particulièrement le combat d'Anakin. Aucune mention n'est faite au sujet de Padmé. Un changement substantiel a donc ainsi été réalisé au niveau de la dynamique de la séquence et de l'enchaînement des actions initialement prévues : au montage final, le personnage de Padmé est bien plus présent et valorisé pour son courage et son adresse. Cette modification peut alors expliquer l'incorporation du thème d'amour sur les plans relatifs à Padmé, surtout dans la mesure où ce personnage féminin ne possède pas de motif propre (contrairement à la princesse Leia, par exemple). Assez logiquement, le thème d'amour en vient à représenter Padmé, à la mettre en valeur, tout en rappelant le lien fort qui unit les deux amants.

L'approche de Wannberg dans cette séquence apparaît ainsi beaucoup plus directe que celle du compositeur et pourrait même, à première vue, paraître un peu « trop » appuyée en ce qu'elle repose sur une liaison relativement stricte entre un type d'action particulier (l'usage de la Force), la focalisation sur un personnage précis (Padmé), et le thème musical correspondant. Toutefois, la nature de la présence de la musique au montage et son rôle en « miroir » de l'action nécessitent d'être resitués dans le contexte visuel et sonore de la séquence. La composition de l'image, les mouvements de caméra et le rythme du montage s'inscrivent en effet parfaitement dans l'esthétique de la « continuité intensifiée » évoquée précédemment. Notons tout d'abord, outre l'emploi régulier de décadrages, le recours à des angles de vue très expressifs et contrastés – gestes fort répandus dans le cinéma hollywoodien contemporain –, notamment les contre-plongées appuyées et surtout plusieurs plongées zénithales. L'une d'elles, en particulier, écrase Padmé sur le tapis roulant, redoublant visuellement le mouvement compressif des machines soudeuses. La grande mobilité de la caméra participe à l'énergie qui se dégage de la scène, par de nombreux zooms, panoramiques et travellings. À ce titre, le rapide travelling de suivi sur le robot-inspecteur qui rattrape C3PO au vol est particulièrement notable : le défilement de l'arrière-plan, réduit à un flou indistinct dans un effet de pure sensation, renforce l'impression de vitesse qui naît aussi, dans cette séquence, de la composition même des plans.

Visuellement, la séquence se distingue en effet par un travail extrêmement poussé sur la plastique de l'image et la densité de sa construction interne, dépeignant une fournaise infernale et grouillante, débordante d'activités simultanées où s'opposent verticalité et horizontalité, lignes droites et formes courbes. Dominée par une palette chromatique déclinant toutes les couleurs du rougeolement (avec des tons allant du jaune orangé au rouge, en passant par l'ocre et le brun rouille) et les tons froids du métal (gris clair, gris bleuté, gris foncé tirant sur le noir), l'image est fréquemment zébrée de gerbes d'étincelles, de *flashes* lumineux, de

fumerolles inquiétantes. Les diagonales, très présentes dans l'ensemble de la séquence, tracent des lignes de fuite qui s'entrecroisent, emboîtant les chaînes de montage de l'usine les unes en dessous des autres, tandis que l'usage majoritaire de focales courtes creuse une grande profondeur de champ qui conduit à la saturation de chaque « cadre⁷⁶⁶ ». Ceux-ci se déplient en effet en des strates internes infinies : la primauté et surtout la lisibilité du premier plan, même lorsqu'il est occupé par l'un des héros, sont sans cesse disputées par les activités se déroulant dans le plan intermédiaire et à l'arrière-plan, prolongées dans le hors-champ. La séquence présente ainsi une sorte de « trop-plein » visuel, où le montage ne laisse pas le temps de saisir pleinement l'intégralité de chaque plan. Un effet vertigineux est produit par ces successions de vignettes kaléidoscopiques que chaque plan laisse entrevoir, immédiatement remplacées par d'autres compositions avant d'avoir pu être totalement assimilées par le regard.

Si les plans sont dans l'ensemble assez courts et s'enchaînent rapidement au sein d'un montage *cut*, il est important de souligner que la sensation de vitesse ne naît pas tant de leur durée réelle et quantitative qui, de manière assez remarquable pour un *blockbuster*, a très peu bougé entre *SW4* et *SW3*⁷⁶⁷. Elle résulte plutôt de la sensation de mouvement imprimé à l'image par les déplacements rapides des personnages, des objets, et par l'ensemble des éléments visuels que l'on vient d'évoquer. L'« expérience de vision⁷⁶⁸ » de cette scène est bien dominée par une énergie cinétique bouillonnante fondée sur des stimuli visuels (et sonores) incessants, qui n'est pas sans conséquence : comme le souligne Jullier, « il en ressort fatalement quelque confusion – on ne sait plus qui fait quoi – mais “quel *feeling*⁷⁶⁹ !” ». Cette confusion volontaire est par ailleurs renforcée par la densité de la bande sonore, conçue dans une optique de collisions de sons pour renforcer la vitalité de l'usine qui tourne à plein régime à l'approche de la guerre. Comme le précise Ben Burt, la « séquence de l'usine de droïdes a nécessité presque tous [les] enregistrements de machines. Certains remontent même à *SW5*⁷⁷⁰ ». Il s'agissait pour le réalisateur et le *sound designer* de donner à entendre « une cacophonie de folie, de styles qui se heurtent⁷⁷¹ ».

⁷⁶⁶ Afin d'éviter toute confusion entre le plan cinématographique et le « plan » désignant la surface interne de l'image et ses degrés de profondeur, nous avons ici opté pour le terme de « cadre » comme substitut temporaire.

⁷⁶⁷ Laurent Jullier note ainsi que « le premier épisode de la saga, en 1977, comptait 2089 plans dont la durée moyenne était de 3,3'', tandis que le dernier, en 2005, en compte 2035 dont la durée moyenne est de 3,8'' » (Laurent Jullier, *Star Wars : anatomie d'une saga*, op. cit., p. 55). Voir aussi à ce sujet Laurent Guido, « Entre opéra wagnérien et culture de masse : l'univers musical de *Star Wars* », *Décadrages*, n° 8-9, 2006, p. 73.

⁷⁶⁸ *Ibid.*

⁷⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁷⁰ Cité dans Mary B. Bresolin, *Films Are Not Released. They Escape*, s.l. : 20th Century Fox Home Entertainment, 2002.

⁷⁷¹ *Ibid.*

C'est dans cette perspective que le choix du *music editor* prend toute sa force. Au milieu du flot atonal des *cues* « 5M5 Finding the Conveyor Belt » puis « 1M7A Zam Chase Pt. 1 », des entrechoquements sonores, et de la densité des actions se déroulant en parallèle et sur différentes strates visuelles, les îlots thématiques créés par Wannberg signalent les moments essentiels, les points névralgiques de la séquence, de sorte que le spectateur, pris dans un tourbillon vertigineux d'images et de bruitages, puisse néanmoins leur donner un sens et hiérarchiser les informations. Il suffit pour s'en convaincre de visionner la séquence en coupant la musique : sans le support des énoncés thématiques, les plans relatifs à Padmé ou à Anakin sont beaucoup moins délimités et mis en valeur, pris dans le flux des « rafales de prises de vues⁷⁷² ». La solution choisie par le *music editor* s'avère ainsi très efficace du point de vue de l'engagement du spectateur dans une scène aussi chargée, d'autant que l'équilibre du mixage rend particulièrement intelligible l'énoncé des thèmes. L'approche du *music editor* compense alors en grande partie la désorientation potentiellement créée par le style visuel en utilisant des motifs musicaux connus comme des points de repère [extrait 34].

Outre cet exemple représentatif, la micro-narration recréée au montage par Wannberg s'avère relativement directe dans l'ensemble des scènes de la trilogie républicaine présentant ce type d'approche : à un personnage, une action spécifique, un sentiment ou des valeurs morales, correspond l'énoncé du thème qui leur est relié. Dans *SW2* et *SW3*, on remarque en effet que le procédé intervient toujours en remplacement d'une démarche compositionnelle peu thématique et dissonante, générant une perte des repères⁷⁷³ ou, pour reprendre les termes de Michel Imberty, une « absence de directionnalité narrative⁷⁷⁴ ». C'est cette absence (momentanée) de directionnalité narrative que pallie Wannberg par son approche lorsque, par exemple, dans la scène de *SW2* où Anakin avoue avoir cédé à la haine en massacrant les Hommes des Sables jusqu'au dernier et prend conscience de l'horreur de ses actes vis-à-vis du code des Jedi, il interpole à deux reprises le thème de l'Empereur là où Williams propose un simple soutien dissonant composé de clusters superposés, à la fin du *cue* « 5M1B Anakin Changes ». Le *music editor* appuie ainsi le premier pas d'Anakin du côté obscur, qui n'était pas mis en valeur par Williams de manière aussi franche. Un traitement similaire intervient

⁷⁷² Laurent Jullier, *Star Wars : anatomie d'une saga, op. cit.*, p. 55.

⁷⁷³ Dans la mesure où les partitions du cinéma hollywoodien conservent majoritairement un ancrage tonal (plus ou moins prononcé), le spectateur intériorise progressivement certains schémas de fonctionnement et construit ainsi un horizon d'attentes basées sur son accoutumance à la musique tonale, à ses connaissances et son expérience personnelles. Dès lors, une musique atonale brise les prédictions spectatoriennes et son rôle de « guide » se voit bien moins prononcé. Voir à ce sujet Carlos H. Guadalupe Silveira, « La musique de film : introduction à l'étude des attentes musico-filmiques du spectateur », Thèse de doctorat en études cinématographiques sous la direction de Martin Barnier et Barbara Tillmann, Université Lumière Lyon 2, 2013, p. 294-297.

⁷⁷⁴ Michel Imberty, « Émotions, musicalité, narrativité », dans Muriel Joubert et Bertrand Merlier (dir.), *La traduction des émotions dans les musiques de films*, Sampzon : Éditions Delatour France, 2015, p. 175.

également dans plusieurs scènes de *SW3* que nous ne développerons pas⁷⁷⁵. La séquence de l'usine de droïdes de *SW2* constitue peut-être l'application la plus poussée mais aussi la plus éclatante de ce procédé, car il intervient sur plusieurs minutes et dans une scène d'action intense où le compositeur avait opté pour un type d'écriture fort différent. La micro-narration musicale vise ici à redonner une lisibilité aux actions représentées, non seulement par rapport à l'approche atonale et athématique du compositeur, mais aussi en regard des choix de mise en scène.

Dans les épisodes républicains, le retour des thèmes connus au montage participe ainsi à (re)construire l'architecture des scènes concernées, à un degré plus ou moins poussé selon la durée et le nombre de leurs interventions, tout en jouant un rôle fondamental de clarification narrative que les technologies numériques permettent par ailleurs de réaliser facilement.

7.2. La recherche d'une efficacité dramatique immédiate

7.2.1. Des pressions accrues exercées sur les *music editors* à l'ère numérique

Outre cette micro-narration musicale et ce recours à une directionnalité narrative, les différentes approches du montage musique sur la trilogie républicaine découlent aussi directement de contraintes *extérieures*, en particulier l'accroissement des pressions financières et temporelles exercées sur les *music editors*. Les opérations effectuées par Wannberg doivent ainsi être recontextualisées dans leur cadre particulier de création, trop souvent omis par ses détracteurs, et qu'il convient ici de rappeler.

La facilité et la flexibilité de manipulation offertes par le numérique s'avèrent être à double tranchant, et font figure de cadeau empoisonné pour nombre de mixeurs et de monteurs : dans la mesure où des changements peuvent désormais être faits instantanément et jusqu'à la dernière minute, les attentes et les exigences des réalisateurs et des producteurs se sont intensifiées de manière inversement proportionnelle aux budgets et aux délais alloués. Dans une logique de gain de temps et d'argent, les plannings sont compressés puisqu'un certain nombre d'opérations différentes peuvent être effectuées par la même personne tout en exigeant beaucoup moins de temps pour les réaliser. Comme l'écrit avec justesse Mark Kerins, « les professionnels du son au cinéma sont d'une certaine façon devenus victimes de leur propre

⁷⁷⁵ Citons par exemple le moment où Anakin, qui vient de basculer du côté obscur, reçoit ses instructions de l'Empereur. Tout le début du *cue* « 5M1 Palpatine Instructs Anakin », présentant un matériau chromatique tendu circulant à divers groupes de pupitres (cordes et synthétiseur dans le grave/bois et synthétiseur dans l'aigu) est remplacé au montage par l'énoncé du thème de l'Empereur pendant tout le dialogue entre Dark Sidious et Dark Vador, puis par celui de la Marche impériale dans l'extrême grave aux cordes, quand l'Empereur lui donne l'ordre d'exterminer les apprentis Jedi dans le Temple. La même approche prévaut au montage de la scène où Obi-Wan, juché sur un lézard géant, espionne les discussions des Séparatistes sur Utapau : l'énoncé du thème de la Force aux cors, trombones avec sourdine et tuba accompagne à deux reprises les plans relatifs au Jedi.

efficacité portée par la technologie⁷⁷⁶ ». Kerins pointe aussi le fait que, pour certains producteurs, la post-production sonore ne fait pas partie des priorités premières. Elle est souvent choisie par rapport à d'autres domaines pour réaliser d'ultimes économies, compensant par exemple le budget *marketing* très élevé, élément incontournable des *blockbusters* depuis *Les Dents de la mer* (1975) et *SW4* :

Il n'est pas rare [...] que les producteurs tentent de rattraper les dépassements budgétaires de la préproduction et du tournage en coupant les sommes allouées à la post-production. Les dépassements du temps imparti sont gérés à peu près de la même façon, en particulier pour les grosses productions dont les dates de sortie sont fixées des années à l'avance et dont les campagnes *marketing* commencent bien avant que le film ne soit terminé : si le tournage s'éternise, ou que le montage [image] prend plus de temps que prévu, la post-production sonore doit tout bonnement être faite plus rapidement pour honorer la date de sortie⁷⁷⁷.

Suite au présupposé selon lequel « le numérique signifie “plus rapide”⁷⁷⁸ », les membres des équipes son et musique se voient confier des tâches à la fois plus nombreuses et dont ils doivent s'acquitter en un temps très limité, tout en faisant preuve d'inventivité par l'expérimentation. Or, comme le rappelle Larry Blake avec une pointe d'humour :

[L]es films d'aujourd'hui qui se vantent d'être le « premier film du tout numérique à employer exclusivement des gauchers comme monteurs son » ne contiennent pas nécessairement de pistes qui vaillent la peine d'être écoutées. Les stations audionumériques ne font pas davantage la piste que l'habit ne fait le moine⁷⁷⁹.

Benjamin Wright résume parfaitement ce cercle vicieux, sa remarque s'appliquant aussi bien aux monteurs son qu'aux monteurs musique :

Si un monteur son disposait de six semaines à l'ère analogique pour compiler et découper des sons en vue du mixage, le même travail peut se voir allouer trois semaines. Bien que les temps de montage et de transferts aient été réduits avec les stations de travail sur ordinateur, les outils numériques n'ont pas accéléré les tâches relevant de la création⁷⁸⁰.

⁷⁷⁶ Mark Kerins, « The Modern Entertainment Marketplace, 2000-Present », dans Kathryn Kalinak (dir.), *Sound: Dialogue, Music, and Effects*, Londres/New York : I.B. Tauris, 2015, p. 139 : « Film sound professionals have in some ways become victims of their own technologically aided efficiencies. »

⁷⁷⁷ *Ibid.*, p. 140 : « Producers [...] not infrequently try to make up for financial overruns during preproduction and production by cutting postproduction budgets. Schedule overruns are handled much the same way, particularly for major releases that have release dates locked in years ahead of time and marketing campaigns beginning long before the movie is completed : if production runs long, or editing takes more time than expected, audio post must simply be done more quickly to meet the release date. »

⁷⁷⁸ Benjamin Wright, « Sound from Start to Finish: Professional Style and Practice in Modern Hollywood Sound Production », Thèse de doctorat en médiations culturelles sous la direction de Paul Théberge, Carleton University, 2011, p. 121 : « [The assumption is that] digital means “faster”. »

⁷⁷⁹ Larry Blake, « Go Back and Listen: Classic Film Soundtracks », *Mix*, vol. 19, n° 8, août 1995, p. 110 : « [F]ilms today that brag about being the “first all-digital film to employ left-handed sound editors exclusively” don't necessarily contain tracks Worth listening to. Digital workstations don't make the track any more than clothers make the man. »

⁷⁸⁰ Benjamin Wright, « Sound from Start to Finish », *op. cit.*, p. 148 : « If a sound editor was given six weeks in the analog era to compile and cut sounds for a mix, the same job may be allotted three weeks. Although cutting

La pression est particulièrement grande pour le *music editor* dans la mesure où il doit œuvrer à partir du matériau relativement « fixé » fourni par Williams d'après une version du film rapidement obsolète. Or, si le montage musique est entièrement dépendant du montage image, ce dernier est non seulement soumis à des modifications quasi perpétuelles comme on l'a vu, mais sa finalisation intervient aussi de plus en plus en tard. D'une part, Wannberg et ses assistants disposent donc de moins de temps entre le moment où le montage image est terminé et celui où ils doivent fournir un accompagnement musical qui lui soit parfaitement approprié, et d'autre part, les ajustements nécessaires pour adapter la partition au film demandent en eux-mêmes un investissement temporel peu compressible. Les *music editors* doivent donc concentrer une grande part de leurs efforts dans un délai bien plus court qu'à l'ère analogique, parce que la phase du montage final est retardée par les potentialités quasi infinies du numérique⁷⁸¹.

7.2.2. Individualisation des séquences et logique de l'immédiateté

De l'ensemble de ces contraintes extérieures découle l'absence de tout systématisme dans l'approche musicale des séquences au montage dans la trilogie républicaine. Il n'est en effet pas possible, on l'a dit, de dégager un principe général que Wannberg appliquerait à l'ensemble du film : tantôt il opte pour une approche micro-narrative très directe au regard des actions à l'écran – procédé circonscrit à quelques séquences –, tantôt au contraire, l'emploi des thèmes n'est plus forcément lié au fait que tel ou tel personnage soit présent à l'image. Cette absence de règle esthétique et structurelle unificatrice s'explique par le fait que le *music editor* vise au plus rapide et au plus efficace compte tenu des contraintes évoquées précédemment, évaluant ce qui peut fonctionner *dans le contexte de la scène*, sur le plan de l'impact dramatique et émotionnel, et non en l'envisageant dans l'architecture narrative large du film, de la trilogie ou de l'hexalogie.

Dans ce cadre, il est probable qu'à l'instar du compositeur, Wannberg fasse lui aussi des choix sur les endroits où un travail très méticuleux est nécessaire, et d'autres où la recherche d'articulation entre les fragments de *cues* peut être moins poussée, gérée à un niveau de détail moins fin⁷⁸², puisqu'il ne peut consacrer ni la même quantité ni la même qualité de temps à chacune des séquences. L'angle d'approche se resserre ainsi sur la scène individuelle

and transfer times have been reduced with computer workstations, digital tools have not accelerated the creative tasks. »

⁷⁸¹ Voir à ce sujet Mark Kerins, « The Modern Entertainment Marketplace », *op. cit.*, p. 136-144 ; et Benjamin Wright, « Sound from Start to Finish », *op. cit.*, p. 119-126 et p. 147-150.

⁷⁸² Cette configuration intervient le plus souvent dans les scènes présentant une bande sonore chargée, où les raccordements artificiels tendent de toute façon à passer relativement inaperçus sous le dialogue ou les bruitages, comme l'a vu par exemple dans la scène de l'atterrissage catastrophe au début de *SW3* (cf. *supra* § 6.2.2.)

nonobstant son emplacement à plus grande échelle dans l'architecture musico-filmique : seuls comptent l'effet produit par la musique dans l'immédiat et son impact dramatique. Il s'agit alors, dans l'analyse, d'envisager la séquence avant tout pour elle-même et d'évaluer comment la musique fonctionne, ce qu'elle permet d'apporter, par rapport à cette séquence-*là*. Dans cette perspective, nous nous intéresserons ici en détail à la manière dont plusieurs segments thématiques du *cue* « 6M2 Entrance of the Monsters » de *SW2* sont utilisés dans *SW3*, que nous estimons particulièrement exemplaire de cette seconde orientation du montage musical.

Le *cue* « 6M2 Entrance of the Monsters » est irrigué par un motif martial confié aux cuivres, entrecoupé de sections moins thématiques à l'essence cinétique. Le thème n'est finalement employé qu'à un seul bref moment dans *SW2*, la majeure partie de la scène d'exécution dans l'arène étant accompagnée par les seuls bruitages. La fanfare et plusieurs segments interviennent en revanche de manière marquante à deux reprises dans *SW3*. La première occurrence, relativement courte (mes. 17-20, puis 105-114), est synchronisée avec le rassemblement des forces armées des Wookies sur Kashyyyk, et s'achève au moment où débute le conseil entre les Jedi, Chewbacca et Tarfful [de 00:48:01 à 00:48:20]. Le matériau issu de ces deux sections est réemployé lorsque Dark Vador et son armée de clones marchent sur le temple de Coruscant pour exterminer les apprentis Jedi, puis sur les plans de la fin de la bataille entre les clones et les droïdes sur Utapau [de 01:19:13 à 01:20:41]. Précisons qu'aucun travail compositionnel ni aucune prise de son nouvelle n'ont eu lieu sur ces séquences ; l'accompagnement relève donc exclusivement du montage de Wannberg à partir de la version des sessions d'enregistrement de janvier 2002⁷⁸³, qui figure sur la piste 13 « Love Pledge and the Arena » de la bande originale de *SW2*.

Il convient tout d'abord de remarquer que le travail d'assemblage effectué par Wannberg est particulièrement soigné, réalisé bien plus en accord avec les phrases musicales que dans la scène de l'atterrissage catastrophe sur Coruscant évoquée plus haut. Les mesures 17 à 24, où est exposée la fanfare martiale, forment une unité au sein de la partition, tandis qu'à partir de la mesure 25 débute une nouvelle section plus percussive, moins thématique. Wannberg respecte cette entité au montage : au lieu de procéder à un collage de divers fragments comme dans la scène de l'atterrissage, il fait jouer à deux reprises la fanfare dans son intégralité – nonobstant quelques légers ajustements nécessaires à la fluidité du raccordement sur lesquels nous ne reviendrons pas, tels les *loopings* de groupes de mesures, les micro-répétitions de temps et l'ajout de roulements de timbale. Il en va de même des mesures 69 à 79 qui les suivent directement et forment ensemble une petite section clairement délimitée,

⁷⁸³ Voir Jonathan W. Rinzier, « The Making of *Star Wars – Revenge of the Sith*: The Final Chapter », s.l., 2005, <http://www.starwars.com/episode-iii/release/publishing/img/thefinalchapter.pdf>, consulté le 13 juin 2014.

enchaînées ensuite au segment conclusif du *cue*⁷⁸⁴. Le montage musical se fait donc ici par une pensée véritable des sections et des phrases musicales, générant un ensemble plus fluide dans ses enchaînements.

D'entrée de jeu, il apparaît vain de tenter d'établir des liens narratifs forts entre les deux séquences où le *cue* est utilisé. Certes, elles mettent toutes en scène des forces armées, mais la relation est trop lâche pour être réellement convaincante, d'autant que les armées ne se rapportent pas au même camp : la première met en œuvre une coalition menée par les Wookies, la deuxième résulte du basculement d'Anakin du côté obscur et de la prise de pouvoir par Dark Sidious, tandis que dans la troisième, l'alliance entre les Jedi et les clones (qui sont alors encore fidèles à la République et obéissent à Obi-Wan) est toujours effective. À l'échelle de l'épisode dans son entier, la circulation du *cue* entre les Wookies, Dark Vador, et les clones qui n'ont pas encore trahi les Jedi, paraît peu cohérente du point de vue de la narration musico-filmique. Le retour de ce *cue* résiste donc à la méthodologie analytique, fréquemment employée pour l'étude musicologique du cinéma narratif, consistant à repérer les différents énoncés d'un même matériau musical au cours du film, d'en dégager les fonctions au fil de son association avec les images et de ses transformations proprement musicales⁷⁸⁵. En permettant de constater simplement l'absence de logique, cette méthode – par ailleurs très efficace pour d'autres types d'utilisation thématique – conduit pour ce *cue* particulier à des conclusions qui demeurent superficielles. Le rôle et le fonctionnement de celui-ci sont à rechercher ailleurs : c'est en faisant retour à l'échelle des séquences elles-mêmes que le sens de la mise en relation entre la musique et les images peut émerger et attester l'efficacité des choix du *music editor*. Nous nous limiterons ici à analyser la seconde occurrence du *cue*, qui nous semble particulièrement représentative [extrait 35].

En synchronisation avec le volet faisant la transition vers le temple Jedi, le thème, martial et pesant, à l'ambitus réduit, est exposé en homorythmie et en homophonie par les six pupitres de cors, les clarinettes et la clarinette basse dans le mode de *la* sur *ré*. L'instrumentation choisie renforce la profondeur et l'ampleur du registre grave. Le retour régulier du *ré* et du *la* (notes autour desquelles le thème est fortement polarisé), ainsi que les nombreux intervalles de quarts et quintes justes et les rythmes trochaïques, accentuent son caractère solennel, proche

⁷⁸⁴ La section formée par les mes. 69-79 est laissée totalement intacte, sans aucun ajustement ni aucune modification. La partie conclusive est tronquée de deux mesures purement percussives (mesures 105-108 puis 111-114).

⁷⁸⁵ Voir en particulier Justin London, « Leitmotifs and Musical Reference in the Classical Film Score », dans James Buhler, Caryl Flinn et David Neumeyer (dir.), *Music and Cinema*, Hanover : Wesleyan University Press, 2000, p. 85-96 ; Jamie L. Webster, « The Music of *Harry Potter*: Continuity and Change in the First Five Films », Thèse de doctorat en musicologie, University of Oregon, 2009 ; et Janet K. Halfyard, « Cue the Big Theme? The Sound of the Superhero », dans John Richardson, Claudia Gorbman et Carol Vernallis (dir.), *The Oxford Handbook of New Audiovisual Aesthetics*, New York : Oxford University Press, 2013, p. 171-193.

d'une marche. À l'accompagnement, la pédale du premier degré est émaillée de dissonances régulières créées par des appoggiatures inférieures. Outre le thème lui-même, un contrechant de trompettes occupe également une place prééminente. Très simple, il est construit sur une même note répétée puis la reprise en écho de la cellule conjointe ascendante de la tête du thème, qu'il martèle de manière obstinée. Les contretemps brisent la régularité des notes tenues, tandis que la répétition marquée du *ré* intensifie la dimension martiale de l'ensemble [exemple 87] :

The image displays a musical score for three parts: 'Contrechant (trompettes)', 'Thème', and 'Accompagnement'. The first system is in 3/4 time. The 'Contrechant' part is in treble clef with a dynamic marking of *f*. The 'Thème' part is in bass clef with a dynamic marking of *ff*. The 'Accompagnement' part is in bass clef with a dynamic marking of *f*. The second system, starting at measure 5, includes 'Trp.' (trumpets) in treble clef, 'Th.' (theme) in bass clef, and 'Acc.' (accompaniment) in bass clef. The time signature changes to 2/4 for the second system.

Exemple 87 : *SW2*, « 6M2 Entrance of the Monsters », réduction des mes. 17-24 [*SW3* de 01:19:13 à 01:19:35].

Le caractère martial et décidé de la fanfare s'accorde particulièrement avec la marche implacable de l'armée de Dark Vador et avec l'attitude résolue du personnage. Le rythme des pas des clones, calqué sur le tempo musical et marquant chaque temps de la mesure⁷⁸⁶, suggère l'idée d'une avancée inexorable et sinistre. La musique exalte le dramatisme des choix de mise en scène, exploitant pleinement l'expressivité des contrastes lumineux tranchés, des échelles de plans et des angles de vue singuliers.

En synchronisation avec le début de la fanfare, la scène s'ouvre sur un volet faisant progressivement disparaître le sourire machiavélique de l'Empereur pour dévoiler un plan général cadrant le temple Jedi en plongée dans une lueur crépusculaire symbolique. Un mouvement de grue descendant très fluide oriente le regard du spectateur vers l'action importante, dévoilant les formations militaires rectangulaires gravissant les marches, dans un lien de cause à effet : cette ellipse permet à la fois de situer géographiquement la suite du récit tout en montrant la rapidité d'exécution du plan terrible de Dark Sidious par son nouvel apprenti. Dans cette composition très sombre, les points de lumière sont concentrés en provenance du temple Jedi, matérialisant visuellement l'opposition entre le bien et le mal.

⁷⁸⁶ Il est d'ailleurs intéressant de remarquer que les bruitages des pas sont calqués sur le tempo musical, et non avec la démarche des clones à l'image, qui apparaît légèrement plus rapide.

Un plan *cut* propose une autre vue évocatrice de la scène : précédant ses troupes, le visage caché par un capuchon, Anakin apparaît sous la forme d'une silhouette noire menaçante presque abstraite, dans une intrusion progressive au centre du cadre. À travers la symbolique du franchissement du seuil, ce plan de demi-ensemble frontal figure le coup d'état en train de se dérouler, sa force brutale et intangible, et le basculement d'Anakin du côté obscur. Les notes répétées et la polarisation de l'accompagnement orchestral mettent en valeur la détermination du personnage, renforcée par la dramatisation géométrique et lumineuse : l'enfermement de Dark Vador dans son aveuglement funeste est suggéré par la forte opposition entre la lumière de l'arrière-plan et l'obscurité cernant le personnage⁷⁸⁷, et par le surcadre des piliers monumentaux. La musique accentue la tension du plan, par l'extension du motif de trompettes dans l'aigu en *crescendo*, l'intervalle mélodique de seconde augmentée *fa-sol#*, et les frottements dissonants générés par le *sol#* puis le *si* sur la pédale de *la*.

Le retour de la fanfare martiale, synchronisé avec le plan d'ensemble en plongée zénithale sur Dark Vador et son armée de clones pénétrant dans le temple Jedi, met en relief la violence expressive de l'angle de vue⁷⁸⁸, où Anakin apparaît littéralement à la croisée des chemins. Surcadré par le motif de la croix dessinée sur le sol et les murs gigantesques, il est écrasé par cette vue en plongée qui symbolise le caractère tragique du personnage : alors qu'il débute son ascension vers le pouvoir, Dark Vador est déjà soumis à l'inexorabilité de son destin. Enfin, le resserrement du cadre sur l'expression ténébreuse du visage d'Anakin dans le dernier plan de la scène, toujours accompagné par le thème, renforce la présence du personnage, accentuant son envergure maléfique.

Dans la séquence suivante, sur laquelle le *cue* « 6M2 Entrance of the Monsters » se prolonge, on observe également des points de correspondance significatifs entre le matériau musical choisi par Wannberg (qui intervenait lui aussi précédemment à la fin de la scène sur Kashyyyk), les actions représentées et la manière de filmer. Dès le premier plan sur la bataille

⁷⁸⁷ L'éclairage à contre-jour accentue le caractère malfaisant du personnage en prenant le contre-pied de son utilisation traditionnelle. En effet, comme l'écrit Jennifer Van Sijll, « le contre-jour, souvent associé à la bonté, [peut être] détourné de son sens pour suggérer la folie » (Jennifer Van Sijll, *Les techniques narratives du cinéma*, Paris : Eyrolles, 2006, p. 196). On rencontre une telle application lors de la rencontre entre le capitaine Willard et le colonel Kurtz à la fin d'*Apocalypse Now* (1979), où le contre-jour suggère la démence de Kurtz.

⁷⁸⁸ On peut citer d'autres exemples célèbres de films exploitant cet angle de vue à des fins très dramatiques. Dans *Sueurs froides* (1958), la plongée zénithale depuis le haut du clocher (couplée ou non à un travelling compensé) traduit visuellement le vertige du personnage de Scottie. À la fin du générique de début de *Rosemary's Baby* (1968), la vue en plongée zénithale du Bramford crée selon Jean-Baptiste Thoret une « structure écrasante (Guy et Rosemary Woodhouse sont réduits à deux petites taches noires) [...] La composition du cadre, jusque-là organisée selon une découpe horizontale du cadre, fait place à une ligne de fuite en diagonale qui dramatise la découverte de l'immeuble » (Jean-Baptiste Thoret, *Le cinéma américain des années 70*, Paris : Cahiers du cinéma, 2006, p. 311). Enfin, une autre utilisation intéressante intervient dans *Taxi Driver* (1976) : après la fusillade final d'une extrême violence perpétrée par Travis Bickle, la caméra cadre le personnage ensanglanté, immobile dans un fauteuil, en plongée zénithale depuis le plafond puis dévoile l'étendue du carnage.

d'Utapaï, l'accompagnement musical se caractérise par un élargissement de l'espace sonore avec une extension nette vers les registres aigu et extrême grave [exemple 88]. L'écriture très verticale génère une ampleur sonore et un dynamisme par les contretemps accentués entrecoupés de silences à la majeure partie de l'orchestre, qui créent une intensification dramatique et un contraste par rapport à la section précédente. L'accompagnement par de rapides *glissandi* aux troisième et quatrième pupitres de trombones, aux violoncelles et aux contrebasses, renforce l'impression de vitesse :

The image displays a musical score for a film score, specifically for the 'Entrance of the Monsters' scene. It consists of eight staves, each representing a different instrument or section of the orchestra. From top to bottom, the staves are: Piccolo, Bois (Woodwinds), Cuivres (Brass), Timbales (Percussion), Piano et synthétiseur (Piano and Synthesizer), Violons (Violins), Altos (Alto Saxophones), and Violoncelles, contrebasses, trombones et tuba (Violoncelles, Double Basses, Trombones, and Tubas). The score is written in 4/4 time and features a complex, vertical arrangement of notes and rests, with glissandi markings in the lower staves.

Exemple 88 : *SW2*, « 6M2 Entrance of the Monsters », réduction des mes. 69-70 [*SW3* de 01:19:47 à 01:19:51].

Cette amplification sonore revêt une force indéniable : elle s'accorde particulièrement avec le changement radical de lieu et de topographie à l'image, sur un *cut* dont la lumière très vive contraste fortement avec l'obscurité du plan précédent. La verticalité de l'écriture musicale trouve un écho intéressant dans la verticalité de l'angle choisi : une nouvelle vue quasi zénithale plonge le spectateur de manière saisissante et vertigineuse au cœur de la bataille opposant les clones à l'armée droïde.

Le thème martial réapparaît dans une instrumentation beaucoup plus fournie, avec l'entrée de nouveaux instruments aux timbres clairs et perçants (clarinette piccolo, xylophone, glockenspiel), des ponctuations de grosse caisse et cymbales, et de brèves gammes fusées aux bois, glockenspiel, violons et altos générant un mouvement tourbillonnant. Là encore, cette intensification de l'écriture musicale concorde avec les échanges de tirs nourris entre les soldats et les droïdes, la vitesse des actions montrées et l'empressement d'Obi-Wan à mettre un terme

à l'affrontement⁷⁸⁹. Après un motif descendant menaçant aux cors, le *cue* se termine par l'énoncé d'un agrégat. En conférant une tension au plan rapproché du commandant Cody recevant un signal sonore, la musique crée un léger effet d'annonce : il s'agit en effet d'un hologramme de Dark Sidious lui ordonnant d'exécuter l'Ordre 66.

Nous nous sommes limitée ici à l'étude de ces deux scènes successives particulièrement emblématiques de cette seconde tendance du montage musical de la trilogie républicaine. Mais une analyse approfondie des différentes occurrences du motif principal du *cue* de *SW1* « Activate the Droids » dans *SW3*, ou de l'utilisation du thème lyrique de la planète océanique Kamino à plusieurs reprises sur les plans où le comte Dooku s'enfuit du bunker secret des Séparatistes sur Géonosis, puis après son combat contre Yoda à la fin de *SW2*, révélerait l'usage du même procédé selon une perspective similaire et son efficacité par rapport à l'image.

L'ensemble des scènes présentant ce type d'approche au montage démontrent clairement que Wannberg ne s'attache pas à savoir si le réemploi d'un matériau musical est cohérent ou non par rapport à sa précédente occurrence, mais recherche avant tout une efficacité dramatique pour la scène elle-même, sans référer à d'autres moments du film. Dans son nouveau contexte, le motif ou le fragment thématique choisi rehausse les plans qu'il accompagne parce qu'il est sélectionné et mis en relation avec l'image de manière soignée par Wannberg. Cette approche constitue d'une part une orientation pertinente dans le cadre de création que nous avons délimité précédemment, où les monteurs doivent optimiser leur efficacité alors que le budget et les délais alloués se resserrent. D'autre part, il est de peu d'importance que les différents segments musicaux n'accompagnent pas du tout les mêmes référents (personnages, créatures, planètes...) que lors de leur premier énoncé : aussi bien dans les deux scènes analysées en profondeur que dans les autres exemples cités, les motifs musicaux fonctionnent parfaitement, tant en regard des actions représentées que des choix de mise en scène et de composition de l'image, auxquels ils confèrent une ampleur et une puissance dramatique considérables. Une modification du prisme d'étude est donc nécessaire : les pratiques de montage de la trilogie républicaine incitent à repenser, affiner les outils méthodologiques et à faire varier les échelles d'analyse afin de saisir toute la portée des choix musicaux effectués au montage, qui sont à considérer de manière plus immédiate et circonscrite.

⁷⁸⁹ Cet empressement est assez mal rendu par la traduction française des sous-titres (« Maintenant, on a une bataille à gagner »), alors qu'il est très présent en anglais : « Now let's get a move on, we've got a battle to win here ! »

7.3. Enrichissement de la portée dramatique et reconstruction d'une narration musico-visuelle à moyenne échelle : « Duel of the Fates »

Une dernière approche singulière de Wannberg mérite d'être abordée pour clore cette partie consacrée au montage musicale. Si elle prend plutôt la forme d'un cas particulier que l'on rencontre uniquement dans le dernier tiers de *SW1*, elle nous semble cependant intéressante à développer dans la mesure où elle concilie les deux orientations précédentes et constitue un geste musico-visuel particulièrement fort. Elle témoigne en effet à la fois de la recherche d'un impact dramatique immédiat et d'une efficacité optimale, tout en reconstruisant une narration musicale singulière concentrée dans le dernier tiers du film, à travers l'emplacement soigneux des différentes interventions du matériau issu du *cue*-signature de *SW1*, « Duel of the Fates ».

Introduit dans le dernier tiers du film à l'instar du motif emblématique de *SW3*, « Battle of the Heroes », « Duel of the Fates » s'en distingue cependant par la nature même de sa présence : alors que « Battle of the Heroes » est véritablement pensé par le compositeur dès l'écriture pour accompagner le duel final opposant Obi-Wan à Anakin sur Mustafar (cf. *cue list* en [annexe 2]), l'emploi de « Duel of the Fates » à la fin de *SW1* résulte presque essentiellement d'un méticuleux travail de montage, effectué par Wannberg à partir de *cues* initiaux et de réécritures de Williams.

Il convient tout d'abord de détailler les étapes de la genèse de l'accompagnement musical du climax du film, avant d'analyser le matériau musical et sa mise en relation avec les images au montage final. « Duel of the Fates » est originellement conçu par le compositeur pour le générique de fin, mais il a finalement été déplacé à la demande du réalisateur pour accompagner, entre autres, le combat au sabre laser entre Qui-Gon, Obi-Wan et Dark Maul⁷⁹⁰. Pourtant, les choses ne sont pas si simples puisque le montage image de cette séquence a été modifié à de multiples reprises après des projections-test⁷⁹¹, altérant alors inévitablement la structuration et la nature de l'accompagnement orchestral.

Il est possible de dégager trois étapes principales : le *cue* « 6M4 The Big Army », que nous avons pu consulter, constitue la première composition de Williams pour l'amorce du combat entre les Jedi et le Sith – nous y reviendrons. À la suite d'un premier remontage de la séquence, Williams effectue une réécriture partielle, à laquelle nous n'avons malheureusement pas eu accès. On peut néanmoins établir avec certitude qu'elle incluait alors des sections de « Duel of the Fates » conformément aux vœux formulés par Lucas. Mais, comme pour la scène

⁷⁹⁰ Richard Dyer, « John Williams. Scoring *Star Wars – Episode 1: The Phantom Menace* », *Soundtrack*, vol. 18, n° 70, été 1999, p. 6.

⁷⁹¹ Cf. *supra* § 6.2.2.

romantique dans la prairie de Naboo dans *SW2* (cf. [tableau 16]), cette seconde composition a elle aussi été remaniée, comme l'indique le compositeur :

« Duel of the Fates » a été construit en segments justement pour s'intercaler au mieux dans les séquences du combat au sabre laser [...]. Malheureusement, mes segments, du fait de ce montage raccourci, n'ont pas pu toujours aller là où ils devaient s'intercaler⁷⁹².

S'ensuit donc une troisième et dernière étape où la place, l'ordre, l'enchaînement des segments ont été modifiés, et dont Wannberg a eu l'entière responsabilité. Ainsi, lorsque Spielberg a conseillé à Lucas d'abandonner le montage linéaire des combats pour effectuer plutôt un va-et-vient entre les différentes actions parallèles, l'orchestrateur Conrad Pope nous a expliqué : « John a juste répondu : “Oh. Je crois que je vais laisser Kenny s'en charger.” Il échet donc à Ken Wannberg de s'occuper de tous les découpages⁷⁹³. » Wannberg confirme d'ailleurs à propos de « Duel of the Fates » : « [J']aime le surnommer “le morceau utilitaire”. George l'appréciait beaucoup, et je m'en suis servi à d'autres endroits du film où quelque chose de différent était initialement prévu⁷⁹⁴. »

En l'absence de l'intégralité des partitions, il est impossible de déterminer précisément quels sont les passages remontés par Wannberg issus de la version 2 du compositeur, et ceux qui sont entièrement remaniés (étape 3). Nous considérerons donc que l'ensemble de l'accompagnement musical des séquences finales résulte des choix de Wannberg et de Lucas, même si certaines de ces nouvelles dispositions ont bien entendu pu recevoir l'aval de Williams. Nous avons toutefois eu accès aux manuscrits des *cues* « 6M4 The Big Army » et « 6M5 The Droid Battle », qui accompagnent en partie ces scènes de combat, tandis que la version de concert de « Duel of the Fates », publiée chez Hal Leonard, constitue un support appréciable.

Une analyse minutieuse des séquences concernées permet de mettre en évidence aussi bien un accroissement de leur impact dramatique par la musique, que la reconstruction au montage d'une narration musico-visuelle à moyenne échelle. Nous n'étudierons ici en détail que deux occurrences de « Duel of the Fates » particulièrement représentatives (le *cue* intervenant à dix reprises lors des combats finaux), qui démontrent avec éloquence que, dans toute la séquence, l'utilisation du *cue* dépasse une simple fonction « utilitaire » en enrichissant considérablement les actions représentées, même lorsqu'il n'était pas prévu initialement.

⁷⁹² Cité dans Didier Leprêtre, « Étoiles fantômes », *Dreams to Dream...s*, n° 16, hiver 1999, p. 17.

⁷⁹³ Conrad Pope, Entretien personnel enregistré le 13 février 2013 : « John just said “Oh. I think I will let Kenny handle that.” So it was up to Ken Wannberg to cut up everything. »

⁷⁹⁴ Cité dans Ford A. Thaxton, « *Star Wars Episode One: The Phantom Menace*. Music Editor Ken Wannberg », *Soundtrack*, vol. 18, n° 70, été 1999, p. 8 : « I like to call it “the utility track”. George liked it very much, and I used it in other parts of the film where something else was there originally. »

Il nous a été possible pour la troisième intervention du *cue*, qui accompagne le début de l'affrontement entre les Jedi et le Sith, d'effectuer une comparaison avec le projet d'origine de Williams tel qu'il apparaît sur ses manuscrits, et de mesurer ainsi l'apport de ce nouvel accompagnement musical. Au niveau visuel, le montage très découpé, les surcadrages, la frontalité des plans et les nombreux gros plans sur le visage de Dark Maul exaltent l'antagonisme entre le Sith, les deux Jedi et le groupe de soldats dirigé par Padmé. Or les plans dévoilant la présence du Sith n'ont semble-t-il pas changé par rapport à la version visionnée par Williams : les annotations « Dark Maul », « les yeux s'ouvrent » et « il enlève sa capuche⁷⁹⁵ » correspondent parfaitement à ce que l'on voit au montage final. L'accompagnement initialement prévu par le compositeur est intégralement percussif [exemple 89], s'avérant ainsi très différent de l'approche ultérieure. Sur le manuscrit, la mention « Dark Maul » intervient sur un quasi-silence (mes. 32) ; seules des tenues en *decrescendo* aux percussions se font entendre. L'ouverture des yeux du Sith (mes. 34) amorce un motif en quintolets de triples croches entrecoupés de silences, uniquement soutenu par des croches irrégulières à la grosse caisse. Enfin, l'énoncé dans le grave d'un accord renversé de septième majeure accentuée aux trombones et tuba, en synchronisation avec le moment où Dark Maul ôte sa capuche (mes. 38), dévoilant pour la première fois son visage, fait office de *stinger*. Williams recourt ici à ce procédé, fort répandu en musique de film, consistant en un *sforzando* souvent corrélé à l'énoncé d'une harmonie dissonante, et utilisé pour accentuer une tension dramatique particulière⁷⁹⁶.

The musical score for Example 89 consists of two systems of staves. The first system includes three staves: Trombones et tuba (bass clef, 3/4 time), Tambours (bass clef, 3/4 time), and Grosse caisse (bass clef, 3/4 time). The second system includes three staves: Tb. (bass clef, 3/4 time), Timb. (bass clef, 3/4 time), and Gr. C. (bass clef, 3/4 time). The score features complex rhythms with triplets and quintuplets, and dynamic markings such as *p*, *sfz*, and *f/p*.

Exemple 89 : *SWI*, « 6M4 The Big Army », mes. 32-38.

La substitution de « Duel of the Fates » à cet accompagnement percussif, par la synchronisation étroite des phrases musicales avec les actions représentées à l'image, et par la

⁷⁹⁵ « Darth Maul », « Eyes Open » et « Hood Off » sur le manuscrit.

⁷⁹⁶ Claudia Gorbman, *Unheard Melodies: Narrative Film Music*, Londres/Bloomington : BFI Publishing/Indiana University Press, 1987, p. 88.

spécificité de son écriture, accroît considérablement l'impact dramatique de la scène. Si le *cue* a déjà été entendu précédemment, c'est cependant la première fois dans l'épisode qu'il présente un synchronisme aussi frappant avec l'image. En outre, alors que dans les deux occurrences antérieures, sur les plans où Qui-Gon, Obi-Wan, la reine et ses soldats investissent le hangar du palais de Theed, la musique était parfois recouverte par les tirs de laser et les explosions, elle occupe ici le premier plan sonore, ce qui la met particulièrement en valeur [extrait 36].

Le début de « Duel of the Fates », énoncé par les cuivres seuls sans le chœur, devient une fanfare très hiératique ; la relative régularité du rythme harmonique et les longues tenues (sur quasiment toute une mesure) créent une temporalité musicale étirée, comme suspendue. Les enchaînements d'accords sont lents également et jouent sur différents effets d'éclairage harmonique. La tonalité principale est *mi* mineur, mais la sensible est absente, sous-entendue dans les deux accords de dominante – elle apparaît seulement dans le dernier accord, sous la forme d'un *mib*, enharmonie de *ré#*. Cet accord final repose sur l'emploi d'une « mixture fonctionnelle⁷⁹⁷ » qui fait entendre une « dominante », créant une coloration saisissante. Ce phénomène, déjà employé par Williams dans la Marche impériale comme on l'a vu au chapitre 1, présente une dissociation entre la fondamentale d'un accord et sa fonction harmonique réelle : l'accord parfait mineur sur le sixième degré (*do-mib-sol*) semble occuper ici une fonction de dominante bien que sa fondamentale soit à distance de tierce de l'accord de résolution, générant un effet cadentiel suspensif (qui s'enchaîne ensuite à la tonique *mi*[♮]). Une grande expressivité est engendrée par les sonorités « creuses » de l'accord dépourvu de tierce mes. 2 (*fa#-si-fa#*) la seconde augmentée mélodique descendante (*fa#-mib*) aux trompettes et trombones, et l'éclairage particulier apporté par le *mib* sur le dernier accord. Chaque modification harmonique est soigneusement synchronisée au montage à une nouvelle action ou un changement de plan, auxquels elle confère alors une solennité particulière [tableau 20] :

⁷⁹⁷ Voir Daniel Harrison, *Harmonic Function in Chromatic Music: A Renewed Dualist Theory and an Account of Its Precedents*, Chicago : University of Chicago Press, 1994, p. 64 : « functional mixture ».

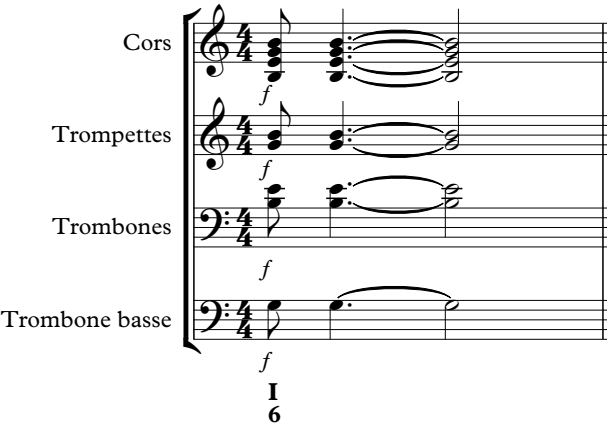
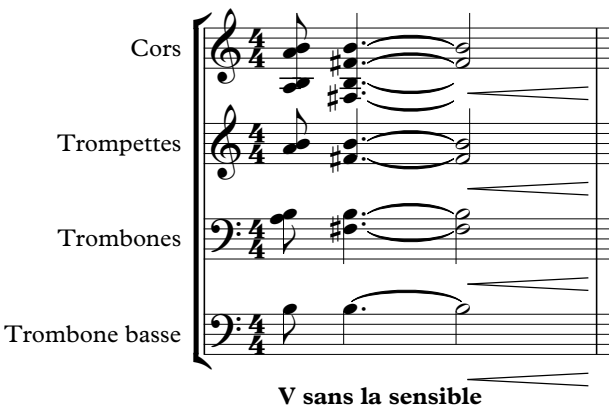
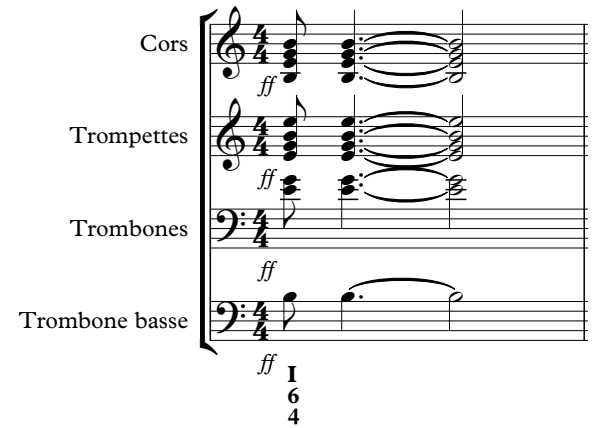
MINUTAGE ET DESCRIPTION DE L'ACTION	ACCOMPAGNEMENT MUSICAL
<p>- De 01:50:25 à 01:50:28.</p> <p>Les portes du hangar s'ouvrent, dévoilant la présence de Dark Maul.</p>	<p>- « Duel of the Fates » (cuivres seuls), mes. 1 :</p>  <p>The musical score for measures 1-2 is written for four brass instruments: Horns (C), Trumpets (B), Trombones (B), and Trombone Bass (B). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The music is marked with a forte (f) dynamic. The Horns and Trombones play sustained chords, while the Trumpets and Trombone Bass play rhythmic patterns. The Trombone Bass part includes fingering instructions: f, I, 6.</p>
<p>- De 01:50:29 à 01:50:31.</p> <p>Padmé et ses soldats s'arrêtent net, alarmés par cet adversaire redoutable et inattendu.</p>	<p>- « Duel of the Fates » (cuivres seuls), mes. 2 :</p>  <p>The musical score for measures 3-4 continues with the same instrumentation. The dynamics are marked with a fortissimo (ff) dynamic. The Trombone Bass part includes the instruction V sans la sensible (Vibrato without the sensitive) and a hairpin indicating a crescendo.</p>
<p>- De 01:50:31 à 01:50:35.</p> <p>Dark Maul relève la tête et toise ses adversaires d'un air de défi.</p>	<p>- « Duel of the Fates » (cuivres seuls), mes. 3 :</p>  <p>The musical score for measures 5-6 continues with the same instrumentation. The dynamics are marked with a fortissimo (ff) dynamic. The Trombone Bass part includes fingering instructions: ff, I, 6, 4.</p>
<p>- De 01:50:36 à 01:50:38.</p> <p>Fuyant l'affrontement avec le Sith, Padmé décide d'emprunter un autre chemin.</p>	<p>- « Duel of the Fates » (cuivres seuls), mes. 4 :</p>

Tableau 20 : *SW1*, « Duel of the Fates », [POSW1] mes. 1-4 [film de 01:50:25 à 01:50:38].

L’ostinato motorique et obsédant de « Duel the Fates » (cf. [exemple 4]) est énoncé en synchronisation avec le plan moyen cadrant les deux Jedi qui s’avancent avec détermination vers le Sith. Sur le plan rapproché de Dark Maul qui a ôté sa capuche puis sur le plan d’ensemble cadrant les trois adversaires se faisant face, le mouvement impétueux de croches et doubles croches gagne les autres pupitres de bois et de cordes dans une amplification sonore graduelle, générant à la fois une profondeur saisissante et un effet d’urgence. La généralisation orchestrale de l’ostinato renforce le fort sentiment d’attente chez le spectateur qui anticipe le début du duel – attente suscitée par les échelles de plan plus rapprochées annonçant l’imminence du combat, le choix fortement connoté du plan américain⁷⁹⁸, et la frontalité des cadrages.

Le même procédé de gradation orchestrale très dramatique intervient sur le plan américain du Sith qui s’apprête à actionner son double sabre laser : énoncé en homophonie et homorythmie aux flûtes, piccolo, clarinettes, bassons, trompettes, trombones, violons et altos, l’ostinato dramatise fortement la démonstration par Dark Maul de sa maîtrise du *Vaapad* (forme agressive du maniement du sabre laser), destinée à impressionner ses deux adversaires avant le duel. L’allumage du sabre laser du Sith « donne le signal à son tour à la chorale en sanskrit⁷⁹⁹ » en *sol* mineur, dont l’harmonisation fonctionne de manière similaire à la fanfare d’ouverture. Les accords sont là aussi juxtaposés pour créer des effets de coloration [exemple 90] : Williams minorise le troisième degré, fait entendre une septième diminuée sans fondamentale (le *si*b est à considérer comme une note pédale sur les trois premières mesures), qui agit comme un accord

⁷⁹⁸ Le plan américain désigne une manière de cadrer un personnage (ou un groupe de protagonistes) à mi-cuisse. Son nom vient de sa démocratisation par les films américains des années 1910-1940, et en particulier par le genre du western, fondateur de la mythologie américaine, où il permettait de cadrer les cowboys avec leurs pistolets à la ceinture. Le duel, élément-clé de la dramatique du western, est très présent tout au long de la saga, produisant un méta-discours sur le cinéma à travers le brassage des genres et des références cinématographiques.

⁷⁹⁹ John Williams, cité dans Didier Leprêtre, « Étoiles fantômes », *Dreams to Dream...s*, n° 16, hiver 1999, p. 17.

tendu de passage échappant à la logique tonale. Enfin, on retrouve à la dernière mesure la dominante sans sensible enchaînée à un sixième degré minorisé occupant une fonction de « dominante » par le biais d'une nouvelle « mixture fonctionnelle » :

Maestoso with great force

Sopranos et alti
ff Kor ah Mah tah Kor ah Rah tah mah

Ténors
Kor ah Mah tah Kor ah Rah tah mah

Basses
Kor ah Mah tah Kor ah Rah tah mah

Exemple 90 : *SWI*, « *Duel of the Fates* », [POSW1] mes. 120-123 [film de 01:51:04 à 01:51:14].

Les enchaînements soudains de couleurs harmoniques contrastantes, l'écriture très verticale et le caractère déclamatoire de la diction vocale, renvoient à un archaïsme musical et à l'imaginaire d'une action cérémonielle. Williams décrit le *cue* comme « quelque chose de rituel, et/ou païen et ancien⁸⁰⁰ ». Les paroles prononcées par le chœur sont issues d'une traduction en sanskrit d'un ancien poème gallois du *Livre de Taliesin*, signifiant originellement : « Sous la racine de la langue, un combat tant redouté / Et un autre fait rage dans l'esprit⁸⁰¹ ». Le compositeur les a condensées en quelques mots (« tant redouté / dans l'esprit ») qu'il retient certes pour leur sens, mais surtout pour leur assonance en *a* se télescopant aux consonnes dures *k*, *r* et *t* : le heurt des sonorités lui semblait approprié à la situation dramatique, à ce combat-rituel s'achevant par la mort de deux des trois guerriers⁸⁰². Le type d'écriture vocale s'inscrit dans cette optique cérémonielle et théologique ; selon Williams « la partie chorale amenait quant à elle toute une spiritualité et le mysticisme qui devait envelopper les images⁸⁰³ ».

Le choix d'accompagner le début du combat par ces segments de « *Duel of the Fates* » ajoute ainsi un sous-texte dramatique supplémentaire à l'image, qui serait passé relativement inaperçu si la première approche du compositeur, percussive et athématique, avait été conservée. En outre, il est intéressant d'observer que la rupture soudaine de temporalité musicale, l'impression de suspension engendrée par les valeurs longues et les lentes couleurs harmoniques changeantes, ne trouvent pas leur source à l'image et ne s'accordent pas avec les actions immédiatement représentées. En effet, le début du duel est très rapide et dynamique,

⁸⁰⁰ Cité dans Richard Dyer, « John Williams. Scoring *The Phantom Menace* », *Soundtrack*, vol. 18, n° 70, été 1999, p. 12 : « something ritualistic and/or pagan and antique ».

⁸⁰¹ Voir Richard Dyer, « Making *Star Wars* Sing Again », *Film Score Monthly*, vol. 4, n° 5, juin 1999, p. 21.

⁸⁰² Voir Richard Dyer, « John Williams. Scoring *Star Wars – Episode I* », *op. cit.*, p. 6.

⁸⁰³ Cité dans Didier Leprêtre, « Étoiles fantômes », *op. cit.*, p. 13.

s'approchant de « la complexité chorégraphiée des films de sabre⁸⁰⁴ ». Les personnages tournoient sur place ou effectuent des sauts périlleux dans les airs, rendant le combat particulièrement impressionnant sur le plan visuel, tandis que la musique se dissocie de la précipitation des mouvements et de la dépense d'énergie acrobatique. Ce décalage de temporalité entre musique et images produit un effet de dramatisation et situe les trois personnages dans un duel hors du temps, dont le statut dépasse le simple combat à l'épée pour prendre la forme symbolique d'un affrontement immémorial entre le bien et le mal.

À partir de ce « premier » exposé du matériau musical issu du *cue* « Duel of the Fates », Wannberg est à même de reconstruire une narration musico-visuelle dans le reste des combats, par ses occurrences très rapprochées concentrées dans le dernier tiers du film⁸⁰⁵, favorisant la mémorisation du spectateur, tout en intensifiant l'impact dramatique des plans et des actions à l'image. L'analyse de la scène où la reine Amidala s'enfuit d'un étage du palais tenu par les droïdes pour aller capturer le vice-roy Gunray, retranché au niveau supérieur, nous servira d'illustration représentative. L'emploi du *cue* à cet endroit n'a guère reçu l'approbation des critiques, qui jugent le retour de « Duel of the Fates » maladroit et incohérent⁸⁰⁶. L'emploi de l'ostinato de « Duel of the Fates », puis du retour du chœur, s'est pourtant fait avec un souci de synchronisation manifeste et revêt plusieurs dimensions essentielles.

Le moment où la reine et ses soldats s'évadent par la fenêtre est accompagné par la fin du *cue* « 6M5 Droid Battle », enchaîné directement à l'ostinato de « Duel of the Fates ». Certes, le collage entre la cadence parfaite en *do* mineur (cf. [exemple 84]) et l'ostinato en *mi* mineur s'entend pour une oreille avertie, mais il convient d'opérer une distinction entre cette juxtaposition, et celle beaucoup plus « gênante » de la scène de l'arène de *SW2* évoquée précédemment. La résolution bancaire de la dominante un demi-ton « trop haut » par rapport à la tonique intervenait en effet dans *SW2* sur un seul et même plan, montrant Obi-Wan porter le coup de grâce à l'*acklay*. Ici, le raccordement du *cue* à « Duel of the Fates » se fait dans une rupture marquée de dynamique (*f/pp*), corrélée à une nouvelle action et à un changement de plan (les grappins sont lancés/Amidala est cadrée en gros plan, le regard tourné vers le haut). Ce découpage permet à Wannberg de passer outre la résolution de la dominante en faisant démarrer la nouvelle section dans un ton éloigné (*mi* mineur), ce que l'on pourrait assimiler à

⁸⁰⁴ Laurent Jullier, *Star Wars : anatomie d'une saga*, *op. cit.*, p. 83.

⁸⁰⁵ Une quinzaine de minutes seulement séparent en effet la première intervention du *cue* et la dixième (qui est sa dernière occurrence si l'on excepte le générique de fin).

⁸⁰⁶ Voir Didier Leprêtre et Nicolas Michel, « La guerre ne fait pas rage que dans les étoiles », *Dreams to Dream...s*, n° 15, automne 1999, p. 43 ; et Didier Leprêtre, « Étoiles fantômes », *op. cit.*, p. 17.

une stratégie de « pivotement par juxtaposition⁸⁰⁷ », employée couramment par les compositeurs de la tradition « savante » lors d'un changement de section formelle. L'enchaînement harmonique est ainsi adouci par son intervention sur deux plans différents, et non dans la continuité d'une même action comme dans *SW2*. En outre, on remarque un accord singulier entre l'écriture orchestrale et la plastique de l'image : l'adjonction progressive de strates instrumentales supplémentaires à l'ostinato en *mi* mineur, dans un grand *crescendo* général, semble faire écho à l'ascension verticale des personnages, hissés par leurs grappins.

Par la suite, l'alternance entre l'ostinato orchestral au caractère impétueux et le retour du chœur seul fait également sens au regard du montage alterné. La musique rend en effet la transition des plans sur Amidala avec le duel entre les Jedi et le Sith plus fluide puisqu'il n'y a pas de véritable sensation de rupture sur le plan musical (ce type d'enchaînement apparaît dans la partition de Williams). La structure « séquencée » du *cue* en différentes sections juxtaposées selon une logique de mouvement/suspens momentané, ainsi que l'écriture reposant sur des courts motifs constamment répétés, facilitent considérablement le travail ultérieur de découpage et d'assemblage. On l'observe nettement au montage final : si Wannberg raccorde des segments qui sont séparés et éloignés dans la logique linéaire du *cue*, ceux-ci s'enchaînent relativement bien en raison de cette structuration et de cette écriture musicale propres.

Là encore, comme dans la scène de l'usine de droïdes géonosienne de *SW2* analysée plus haut, le montage musical de Wannberg renforce la lisibilité de la séquence, palliant au morcellement des actions parallèles et à la forme fragmentée des séquences où, comme l'écrit Laurent Jullier, les « pauses dans le combat et [le] montage alterné avec d'autres péripéties coupent le duel en cinq *rounds* et l'étirent sur 14 minutes⁸⁰⁸ ». L'ostinato de « Duel of the Fates » accentue l'urgence de la fuite de la reine à partir du gros plan sur son visage et met en valeur l'impétuosité de la jeune femme, qui explose elle-même l'une des fenêtres. Synchronisé avec le plan moyen du groupe atterrissant à l'étage du haut, sa transposition en *sol* mineur dans l'aigu crée une intensification, redoublée par l'amplification orchestrale – en particulier l'adjonction des flûtes, clarinettes, hautbois, clarinettes, cors, trompettes, trombones, violons, altos, et des piccolo, cor anglais, glockenspiel et piano [exemple 91]. Le mouvement vers l'extrême aigu et l'ampleur sonore générée par l'homophonie et l'homorythmie de presque tous les pupitres crée un effet de masse et dramatise le plan d'ensemble où le groupe investit les lieux puis court capturer le vice-roi :

⁸⁰⁷ Luce Beudet, « Le pivotement », *L'œil qui entend, l'oreille qui voit : un modèle d'analyse du discours musical tonal*, août 2015, <http://bw.musique.umontreal.ca/chap2/pivotement.htm>, consulté le 17 janvier 2016.

⁸⁰⁸ Laurent Jullier, *Star Wars : anatomie d'une saga*, op. cit., p. 81.

Flûtes et piccolo
Hautbois
Cor anglais
Clarinettes
Bassons
Cors
Trompettes
Trombones
Piano et Glockenspiel
Violons
Altos
Violoncelles et contrebasses

Exemple 91 : SWI, « Duel of the Fates », [POSW1] mes. 74-77 [film de 01:51:04 à 01:51:14].

Wannberg confère également au matériau musical issu de « Duel of the Fates » une portée narrative qui, on l'a dit, s'épanouit au fil de ses interventions à moyenne échelle par extension référentielle. Son placement sur les plans où intervient la reine tend à mettre le combat de cette dernière sur le même plan que celui des Jedi, lui insufflant alors une autre envergure. L'intervention du *cue* en dehors du duel entre Dark Maul, Qui-Gon et Obi-Wan, permet d'élargir et d'enrichir la portée de la lutte entre le bien et le mal. Elle ne se limite pas au seul antagonisme entre Jedi et Sith, mais se déploie également, sur un plan davantage politique que

métaphysique, dans le combat mené par Amidala pour la démocratie et la liberté contre la corrompue Fédération du Commerce. La lutte de la reine accède ainsi à une dimension allégorique grâce à ce réemploi thématique.

Enfin, avec le retour du chœur dans une autre temporalité, beaucoup plus étale (comme on l'a vu), le duel au sabre laser se voit lui aussi étoffé par rapport à l'amorce du combat, par la mise en relation de la musique avec des plans fort singuliers visuellement. La portée symbolique de la chorale en sanskrit rejoint en effet l'abstraction du duel de plus en plus prononcée, filmé par Lucas de manière graphique. Comme le souligne Laurent Jullier, par cette démarche esthétique, le réalisateur « insiste sur la beauté du geste [...], l'inscription des corps dans un décor, souvent par le biais d'un angle de vue défamiliarisant ou d'une place d'observation inhabitable⁸⁰⁹ ». Ici, le panoramique débutant en plongée zénithale pour cadrer les duellistes, les contre-plongées marquées, l'alternance rapide des échelles de plan, le caractère grandiose du décor ainsi que le travail sur la couleur, la saturation lumineuse et les effets de néons, contribuent à la « monumentalisation⁸¹⁰ » du duel [**extrait 37**].

Ainsi, dans les deux scènes étudiées, et plus généralement dans l'ensemble des interventions du matériau de « Duel of the Fates » à la fin de *SW1*, le nouveau montage musical de Wannberg accroît considérablement la portée dramatique des actions représentées. En outre, sur un plan narratif à moyenne échelle, l'extension référentielle de ce thème sur « la croisée des destins⁸¹¹ » met en lumière le déploiement de la lutte entre le bien et le mal sur plusieurs niveaux riches de sens, et élève, au fil de ses retours, les combats des différents personnages au rang de mythe. Il n'est alors pas infondé de formuler l'hypothèse suivante : l'efficacité du traitement musico-visuel du dernier tiers de *SW1* dans son ensemble a peut-être conduit le compositeur à opter pour une approche similaire dans les épisodes subséquents, inscrite cette fois-ci doublement *au cœur* même de sa démarche. D'une part, Williams intègre en effet cette logique de « mythification » à son écriture lors des reprises du matériau musical de « Duel of the Fates », notamment quand Anakin part à la recherche de sa mère dans *SW2*⁸¹² et, surtout, lors du grand duel entre Obi-Wan et Anakin, puis Yoda et Dark Sidious à la fin de *SW3*. D'autre part, il compose et utilise le thème-signature de *SW3*, « Battle of the Heroes », dans la même

⁸⁰⁹ *Ibid.*, p. 78.

⁸¹⁰ Nous entendons ce terme dans son acception *initiale surnaturelle voire quasi mystique, propre à émerveiller*. Margaret Manale rappelle ainsi que le terme « monument » se réfère étymologiquement à « *monstrum, qui désigne un objet ou un être surnaturel dont la présence avertit l'homme de la volonté des dieux* » (Margaret Manale, « La mise en scène de l'espace public virtuel », *L'Homme et la société*, vol. 3, n° 145, 2002, p. 4).

⁸¹¹ John Williams, cité dans Didier Leprêtre, « Étoiles fantômes », *op. cit.*, p. 16.

⁸¹² Pour une analyse de cette séquence, voir Chloé Huvet, « Musique et effets sonores dans *Star Wars : Episode II – L'Attaque des clones* : une alliance conflictuelle ? », *Revue musicale OICRM*, vol. 2, n° 2, 2015, p. 82-85, <http://revuemusicaleoicrm.org/rmo-vol2-n2/musique-et-effets-sonores-dans-star-wars-episode-ii-lattaque-des-clones-une-alliance-conflictuelle%E2%80%89/>.

perspective d'une narration concentrée à « moyenne échelle » vers la fin du film, comme en témoignent ses manuscrits des combats de *SW3* opposant Obi-Wan à son ancien padawan sur la planète volcanique Mustafar (cf. *cue list* en [annexe 2] et frise en [annexe 4]) : « Battle of the Heroes » n'est introduit dans la partition qu'à partir du *cue* « 6M4 Heroes Collide ».

* * *

Au terme de cette partie, nous pouvons conclure que, si les procédés de montage utilisés sur les deux trilogies ne présentent pas une réelle différence de *nature*, deux grands traits distinguent néanmoins les épisodes républicains des épisodes impériaux. À ce titre, il est important de rappeler ici que nos propositions sur les différences entre les deux trilogies ne s'appliquent évidemment pas à tout le cinéma de manière générale, mais bien à la saga et dans le cadre défini des *blockbusters* qui ont leurs enjeux propres, distincts des pratiques plus expérimentales déjà mises en œuvre à l'ère analogique par les courants d'avant-garde. Premièrement, les changements effectués sur la trilogie impériale s'avèrent peu comparables, tant sur le plan des proportions que de leur échelle d'application, aux modifications faites par Wannberg sur la trilogie républicaine en exploitant pleinement les perfectionnements technologiques, afin de répondre aux défis posés par le numérique. Deuxièmement, l'adoption du numérique a, on l'a vu, influé aussi bien sur les méthodes de création que sur la manière d'envisager et d'utiliser la partition dans la trilogie républicaine – il n'est pas rare que l'impact dramatique immédiat prime sur la logique musicale intrinsèque ou sur l'arc narratif global, les contraintes temporelles et financières imposant au music editor un travail rapide et efficace.

Notre approche comparative sous l'angle du montage musical démontre ainsi le caractère nécessairement incomplet voire faussé des études envisageant la musique de *Star Wars* par le biais de la seule écriture de Williams, en dehors de son contexte : l'analyse approfondie de la nature de la présence de la musique au sein du complexe audio-visuel, de son placement et de son traitement, met en évidence à quel point le compositeur et le *music editor* sont confrontés à des régimes de production et à des enjeux techniques et esthétiques fort différents entre les deux trilogies.

L'ensemble des exemples que nous avons développés au long de ces chapitres démontrent, nous l'espérons, tout l'intérêt que peuvent avoir ces méthodes de découpage et de réemploi du matériau musical pour le film, et en quoi l'approche et les stratégies mises en œuvre par Wannberg constituent une réponse efficace aux défis et aux bouleversements de l'ère numérique, tant sur le plan technique qu'esthétique. Cela ne veut pas dire pour autant que tous les remontages musicaux présentent un degré de réussite égal, comme on l'a établi à travers quelques études de cas. Mais la variation des échelles d'analyse et la prise en compte de la

spécificité de chaque scène étudiée, en elle-même, au sein de l'épisode ou de la trilogie, permettent d'éviter l'écueil des condamnations de principe souvent formulées à l'encontre de la trilogie républicaine.

En filigrane, cette étude sur le montage musique de *Star Wars* invite à repenser la dimension collective de la création musicale filmique (notamment à travers le rôle et les prérogatives du *music editor*) et à interroger, plus globalement, la redéfinition même de l'œuvre cinématographique à l'ère numérique. Comme le souligne Royal S. Brown, dès les années 1990, le film « a commencé à perdre son aura illusoire de permanence, son statut trompeur de sorte d'icône inviolable dans laquelle une place est solidement établie pour chaque élément, et où chaque élément a sa place fermement établie⁸¹³ ».

Après avoir étudié le fonctionnement « horizontal » de la partition par rapport aux images avec le montage, il convient d'orienter notre prisme d'étude vers la « verticalité » du mixage, en envisageant toujours la musique dans son contexte plus large, visuel et sonore, et selon une optique comparative entre les deux trilogies. Après la guerre du montage, attaquons-nous à présent à la supposée guerre des sons ; ce sera l'objet de la dernière partie de cette thèse.

⁸¹³ Royal S. Brown, *Overtones and Undertones: Reading Film Music*, Berkeley : University of California Press, 1994, p. 265 : « [Film] has begun to lose its illusory aura of permanence, its deceptive status as a kind of inviolable icon in which there is a firmly established place for every segment and every segment has its firmly established place ».

TROISIÈME PARTIE :

MUSIQUE ET EFFETS SONORES : AU-DELÀ D'UNE
« GUERRE DES SONS »

Le titre de cette troisième partie se veut d'emblée programmatique. En reprenant l'expression de Pierre Berthomieu qui cristallise les critiques les plus répandues dans la littérature dominante⁸¹⁴, nous souhaitons ainsi annoncer d'entrée de jeu notre ambition d'offrir une vision plus objective et nuancée de l'articulation du tissu audio-musico-visuel dans la saga. Il s'agira d'explorer et comparer les stratégies mises en place à la fois par le compositeur et par le *sound designer* pour garantir une cohabitation réussie entre musique et effets sonores. Cette interrogation est d'autant plus justifiée que, d'un côté, les épisodes tendent à être de plus en plus fortement musicalisés (76,5% de la durée totale du film dans *SW4*, 73% pour *SW5*, 89% pour *SW6*, 87% pour *SW1*, 94% pour *SW2* et 92% pour *SW3*⁸¹⁵), tandis que, d'un autre côté, la présence pléthorique des effets sonores pose clairement la question de la gestion de l'organisation de la bande sonore dans son ensemble.

Les rapports entre effets sonores et musique ne sauraient pourtant se limiter à un simple antagonisme, surtout entre les mains d'une équipe à la pointe de la création sonore. Celle-ci se distingue par rapport à d'autres *blockbusters* contemporains bénéficiant des mêmes outils et possibilités techniques, par sa conception globale et inventive de l'architecture sonore, son attention considérable accordée aux détails, sa constance inhabituelle des équipes musique et son. Notre ambition n'est pas de faire de la saga un cas absolument unique et inégalé dans l'histoire du cinéma, ni de condamner en retour les *blockbusters* présentant un degré moindre de réussite dans leur gestion des interactions musique/bruitages. Néanmoins, il nous semble que les films de Lucas représentent un exemple emblématique d'arrimage fin et réussi entre musique et effets sonores, d'une activité de co-création entre compositeur et *sound designer*, qui exerce un rayonnement indéniable dans le cinéma *mainstream*. Nous chercherons alors à démontrer le degré de raffinement et de détail particulièrement poussé des pratiques sonores de la saga, en les mettant en regard des *blockbusters* contemporains. À la lumière d'exemples issus de notre contre-corpus, cela nous amènera à nous demander s'il n'est pas possible de parler, au sujet de *Star Wars*, d'« école » du traitement du son : les membres de l'équipe son ayant travaillé sur la saga, ou issus de *Skywalker Sound*, perpétuent en effet dans leurs propres travaux une certaine manière de penser et de concevoir le son dans le cinéma-spectacle, développée au contact de Burt et de Lucas. Il semblerait à tout le moins que certaines pratiques sonores dans *Star Wars* aient pu exercer un rôle de modèle sur des réalisations similaires ultérieures.

⁸¹⁴ Voir en particulier Pierre Berthomieu, « Le retour de *Star Wars* : héritage hollywoodien et guerre des sons », *Positif*, n° 435, mai 1997, p. 96-97 ; James Buhler, « *Star Wars*, Music, and Myth », dans James Buhler, Caryl Flinn, et David Neumeyer (dir.), *Music and Cinema*, Hanover : Wesleyan University Press, 2000, p. 37-41 ; Jay Beck, *Designing Sound: Audiovisual Aesthetics in 1970s American Cinema*, New Brunswick/Londres : Rutgers University Press, 2016, p. 193-195.

⁸¹⁵ Laurent Jullier, *Star Wars : anatomie d'une saga* [2005], Paris : Armand Colin, 2010, p. 63.

Le recours à différentes échelles d'analyse quant aux interactions musique/bruitages/voix permettra également de ne plus uniquement considérer l'hexalogie comme un tout homogène. Nous tenterons de démontrer que la prolifération des bruitages appelle en réalité un autre équilibre sonore entre les deux trilogies. Celui-ci est réalisé par le biais de façons particulières d'appréhender et de structurer les rapports entre bruitages et musique, qui sont étroitement liées aux possibilités offertes par le perfectionnement technique. Il s'agit ici d'une relation à double sens : la technologie est avant tout un outil qui permet à l'inventivité des créateurs de *Star Wars* de s'exprimer pleinement, ceux-ci étant d'ailleurs les maîtres d'œuvre de certains perfectionnements techniques. Précisons donc d'emblée que les progrès technologiques n'expliquent pas à eux seuls la réussite sonore de la saga : ils restent plutôt des supports facilitant la réalisation des idées des artistes, mais ne les déterminent pas. À une échelle plus réduite, nos analyses permettront en outre de pointer les particularités afférentes aux pratiques sonores à la fois dans chacune des trilogies, et dans tel épisode particulier. Nous nous intéresserons également à la porosité des frontières entre musique et effets sonores, et aux différents types de complémentarité entre ces matériaux dans les deux trilogies.

Enfin, par un déplacement de notre prisme d'analyse, nous proposerons de considérer les bruitages en tant qu'objets sonores individualisés, possédant une qualité musicale propre, tant dans leur finesse de conception que par l'attention portée à leur agencement et leur tressage au reste du tissu sonore. Nous interrogerons le type d'écoute ainsi suscité par la qualité et l'inventivité de la bande sonore. Cette manière d'appréhender « le son comme événement sonore⁸¹⁶ », pour reprendre les termes de Pierre Schaeffer, passe notamment par une théâtralisation dans l'utilisation des effets sonores, qui sortent de la réserve habituellement dévolue au son, s'éloignant d'un statut purement fonctionnel⁸¹⁷. En isolant, délimitant et enveloppant les sons, le silence joue également un rôle fondamental dans l'écoute de ces bruitages singularisés, donnés à entendre pour leurs qualités sonores propres, et s'inscrivant au sein d'un jeu délibéré avec les attentes spectatorielles.

⁸¹⁶ Pierre Schaeffer, *Traité des objets musicaux : essai interdisciplines*, Paris : Seuil, 1966, p. 271.

⁸¹⁷ Selon un dogme persistant dans l'histoire du cinéma, la musique et les bruitages se devraient d'être « imperceptibles », « inaudibles », afin de ne pas distraire l'attention du spectateur à l'égard des images. Voir à ce sujet Claudia Gorbman, *Unheard Melodies: Narrative Film Music*, Londres/Bloomington : BFI Publishing/Indiana University Press, 1987, p. 201 ; Pierre Berthomieu, *Hollywood classique : le temps des géants*, Pertuis : Rouge Profond, 2009, p. 166-167 ; Marc Mancini, « The Sound Designer », dans Elisabeth Weis et John Belton (dir.), *Film Sound: Theory and Practice*, New York : Columbia University Press, 1985, p. 367 ; et Gianluca Sergi, *The Dolby Era: Film Sound in Contemporary Hollywood*, Manchester : Manchester University Press, 2004, p. 171.

Chapitre 8 : L'organisation de la bande sonore

8.1. Les évolutions technologiques sonores

Avant d'entrer dans le détail des réalisations sonores dans la saga, il nous paraît essentiel de les replacer dans leur contexte historique, socio-économique et technique, puis d'en étudier les répercussions sur le plan esthétique. Ces prolégomènes permettront d'éclairer en retour les choix effectués par Lucas et Burtt sur la saga *Star Wars*.

8.1.1. Les prémisses du *Dolby* (1952-1975)

Il convient tout d'abord de s'intéresser aux modalités de l'adoption progressive et massive du système *Dolby Stéréo*. Ce que les chercheurs ont coutume d'appeler « la révolution *Dolby*⁸¹⁸ » ne s'est pas faite en un jour, *ex nihilo*. Elle a au contraire été préparée en amont par un certain nombre d'innovations techniques qui, si elles n'ont pas connu le même succès, méritent néanmoins d'être soulignées. De même, l'intérêt de l'industrie hollywoodienne pour le son ne naît pas soudainement avec le *Dolby*, mais, comme l'écrit Charles Schreger, « les idées précédaient la technologie⁸¹⁹ ». Le *Dolby Stéréo* offre en fait de nouvelles possibilités de complexité et d'inventivité sonore pour les créateurs, que ne permettaient pas de façon comparable les systèmes antérieurs malgré leurs avancées techniques indéniables.

Alors que depuis la fin des années 1920 le son optique monophonique domine l'industrie cinématographique, dès les années 1950, des tentatives sont menées pour le remplacer par le son stéréo magnétique. Le Cinérama, le CinémaScope et Todd-AO en sont les supports principaux, notamment grâce à leur large format d'image⁸²⁰. La clarté et l'éventail dynamique constituent des atouts indéniables du son stéréo magnétique, mais il est rapidement éclipsé en raison de ses coûts de production importants, de la dégradation prématurée et rapide des copies, et du déclin de la fréquentation des salles de cinéma⁸²¹. Adopté seulement par quelques salles de cinéma, le son stéréo magnétique n'a que peu de répercussions esthétiques dans la production cinématographique. En outre, comme le soulignent James Buhler, David Neumeyer et Rob

⁸¹⁸ Jay Beck, « A Quiet Revolution: Changes in American Film Sound Practices, 1967-1979 », Thèse de doctorat, University of Iowa, 2003 ; Charles Schreger, « Altman, Dolby, and the Second Sound Revolution », dans Elizabeth Weis et John Belton (dir.), *Film Sound: Theory and Practice*, *op. cit.*, p. 348-355.

⁸¹⁹ Charles Schreger, « Altman, Dolby, and the Second Sound Revolution », *op. cit.*, p. 349 : « the idea preceded the technology. » Voir aussi Amy C. McGill, « The Contemporary Hollywood Film Soundtrack: Professional Practices and Sonic Styles Since the 1970s », Thèse de doctorat en études cinématographiques sous la direction de Helen Hanson, Université d'Exeter, 2008, p. 78.

⁸²⁰ Michael Allen, « From *Bwana Devil* to *Batman Forever*: Technology in Contemporary Hollywood Cinema », dans Steve Neale et Murray Smith (dir.), *Contemporary Hollywood Cinema*, New York : Routledge, 1998, p. 116.

⁸²¹ Mark Kerins, *Beyond Dolby (Stereo): Cinema in the Digital Sound Age*, Bloomington : Indiana University Press, 2011, p. 27.

Deemer, ses possibilités de différenciation spatiale, offertes par la sensibilité accrue des micros, s'avèrent relativement inadéquates par rapport à la grammaire narrative du cinéma classique, gouvernée par un impératif de continuité et de fluidité dans les enchaînements des plans⁸²².

En revanche, son emploi dans les films à grand spectacle, en particulier ceux réalisés sur des pellicules de 70 mm et diffusant le son sur six canaux différents, l'associe d'emblée à ce type de cinéma :

Le [son] stéréo devint synonyme de « spectacle », tandis que les vieux systèmes monophoniques auxquels le public était habitué étaient toujours perçus comme plus « réalistes ». [...] [L]es films diffusés en CinemaScope stéréophonique tendaient à appartenir à des genres réputés pour leur dimension de « spectacle », comme les comédies musicales (*Oklahoma !* et *West Side Story*), et les épopées bibliques ou historiques (*Ben-Hur*, *Lawrence d'Arabie*, *Alamo*)⁸²³.

Cette tendance s'accroît d'ailleurs avec l'expérience éphémère du son *Sensurround*, développé en 1974 par la *Music Corporation of America* (MCA) et la *Radio Corporation of America* (RCA), et employé sur les films catastrophe produits par les studios Universal⁸²⁴. La nouveauté de ce « procédé d'infra-sons de très basses fréquences⁸²⁵ » est d'adjoindre des grondements et des vrombissements, parfois sous le seuil de l'audition humaine, déclenchés lors des explosions ou des séquences de séisme. Plusieurs versions sont proposées pour la diffusion des films bénéficiant de ce procédé : une en son monophonique, et une autre en magnétique multipistes (quatre pistes pour les pellicules de 35 mm, six pistes pour celles en 70 mm)⁸²⁶. Les gains du *Sensurround* (accroissement de l'éventail des fréquences et des dynamiques) sont néanmoins dévolus à un seul canal. Par la mise en vibration du corps humain, l'objectif poursuivi est de créer un impact physique sur le spectateur. L'affiche de *Tremblement de terre* (1974) clame ainsi, dans une fausse mise en garde accrocheuse :

⁸²² James Buhler, David Neumeyer et Rob Deemer, *Hearing the Movies: Music and Sound in Film History*, New York : Oxford University Press, 2010, p. 348.

⁸²³ Mark Kerins, *Beyond Dolby (Stereo)*, *op. cit.*, p. 27-28 : « [S]tereo became associated with “spectacle”, while the old monophonic systems to which audiences were accustomed were still viewed as more “realistic”. [...] [T]he films released in stereophonic CinemaScope tended to be of genres known for “spectacle”, such as musicals (*Oklahoma !* and *West Side Story*), and biblical and historical epics (*Ben-Hur*, *Lawrence of Arabia*, *The Alamo*). » Voir également à ce sujet John Belton, « 1950s Magnetic Sound: The Frozen Revolution », dans Rick Altman (dir.), *Sound Theory, Sound Practice*, New York/Londres : Routledge, 1992, p. 154-167.

⁸²⁴ L'expression « films catastrophe » est une traduction de l'anglais « disaster movies », terme apparu dans les années 1970. Il désigne un genre cinématographique initié dès les années 1910 avec des fresques épiques et bibliques, comme *Les Derniers Jours de Pompéi* (1908), *Quo Vadis ?* (1912) ou *Cabiria* (1914), présentant des scènes spectaculaires de destruction, formant le cœur du film. Dans les années 1970, le genre connaît un regain d'intérêt avec une floraison de films catastrophe articulés autour de plusieurs thématiques : les attaques animales (*Phase IV*, 1974), et surtout les catastrophes naturelles provoquées par des tremblements de terre, des incendies, des tempêtes ou des raz-de-marée (*L'Aventure du Poséidon*, 1972 ; *La Tour infernale*, 1974). Voir à ce sujet Stephen Keane, *Disaster Movies: The Cinema of Catastrophe*, Londres/New York : Wallflower, 2006.

⁸²⁵ Michel Chion, *Un art sonore, le cinéma : histoire, esthétique, poétique*, Paris : Cahiers du cinéma, 2003, p. 113.

⁸²⁶ Mark Kerins, *Beyond Dolby (Stereo)*, *op. cit.*, p. 29.

ATTENTION ! Ce film sera diffusé dans la nouvelle version multi-dimensionnelle et époustouflante du *Sensurround*. Nous vous prions de prendre conscience que vous allez aussi bien ressentir que voir et entendre des effets réalistes comme ceux qui pourraient être vécus lors d'un tremblement de terre véritable. La direction décline toute responsabilité quant aux réactions physiques ou émotionnelles de chaque spectateur⁸²⁷.

Les prémisses du paradigme de l'immersion spectatorielle, caractéristique du *Dolby* et à plus forte raison encore, du son numérique, se voient ainsi posées dans *Tremblement de terre*, *La Bataille de Midway* (1976), *Le Toboggan de la mort* (1977), *Galactica* (1978, film issu du pilote de la série) et *Mission Galactica : Les Cylons attaquent* (1979)⁸²⁸. Aussi, malgré l'échec commercial du *Sensurround* qui disparaît en 1981, « le système reste remarquable [...] pour son usage d'une piste séparée réservée aux basses fréquences, une idée qui referra surface une décennie plus tard, dans le cadre des spécifications techniques du son numérique *surround*⁸²⁹. »

8.1.2. L'avènement du son *Dolby Stéréo*

Dès les années 1970, les laboratoires Dolby développent un système de filtrage qui diminuent les sifflements et autres bruits parasites (appelé parfois le système « *Dolby B* de réduction de bruit⁸³⁰ »), puis élargissent leurs gammes de produits dédiés à post-production :

Les pistes sons encodées en *Dolby* commencèrent à apparaître dans des longs-métrages en 1974, d'abord en mono (*Callan*), puis, au cours des années suivantes, en stéréo (*Tommy*). [...] La stéréo du *Dolby* offrait [...] un avantage majeur par rapport aux systèmes sonores antérieurs : elle utilisait la piste optique⁸³¹.

Philippe Cathé décrit ainsi le fonctionnement technique du système *Dolby Stéréo* :

Non seulement la qualité de reproduction y gagne immédiatement [...], mais le système place deux voies optiques là où n'y en avait qu'une et un système de codage, fondé sur des déphasages, [qui] permet d'extraire en tout quatre pistes différentes : la stéréo ordinaire, plus une troisième voix au centre qui, en particulier, rend la parole plus nettement compréhensible, et une quatrième,

⁸²⁷ Affiche originale du film *Tremblement de terre*, reproduite dans l'article de David Konow, « Before THX: The Cinema Shaking Technology of Sensurround », *Tested*, mai 2013, <http://www.tested.com/tech/455667-thx-cinema-shaking-technology-sensurround/>, consulté le 11 mai 2015 : « ATTENTION ! This motion picture will be shown in the startling new multi-dimension of Sensurround. Please be aware that you will feel as well as see and hear realistic effects such as might be experienced in an actual earthquake. The management assumes no responsibility for the physical or emotional reactions of the individual viewer. »

⁸²⁸ En tout, seuls cinq films sont donc diffusés en *Sensurround* (Mark Kerins, *Beyond Dolby (Stereo)*, *op. cit.*, p. 30).

⁸²⁹ *Ibid.* : « The system remains noteworthy [...] for its use of a discrete low-frequency-only channel, an idea that would resurface a decade later as part of the digital surround sound specifications. »

⁸³⁰ Michael Allen, « From *Bwana Devil* to *Batman Forever* », *op. cit.*, p. 118 : « Dolby B noise reduction ». Voir aussi Jay Beck, *Designing Sound*, p. 165-170.

⁸³¹ James Buhler, David Neumeyer et Rob Deemer, *Hearing the Movies*, *op. cit.*, p. 374 : « Dolby-encoded sound tracks began appearing in feature films in 1974, first in mono (*Callan*) and then the following years in stereo (*Tommy*). [...] Dolby stereo [...] offered one great advantage over earlier sound systems : it used optical sound. »

surround, qui regroupe les ambiances et les effets, généralement diffusée derrière les spectateurs⁸³².

Il convient de préciser qu'avant 1977, peu de salles possèdent toutefois l'équipement nécessaire à la diffusion des films en *Dolby Stéréo*, et le système concerne principalement les comédies musicales⁸³³. Dès lors, comment expliquer le choix des dirigeants des laboratoires Dolby de nouer un partenariat avec Lucas en 1975 ? Par la place accordée à l'imaginaire et au spectaculaire, la science-fiction se révèle, selon Whittington, particulièrement propice à des innovations sonores : « Le genre de la science-fiction a été historiquement le lieu de développements impulsés dans les technologies sonores, ainsi que d'innovations dans la signification du son (sur les plans narratif, thématique et esthétique)⁸³⁴. » Devant la popularité croissante du cinéma de genre, adossée à l'utilisation substantielle d'effets spéciaux⁸³⁵, les laboratoires Dolby prennent alors conscience des potentialités du film de Lucas comme exemplification des possibilités techniques et de la qualité sonore de leur système⁸³⁶.

Afin d'assurer la plus grande visibilité au film (et à leur système sonore), *SW4* est distribué sous deux formats différents : en 35 mm avec le système *Dolby Stéréo* quatre pistes, et en 70 mm, bénéficiant d'un nouveau système d'encodage développé par Dolby avec l'installation de cinq haut-parleurs derrière l'écran⁸³⁷. La prise de conscience « des apports qualitatifs de ces nouveaux modes de reproduction sonore⁸³⁸ », la « réaffirmation de la présence du son⁸³⁹ », et le succès commercial rencontré par *SW4* puis *Rencontres du troisième type* (1977), entraînent une adoption massive du *Dolby Stéréo* par les exploitants des salles de cinéma. Cette diffusion est facilitée de surcroît par les faibles coûts d'installation. Alors qu'en 1977, aux Etats-Unis, moins de 200 cinémas sont équipés, ce chiffre passe à plus de 1 200 au début des années 1980, représentant « près d'un quart des écrans américains⁸⁴⁰ ».

⁸³² Philippe Cathé, « Bruit et musique dans la course des *Podracers* de *Star Wars, Episode I, The Fantom Menace (La Menace fantôme)*, 1999 », *Musurgia*, vol. XIV, n° 2, 2007, p. 61.

⁸³³ Gianluca Sergi, *The Dolby Era: Film Sound in Contemporary Hollywood*, Manchester : Manchester University Press, 2004, p. 25-26.

⁸³⁴ William Whittington, *Sound Design & Science Fiction*, Austin : University of Texas Press, 2007, p. 4 : « [T]he science fiction genre has historically been the site that has inspired developments in sound technology as well as innovations in sound signification (narratively, thematically, and aesthetically). »

⁸³⁵ Michael Allen, « From *Bwana Devil* to *Batman Forever* », *op. cit.*, p. 118.

⁸³⁶ Ioan Allen, « The Dolby Sound System for Recording *Star Wars* », *American Cinematographer*, vol. 58, n° 6, juillet 1977, p. 748.

⁸³⁷ Voir Gianluca Sergi, « Tales of the Silent Blast: *Star Wars* and Sound », *Journal of Popular Film and Television*, vol. 26, n° 1, printemps 1998, p. 15 ; et Ioan Allen, « The Dolby Sound System for Recording *Star Wars* », *op. cit.*, p. 748.

⁸³⁸ Philippe Cathé, « Bruit et musique dans la course des *Podracers* », *op. cit.*, p. 61.

⁸³⁹ Michel Chion, *Un art sonore, le cinéma*, *op. cit.*, p. 113.

⁸⁴⁰ James Buhler, David Neumeyer et Rob Deemer, *Hearing the Movies*, *op. cit.*, p. 374 : « about a quarter of the screens in the United States. »

Le détail des perfectionnements sonores apportés par le *Dolby Stéréo* ayant déjà abondamment traité dans la littérature, nous nous contenterons ici d'en rappeler ici les principaux gains, sans entrer dans les détails techniques de manière approfondie⁸⁴¹. Comme le souligne Gilles Mouëllic, le système « améliore considérablement les performances du son optique : gain plus important tant au niveau des graves que des aigus, meilleure dynamique et possibilité d'une multiplication des signaux sonores⁸⁴² ». L'éventail des fréquences et des nuances se voit fortement élargi. Les bruitages ne sont pas les seuls à en bénéficier sur *SW4* : « la palette orchestrale [est] considérablement enrichie par les possibilités du Dolby⁸⁴³ ».

Le son multipistes est un autre développement majeur du *Dolby Stéréo*, les pistes séparées offrant une plus grande liberté créatrice. De là découle la multidirectionnalité des sons, marquant une rupture nette avec les pratiques pré-Dolby, où le son « provenait majoritairement du centre de l'écran⁸⁴⁴ », face aux spectateurs. Les sons peuvent désormais voyager à travers la salle de cinéma tout entière, construisant un nouvel espace pour le spectateur, comme l'emblématise de manière éclatante le traitement sonore de la scène d'ouverture de *SW4* :

Pour ce qui est de l'architecture sonore, la révolution spatiale est [...] définie d'entrée de jeu : on entend les vaisseaux voler au-dessus de nos têtes, se déplacer de la droite vers la gauche, et des tirs se répercutent à travers la salle. *Star Wars* explore un univers sonore où il n'y a pas seulement des sons forts et doux, mais aussi un haut et un bas, une droite et une gauche, un arrière et un devant, et tout cela en un peu moins de quatre minutes⁸⁴⁵.

Il nous semble important de préciser ici que ce choix sonore inaccoutumé s'accorde avec la singularité du traitement visuel : au lieu de s'approcher progressivement face à la caméra, de manière conventionnelle⁸⁴⁶, les vaisseaux jaillissent du hors-champ par le haut droit de l'écran, dans une intrusion progressive du cadre soulignant l'agressivité du croiseur impérial. La direction inversée du mouvement du croiseur par rapport au déroulement du texte génère

⁸⁴¹ Voir Larry Blake, « The Evolution and Utilization of 70 mm Six-track Film Sound », *Film Sound Today: An Anthology of Articles from Recording Engineer/Producer*, Hollywood : Reveille Press, 1984, p. 25-34 ; Gianluca Sergi, *The Dolby Era*, op. cit. ; Tomlinson Holman, *Sound for Film and Television*, Burlington : Focal Press, 2010, p. 194-197 ; et Mark Kerins, *Beyond Dolby (Stereo)*, op. cit., p. 19-35.

⁸⁴² Gilles Mouëllic, *La musique de film*, Paris : Cahiers du Cinéma/SCÉRÉN-CNDP, 2003, p. 39-40.

⁸⁴³ *Ibid.*, p. 40.

⁸⁴⁴ Gianluca Sergi, « A Cry in the Dark: The Role of Post-Classical Film Sound », dans Steve Neale et Murray Smith (dir.), *Contemporary Hollywood Cinema*, Londres : Routledge, 1998, p. 160 : « [Sound] originated for the most part from the centre of the screen. »

⁸⁴⁵ Gianluca Sergi, « Tales of the Silent Blast », op. cit., p. 16-17 : « In terms of sound architecture, the spatial revolution is [...] defined immediatly : one hears starships flying overhead ; ships move from right to left ; and blasts are heard around the auditorium. *Star Wars* explores a universe of sound where there is not only a loud and soft, but also an up and below, a right and left, a behind and in front, and all this in little more than four minutes. »

⁸⁴⁶ Gianluca Sergi, « A Cry in the Dark », op. cit., p. 160.

également selon James Buhler une perspective « dénaturante et momentanément détruite⁸⁴⁷ ». L'effet de contreplongée créé amplifie par ailleurs l'aspect écrasant du croiseur, accentuant le contraste de taille avec le vaisseau rebelle⁸⁴⁸. Le fait de plonger le spectateur *in media res* dans cette poursuite spatiale concourt enfin au caractère saisissant de la séquence d'ouverture.

La netteté et la précision du *Dolby* permettent à la fois une « finesse plus grande dans le “rendu” des sons⁸⁴⁹ », la création de sons distincts, singularisés, précis et contrôlés, et « de faire coexister un beaucoup plus grand nombre de sons ensemble sans qu'ils se gênent, et donc de donner une place plus importante aux *bruits* comme éléments de décor, de ponctuation et d'expression⁸⁵⁰ ».

Paradoxalement, cette richesse et cette plénitude sonores nouvelles favorisent également l'émergence de sons pauvres, grêles, ténus, que Michel Chion désigne sous l'expression d'« esthétique de l'imprécision maîtrisée⁸⁵¹ ». Il ajoute : « Une esthétique du son rugueux et déformé est devenue possible, là où jusqu'à présent une telle imprécision résultait des limitations techniques⁸⁵². » L'auteur souligne combien cette esthétique du son est importante dans *Alien* (1979), pour créer l'illusion d'un vaisseau vétuste et générer un environnement bio-mécanique oppressant. Mais le film de Ridley Scott n'est pas le seul ni le premier à employer ces bruitages de défaillance technique. À la recherche d'une personnalité sonore pour le Faucon Millennium, le vaisseau piloté par Han Solo jugé « bon pour la casse⁸⁵³ » par Luke dans *SW4*, Burtt recrée minutieusement des sons « sales », hésitants, confus. Ceux-ci résultent, assez ironiquement, d'une construction très élaborée. Burtt explique ainsi le processus de fabrication sonore du passage de *SW5* où le Faucon Millennium échoue à passer en vitesse lumière : « Pour produire un effet comique à cet endroit, nous avons combiné [...] huit sons différents⁸⁵⁴ », parmi lesquels le démarreur d'un biplan de 1928, le sifflement aigu d'un jet d'air enregistré dans un

⁸⁴⁷ James Buhler, « *Star Wars*, Music, and Myth », dans James Buhler, Caryl Flinn, et David Neumeyer (dir.), *Music and Cinema*, Hanover : Wesleyan University Press, 2000, p. 38 : « [Here, perspective is] denaturalized and momentarily obliterated. »

⁸⁴⁸ Nous employons volontairement le terme d'« effet » de contreplongée, car l'angle de prise de vue utilisé est normal (ou plat), et positionne l'horizon au niveau des yeux du spectateur.

⁸⁴⁹ Michel Chion, *Un art sonore, le cinéma, op. cit.*, p. 112.

⁸⁵⁰ *Ibid.*, p. 113.

⁸⁵¹ *Ibid.*, p. 114.

⁸⁵² Michel Chion, « The Silence of the Loudspeakers, or Why With Dolby Sound it is the Film that Listens To Us » [1998], dans Larry Sider, Diane Freeman et Jerry Sider (dir.), *Soundscape: The School of Sound Lectures*, Londres/New York : Wallflower Press, 2003, p. 153 : « An aesthetic of rough and distorted sound has become possible, where hitherto such imprecision has been the product of technical limitations. »

⁸⁵³ « What a piece of junk ! » dans la version originale.

⁸⁵⁴ « *Star Wars* – Music by John Williams », documentaire de la BBC, s.l., 1980, <https://archive.org/details/StarWars-Music.by.John.Williams.BBC>, consulté le 12 avril 2015.

cabinet dentaire, des bruits de démarrage et d'arrêt de moteur, des sons de tourelle de tank et de tuyaux.

Pourtant, malgré toutes ces améliorations techniques, certains chercheurs ont récemment nuancé le discours traditionnel sur le *Dolby Stéréo*, soulignant les limites de ce système⁸⁵⁵. Tout d'abord, il génère des problèmes d'insonorisation, déjà rencontrés par le système *Sensurround*. Les sons graves diffusés par le *Dolby* se communiquent aux salles adjacentes, gênant ainsi les projections voisines en raison de l'ancienneté des constructions, et ce jusqu'à l'avènement du numérique en dépit des protestations du public⁸⁵⁶.

Par ailleurs, selon Mark Kerins, « les capacités de la piste *surround* du *Dolby Stéréo* étaient *volontairement* limitées⁸⁵⁷ » par les fabricants, de façon à privilégier plutôt le centre de l'écran. Réfutant l'image traditionnelle idyllique de « l'union parfaite⁸⁵⁸ » entre *Star Wars* et le *Dolby*, il rappelle en outre que, si *SW4* a certes bénéficié des atouts indéniables du son *Dolby*, les limitations du système ont néanmoins dû être « contournées » par les ingénieurs lors de la diffusion en salle, notamment en lui adjoignant d'autres haut-parleurs afin de rendre toute la puissance des basses fréquences⁸⁵⁹. Aussi n'est-il pas inutile de rappeler dès à présent que l'inventivité sonore dont font preuve les épisodes de *Star Wars* est certes corrélée aux progrès techniques, mais est bien plus fortement liée à la volonté d'expérimentation sonore des personnalités travaillant sur la saga, comme nous le développerons plus loin. Les films les plus créatifs de la période sur le plan sonore ont eux aussi tenté de pallier les limitations du système :

À l'instar de *Star Wars*, de nombreux films ultérieurs associés au *Dolby Stéréo* dans la conscience collective utilisaient des installations audio spéciales qui ne faisaient pas partie des spécifications du *Dolby Stéréo*, comme une piste dédiée aux sons graves (*Rencontres du troisième type* en 1977), ou des *surrounds stéréo* (*Superman* en 1978). *Apocalypse Now* (1979) [...] employa même une installation multipistes complètement différente, qui ressemblait plus fortement à la Quadriphonie, mais qui fut commercialisée simplement comme *Dolby Stéréo*⁸⁶⁰.

⁸⁵⁵ Jay Beck compte parmi les plus virulents à ce sujet, affirmant que « la “douce révolution” du son Dolby n'était pas une révolution du tout » (Jay Beck, « The Sounds of “Silence”: Dolby Stereo, Sound Design and *The Silence of the Lambs* », dans Jay Beck et Tony Grajeda (dir.), *Lowering the Boom: Critical Studies in Film Sound*, Urbana : University of Illinois Press, 2008, p. 75 : « the “quiet revolution” of Dolby sound was not a revolution at all »).

⁸⁵⁶ James Buhler, David Neumeyer et Rob Deemer, *Hearing the Movies*, *op. cit.*, p. 372-373.

⁸⁵⁷ Mark Kerins, *Beyond Dolby (Stereo)*, *op. cit.*, p. 31 : « Dolby Stereo's surround capabilities were *intentionally* limited ».

⁸⁵⁸ Nous faisons référence notamment au chapitre de l'ouvrage de Sergi sur le *Dolby*, intitulé « A Match Made in Heaven: *Star Wars* and Dolby » (Gianluca Sergi, *The Dolby Era*, *op. cit.*, p. 24).

⁸⁵⁹ Mark Kerins, *Beyond Dolby (Stereo)*, *op. cit.*, p. 32. Voir aussi Jay Beck, *Designing Sound*, p. 198-200.

⁸⁶⁰ Mark Kerins, *Beyond Dolby (Stereo)*, *op. cit.*, p. 32 : « Like *Star Wars*, many later films associated with Dolby Stereo in the public consciousness used special audio setups not part of the Dolby Stereo specifications, such as a dedicated subwoofer track (1977's *Close Encounters of the Third Kind*), or stereo surrounds (1978's *Superman*). *Apocalypse Now* (1979) [...] even used an entirely different multi-channel configuration that more closely resembled Quintaphonics but was marketed simply as Dolby Stereo. »

8.1.3. Le son numérique

Dès les années 1980, des recherches sont lancées sur le son numérique. La conversion qu'il implique, du « signal sonore analogue en une série de chiffres binaires séparés (une combinaison de zéros ou de uns)⁸⁶¹ », réduit fortement le risque de distorsion sonore, les bruits de fond, qui tendaient à se confondre avec les fréquences graves dans le *Dolby Stéréo*, et la détérioration matérielle. Les spécifications techniques du son numérique 5.1 sont les suivantes : trois pistes à gauche, au centre et à droite de l'écran ; au moins deux pistes *surround* latérales, et une piste distincte réservée exclusivement aux basses fréquences (le « 1 » du « 5.1 », appelée en anglais *low-frequency effects*, LFE). La nouveauté est que ces six pistes sont toutes séparées. Elles offrent alors un rendu sonore d'une précision inégalée qui magnifie les sons créés, une « puissance sonore [qui] ne descend presque plus jamais au-dessous de 5000 watts⁸⁶² », notamment par le gain considérable dans les basses fréquences, une clarté dans la distinction des sons⁸⁶³, et une finesse dans les effets de spatialisation. La possibilité de reproduire des sons extrêmement graves et puissants sans aucune distorsion influe sur les décisions artistiques et l'utilisation dramatique des bruitages, comme l'écrit Mark Kerins au sujet de la course de *SWI* :

[Le] recours à des sons dans l'extrême grave d'une forte intensité pour reproduire la puissance brute des modules [...], atteste la maîtrise de Lucas et Burtt des capacités améliorées qu'offraient le *Dolby Stéréo Surround* et son canal LFE dédié aux basses fréquences, et leur volonté de s'en servir⁸⁶⁴.

Surtout, le nouveau système offre aux créateurs une extrême flexibilité. Comme pour le montage, le maître mot du son numérique est la *facilité* de manipulation, à n'importe quel endroit du film. Burtt évoque ainsi les avantages de travailler avec le système *ProTools* :

Cette fois [...], rien n'est prémixé. À tout moment du mixage final, chaque son qui a été enregistré – la piste individuelle – reste disponible. [...] On peut le panoramiquer, le positionner autour de la salle. On peut donc traiter le moindre détail du son à tout moment. Cela n'a jamais été fait sur une aussi grande échelle⁸⁶⁵.

⁸⁶¹ Michael Allen, « From *Bwana Devil* to *Batman Forever* », *op. cit.*, p. 119 : « the analogue sound signal [is converted] into a series of discrete binary values (a combination of 0s or 1s). »

⁸⁶² Laurent Jullier, « Esthétique du multipistes numérique », dans Didier Huvelle et Dominique Nasta (dir.), *Le son en perspective : nouvelles recherches / New Perspectives in Sound Studies*, Bruxelles/New York : P.I.E./Peter Lang, 2004, p. 203.

⁸⁶³ Voir à ce sujet William Whittington, « Lost in Sensation: Reevaluating the Role of Cinematic Sound in the Digital Age », dans Carol Vernallis, Amy Herzog, et John Richardson (dir.), *The Oxford Handbook of Sound and Image in Digital Media*, Oxford : Oxford University Press, 2013, p. 69.

⁸⁶⁴ Mark Kerins, *Beyond Dolby (Stereo)*, *op. cit.*, p. 82 : « [The] decision to convey the raw power of the podracers through loud low-end sounds [...] demonstrates Lucas and Burtt's awareness of, and willingness to rely on, the improved low-frequency capabilities DSS and its dedicated LFE channel offered. »

⁸⁶⁵ Tippy Bushkin, *Within a minute*, s.l. : 20th Century Fox Home Entertainment, 2005.

Les créateurs sonores, tant Tomlinson Holman que Walter Murch⁸⁶⁶, semblent partager un enthousiasme unanime à l'égard des technologies numériques, vues comme un formidable champ d'expérimentation⁸⁶⁷.

Les films de genre jouent là encore un rôle de premier plan dans la « visibilité » du son numérique, l'optimisation de ses nouvelles potentialités et son adoption massive. Le premier système numérique à six canaux⁸⁶⁸, appelé *Dolby Digital*, est ainsi lancé par Dolby et Time Warner lors de la sortie de *Batman : Le Défi* (1992). Un an plus tard, Spielberg et Universal s'associent pour créer le *Digital Theater System* (DTS), un système à six canaux très peu coûteux présentant la particularité d'inscrire la bande sonore sur un disque à synchroniser avec l'image lors des projections. Rappelant le procédé du Vitaphone des années 1920, il assure une grande qualité de rendu sonore⁸⁶⁹. *Jurassic Park* (1993) est le premier film à utiliser ce système, qui est le plus largement diffusé au monde selon Michael Allen : des contrats ont été signés avec la société de production Amblin, et les studios MGM, New Line et Paramount⁸⁷⁰. Enfin, la même année, dans une riposte commerciale évidente, la firme Sony introduit le *Sony Dynamic Digital Sound* (SDDS) sur *Last Action Hero* (1993). Ce système, qui diffuse le son sur huit canaux, est le plus coûteux des trois. Il est possible que cette cherté ait joué en sa défaveur puisque « depuis 2007 [...], plus aucun film n'a été mixé avec une bande sonore SDDS à huit pistes⁸⁷¹ ».

Cette course aux technologies sonores toujours plus performantes témoigne de la montée en puissance du son au cinéma. Devenant « en lui-même un lieu intéressant d'expérimentation⁸⁷² », il se voit dès lors conférer plusieurs attributs esthétiques, narratifs et

⁸⁶⁶ Tomlinson Holman (1936-) est un ingénieur du son et un théoricien du cinéma. Son ouvrage *Sound for Film and Television* propose une réflexion très détaillée et technique sur l'utilisation du son au cinéma et les pratiques des *sound designers*. Il est l'un des maîtres d'œuvre, avec George Lucas et Gary Rydstrom, de la certification technique THX que nous détaillerons plus loin. Walter Murch (1943-) est un monteur et un *sound designer*. Formé à l'Université de Californie du Sud, il travaille dès ses premiers films avec George Lucas (*THX 1138*, *American Graffiti*), puis avec Coppola sur *Conversation secrète* (1974), et surtout *Apocalypse Now*. Il reçoit pour ce film l'Oscar du meilleur mixage son avec Mark Berger, Richard Beggs et Nathan Boxer.

⁸⁶⁷ Voir Tomlinson Holman, *Sound for Film and Television*, *op. cit.*, p. 146 ; et Walter Murch, « Stretching Sound to Help the Mind See », s.l., octobre 2000, <http://filmsound.org/murch/stretching.htm>, consulté le 3 février 2015.

⁸⁶⁸ *Terminator 2 : Le Jugement dernier* (1991) bénéficie d'un système sonore numérique unique, développé spécifiquement par Kodak pour ce film, « mais ce sont le *Dolby Digital* [...] et le *Digital Theater System* [...] qui ont établi les formats pérennes du son numérique au cinéma » (Stephen Prince, *Digital Visual Effects in Cinema: The Seduction of Reality*, New Brunswick : Rutgers University Press, 2012, p. 191 : « but it was Dolby Digital [...] and DTS [...] that established the enduring formats of digital cinema sound »).

⁸⁶⁹ Voir James Buhler, David Neumeyer et Rob Deemer, *Hearing the Movies*, *op. cit.*, p. 393.

⁸⁷⁰ Michael Allen, « From *Bwana Devil* to *Batman Forever* », *op. cit.*, p. 119.

⁸⁷¹ Mark Kerins, *Beyond Dolby (Stereo)*, *op. cit.*, p. 330 : « Since 2007 [...], no films have been mixed with a full eight-channel SDDS soundtrack. »

⁸⁷² Gianluca Sergi, « A Cry in the Dark », *op. cit.*, p. 162 : « [sound takes its place] as a site of interest and experiment in its own right. »

dramatiques. Le son joue un rôle de premier ordre tout d'abord dans la création d'« effets de réel⁸⁷³ », dont il conviendra d'interroger le statut particulier et paradoxal. En effet, l'univers de la saga semble « réel » dans l'expérience du spectateur, alors qu'il relève d'une dynamique de création intense du côté des techniciens son. Le réalisme au cinéma est une question complexe sujette à de nombreux débats divisant les chercheurs, déjà fort anciens mais revivifiés à l'ère du numérique⁸⁷⁴. Dans la mesure où il dépasse largement le cadre de notre problématique, nous ne nous engagerons pas au sein de ce débat, mais aborderons uniquement la question en nous plaçant du point de vue précis des créateurs, en nous intéressant au processus de fabrication sonore, aux démarches adoptées par les artistes pour reconstruire, générer une vraisemblance⁸⁷⁵. Enfin, nous verrons dans quelle mesure les sons s'inscrivent également dans la perspective d'une immersion spectatorielle, recherchée à travers des bruitages à la fois enveloppants et spectaculaires.

8.1.4. Créer des « effets de réel » sonores

Alors que Williams souhaite fournir des repères aux spectateurs en générant un environnement musical familier par le biais de l'orchestre symphonique et d'un idiome post-romantique⁸⁷⁶, c'est par le son que les créatures, vaisseaux et environnements inconnus prennent véritablement corps pour le spectateur. Selon Michel Chion, « que demande

⁸⁷³ L'« effet de réel » vise à susciter l'adhésion du spectateur au récit fictionnel, en faisant paraître comme vraisemblables ses éléments constitutifs. Il ne s'agit donc pas de la « réalité » en soi, mais d'une réalité qui naît de la fiction elle-même. Voir à ce sujet Roland Barthes, « L'effet de réel », *Communications*, n° 11, 1968, p. 84-89.

⁸⁷⁴ Voir notamment Daniel Percheron, « Le son au cinéma dans ses rapports à l'image et à la diégèse », *Ça Cinéma*, vol. 1, n° 2, octobre 1973, p. 82 ; Michel Chion, *Un art sonore, le cinéma*, *op. cit.*, p. 212-220 ; Laurent Jullier, « Esthétique du multipistes numérique », *op. cit.*, p. 205-206 ; Dominique Chateau, « Pensées lacunaires et nouvelles technologies », dans Franck Beau, Philippe Dubois et Gérard Leblanc (dir.), *Cinéma et dernières technologies*, Paris/Bruxelles : INA/De Boeck & Larcier, 1998, p. 72 ; Michele Pierson, « CGI Effects in Hollywood Science-Fiction Cinema 1989-95: The Wonder Years », *Screen*, vol. 40, n° 2, été 1999, p. 172 ; et Geoff King, « Spectacle and Narrative in the Contemporary Blockbuster », dans Linda R. Williams et Michael Hammond (dir.), *Contemporary American Cinema*, Maidenhead : Open University Press, 2006, p. 339.

⁸⁷⁵ La vraisemblance concourt à suspendre l'incrédulité du spectateur, en rendant les événements ou les objets représentés plausibles, à l'égard des codifications du genre et de la logique interne de l'œuvre. La vraisemblance d'un film de science-fiction n'est ainsi pas la même que celle d'un western ou d'une comédie, par exemple. Elle dépend du degré de conformité du film aux conventions du genre auquel il se rattache. Comme l'« effet de réel », elle résulte d'une construction et, implicitement, d'un « contrat tacite entre l'œuvre et son public » (Gérard Genette, « Vraisemblance et motivation », *Communications*, n° 11, 1968, p. 8).

⁸⁷⁶ Le compositeur explique ainsi : « Les films eux-mêmes nous montraient des personnages que nous n'avions jamais vus auparavant et des planètes jamais imaginées [...], mais la musique était [...] émotionnellement familière. Ce n'était pas une musique qui pouvait décrire une *terra incognita* mais tout le contraire de cela. Cette musique nous mettrait en relation avec des émotions très familières, remémorées, ce qui pour moi [...] se traduisait dans l'utilisation d'un langage opératique du XIX^e siècle » (Craig L. Byrd, « John Williams and *Star Wars* (1997) », dans Mervyn Cooke (dir.), *The Hollywood Film Music Reader*, Oxford/New York : Oxford University Press, 2010, p. 236 : « The films themselves showed us characters we hadn't seen before and planets unimagined [...], but the music was [...] emotionally familiar. It was not music that might describe terra incognita but the opposite of that, music that would put us in touch with very familiar and remembered emotions, which for me [...] translated into the use of a 19th century operatic idiom »).

apparemment le spectateur au son, sinon avant tout le réalisme⁸⁷⁷ ? ». La mauvaise réception de la deuxième projection-test de *SW4* s'explique selon le monteur Paul Hirsch par l'absence de la piste des effets sonores : les effets spéciaux visuels sont alors mis à nu, dénués du poids, de la puissance, de l'impact dramatique et émotionnel des bruitages⁸⁷⁸. Burttt lui-même insiste sur la nécessaire vraisemblance apportée par les bruitages : « Les effets sonores dans *Star Wars* rendent les super images crédibles⁸⁷⁹. »

Par quels processus de création les sons génèrent-ils cet « effet de réel » pour le spectateur ? Tout d'abord, Burttt opte pour un ancrage dans notre réalité quotidienne. Il s'éloigne ainsi des pratiques sonores des années 1950-1960, où les mondes et créatures inconnus se voyaient attribuer des sonorités étranges, électroniques et synthétiques, aussi bien dans les bruitages à proprement parler que dans les partitions musicales⁸⁸⁰ – *Planète interdite* (1956) en étant peut-être l'exemple le plus emblématique⁸⁸¹. Si cette approche est désormais courante dans les *blockbusters* contemporains, il convient de rappeler qu'en 1977, Burttt est parmi les premiers à choisir de créer ce type de sons dans un univers de science-fiction, faisant ainsi figure de pionnier. À la demande de Lucas, il doit créer « une piste sonore organique⁸⁸² » et se livre à une collecte de sons, sur laquelle nous reviendrons en détail plus loin.

La synchronisation entre musique et images, l'utilisation de plusieurs couches de sons et la variation du point d'écoute en fonction du point de vue, sont des techniques employées de manière intensive dans la saga pour conférer une vraisemblance aux objets à l'écran. Tomlinson Holman relate ainsi les processus de création sonore pour la scène de l'avancée des quadripodes impériaux dans *SW5*, menaçant la base rebelle secrète située sur la planète Hoth :

[D]eux pistes [ont été utilisées], l'une comme *fond* sonore, avec le bruit des multiples pattes s'abattant sur le sol, ici le son ralenti d'une presse à découper [...], dans un rythme adéquat. La seconde piste, jouée en parallèle, « crédibilise » le plan en synchronisant étroitement des bruits

⁸⁷⁷ Michel Chion, *Un art sonore, le cinéma*, op. cit., p. 215.

⁸⁷⁸ Voir Jonathan W. Rinzler, *The Making of Star Wars: The Definitive Story Behind the Original Film. Based on the Lost Interviews from the Official Lucasfilm Archives*, New York : Ballantine Books, 2007, p. 238.

⁸⁷⁹ Cité dans Mary B. Bresolin, *Films Are Not Released. They Escape*, s.l. : 20th Century Fox Home Entertainment, 2002.

⁸⁸⁰ Dès les années 1950, les films de science-fiction possèdent une signature sonore caractéristique, reposant sur la mise en valeur de synthétiseurs ou d'instruments électroniques comme le thérémine et les Ondes Martenot, afin de générer des sonorités étranges, inouïes, comme venues d'une autre planète. Une porosité est alors générée entre ces sons musicaux et les bruitages synthétiques, notamment dans *La Chose d'un autre monde* (1951), *Le Jour où la Terre s'arrêta* (1951) et *La Guerre des mondes* (1953). Voir à ce sujet Chloé Huvet, « John Williams, héritier du symphonisme de l'âge d'or hollywoodien ? Étude comparative d'*E.T. the Extra-Terrestrial* et de *Jurassic Park* de Steven Spielberg (1982-1993) », Mémoire de Master 2 en musicologie sous la direction de Laurent Cugny et Philippe Cathé, ENS de Lyon, 2011, p. 66-71 ; et Vincent LoBrutto, « Ben Burttt », *Sound-on-Film: Interviews with Creators of Film Sound*, Westport : Praeger, 1994, p. 143.

⁸⁸¹ Voir M. Keith, *Alternate Americas: Science Fiction Film and American Culture*, Westport/Londres : Praeger, p. 48 ; et Vivian C. Sobchack, *Screening Space: The American Science Fiction Film*, New Brunswick : Rutgers University Press, 2004, p. 212.

⁸⁸² Marc Mancini, « The Sound Designer », op. cit., p. 363.

de pas individuels avec les mouvements de pattes les plus immédiatement visibles. [...] Dans le cas d'un gros plan sur les marcheurs impériaux, le son d'une chaîne de bicyclette heurtant du béton était ajouté en synchronisation avec le bruit de la presse à découper, car [...] un son proche est plus fort et clair qu'un son plus distant⁸⁸³.

Une vraisemblance est également apportée par les sons de texture. Fournissant une présence subliminale, ils sont en quelque sorte des « signifiants » du « réel », pour reprendre la terminologie de Barthes⁸⁸⁴. Très peu audibles en tant que tels, ils n'ont pas vocation à susciter une écoute particulière ni consciente de la part du spectateur, mais s'avèrent néanmoins nécessaires pour engendrer « un nouveau vraisemblable⁸⁸⁵ ». C'est le cas par exemple des sons émis par le moteur de R2-D2, quasiment imperceptibles mais essentiels selon Burttt pour « maintenir une texture cohérente indiquant qu'il s'agit d'un vrai robot⁸⁸⁶ ». La scène du *night-club* de *SW2* où se réfugie la chasseuse de prime Zam Wesell, poursuivie par Anakin et Obi-Wan, témoigne là encore d'une volonté de créer un bruit de fond qui ne doit pas être entendu en tant que tel, mais qui fournit la densité sonore adéquate pour recréer un lieu vraisemblable.

Michel Chion insiste aussi sur l'importance des fréquences aiguës dans la création d'« effets de réel » d'un genre nouveau, utilisées de manière particulièrement inventive par Burttt dès la fin des années 1970. Il analyse ainsi le son « concret » émis par les cosses extra-terrestres qui, après gestation, dupliquent les humains dans *L'Invasion des profanateurs* (1978) :

Ce bruit, fait par le *sound designer* Ben Burttt [...], de défroissement, de dépliement d'organes, de membranes se décollant, de craquement tout à la fois, ce bruit réel et précis, net et fin dans les aigus, tactile, on l'entend comme si on le touchait [...]. Il semble que cinq ans plus tôt, en 1973, le réalisateur n'aurait pas disposé de cela, il n'aurait pas eu un rendu si concret, si présent, piqué dans l'aigu, haptique c'est-à-dire qui se touche, modifiant la perception du monde du film, la faisant plus immédiate, empêchant même la distance – on n'avait pas tout cela au cinéma. Et depuis que le petit peuple des aigus a fait son entrée dans les films [...], il a amené avec lui une

⁸⁸³ Tomlinson Holman, *Sound for Film and Television, op. cit.*, p. 162 : « [T]wo tracks [were used], one an effects bed, with the sound of multiple feet falling, in this case a slowed-down punch press [...], at about the correct rate. The second track, run in parallel, “sells” the shot by cutting single footballs in hard sync with the most prominent visible feet falling. [...] In the case of a closer shot of the Imperial Snow Walker, the sound of a bicycle chain dropping on concrete was added in sync with the punch press, because [...] closer sound is louder, and brighter, than more distant sound. »

⁸⁸⁴ Roland Barthes, « L'effet de réel », *op. cit.*, p. 88. Ces sons de texture, purement destinés à générer une vraisemblance sonore, sont à rapprocher des détails *a priori* « “superflus” » (*Ibid.*, p. 84), évoqués par Barthes sur le plan de la description littéraire : le baromètre de Madame Aubain dans « Un cœur simple » (premier des *Trois Contes* de Gustave Flaubert, 1877), et la porte de la cellule où Charlotte Corday attend son exécution dans le livre XII de *L'Histoire de la Révolution française* de Jules Michelet (1851). Comme l'écrit Barthes : « C'est là ce que l'on pourrait appeler l'*illusion référentielle*. [...] [C]ar dans le moment même où ces détails sont réputés dénoter directement le réel, ils ne font rien d'autre, sans le dire, que le signifier : le baromètre de Flaubert, la petite porte de Michelet ne disent finalement rien d'autre que ceci : *nous sommes le réel* ; c'est la catégorie du “réel” (et non ses contenus contingents) qui est alors signifiée ; [...] il se produit un *effet de réel* » (*Ibid.*).

⁸⁸⁵ *Ibid.*, p. 88.

⁸⁸⁶ Cité dans Larry Blake, « *Return of the Jedi: Sound Design for the Star Wars Trilogy by Ben Burttt* », *Film Sound Today, op. cit.*, p. 40 : « [They] keep a consistent texture that tells you this is really a robot.

autre matière, un autre sentiment de la vie. Nous ne parlons pas des jeux d'espace de la stéréo, ni des effets tonitrueux rendus possibles par le *Dolby*, mais d'un micro-rendu de la rumeur du monde, qui met le film à l'extrême-présent de l'indicatif, le décline à l'extrême-concret⁸⁸⁷.

Burtt joue en outre sur la transposition des sons. Cette approche ne naît bien évidemment pas avec le *Dolby*, mais celui-ci lui confère un nouvel essor grâce aux possibilités qu'il offre aux créateurs. Pour reprendre les termes de Dominique Chateau, les objets sonores de Burtt ne sont pas « soumis au critère de la fidélité acoustique⁸⁸⁸ », où la source resterait clairement identifiable pour le spectateur : il s'agit pour le *sound designer* de recréer une vraisemblance nouvelle, propre à l'univers fictionnel⁸⁸⁹. Il va ainsi superposer de multiples strates de sons différents, et souvent déraciner le son de sa source de production et de son référent originels⁸⁹⁰. Ces éléments sonores familiers sont combinés et transposés dans un nouveau contexte pour créer de l'inouï, dans le but de générer un impact dramatique maximal sur le spectateur. Dans cette perspective, Randy Thom, responsable du *sound design* à *Skywalker Sound* qui a travaillé sur *SW5* et *SW6*, préconise de mixer le « son réel » de la chose enregistrée, et le « son émotionnel » :

[Vous devez] réfléchir aux émotions que le son vous fait ressentir, et partir à la recherche de n'importe quel son que vous pouvez trouver ; peu importe s'il a un rapport avec les images que vous regardez ou non, car c'est un effet dramatique ou émotionnel que vous voulez atteindre ici. [...] Et ensuite, l'art sera de mixer les deux, la chose véritable et le son plus puissant émotionnellement, de telle manière que le public ne demande pas : « Où est le tigre dans cette scène ? Je ne vois de tigre nulle part. » Mais les spectateurs auront le ressenti nécessaire⁸⁹¹.

L'approche décrite renvoie explicitement à celle de Burtt qui, pour donner vie à l'*acklay* dans *SW2* par exemple, combine des sons organiques (dauphins, baleines, marsouins et cochons) et des bruits bruts (une lourde palette de bois traînée sur le sol)⁸⁹². Comme le souligne

⁸⁸⁷ Michel Chion, « La question du bruit rapportée aux genres cinématographiques », s.l.n.d., p. 13, <http://michelchion.com/texts>, consulté le 2 mars 2015.

⁸⁸⁸ Dominique Chateau, *Le cinéma comme langage*, Paris : AISS-AIASPA, 1986, p. 141.

⁸⁸⁹ Chion théorise cette pratique sous l'expression de « rendu cinématographique » (Michel Chion, « La question du bruit rapportée aux genres cinématographiques », *op. cit.*, p. 17).

⁸⁹⁰ Voir à ce sujet William Whittington, *Sound Design & Science Fiction*, *op. cit.*, p. 106 ; et Tomlinson Holman, *Sound for Film and Television*, *op. cit.*, p. 147.

⁸⁹¹ Randy Thom, « Designing a Movie For Sound » [1998], dans Larry Sider, Diane Freeman et Jerry Sider (dir.), *Soundscape: The School of Sound Lectures*, *op. cit.*, p. 126-127 : « [You must] think about the way sound makes you feel, and then go for whatever sound you can find, no matter whether it has anything to do with the images that you're looking at or not, because that's the dramatic or emotional note you want to hit at that point. [...] And then the trick will be to mix the two, the real thing and the more powerfully emotive sound, in such a way that the audience doesn't say, "Where's the tiger in that scene ? I don't see a tiger anywhere there". But they'll get the feeling that they're supposed to get. »

⁸⁹² « Ben Burtt Answers Questions about Sound Design of *Star Wars* », *FilmSound*, s.d., <http://filmsound.org/starwars/starwars-AQ.htm>, consulté 20 mai 2015. Notre projet n'est pas de dresser une liste exhaustive ni de livrer le détail de tous les sons les plus marquants de *Star Wars*, d'autant que ces informations sont accessibles facilement sur internet. Pour davantage de précision sur les processus de création des bruitages, voir « Ben Burtt – Sound Designer of *Star Wars* », *FilmSound*, 1993, <http://www.filmsound.org/starwars/burtt-interview.htm>, consulté le 2 avril 2015 ; Sven E. Carlsson, « Sound

William Whittington, les paramètres qui président à la création des bruitages sont « la perspective sonore, la localisation, la psycho-acoustique, et le spectaculaire⁸⁹³ ». En attestent avec éloquence les bruitages du Faucon Millenium évoqués plus haut (mixage de huit bruitages distincts), ou encore le début de la bataille de Hoth dans *SW5*, qui a permis à Burtt de jouer sur le pouvoir suggestif des bruitages des marcheurs impériaux. Ceux-ci sont bâtis à partir de trois couches de sons, dont la conception témoigne par ailleurs de l'approche empirique du *sound designer* :

L'approche des quadripodes était une scène très satisfaisante du point de vue du son parce qu'elle comprenait la menace invisible de ces machines géantes qui apparaissent à l'horizon. Le bruit des pattes qui approchent consistait en plusieurs éléments. Le premier était une explosion d'artillerie enregistrée en Oklahoma – un bruit sourd d'explosion très éloigné. C'était ajouté au son rythmique d'une machine à couper le métal. Mais il fallait au quadripode un bruit de pattes qui grincent, et j'ai trouvé cela un matin [...]. J'ai ouvert le couvercle de la benne à ordures laissée par les éboueurs, et ce couvercle grinçant [...] est devenu l'un des éléments des quadripodes⁸⁹⁴.

Gary Rydstrom, qui débute sa carrière auprès de Burtt et Lucas à *Skywalker Sound* en 1983⁸⁹⁵, est lui aussi tributaire de cette méthode de création sonore dans *Jurassic Park*, dont les bruitages s'avèrent particulièrement travaillés, notamment lors de l'attaque du dilophosaure⁸⁹⁶.

La vraisemblance sonore de la saga, et plus généralement des *blockbusters* contemporains, repose donc sur un jeu d'illusions paradoxal entre des sons perçus par les spectateurs comme étant appropriés à leurs nouveaux référents, impliquant du côté des créateurs une succession de transformations et de recombinaisons pour créer à la fois une « réalité sonore » nouvelle, propre au film, naissant de la fiction elle-même, et générer l'impact dramatique le plus grand. La séquence d'ouverture de *Terminator 2 : Le Jugement dernier* (1991, *sound design* conçu par Gary Rydstrom), lorsque le pied métallique d'une machine écrase soudainement un crâne filmé en gros plan, est emblématique à cet égard : « Le son

Design of *Star Wars* », *FilmSound*, s.d., <http://filmsound.org/starwars/>, consulté le 12 avril 2015 ; et Jonathan W. Rinzler, *The Sounds of Star Wars*, San Francisco : Chronicle Books, 2010.

⁸⁹³ William Whittington, « Lost in Sensation », *op. cit.*, p. 64 : « sound perspective, localization, psychoacoustics, and spectacle. »

⁸⁹⁴ Ben Burt, Commentaires audio du DVD de *SW5*.

⁸⁹⁵ Matteo Milani et Federico Placidi, « An Interview with Gary Rydstrom », *Unidentified Sound Object Project*, juin 2011, <http://usoproject.blogspot.ca/2011/06/interview-with-gary-rydstrom.html>, consulté le 13 avril 2015.

⁸⁹⁶ L'apparition, l'attaque du dilophosaure et la mort de Dennis Nedry sont accompagnées par les seuls sons émis par l'animal. Alors que le personnage pense qu'il s'agit d'un dinosaure inoffensif, des cris de cygne sont utilisés, mais ceux-ci varient au cours de la scène, comme l'explique le *sound designer* Gary Rydstrom (né en 1959) : « Quand le ton de la scène change et que l'aspect malfaisant du "cracheur" apparaît brusquement, les caractéristiques vocales de l'animal évoluent en même temps. Nous avons utilisé une aigrette qui a un cri très strident pour l'attaque du "cracheur". J'y ai aussi mêlé un peu de ma propre voix, une sorte de coassement, pour lui ajouter une note plus sourde, plus pleine. Pour la vibration de la crête, nous avons utilisé la stridulation d'un insecte exotique. L'idée générale était de démarrer la séquence par des sons plutôt grotesques et rassurants et de les faire évoluer rapidement vers quelque chose de violent et de dangereux » (Don Shay et Jody Duncan, *Jurassic Park : l'album*, Paris : Hors Collection, 1993, p. 143-144).

extrêmement grave employé à cet endroit (fort éloigné du bruit “réel” qu’une action de ce type produirait) est utilisé à la fois pour faire sursauter les spectateurs et pour exprimer l’intensité de la lutte qui attend les humains dans leur combat contre les machines⁸⁹⁷. »

Ce processus de création inventif induit chez le spectateur un nouveau plaisir de l’écoute au cinéma, et en particulier dans le cadre des *blockbusters*. Comme le rappelle Michel Chion, l’« une des trouvailles de *La Guerre des étoiles*, fut [...] d’associer le spectateur [au] plaisir du bruitage⁸⁹⁸ ». Il suffit pour s’en convaincre de noter le nombre impressionnant et le succès des compilations qui reproduisent et classent méthodiquement les « meilleurs sons » de l’hexalogie, réalisées par des fans et mises en ligne sur des plates-formes comme YouTube⁸⁹⁹. Sur le plan des classements plus généraux, regroupant les « meilleurs effets sonores du cinéma », deux constats s’imposent par ailleurs : ceux de *Star Wars* occupent toujours les premières places, et le corpus est fréquemment formé de films sur lesquels ont travaillé des techniciens de *Skywalker Sound*⁹⁰⁰. Dans cette optique, Gianluca Sergi évoque, à partir de *SW4*, le déploiement d’« un nouvel éventail de plaisirs auditifs⁹⁰¹ », tandis que Marc Mancini va jusqu’à parler « d’euphonie⁹⁰² » pour qualifier les bruitages de la saga. Selon lui, les effets sonores peuvent s’apprécier à la manière d’une partition : « Dans son développement de sons *comme* signifiants et de sons *porteurs de sens*, Ben Burtt est un concepteur d’effets qui mérite d’être écouté⁹⁰³. »

Ce nouveau plaisir du bruitage se traduit notamment chez les spectateurs par l’importance de connaître la manière dont les sons ont été conçus. De nombreux entretiens avec Burtt visent ainsi essentiellement et avant tout à connaître ses secrets de fabrication, et ce de

⁸⁹⁷ Gianluca Sergi, « A Cry in the Dark », *op. cit.*, p. 162 : « The deep bass sound employed at this moment (a sound hardly close to the “real” sound an action like this would produce) is used both to startle the audience and to convey the mightiness of the struggle awaiting the humans in their fight against the machines. » Un autre exemple représentatif intervient dans la séquence d’ouverture de *Mission impossible 2* (2000), juste à la fin de la réplique du Dr. Nekhorvich, lorsqu’il s’inocule le virus de la Chimère. Le son de l’injection est fortement amplifié et réverbéré. Il accroît l’effet dramatique et confère une dimension très menaçante à la Chimère, matérialisant sa puissance létale avant même que les images ne montrent la détérioration des tissus causée par l’action du virus.

⁸⁹⁸ Michel Chion, *Un art sonore, le cinéma*, *op. cit.*, p. 128.

⁸⁹⁹ La vidéo de David Phillips, intitulée « The 10 Greatest Sounds from *Star Wars* » et mise en ligne le 27 mai 2007, compte ainsi, au 6 mai 2015, 1 635 935 vues (<https://www.youtube.com/watch?v=TLmM87r1ft4>, consultée le 6 mai 2015).

⁹⁰⁰ Voir par exemple WatchMojo, « Top 10 Memorable Movie Sound Effects », vidéo mise en ligne le 27 septembre 2013, <https://www.youtube.com/watch?v=9TjxvA4kjmM>, consultée le 18 avril 2015. Le seul rugissement du tyrannosaure, créé par Rydstrom pour *Jurassic Park*, fait l’objet d’une dizaine de vidéos différentes.

⁹⁰¹ Gianluca Sergi, « Tales of the Silent Blast », *op. cit.*, p. 14 : « a new array of aural pleasures ». Voir aussi à ce sujet William Whittington, *Sound Design & Science Fiction*, *op. cit.*, p. 106.

⁹⁰² Marc Mancini, « The Sound Designer », *op. cit.*, p. 368 : « euphony ».

⁹⁰³ *Ibid.* : « In his deployment of sounds *as* meaning and sounds *with* meaning, Ben Burtt is an effects designer worth listening to. »

manière répétée à chaque nouvel épisode⁹⁰⁴. Cette forme de fétichisme de l'effet sonore relève du phénomène du fan-club⁹⁰⁵ ; un groupe de spectateurs passionnés cherche à accéder au statut privilégié de *connaisseurs*, où les frontières entre créateur et fans seraient comme effacées. Le *sound designer* lui-même, dans tous ses commentaires des DVDs et Blu-rays, prend acte de cet engouement en s'attachant à livrer les détails de sa démarche créatrice pour le son de tel objet ou telle créature.

8.1.5. Spectaculaire et immersion spectatorielle : un retour au « cinéma des attractions » ?

L'approche riche et paradoxale du son que nous venons d'évoquer est par ailleurs étroitement corrélée au paradigme de l'immersion spectatorielle. À la suite de la trilogie impériale, de *Rencontres du troisième type*, d'*Alien* et de *The Thing* (1982)⁹⁰⁶, elle prend une ampleur nouvelle dans les *blockbusters*, à la faveur de la définition et de la précision offertes par les technologies : le son en lui-même devient une part intégrante du spectacle cinématographique. Il convient de souligner combien ce changement est étroitement lié à la fois à un phénomène générationnel – les adolescents sont le principal type de public visé par Lucas –, et aux attentes des spectateurs : « [L]e public attendait un nouveau type de “montagne russe” immersive, qui transformait la séance en un cinéma de la sensation⁹⁰⁷. »

Dès la fin des années 1960, en effet, les spectateurs qui fréquentent les salles de cinéma sont plus nombreux et plus jeunes⁹⁰⁸. Leur écoute est façonnée par la radio diffusée sur des systèmes haute-fidélité (*hi-fi*) performants, et les concerts de rock, où la musique amplifiée contribue à générer une expérience sensorielle attrayante et accroît en retour considérablement leurs exigences vis-à-vis du son dans les salles de cinéma. Le groupe démographique des 15-30 ans forment une nouvelle génération de spectateurs « fascinée par le son⁹⁰⁹ », entraînant alors selon Dominique Nasta des « modifications radicales dans les habitudes d'écoute aussi

⁹⁰⁴ Voir en particulier « Ben Burtt Answers Questions about Sound Design of *Star Wars* », *FilmSound*, s.d., <http://filmsound.org/starwars/starwars-AQ.htm>, consulté le 20 mai 2015 ; et Sven E. Carlsson, « Sound Design of *Star Wars* », *FilmSound*, s.d., <http://filmsound.org/starwars/>, consulté le 12 avril 2015.

⁹⁰⁵ À ce sujet, voir notamment Henry Jenkins, « “Strangers No More, We Sing” : Filking and the Social Construction of the Science Fiction Fan Community », dans Lisa A. Lewis (dir.), *The Adoring Audience: Fan Culture and Popular Media*, Londres/New York : Routledge, 1992, p. 208-236 ; Philippe Le Guern (dir.), *Les cultes médiatiques : culture fan et œuvres cultes*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2002 ; Clément Guillet, *Sociologie du fan. Les passionnés de musique populaire : entre culte et construction identitaire*, Saarbrücken : Editions universitaires européennes, 2011 ; et Gabriel Segré, *Fans de... Sociologie des nouveaux cultes contemporains*, Paris : Armand Colin, 2014.

⁹⁰⁶ Cette liste de films ayant marqué l'histoire du son dans le cinéma de science-fiction est dressée par William Whittington (*Sound Design & Science Fiction*, *op. cit.*, p. 30-31).

⁹⁰⁷ William Whittington, « Lost in Sensation », *op. cit.*, p. 67 : « [A]udiences expected a new kind of immersive “ride” that transformed the experience into a cinéma of sensation. »

⁹⁰⁸ Voir Gilles Mouëllic, *La musique de film*, *op. cit.*, p. 38 ; et Gianluca Sergi, « The Sonic Playground : Hollywood Cinema and its Listeners », dans Richard Maltby et Melvyn Stokes (dir.), *Hollywood Spectatorship: Changing Perceptions of Cinema Audiences*, Londres : BFI, 2001, p. 123.

⁹⁰⁹ Charles Schreger, « Altman, Dolby, and the Second Sound Revolution », *op. cit.*, p. 348 : « sound-obsessed ».

bien dans les salles que devant les postes de télévision⁹¹⁰ ». Deux conséquences principales en découlent en effet pour l'industrie cinématographique :

Premièrement, afin de susciter le même attrait sonore pour le public jeune que les nouvelles technologies de consommation semblaient posséder, Hollywood devait une nouvelle fois tenter de « rattraper son retard » en matière de qualité sonore [...]. Deuxièmement, cette « réaction » devait répondre à un ensemble d'attentes auditives, alors plus élevées que jamais, nées de l'accessibilité de moyens de reproduction sonore de plus en plus sophistiqués. De manière peut-être peu surprenante, ces deux dimensions clés étaient parfaitement claires dans l'esprit et dans les desseins de la génération de metteurs en scène émergents, tels George Lucas, Steven Spielberg et Francis Ford Coppola⁹¹¹.

L'expérience cinématographique se doit dorénavant d'être enveloppante et captivante, en particulier dans les films de science-fiction contemporains⁹¹². Il s'agit de susciter l'adhésion du spectateur en le plongeant au cœur d'un monde diégétique saisissant et inouï. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle Lucas et Burtt ont fait le choix esthétique de ne pas respecter la loi physique de la non-propagation du son dans l'espace, privilégiant plutôt l'impact émotionnel et dramatique des bruits émis par les vaisseaux. Les spectateurs, baignés dans un environnement sonore riche et détaillé, semblent ainsi « participer » au spectacle qui s'offre sous leurs yeux, par un « effet d'absorption diégétique⁹¹³ ». Laurent Jullier évoque le changement conceptuel suscité par le numérique :

« La tâche de la bande-son est d'aider le spectateur à se perdre dans le film », dit aujourd'hui Gary Rydstrom, ingénieur THX en chef. [...] Même discours chez Scott Milan, mixeur-son de *Gladiator*, qui explique combien le Dolby DS-EX a permis de « faire en sorte que le spectateur se retrouve au centre de l'arène »⁹¹⁴.

Cette immersion d'un nouveau genre – « intensifiée » en quelque sorte – passe par la mise en vibration du corps, notamment grâce à la diffusion de « sons graves impossibles auparavant⁹¹⁵ » qui accroît l'impact viscéral des bruitages aussi bien que des sons

⁹¹⁰ Dominique Nasta, « Musique, écoute et valorisation du son : de *Star Wars* à Tim Burton », dans Didier Huvelle et Dominique Nasta (dir.), *Le son en perspective : nouvelles recherches*, op. cit., p. 58

⁹¹¹ Gianluca Sergi, « The Sonic Playground », op. cit., p. 123 : « First, in order to achieve the same aural appeal for young audiences that the new consumer technologies seemed to have, Hollywood had to play “catch-up” with sound quality once again [...]. Second, this “reaction” would have to address a set of aural expectations that was now higher than ever, born as it was out of availability of increasingly sophisticated means of sound reproduction. Perhaps not surprisingly, these two key aspects were perfectly clear in the minds and intents of the emerging generation of film-makers, such as George Lucas, Steven Spielberg and Francis Ford Coppola. »

⁹¹² Voir à ce sujet Geoff King et Tanya Krzywinska, *Science Fiction Cinema: From Outerspace to Cyberspace*, Londres : Wallflower, 2000, p. 90 ; et Geoff King, « The Final Frontier: Space Fictions », *Spectacular Narratives: Hollywood in the Age of the Blockbuster*, Londres/New York : I.B. Tauris, 2000, p. 69-90.

⁹¹³ Laurent Jullier, « Esthétique du multipistes numérique », op. cit., p. 104.

⁹¹⁴ Laurent Jullier, « La complémentarité CinémaScope – son multipistes », dans Jean-Jacques Meusy (dir.), *Le CinémaScope entre art et industrie*, Paris : Association française de recherche sur l'histoire du cinéma, 2003, p. 216.

⁹¹⁵ Philippe Cathé, « Bruit et musique dans la course des *Podracers* », op. cit., p. 61.

orchestraux⁹¹⁶. La dimension physiologique, et en particulier les « sensations archaïques⁹¹⁷ » produites par les fréquences dans le registre extrême grave diffusées à une intensité sonore élevée, joue un rôle de premier plan qui n'est pas à négliger :

[T]ous les spectateurs sont amenés à appréhender *directement* ces sons – *via* le plexus, par exemple, mais souvent l'ensemble du corps peut faire office de récepteur des vibrations, c'est ce que rappelle John Cage lorsqu'il écrit en guise de provocation au début de son journal : « on entend aussi avec les pieds »⁹¹⁸ ...

Dans cette perspective, Gianluca Sergi insiste sur la puissance sonore des technologies numériques – exerçant une pression jusqu'à dix fois supérieure au son analogique⁹¹⁹ –, et le ressenti physique qui en découle : « [L]e spectateur peut être « frappé » par le son, et ainsi vivre le film à un degré d'implication physique bien plus important que jamais auparavant⁹²⁰. »

Dès lors, ne peut-on voir dans les films de Lucas, de manière concomitante à cette « immersion-sidération sonore⁹²¹ », un retour au « cinéma des attractions⁹²² » ? Comme le souligne Tom Gunning, qui en a proposé le premier la conceptualisation, ce type de cinéma trouve son illustration récente la plus éclatante dans l'esthétique des *movie brats* : « Il est évident que, d'une certaine manière, le cinéma spectacle récent a réaffirmé ses origines dans le stimulus et les montagnes russes, dans ce que nous pouvons appeler le cinéma des effets de Spielberg, Lucas et Coppola⁹²³. » De l'aveu de Burt lui-même, « le premier film [*SW4*], c'était

⁹¹⁶ Michel Chion, *La musique au cinéma*, *op. cit.*, p. 161. Burt lui-même renchérit à ce sujet : « En commençant avec *Star Wars*, et en continuant sans doute avec *Rencontres du troisième type* et de nombreux films issus de cette époque [...], il a été très vite découvert qu'une façon de donner à son film un réel paroxysme était d'avoir une piste son aussi profonde et rugissante, et avec autant de basses que possible » (Ben Burt, Commentaires audio du DVD de *SW2*).

⁹¹⁷ Laurent Jullier, « La complémentarité CinémaScope – son multipistes », *op. cit.*, p. 216.

⁹¹⁸ René Gardies (dir.), *Comprendre le cinéma et les images*, Paris : Armand Colin, 2007, p. 69-70. Sur les répercussions des sons graves sur le corps, voir également David Sonnenschein, *Sound Design: The Expressive Power of Music, Voice, and Sound Effects in Cinema*, Studio City : Michael Wise Productions, 2001, p. 70-71.

⁹¹⁹ Vivian Sobchack, « When the Ear Dreams: Dolby Digital and the Imagination of Sound », *Film Quarterly*, vol. 58, n° 4, été 2005, p. 15. Sobchack propose l'illustration amusante de l'une des bandes-annonces faisant la promotion du son numérique THX en 1994, qui met en scène les Simpson dans une salle de cinéma : « [O]n y voit les verres de lunette voler en éclats, les dents se casser, les têtes exploser, tandis que le grand-père sourd hurle : «Montez le volume !» » (*Ibid.* : « [I]t shows eyeglasses shattering, teeth cracking, heads exploding, while deaf Grandpa yells : "Turn it up !" »).

⁹²⁰ Gianluca Sergi, « The Sonic Playground », *op. cit.*, p. 125 : « [T]he spectator can be "hit" with sound, and thus experience the film with a far greater degree of physical involvement than ever before ».

⁹²¹ Pierre Berthomieu, *Hollywood : le temps des mutants*, Pertuis : Rouge profond, 2013, p. 366.

⁹²² Cette expression a été popularisée par Tom Gunning (« The Cinema of Attraction[s] : Early Film, its Spectator and the Avant-Garde » [1986], dans Wanda Strauven (dir.), *The Cinema of Attraction Reloaded*, Amsterdam : Amsterdam University Press, 2006, p. 381-388). Voir aussi André Gaudreault et Tom Gunning, « Le cinéma des premiers temps : un défi à l'histoire du cinéma ? », dans Jacques Aumont, André Gaudreault et Michel Marie (dir.), *L'Histoire du cinéma : nouvelles approches*, Paris : Publications de la Sorbonne, 1989, p. 49-63.

⁹²³ Tom Gunning, « The Cinema of Attraction[s] », *op. cit.*, p. 387 : « Clearly in some sense recent spectacle cinema has reaffirmed its roots in stimulus and carnival rides, in what might be called the Spielberg-Lucas-Coppola cinema of effects. » Voir également Laurent Jullier, *L'écran post-moderne : un cinéma de l'allusion et du feu d'artifice*, Paris/Montréal : L'Harmattan, 1997 ; Scott Bukatman, « Spectacle, Attractions and Visual Pleasure », dans Wanda Strauven (dir.), *The Cinema of Attraction Reloaded*, *op. cit.*, p. 71-82 ; et Viva Paci,

comme aller au parc d'attraction pour la première fois⁹²⁴ ». Les *blockbusters*, en particulier dans les années 1990-2000, présentent une forme de spectacle intensifiée qui se dissocie du simple regard contemplatif. Fabien Gaffez en démontre la parenté avec le cinéma des premiers temps :

[La forme spectaculaire] est un élément de pur spectacle où le plan devient une performance, une fête, un numéro de cirque. [...] Le *blockbuster* (né économiquement avec *Jaws* [...] et stylistiquement avec *Star Wars* [...]) constitue un pur cinéma d'attractions, qui renvoie au cinéma des premiers temps où la narration passait par l'agrégat de séquences exclusivement monstratives. [...] Le cinéma à grand spectacle a développé cette logique de l'attraction monstrative, à travers ses progrès techniques, où l'économique innerve l'esthétique (dolby stéréo, grands formats, 3D, images de synthèse, etc.)⁹²⁵.

Ce « bain de sons⁹²⁶ » englobant, poussé à son paroxysme avec le son numérique multipistes, n'a pas été sans susciter certaines résistances. Le numérique a ainsi été la cible récurrente de critiques dans les études sur la réception spectatorielle. Faisant écho au discours longtemps dominant sur les *blockbusters*, accusés de suspendre tout sens critique⁹²⁷, de nombreux auteurs considèrent le son de ce genre de films comme un moyen de plonger le spectateur dans un état de semi-conscience où, dans un magma audio-visuel, disparaîtrait le jugement personnel : « Il est instrumentalisé par l'installation – il raisonne moins qu'il ne résonne, pourrait-on dire méchamment⁹²⁸. »

Les récentes recherches dans les études cinématographiques tendent cependant à renverser ce type de discours, dont les arguments sur la passivité supposée du public sont jugés fallacieux et simplificateurs. Gianluca Sergi et Geoff King, en particulier, insistent au contraire sur le caractère actif et dynamique du spectateur, sollicité de toutes parts par la richesse des sons multidirectionnels qui se propagent à travers l'espace de la salle, de concert avec

La machine à voir : à propos de cinéma, attraction, exhibition, Villeneuve-d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, 2012.

⁹²⁴ Ben Burt, Commentaires audio du Blu-ray de *SW4*.

⁹²⁵ Fabien Gaffez, « La peau dure : quelques hypothèses relatives au “système d'incorporation spectaculaire” menant du burlesque au blockbuster », dans Claude Forest (dir.), *Du héros aux super héros : Mutations cinématographiques*, Paris : Presses Sorbonne nouvelle, 2009, p. 88. Laurent Jullier insiste lui aussi sur ce basculement vers l'attraction, entraîné par le son multipistes : « Le spectateur assiste moins à une projection de cinéma qu'à un concert, un spectacle de lanterne en direct, ou encore un clip géant » (Laurent Jullier, « Esthétique du multipistes numérique », *op. cit.*, p. 210).

⁹²⁶ *Ibid.*, p. 204.

⁹²⁷ Un exemple significatif se rencontre sous la plume de Peter Biskind, selon qui George Lucas n'a pas hésité dans sa saga, « à infantiliser le public en le gavant d'effets sonores et d'effets spéciaux, mettant ainsi au rancard toute notion d'ironie, toute volonté de prise de conscience, toute réflexion critique ou encore tout sens esthétique [*sic*] » (Peter Biskind, *Le Nouvel Hollywood : Coppola, Lucas, Scorsese, Spielberg... La révolution d'une génération*, Paris : Le Cherche Midi, 2002 p. 374). Voir également Wheeler W. Dixon et Gwendolyn A. Foster, *21st-Century Hollywood: Movies in the Era of Transformation*, New Brunswick : Rutgers University Press, 2011, p. 67.

⁹²⁸ Laurent Jullier, « Esthétique du multipistes numérique », *op. cit.*, p. 204. Le titre de sa sous-section « *Stop thinking* ou le bain de sons » est d'ailleurs éloquent. Voir aussi Bill Krohn, « Files d'attente », *Cahiers du cinéma*, n° 350, août 1983, p. 19 ; Bruce A. Austin, *Immediate Seatings: A Look at Movie Audiences*, Belmont : Wadsworth Publishing, 1988, p. 46 ; et John Ellis, *Visible Fictions*, New York : Routledge, 1992, p. 40-41.

l'utilisation de plans tremblés, de mouvements de caméra très rapides voire saccadés, et d'angles de vue vertigineux⁹²⁹. L'organisation de la bande sonore fait du spectateur un actant du film dans la mesure où il est physiquement impliqué, « invité à partager la même expérience sonore que les personnages à l'écran⁹³⁰. » Le plan-séquence ouvrant *SW3* – le plus long de l'hexalogie⁹³¹ – est particulièrement emblématique de cette approche : alors qu'un lent panoramique vers le bas cadre un majestueux croiseur de l'armée républicaine, deux vaisseaux Jedi surgissent brusquement par le bord-cadre droit, précédés par deux bruits de moteurs, distincts dans leurs fréquences (le second étant légèrement plus grave que le premier) et se rapprochant progressivement par une rapide augmentation du volume sonore. Par des mouvements très fluides, continus et variés, la caméra les suit ensuite, plongeant le spectateur au cœur d'une gigantesque bataille spatiale *in media res*, par une plongée zénithale particulièrement saisissante (figure visuelle totalement absente de la scène d'ouverture de *SW4* présentant pourtant le même schéma). Le thème de la Force, énoncé *f en ré* mineur à l'unisson par huit pupitres de cors dans le grave lors de l'apparition soudaine des deux vaisseaux dans le champ, accroît l'ampleur, la puissance et la dimension épique du plan-séquence, renforçant l'identification du spectateur aux deux chevaliers Jedi. Il théâtralise fortement l'entrée des Jedi depuis le hors-champ, dont il accentue le caractère héroïque et la majesté en se dissociant, par son tempo modéré et sa dimension hiératique, de la vitesse des vaisseaux, de la frénésie et de la saturation visuelle. Le motif voit sa structure harmonique enrichie par un accord-broderie (*fa#-la-do#*) qui colore la triade du degré napolitain à l'état fondamental, tandis que la cadence parfaite marquée qui le clôt renforce son caractère pesant tout en soulignant la plongée zénithale [extrait 38]. Comme le note le producteur Rick McCallum, dans cette scène « l'histoire [est racontée] visuellement avec juste des effets et de la musique⁹³² ».

Le spectaculaire devient une valeur esthétique et commerciale en soi dans les *blockbusters* contemporains⁹³³. Aussi le son se voit-il attribuer un rôle particulier vis-à-vis des images de synthèse : il confère un poids et une profondeur aux effets spéciaux visuels, dont il

⁹²⁹ Voir à ce sujet Geoff King, « Spectacle and Narrative in the Contemporary Blockbuster », *op. cit.*, p. 240.

⁹³⁰ Gianluca Sergi, « The Sonic Playground », *op. cit.*, p. 128 : « [Audiences are] invited to share the same sonic dimension as the characters on screen. » Sergi analyse également d'autres paramètres attestant du caractère actif du spectateur de *blockbusters* : les interactions du public dans la salle, et les choix du type de cinéma où le film sera visionné.

⁹³¹ George Lucas, Commentaires audio du DVD de *SW3*.

⁹³² Rick McCallum, Commentaires audio du DVD de *SW3*.

⁹³³ Geoff King souligne à cet égard : « [U]n produit comme le cycle du *Seigneur des Anneaux* existe uniquement dans l'environnement hollywoodien actuel au vu de sa capacité à offrir de telles caractéristiques [le spectacle] » (Geoff King, « Spectacle and Narrative in the Contemporary Blockbuster », *op. cit.*, p. 342 : [A] product such as the *Lord of the Rings* cycle only exists in the current Hollywood environment on the basis of its ability to deliver such qualities ». Voir aussi à ce sujet Paul Grainge, « Selling Spectacular Sound : Dolby and the Unheard History of Technical Trademarks », dans Jay Beck et Tony Grajeda (dir.), *Lowering the Boom*, *op. cit.*, p. 251-268 ; et Wheeler W. Dixon et Gwendolyn A. Foster, *21st-Century Hollywood*, *op. cit.*, p. 38.

assure la viabilité⁹³⁴. Il est en quelque sorte un antidote à la dématérialisation des images numériques, capable d'en corriger ou d'en atténuer les imperfections. Dans cette perspective, David Schroeder écrit au sujet de *Star Wars*, non sans une pointe de provocation : « Essayez de regarder ces films sans le son et voyez quel effet ils produisent. Pas grand-chose⁹³⁵. »

L'esthétique sonore à la fois « vraisemblable », immersive et spectaculaire que l'on vient de définir, contribue grandement à empêcher qu'une déconnexion ne s'opère entre le spectateur et le monde diégétique de synthèse, dans la mesure où il décuple l'impact dramatique par sa finesse de conception et la fidélité de sa reproduction dans les salles de cinéma. À l'ère du numérique, la bande sonore dans son ensemble permet de conférer une présence, une ampleur et une intensité à n'importe quel effet spécial généré par ordinateur, même dans le cas d'une image ordinaire ou peu convaincante. Dans la trilogie républicaine, en particulier, elle apporte ainsi selon Laurent Guido, « une dimension épique que les images ne parviennent pas toujours à produire par elles-mêmes⁹³⁶ ».

8.2. Une équipe à la pointe de la création sonore : une ambition de composition sonore globale

Les développements des technologies, pour importants qu'ils soient, ne suffisent toutefois pas à expliquer en eux-mêmes la créativité sonore qui a fait la réputation de la saga⁹³⁷. Toutes les nouvelles potentialités offertes par les perfectionnements techniques n'auraient sans doute pas été aussi approfondies ni fécondes, si le réalisateur et les techniciens son ne s'en étaient pas emparés à leur manière, les utilisant pour modeler le son selon leurs choix esthétiques et dramatiques⁹³⁸. C'est à ces personnalités qu'il s'agit à présent de nous intéresser, en nous attachant plus particulièrement aux pratiques sonores inventives du tandem Burtt/Lucas.

⁹³⁴ Voir Stephen Keane, « Walter Murch and Ben Burtt: The Sound Designer as Composer », dans Graeme Harper, Ruth Doughty et Jochen Eisentraut (dir.), *Sound and Music in Film and Visual Media: An Overview*, New York : Continuum, 2009, p. 460 ; et William Whittington, « Lost in Sensation », *op. cit.*, p. 63 et p. 66.

⁹³⁵ David Schroeder, « Wagner's Ring for Adolescents: *Star Wars* », *Cinema's Illusions, Opera's Allure: The Operatic Impulse in Film*, New York : Continuum, 2002, p. 220 : « Try watching these films without the sound and see what sort of an impression they make. Very little. »

⁹³⁶ Laurent Guido, « Entre opéra wagnérien et culture de masse : l'univers musical de *Star Wars* », *Décadrages*, n° 8-9, 2006, p. 66.

⁹³⁷ Voir à ce sujet Charles Schreger, « Altman, Dolby, and the Second Sound Revolution », *op. cit.*, p. 349 ; et William Whittington, « Lost in Sensation », *op. cit.*, p. 63.

⁹³⁸ Cette idée est corroborée par Jay Beck, qui écrit : « [Ben Burtt, Walter Murch et Alan Splet] ont été les précurseurs d'une approche progressiste du *sound design*, puisqu'ils cherchaient à confectionner le son d'un film en pliant la technologie à leurs besoins propres » (Jay Beck, « The Sounds of "Silence" », *op. cit.*, p. 76 : « [Ben Burtt, Walter Murch and Alan Splet] were predecessors of a progressive sense of sound design because they sought to craft the sound of the film by tweaking the technology to serve their individual needs »).

8.2.1. Walter Murch et Ben Burtt : l'émergence du *sound designer*

Le terme de *sound designer* naît de la réflexion de Walter Murch sur la séparation des métiers du son telle qu'elle prévalait encore dans les années 1970, entre le créateur des bruitages, le mixeur et le monteur⁹³⁹. Cette différenciation des tâches limite considérablement les possibilités créatives sur le plan sonore, dans la mesure où il n'est pas possible d'avoir une vue surplombante et globale de la bande sonore : un technicien se voit confier plusieurs bobines, souvent à des endroits disparates du film, sans savoir comment le son de ces séquences s'intègre avec celui des scènes qui l'encadrent⁹⁴⁰. À l'inverse, sur *Apocalypse Now* (1979), Murch endosse à la fois le rôle de créateur, d'éditeur, de monteur et de mixeur sonore. L'invention de la dénomination *sound designer* s'affirme alors pour lui comme un moyen mais aussi une nécessité de résoudre le flou des étiquettes recouvrant ses multiples pratiques ; c'est sur ce film que le terme apparaît pour la première fois dans un générique⁹⁴¹. Murch y suit toutes les étapes du procédé de création sonore, depuis la préproduction jusqu'au mixage final, ce qui lui permet de concevoir et d'agencer le son « comme un tout cohérent en lui-même au cours du film⁹⁴² ». Burtt, crédité en tant que tel à partir de *SW5*, reçoit ce titre *a posteriori* pour *SW4*, lors de « l'édition spéciale » de la trilogie impériale en DVD en 1997. Son intérêt pour la gestion méticuleuse de l'architecture sonore des films transparait clairement lorsqu'il évoque la conception structurelle de *SW1* :

Dans la conception globale du film avec le son et avec l'image [...], la bobine cinq est présentée comme une bobine tranquille. On est sur Coruscant. Dans des appartements. On est au Sénat ou dans les antichambres Jedi. On s'est efforcés d'atténuer un peu le son pour donner au public un répit par rapport à l'action – la course des modules et tout ce qui a précédé –, le préparer et poser les fondations pour la dernière bobine du film, dans laquelle on a vingt minutes de bruit continu, d'effets sonores, d'explosions, de musique forte, etc.⁹⁴³

Il convient cependant d'employer quelques précautions terminologiques. Le terme de *sound designer* est en effet une étiquette floue, recouvrant des réalités différentes selon les films et les techniciens. S'appliquant d'abord uniquement au travail spécifique de Murch sur la quadraphonie dans *Apocalypse Now*, il désignait la création d'espaces sonores en trois dimensions, notamment par une sensation de « profondeur de champ sonore⁹⁴⁴ » et une

⁹³⁹ Walter Murch, « Stretching Sound to Help the Mind See », s.l., octobre 2000, <http://filmsound.org/murch/stretching.htm>, consulté le 3 février 2015.

⁹⁴⁰ Voir Frank Paine, « Sound Mixing and *Apocalypse Now*: An Interview with Walter Murch », dans Elisabeth Weis et John Belton (dir.), *Film Sound: Theory and Practice*, op. cit., p. 358.

⁹⁴¹ Stephen Keane, « Walter Murch and Ben Burtt », op. cit., p. 453.

⁹⁴² Frank Paine, « Sound Mixing and *Apocalypse Now* », op. cit., p. 358 : « [He develops sound] as a coherent whole within itself over the course of the film. »

⁹⁴³ Ben Burtt, Commentaires audio du Blu-Ray de *SW1*.

⁹⁴⁴ François Thomas, « Entretien avec Walter Murch, "sound designer" », *Positif*, n° 335, janvier 1989, p. 15.

« contextualisation⁹⁴⁵ » initiées sur *American Graffiti* (1975). La « contextualisation » est une manière de conférer une vraisemblance et une densité au monde diégétique, en délimitant différents plans et environnements sonores⁹⁴⁶. Mais Murch applique également le terme de *sound designers* aux créateurs de bruits inédits et inventifs : « [S]i vous avez un son qui ne peut pas provenir d'une sonothèque, que vous ne pouvez pas aller enregistrer vous-mêmes à l'extérieur, mais que vous devez élaborer à partir d'un certain nombre de bruits différents, voilà une définition du métier de *sound designer*⁹⁴⁷. »

Au fil des années, l'appellation s'est généralisée et, perdant son origine première, tend à être galvaudée. Tomlinson Holman regrette ainsi la dilution du sens du mot, qui ne peut s'appliquer selon lui qu'à un petit groupe restreint, formé notamment par Murch, Burt, Thom, Rydstrom, Leslie Shatz ou Richard Beggs⁹⁴⁸. Corroborant les propos de Holman, Thom souligne que, si cette dénomination est devenue monnaie courante dans les génériques de film, l'idéal qu'elle incarnait s'est en réalité peu concrétisé après les années 1970, en dehors des films réalisés par les *movie brats*⁹⁴⁹. La particularité des films de Lucas, et notamment de la trilogie républicaine, au sein du paysage sonore des *blockbusters* contemporains semble donc résider dans la perpétuation des pratiques sous-entendues par le terme *sound designer* tel qu'il avait été conceptualisé par Murch. L'opportunité qu'a eue Burt de superviser l'intégralité de la bande sonore dès le début de la production est loin d'être répandue⁹⁵⁰. La plupart du temps, les *sound designers* sont appelés relativement tard à travailler sur un film, très souvent une fois le montage

⁹⁴⁵ Nous reprenons ici la traduction du terme « worldizing » proposée par Violette Libault dans « La Révélation de l'espace sonore par Walter Murch », *Mémoire de Master 1 en études cinématographiques*, Université Paris VII Denis Diderot, 2013, p. 15-16. Le mot « rééllisation » choisi par le traducteur Pierre Brévignon (Michael Ondaatje, *Conversations avec Walter Murch : l'art du montage cinématographique*, Paris : Ramsay, 2009, p. 138), nous semble en effet davantage sujet à caution.

⁹⁴⁶ Voir Stephen Keane, « Walter Murch and Ben Burt », *op. cit.*, p. 456 ; et Violette Libault, « La Révélation de l'espace sonore par Walter Murch », *op. cit.*, p. 16.

⁹⁴⁷ Cité dans Michael Jarrett, « Sound Doctrine: An Interview with Walter Murch », *Film Quarterly*, vol. 53, n° 3, printemps 2000, p. 9 : « [I]f you have a sound that you can't get from a library, that you can't go out and record yourself, but that you have to concoct out of a different number of contributing sounds, that is what the sound designer does. »

⁹⁴⁸ Voir Tomlinson Holman, *Sound for Film and Television*, *op. cit.*, p. 146. Leslie Shatz a d'abord travaillé comme monteur dialogue sur *Apocalypse Now* puis *SW5*. Il s'est illustré en tant que *sound designer* sur *Dracula* (1992), *Alien, la résurrection* (1997), *La Momie* (1999), *Elephant* (2003) ou encore *12 Years a Slave* (2013). Richard Beggs (1942-) débute également sa carrière sur *Apocalypse Now*, où il est chargé d'enregistrer des sons. Il est connu comme *sound designer* pour son travail sur *Le Parrain, 3^e partie* (1990), *Harry Potter et le prisonnier d'Azkaban* (2004), *Les Fils de l'homme* (2006) ou encore *The Bling Ring* (2013).

⁹⁴⁹ Voir Randy Thom, « Designing a Movie for Sound », *op. cit.*, p. 133-137 ; Randy Thom, « Designing a Movie for Sound », *FilmSound*, 1999, http://filmsound.org/articles/designing_for_sound.htm, consulté le 16 avril 2015 ; et Stephen Keane, « Walter Murch and Ben Burt », *op. cit.*, p. 463.

⁹⁵⁰ À l'exception des films réalisés par les *movie brats* (en particulier Spielberg et Coppola), puisqu'ils s'inscrivent dans la même mouvance que Lucas, et partagent un intérêt similaire pour le son. En outre, le *sound design* de leurs films est conçu par des techniciens ayant travaillé de près avec Burt ou Murch, comme en témoignent les exemples de Rydstrom, Thom, Shatz et Beggs cités plus haut.

achevé, ce qui limite les possibilités d'interactions inventives entre le son, la musique et les images⁹⁵¹. Burt rappelle ainsi, non sans une pointe d'exagération :

De nos jours, l'usage est de faire les choses plus vite qu'il y a dix ans – de livrer le film en un temps beaucoup plus court. Par conséquent, ceux qui travaillent sur le *sound design* en souffrent le plus, car ils ont à peine assez de temps pour faire autre chose que de jeter du matériau dans le film et de déguerpir⁹⁵².

Au-delà du flou définitionnel et de la dilution de l'acception originelle de ce terme que l'on vient d'évoquer, il est néanmoins possible de mettre en lumière la singularité des pratiques sonores de personnalités comme Burt, Murch, ou Rydstrom⁹⁵³. Les trois principales caractéristiques de leur travail sont :

- ➔ un travail approfondi sur la spatialisation du son, concourant à la définition d'environnements sonores distincts, doublé d'un souci particulier envers la diffusion et la reproduction sonore dans les salles de cinéma
- ➔ un soin très méticuleux apporté à la création de bruitages inédits et inventifs
- ➔ une vision d'ensemble précise de l'architecture sonore du film et une ambition de composition sonore globale

Un autre trait rapproche par ailleurs les pratiques de Murch et Burt. Ceux-ci combinent sur leurs films ce que Murch nomme approches « horizontale » et « verticale » :

[L]a méthode anglaise, « horizontale », consiste à charger une personne d'une même famille d'effets sonores tout au long du film. [...] La méthode « verticale », de son côté, consiste à diviser le travail par bobine et à donner à chacun la responsabilité d'une bobine entière, si bien que plusieurs personnes travaillent sur le même type de sons, mais dans des bobines différentes⁹⁵⁴.

Si les deux méthodes sont mêlées – en raison des avantages et des inconvénients que chacune présente⁹⁵⁵ –, l'approche « horizontale » est toutefois privilégiée en ce qu'elle permet une plus grande cohérence, mais aussi des variations intéressantes dans l'utilisation d'un même

⁹⁵¹ David Sonnenschein, *Sound Design, op. cit.*, p. 215.

⁹⁵² Cité dans Vincent LoBrutto, « Ben Burt », *op. cit.*, p. 148 : « The tradition now is to do things much faster than we were doing ten years ago – to deliver the film in a much shorter time. Therefore the people doing sound design really suffer more because they get hardly enough time to do anything other than throw stuff in the film and get out of here. » À ce titre, Burt insiste sur le caractère unique de son travail sur *Star Wars* : « Obtenir les responsabilités créatives que j'ai eues était une situation rare. [...] [O]n m'a confié le soin d'enregistrer, de monter, de mixer, et de superviser d'un point de vue créatif la majeure partie du projet [...]. J'ai constaté avec l'expérience que cette configuration a été à peu près unique, et que les autres *sound designers* se voient rarement offrir ce genre d'opportunités » (*Ibid.* : « I was in a rare situation to get the creative responsibilities that I had. [...] I was given the responsibility to record, edit, mix, and creatively supervise most of the project [...]. I find that to have been pretty much unique to my experience, and other sound designers haven't really been given those opportunities too often »).

⁹⁵³ Voir à ce sujet William Whittington, *Sound Design & Science Fiction, op. cit.*, p. 94-95.

⁹⁵⁴ François Thomas, « Entretien avec Walter Murch », *op. cit.*, p. 19.

⁹⁵⁵ Voir à ce sujet Frank Paine, « Sound Mixing and *Apocalypse Now* », *op. cit.*, p. 358-359.

bruitage à l'échelle du film. Sur *SW6*, Teresa Eckton est ainsi chargée de s'occuper des bruits quasi imperceptibles du moteur de R2-D2 et de tous les sons émis par Chewbacca⁹⁵⁶. Burtt conserve ce mode de fonctionnement dans la trilogie républicaine. Dans *SW2*, la scène de l'arène mobilise à elle seule quatre techniciens différents pour la création de tous les sons, comme le rapporte Burtt avec humour : « Bruce [Lacey] a fait toutes les foules géonosiennes, tous les *crashes*, les impacts et le reste. Terry [Eckton] travaille sur les lasers. Je m'occupe des créatures. Y'a un malheureux qui va se taper [*sic*] tous les sabres laser⁹⁵⁷. »

Le corollaire de cette considération nouvelle envers l'importance du son dans le cinéma hollywoodien *mainstream* est l'accroissement du budget alloué au son et du nombre de techniciens engagés (souvent plus d'une trentaine⁹⁵⁸) : « Le temps est révolu, où le générique portait une mention isolée, attribuant la création sonore à un seul individu en tant que chef de département⁹⁵⁹. » Au fur et à mesure que l'équipe son s'agrandit sur les films de la trilogie impériale (cf. [annexe 5]) et qu'il se voit confier des rôles de plus en plus importants, Burtt peut alors déléguer certaines tâches, choisir ce sur quoi il veut travailler et confier le reste à d'autres techniciens, comme on vient de le voir avec les exemples cités plus haut. Lors de la sortie de *SW6*, il explique ainsi son rôle de superviseur principal des effets sonores : « Mon style et ma technique se reflètent déjà dans la sonothèque. Je fais des vérifications, je modifie et j'embellis, mais le gros du travail est transféré à quelqu'un d'autre. R2-D2 est une exception. [...] [J]e me suis toujours occupé de R2, et je me le réserve pour moi⁹⁶⁰. »

Toutefois, pour éviter un éparpillement et conserver une cohérence dans l'architecture globale sonore du film, Burtt privilégie plutôt une équipe modeste – toutes proportions gardées –, engagée sur le long terme, comme il l'explique pour *SW2* : « On a tendance à avoir une plus petite équipe sur une plus longue période. Par rapport à d'autres films, on a une équipe de montage sonore très réduite. On a vraiment réalisé ce film avec deux monteurs d'effets sonores principaux⁹⁶¹. »

Enfin, la culture cinématographique est un trait distinctif de la pratique de Burtt, la mémoire auditive jouant un rôle central dans son processus de création sonore. Dès son enfance,

⁹⁵⁶ Larry Blake, « *Return of the Jedi* », *op. cit.*, p. 40.

⁹⁵⁷ Mary B. Bresolin, *Film Are Not Released*, *op. cit.*

⁹⁵⁸ René Gardies (dir.), *Comprendre le cinéma et les images*, *op. cit.*, p. 56.

⁹⁵⁹ Gianluca Sergi, « A Cry in the Dark », *op. cit.*, p. 160 : « Gone is the solitary credit attributing sound to one individual department head. » Voir aussi François Thomas, « Entretien avec Walter Murch », *op. cit.*, p. 21.

⁹⁶⁰ Larry Blake, « *Return of the Jedi* », *op. cit.*, p. 39 : « My style and technique is already reflected in the library. I'll check and modify and sweeten, but the bulk of the work goes to someone else. One exception is R2-D2. [...] I have always done R2, and reserve that one thing for myself. »

⁹⁶¹ Mary B. Bresolin, *Film Are Not Released*, *op. cit.* Voir aussi à ce sujet Erin K. Lauten, « Interview with Ben Burt, Editor and Sound Designer, *Star Wars: Episode II* », *FilmSound*, avril 2002, <http://filmsound.org/starwars/editorsnet-interview.htm>, consulté le 12 avril 2015.

il développe son oreille en collectant des sons à partir des films diffusés à la télévision, en particulier des *cartoons* de la Warner, puis en les disséquant en tentant de comprendre leur processus de création⁹⁶². Ce goût pour l'animation le mènera d'ailleurs à travailler sur la production Disney-Pixar *Wall-E* (2008)⁹⁶³. Par ses enregistrements sonores, Burttt affine considérablement son érudition cinématographique : « J'aimais enregistrer certains sons – beaucoup d'explosions, des bruits violents, des avions [...] – donc j'ai maîtrisé peu à peu parfaitement les sonothèques de studios distincts. Je pouvais identifier le studio d'un film à partir de ses effets sonores⁹⁶⁴. »

Les solides connaissances techniques et historiques acquises au cours de sa formation à l'Université de Californie du Sud (USC) lui permettent, à l'instar de Murch, de se positionner par rapport aux pratiques sonores préexistantes⁹⁶⁵. Si, comme on l'a souligné plus haut, la saga est représentative de la volonté de Burttt de se démarquer des pratiques sonores précédentes (en particulier celles des films de science-fiction), sa culture cinématographique l'amène également à rendre hommage à des longs-métrages antérieurs par une sélection de sons, réutilisés ou volontairement recréés. Son approche sonore quasi archéologique⁹⁶⁶ le conduit tout d'abord à faire tout au long de l'hexalogie une utilisation parcimonieuse, et sous forme de clins d'œil, de quelques sons provenant de « vieux films de science-fiction [...], des séries de *Flash Gordon*, de *Planète interdite*⁹⁶⁷ ». Sur *SW5*, il réalise de nouveaux enregistrements des « accessoires de *Frankenstein* construits dans les années 30 et appartenant à l'inventeur, Strickfaden. [...] C'était un ensemble impressionnant de bruits électroniques étranges. On en a utilisé par-ci par-là⁹⁶⁸. » La machine créée pour *Frankenstein* (1931) à partir d'une bobine de tesla sert ainsi de

⁹⁶² Jonathan W. Rinzler, *The Sounds of Star Wars*, *op. cit.*, p. 11.

⁹⁶³ Ce détail est important à noter, dans la mesure où il existe une grande porosité et une convergence de pratiques dans le *sound design* du cinéma d'animation et des longs-métrages de fiction – notamment la création d'une « vraisemblance » sonore, particulièrement cruciale à l'aube de la transition numérique (William Whittington, « Lost in Sensation », p. 66). Gary Rydstrom, par exemple, a travaillé sur le court-métrage *Tin Toy* (1988), puis *Monstres et Cie* (2001) et *Le Monde de Nemo* (2003). Randy Thom (1951-), *sound designer* sur *Le Pôle express* (2004), *Ratatouille* (2007) et *Coraline* (2009), a reçu un Oscar pour le montage son des *Indestructibles* (2004). Voir Randy Thom, « Notes on Sound Design in Contemporary Animated Films », dans John Richardson, Claudia Gorbman et Carol Vernallis (dir.), *The Oxford Handbook of New Audiovisual Aesthetics*, New York : Oxford University Press, 2013, p. 227-232.

⁹⁶⁴ Jonathan W. Rinzler, *The Sounds of Star Wars*, *op. cit.*, p. 12 : « I had certain kinds of sounds that I liked to record – lots of explosions, violent sounds, airplanes [...] –, so I became very familiar with the sound effects libraries of specific studios. I could identify the studio that made a movie from the sound effects. »

⁹⁶⁵ Murch est lui aussi un diplômé de l'USC, où il étudie « en même temps que George Lucas » (François Thomas, « Entretien avec Walter Murch », *op. cit.*, p. 12). Pour davantage de détails sur la formation universitaire de Burttt, nous renvoyons à Amy C. McGill, « The Contemporary Hollywood Film Soundtrack », *op. cit.*, p. 109-110.

⁹⁶⁶ Voir Gianluca Sergi, « In Defense of Vulgarity: The Place of Sound Effects in the Cinema », *Scope*, n° 5, juin 2006, <http://filmsound.org/articles/sergi/sound-effects-place.htm>, consulté le 22 février 2015.

⁹⁶⁷ Ben Burttt, Commentaires audio du DVD de *SW5*.

⁹⁶⁸ *Ibid.*

source principale aux sons électriques émis par les éclairs bleus qui jaillissent des doigts de l'Empereur dans *SW6*⁹⁶⁹.

Burt est également à l'origine de la redécouverte et de la très large diffusion de ce qu'il a baptisé « le cri Wilhelm⁹⁷⁰ », enregistré par Sheb Wooley en 1951. Ce cri de douleur, qui se décline en fait en six versions différentes⁹⁷¹, apparaît pour la première fois dans *Les Aventures du capitaine Wyatt* (1951), lorsqu'un soldat se fait happer la jambe par un alligator. Il est resté jusque dans les années 1970 la propriété exclusive du studio Warner Bros., puisqu'il faisait partie de leur sonothèque. De manière peu étonnante au vu du mode de développement de sa mémoire auditive, Burt a été le premier à s'apercevoir de la récurrence du « cri Wilhelm » dans les films produits par le studio, tels *Des monstres attaquent la ville* (1954), *La Terre des pharaons* (1955) ou *La Horde sauvage* (1969). Sa marque distinctive consiste alors à réemployer ce son en hommage aux films classiques hollywoodiens, en l'associant invariablement à la chute mortelle d'un personnage malfaisant. Le cri intervient pour la première fois sur l'Étoile noire dans *SW4*, alors qu'un *Stormtrooper* tombe dans le vide au cours du combat l'opposant à Luke et Leia ; il devient un gag sonore récurrent dans tous les épisodes suivants, ainsi que sur l'intégralité de la saga *Indiana Jones*. Prenant la forme d'un clin d'œil entre *sound designers*, cette pratique a ensuite essaimé dans les films de Gary Rydstrom (*Toy Story*, 1995) ou Randy Thom (*Monster House*, 2006), auprès de Quentin Tarantino (*Reservoir Dogs*, 1992 ; *Kill Bill vol. 1*, 2003) ou Peter Jackson (*Les Deux Tours* et *Le Retour du roi*), ainsi que dans des émissions télévisées (*Family Guy*)⁹⁷².

Enfin, ce travail d'archéologie sonore conduit Burt à recréer intégralement le bruit des flèches des *Aventures de Robin des Bois* (1938) qu'il affectionnait particulièrement, pour donner vie aux archers Ewoks dans *SW6*⁹⁷³. En effet, les flèches « modernes » ne produisent quasiment aucun bruit, alors que Burt recherche un sifflement musical. En décortiquant la manière dont le son de *Robin des Bois* est construit, il conçoit alors des flèches sur ce modèle et obtient un sifflement similaire. Le même travail intertextuel et référentiel a lieu au début de *SW1*, pour l'invention du son de l'écran sur lequel apparaît la reine Amidala. Burt souhaite renvoyer aux sons de réglages d'écran utilisés dans la série des *Flash Gordon*. Mais sa création

⁹⁶⁹ Tomlinson Holman, *Sound for Film and Television*, *op. cit.*, p. 161.

⁹⁷⁰ « Wilhelm scream ». Le terme provient en fait du nom du soldat Wilhelm, qui reçoit une flèche cheyenne dans la jambe et tombe de son cheval dans *La Charge sur la rivière rouge* (1953). Voir à ce sujet Benjamin Wright, « The Scream Heard 'Round the World », *Wright on Film*, mars 2008, <http://wrightonfilm.com/2008/03/03/the-scream-heard-round-the-world/>, consulté le 17 avril 2015.

⁹⁷¹ « The Wilhelm Scream », *Hollywood Lost and Found*, mai 2010, <http://hollywoodlostandfound.net/wilhelm.html>, consulté le 17 avril 2015.

⁹⁷² Benjamin Wright, « The Scream Heard 'Round the World », *op. cit.*

⁹⁷³ Selon Burt, ces flèches « avaient un son unique et merveilleux » (Commentaires audio du DVD de *SW6*).

sonore prend ici plutôt la forme d'une transposition personnelle, puisqu'il explique n'être « jamais arrivé à saisir ce qu'était ce son⁹⁷⁴ ».

En rendant hommage de manière parcimonieuse et inventive aux films et séries de l'âge d'or hollywoodien, Burtt tend d'une certaine manière à s'inscrire au sein d'une filiation prestigieuse. Toutefois, au-delà de la continuité historique qu'il semble tisser, il opère en même temps une transposition inventive de cet héritage, qui dépasse le statut d'un simple pastiche. Par une nouvelle mise en contexte, l'inscription de ces bruits dans un environnement sonore singulier et novateur, il en fait une véritable recreation, et transcende le genre de la science-fiction en en élargissant à la fois le champ d'horizon sonore et les attentes spectatorielles :

[Burtt] comprenait les codes sonores attendus sur le plan des relations image/sons, pas seulement dans les films de science-fiction, mais aussi dans les films hollywoodiens classiques, qui avaient exercé une influence si considérable sur la compréhension et les attentes du public vis-à-vis du son dans le cinéma hollywoodien. En créant le *sound design* des épisodes de *Star Wars*, Burtt élargissait et intégrait les pratiques antérieures d'Hollywood, consolidant ainsi la tendance des films du « Nouvel Hollywood » à en faire de même sur le plan narratif⁹⁷⁵.

Cette approche du son s'inscrit ainsi parfaitement dans l'esthétique cinématographique des *movie brats* qui, loin de rompre entièrement avec les modes de production d'Hollywood, les conventions des genres, les thèmes et les formes en vogue au cours de la période classique, en explorent plutôt les limites par le biais des innovations technologiques⁹⁷⁶.

8.2.2. George Lucas et les techniciens de *Lucasfilm* : un goût prononcé pour les expérimentations sonores

Le *sound designer* n'est bien évidemment pas un artiste œuvrant seul dans sa tour d'ivoire ; l'équipe son qui épaulé son travail, à qui il délègue une partie conséquente des tâches, est tout aussi importante dans la signature sonore d'un film⁹⁷⁷. La sensibilité de Lucas envers le son joue également un rôle essentiel à cet égard, d'après Burtt :

De nombreux producteurs et réalisateurs ne sont pas aussi attachés au son [que Lucas]. Ils veulent que la bande sonore soit réussie, mais ils sont réticents à fournir les ressources et le temps nécessaire aux tâtonnements – indispensables pour quelqu'un qui veut vraiment trouver le meilleur matériau. Le son intervient tard dans la production, quand l'argent, la patience et le temps

⁹⁷⁴ Ben Burt, Commentaires audio du DVD de *SW1*.

⁹⁷⁵ William Whittington, *Sound Design & Science Fiction*, *op. cit.*, p. 113 : « [Burt] understood the expected sound codes of image-sound relations, not just for science fiction films, but rather typical Hollywood films as well, which had so influenced audience understandings and expectations regarding sound in Hollywood cinema. In the course of creating the sound design for *Star Wars*, Burt would extend and incorporate Hollywood's past output, thus reinforcing the trend in "New Hollywood" narratives to do the same. »

⁹⁷⁶ Voir à ce sujet Steve Neale, « Hollywood Corner », *Framework*, vol. 0, n° 19, janvier 1982, p. 37-39 ; Gianluca Sergi, « Tales of the Silent Blast », *op. cit.*, p. 15 ; Geoff King, *New Hollywood Cinema*, *op. cit.*, p. 49-84 ; et Pierre Berthomieu, *Le cinéma hollywoodien : le temps du renouveau*, Paris : Armand Colin, 2003, p. 99-115.

⁹⁷⁷ Voir à ce sujet l'entretien donné par le mixeur Bill Varney (1934-2011), oscarisé pour son travail sur *SW5* et *Les Aventuriers de l'Arche perdue*, dans David Chell, *Moviemakers at Work: Interviews*, Redmond : Microsoft Press, 1987, p. 107-109.

sont épuisés [...]. Aussi je crains que, à bien des égards, les *sound designers* travaillant sur des grosses productions n'aient pas pu aller jusqu'au bout de leurs capacités⁹⁷⁸.

Dès ses premières réalisations en tant qu'étudiant à l'USC au milieu des années 1960, à l'instar de Coppola, Lucas place en effet le son sous l'égide de l'expérimentation. La « profondeur de champ sonore » et la « contextualisation » novatrices qu'il met au point avec Murch sur *American Graffiti* seront au cœur de tous ses films ultérieurs⁹⁷⁹, le son représentant selon lui « 50 pour cents de l'expérience cinématographique⁹⁸⁰ ». Sa formation à l'USC joue un rôle essentiel en ce qu'elle lui fait prendre conscience de l'importance d'appliquer un traitement particulièrement soigné aux interactions entre sons et images⁹⁸¹.

Cette attention portée à tous les paramètres de la production cinématographique préside à la fondation de sa propre société en 1971 à San Rafael, *Lucasfilm* – après avoir co-créé *American Zoetrope* avec Coppola en 1969. *Lucasfilm* comprend notamment les branches *ILM* (dédiée aux effets visuels et désormais basée à San Francisco), et *Skywalker Sound* (anciennement *Sprocket Systems*), déplacé au *Skywalker Ranch* dès la fin de sa construction en 1987⁹⁸². L'ambition de Lucas transparaît nettement lorsqu'il évoque sa compagnie avec une pointe de suffisance : « Plutôt que de construire des installations conformes aux standards dans le reste du monde, on s'est dit : “Bâtissons quelque chose de meilleur et changeons le monde, pour qu'il atteigne un aussi bon niveau lui aussi”⁹⁸³. »

Le ton excessif et la volonté de promouvoir sa société qui transparaît dans ces propos sont bien entendu à prendre en considération, et appellent à être interrogés. La fondation de *Lucasfilm* et la construction du *Skywalker Ranch* ne relèvent pas d'une pure philanthropie, totalement désintéressée, comme le souligne Geoff King : « Lucas [...] a investi dans des domaines comme les effets spéciaux et le raffinement du son, qui présentaient des avantages

⁹⁷⁸ Cité dans Vincent LoBrutto, « Ben Burt », *op. cit.*, p. 148-149 : « Many producers and directors aren't as close to the sound track [as Lucas]. They want it to be right, but they're not willing to provide the resources and the time for the trial and error necessary for somebody to really come up with the best material. Sound comes late in the production, when money, patience, and time are used up [...]. So I have a fear that in many respects the sound designers for commercial feature films have gone not as far as they can. » Voir aussi à ce sujet Jay Beck et Vanessa Theme Ament, « The New Hollywood, 1981-1999 », dans Kathryn Kalinak (dir.), *Sound: Dialogue, Music, and Effects*, Londres/New York : I.B. Tauris, 2015, p. 113-117.

⁹⁷⁹ Pour davantage de détails sur le processus d'enregistrement et de mixage de Lucas et Murch sur *American Graffiti*, voir François Thomas, « Entretien avec Walter Murch », *op. cit.*, p. 14-15.

⁹⁸⁰ Denise Abbott, « George Lucas: His First Love is Editing » [1991], dans Sally Kline (dir.), *George Lucas Interviews*, Jackson : University Press of Mississippi, 1999, p. 166 : « [sound is] 50% of the filmmaking experience. »

⁹⁸¹ Voir Stephen Keane, « Walter Murch and Ben Burt », *op. cit.*, p. 455.

⁹⁸² « Skywalker Sound History », *Skywalker Sound*, s.d., http://www.skysound.com/about_history.html, consulté le 12 avril 2015. *Sprocket Systems* change de nom au profit de *Skywalker Sound* en 1987. Par commodité et afin d'uniformiser notre texte, nous y ferons référence sous l'appellation *Skywalker Sound* quelle que soit l'année.

⁹⁸³ Cité dans Denise Abbott, « George Lucas », *op. cit.*, p. 169 : « Rather than build facilities in keeping with the rest of the world, we said, “Let's build something better and change the world so it becomes that good too.” »

immédiats et rentables dans l'esthétique dominante des *blockbusters*, et ont fait de lui un acteur puissant du paysage hollywoodien⁹⁸⁴. » Lucas se livre en effet à la construction d'un véritable empire tentaculaire, dont les ramifications comprennent notamment une licence exclusive sur les produits dérivés de la franchise *Star Wars* et une division consacrée aux jeux vidéo, *LucasArts Entertainment*. L'indépendance (économique et artistique) de Lucas vis-à-vis des studios et de l'industrie hollywoodienne, revendiquée dans de nombreux entretiens⁹⁸⁵, s'avère relative dans la mesure où le réalisateur s'inscrit de plain-pied dans ce système – le rachat de sa société par *The Walt Disney Company* en décembre 2012 ne fait que le confirmer.

Malgré les nuances que nous venons d'apporter et les précautions qu'il convient d'employer vis-à-vis du discours des créateurs, l'attention particulière accordée par Lucas à la qualité des effets spéciaux, visuels et sonores reste indéniable. Les épisodes de la saga constituent ainsi selon Philippe Cathé des marqueurs forts qui jalonnent l'histoire des technologies⁹⁸⁶. *SW4* est le lieu de trois changements majeurs quant aux modes de production et de création du son dans le cinéma-spectacle.

Tout d'abord, signe de la volonté du réalisateur de faire du son une part intégrante de l'expérience cinématographique en assurant une qualité de diffusion optimale, des négociations entre Lucas et les laboratoires Dolby sont entamées dès 1975⁹⁸⁷. L'engagement de Burttt neuf mois avant le début du tournage⁹⁸⁸, en 1975 – donc très en amont de la production –, s'avère également inhabituel. Comme le souligne Murch, « pendant longtemps le son était perçu comme une opération mécanique comparable à un travail de laboratoire⁹⁸⁹ » : les techniciens sons n'étaient appelés qu'à la fin du tournage voire du montage et puisaient essentiellement dans les sonothèques des studios, en raison du budget et du temps réduits alloués au son. Au contraire, Burttt se voit ici accorder un temps relativement long (une année entière) pour aller

⁹⁸⁴ Geoff King, *New Hollywood Cinema: An Introduction*, New York : Columbia University Press, 2002, p. 102 : « Lucas [...] invested in dimensions such as special effects and improved sound that were of immediate and profitable benefit to the dominant blockbuster aesthetic and have made him a powerful player in the Hollywood landscape. »

⁹⁸⁵ Lucas se défie en particulier des producteurs, qu'il considère comme des bureaucrates attirés par l'appât du gain : « Aujourd'hui, les studios sont des compagnies commerciales, et les hommes qui les dirigent sont des bureaucrates. Ils en savent autant que les banquiers sur la production d'un film. [...] Mais le pouvoir est chez nous, chez ceux qui savent vraiment comment on fait un film » (Lynda Myles et Michael Pye, *Les enfants terribles du cinéma américain, ou comment les jeunes cinéastes ont pris le pouvoir à Hollywood*, Paris : L'Age d'Homme, 1983, p. 19). Au sujet de l'indépendance que Lucas revendique vis-à-vis des studios, voir aussi Jean Vallety, « *The Empire Strikes Back* and So Does Filmmaker George Lucas With His Sequel to *Star Wars* » [1980], dans Sally Kline (dir.), *George Lucas Interviews*, *op. cit.*, p. 92-97.

⁹⁸⁶ Voir Philippe Cathé, « Bruit et musique dans la course des *Podracers* », *op. cit.*, p. 61.

⁹⁸⁷ Gianluca Sergi, « Tales of the Silent Blast », *op. cit.*, p. 15.

⁹⁸⁸ Ben Burttt, Commentaires audio du Blu-ray de *SW4*.

⁹⁸⁹ François Thomas, « Entretien avec Walter Murch », *op. cit.*, p. 21.

enregistrer des sons dans les alentours de l'USC, se démarquant des pratiques les plus courantes à Hollywood.

Le processus nouveau de collecte de sons concrets, évoqué plus haut, est l'une des particularités sonores les plus saillantes de la saga⁹⁹⁰. Bénéficiant des progrès des technologies d'enregistrement portatives, équipé de microphones et d'un enregistreur Nagra stéréo IV-S fournis par *American Zoetrope*⁹⁹¹, Burt se rend dans des ranchs, chez des éleveurs d'animaux spécialisés dans le cinéma, sur des bases militaires comme Fort Irwin pour enregistrer des sons d'artillerie, dans des usines, ou encore des tunnels ferroviaires⁹⁹². Son processus créateur est relativement précis et structuré : à partir de sa lecture du scénario et de sa visite des décors, il divise les objets et les créatures pouvant émettre un son en différentes catégories. Les langages sont quant à eux délimités en trois types, selon qu'ils doivent être dérivés de bruits d'animaux, de sons humains, ou formés d'un mélange composite de sons acoustiques et électroniques⁹⁹³. Les bruits qu'il enregistre peuvent ainsi être répartis d'emblée au sein de ces classifications, ce qui facilite en retour leur manipulation et leur reconstitution, et la constitution de sa propre sonothèque *spécifique* à la saga : « Nous avons plus de 5 000 sons dans la librairie *Star Wars*. J'enregistre des sons depuis 1975. Souvent, je reprends les bandes d'origine pour trouver des sons qu'on n'a pas encore échantillonnés [...] Ces enregistrements peuvent parfois servir d'inspiration pour de nouvelles choses⁹⁹⁴. » Un exemple emblématique intervient dans *SW6*, lors de l'affrontement final dans la forêt d'Endor, où Burt se sert notamment de sons de lasers et d'explosions développés dans les épisodes antérieurs⁹⁹⁵.

L'implication de Burt en aval dans la production constitue l'un des traits distinctifs de sa pratique qui se poursuit sur tous les épisodes suivants, y compris dans la trilogie républicaine⁹⁹⁶. Sur *SW6*, le travail de Burt dès la préproduction en 1981, bien avant le

⁹⁹⁰ Sur *THX 1138*, Lucas fait une demande similaire à Murch, qui a recours de manière très limitée aux sonothèques (*Ibid.*, p. 14). Ce processus d'enregistrement de sons concrets, déjà singulier dans les années 1970, le devient encore plus à la fin des années 1990 où, avec la généralisation du numérique, « de nombreux sons n'ont plus aucune base enregistrée » (René Gardies (dir.), *Comprendre le cinéma et les images*, op. cit., p. 56).

⁹⁹¹ Jonathan W. Rinzler, *The Sounds of Star Wars*, op. cit., p. 27. Voir à ce sujet William Whittington, *Sound Design & Science Fiction*, op. cit., p. 31, p. 72 et p. 101 ; et William Whittington, « Sound Design in the New Hollywood Cinema », dans Graeme Harper, Ruth Doughty et Jochen Eisentraut (dir.), *Sound and Music in Film and Visual Media : An Overview*, New York : Continuum, 2009, p. 562-563.

⁹⁹² Pour davantage de détails à ce sujet, voir Jonathan W. Rinzler, *The Sounds of Star Wars*, op. cit., p. 27-29. À titre d'anecdote, évoquons ici le caractère insolite des sources de certains sons utilisés dans la saga : dans *SW5*, les lointains grondements de tonnerre entendus sur la planète Dagobah proviennent en partie des enregistrements personnels d'un fermier aveugle du Midwest passionné de tempêtes, qui ont été mélangés à d'autres sons d'orages (Tomlinson Holman, *Sound for Film and Television*, op. cit., p. 161).

⁹⁹³ Jonathan W. Rinzler, *The Sounds of Star Wars*, op. cit., p. 27.

⁹⁹⁴ Mary B. Bresolin, *Film Are Not Released*, op. cit.

⁹⁹⁵ Ben Burt, Commentaires audio du DVD de *SW6*.

⁹⁹⁶ Mary B. Bresolin, *Film Are Not Released*, op. cit.

tournage, lui permet de concevoir des effets sonores inventifs pour des objets à l'importance secondaire, qu'il n'aurait pas eu le temps de créer ultérieurement. C'est le cas par exemple de la porte du palais de Jabba :

J'ai conçu un son rien que pour la porte, comme un pré-mixage stéréo [...]. Si j'avais dû attendre un an avec l'intégralité des pistes individuelles, je n'aurais jamais eu le temps. J'aurais probablement dit : « Mettez un bruit de porte de l'épisode précédent. » De cette manière, quand la porte gigantesque s'ouvre, j'ai d'abord ajouté un grondement, puis un craquement, et enfin un grincement⁹⁹⁷.

Le travail de Burttt à un stade inhabituellement précoce de la production ménage ainsi une place significative pour une marge d'erreur dans le processus d'expérimentation sonore. Celle-ci concerne aussi bien le placement des microphones⁹⁹⁸ que la conception et la manipulation des bruitages, ou encore l'évolution du montage image. Dès qu'une bobine est montée, Burttt mixe les effets sonores et renvoie l'ensemble aux monteurs. Ainsi, ils peuvent l'appréhender dans sa globalité images/sons, et éventuellement modifier l'enchaînement ou la durée des plans en conséquence⁹⁹⁹. Les effets sonores de *Star Wars* sont aussi le résultat de multiples tentatives et des retours pointilleux de Lucas. Si ce processus créateur a pu être source de tensions entre le réalisateur et le *sound designer*¹⁰⁰⁰, la méticulosité des créateurs, les essais successifs, l'attention et le temps singulièrement long alloué à la bande son, expliquent néanmoins en grande partie la richesse du monde sonore de la saga.

Les pratiques de mixage évoluent également au fil des épisodes. Les techniciens de *Skywalker Sound* tentent de repousser les possibilités techniques afin d'assurer un rendu sonore le plus fidèle possible dans les salles de cinéma, qui rende justice à tout ce travail minutieux effectué en aval. *SW6* est ainsi l'un des premiers films à se servir de quatre pistes séparées au

⁹⁹⁷ Larry Blake, « *Return of the Jedi* », *op. cit.*, p. 38 : « I developed a sound for the whole door as a stereo pre-dub [...]. Had I had to wait a year with all of the individual tracks, I would never have had time. I might have said, "Put in a door from the last film". This way, when the giant door opened, I first added a rumble, then a crunching sound, then some squeaking. »

⁹⁹⁸ Voir à ce sujet William Whittington, « *Lost in Sensation* », *op. cit.*, p. 64.

⁹⁹⁹ Burttt explique à titre d'exemple l'importance nouvelle prise à l'image par R2-D2, grâce aux bruitages créés très en aval : « En fait, ils se sont de plus en plus basés sur le fait que R2 pouvait parler, et ils ont introduit des plans qui le cadrent bien plus souvent – parce qu'ils savaient qu'il pouvait s'exprimer. Ils proposaient : "Pourquoi ne pas enchaîner avec un plan sur R2 et observer sa réaction ?" Cela ne se serait pas produit s'ils n'avaient pas su qu'ils pouvaient intégrer le son dans ces plans. De ce point de vue, le processus s'est révélé vraiment unique » (Jonathan W. Rinzler, *The Making of Star Wars*, *op. cit.*, p. 238 : « In fact, they began to depend more on the fact that Artoo could talk and they would cut to him much more often – because they knew he could talk. They would say, "Why don't we bounce to Artoo and get a reaction ?" That would not have happened had they not known they could get the sound in. So it was a really unique experience in that respect »).

¹⁰⁰⁰ Dans un rare entretien où il tend à nuancer l'image mythifiée de son travail avec Lucas, Burttt révèle ainsi : « J'étais content d'[un son], mais lui n'était pas satisfait. Et il disait alors : "Non, non, non". Je venais de travailler très longtemps sur quelque chose que je considérais comme parfait, mais il disait que ce n'était pas suffisamment bien. Et alors j'étais dévasté, contrarié, et plein de ressentiment » (Cité dans Jonathan W. Rinzler, *The Sounds of Star Wars*, *op. cit.*, p. 32 : « I was satisfied with [a sound] and he wasn't. And he would say "No, no, no". I'd have worked for a long time on something that I thought was just perfect, but he'd say it wasn't any good. And I'd be crushed and upset and resentful »).

mixage final (au lieu des trois pistes habituelles : dialogue, musique, effets sonores¹⁰⁰¹). Burt et le mixeur Gary Summers décident de séparer le dialogue, la musique, les effets sonores (sabres laser, vaisseaux, sons réalisés par les bruiteurs...), et ce qui a trait aux « créatures » (R2-D2, la respiration de Dark Vador, Jabba le Hutt, Salacious Crumb, Bibb Fortuna, Nien Nubb, Boush, l'œil-robot et les Ewoks)¹⁰⁰². Cette configuration, qui divise donc les bruitages en deux catégories, présente un double avantage : elle offre une plus grande flexibilité – Burt peut plus facilement retoucher les bruitages sur une piste en particulier, sans avoir à modifier l'ensemble du mixage sonore – et, surtout, elle empêche l'équilibre sonore établi par les techniciens de *Skywalker Sound* d'être altéré lors des doublages dans les versions étrangères. Par ailleurs, dès *SW5*, Burt enregistre une piste spécifiquement pour les *surrounds*. Il l'exclut volontairement du mixage final des autres pistes son, afin que les informations essentielles ou les effets dramatiques principaux n'y figurent pas. En effet, l'équipement des salles de cinéma n'est pas assez performant selon Burt pour que la piste d'ambiance puisse jouer un rôle plus important : « sa majeure partie n'était jamais diffusée correctement dans les salles de cinéma¹⁰⁰³. »

Jugeant lui aussi la qualité du son au cinéma insuffisante¹⁰⁰⁴, Lucas mène dès 1980 des recherches sur le numérique¹⁰⁰⁵, qui constitue selon lui la seule voie viable pour le futur. En 1983, au moment de la sortie de *SW6*, il met également au point avec Tomlinson Holman le THX, une certification technique payante assurant une uniformisation de la qualité de diffusion sonore et visuelle dans les salles de cinéma¹⁰⁰⁶. L'acronyme fait référence au premier long-métrage de Lucas et à l'expression « Tom Holman eXperiment »¹⁰⁰⁷. Les critères de qualité dans l'attribution du label concernent la réverbération sonore, le volume, le niveau de bruit, le nombre et l'alignement des haut-parleurs, la luminosité de l'écran, et la netteté de l'image¹⁰⁰⁸. Par le biais du programme *TAP (Theater Alignment Program)* lancé par *Sprocket Systems* et le

¹⁰⁰¹ Tomlinson Holman, *Sound for Film and Television*, *op. cit.*, p. 166.

¹⁰⁰² Pour davantage de précisions techniques, nous renvoyons à l'article de Larry Blake, « *Return of the Jedi* », *op. cit.*, p. 44-45.

¹⁰⁰³ *Ibid.*, p. 45 : « most of it was never played correctly in theaters. » Walter Murch partage d'ailleurs la même circonspection à l'égard de la piste d'ambiance (voir François Thomas, « Entretien avec Walter Murch », *op. cit.*, p. 17).

¹⁰⁰⁴ Dans un entretien de 1981, Lucas déplore ainsi : « [C]e n'est vraiment pas ce que l'on pourrait appeler un système sophistiqué. » (Larry Blake, « *Return of the Jedi* », *op. cit.*, p. 41 : « [I]t's just not what you'd call a sophisticated setup. »).

¹⁰⁰⁵ Le prototype du processeur de signal numérique *ASP (Audio Signal Processor)*, construit par Andy Moorer, est utilisé dès *SW6*, pour des tâches spécifiques telles que le « nettoyage » du dialogue ou la création de quelques effets sonores ; il sera utilisé de manière plus extensive dans *Indiana Jones et le Temple maudit (Ibid.*, p. 42). De surcroît, la première station audionumérique (*Digital Audio Workstation*) a été mise au point par la société de George Lucas (voir Jay Beck et Vanessa Theme Ament, « The New Hollywood, 1981-1999 », *op. cit.*, p. 129).

¹⁰⁰⁶ James Buhler, David Neumeyer et Rob Deemer, *Hearing the Movies*, *op. cit.*, p. 398.

¹⁰⁰⁷ Michael Allen, « From *Bwana Devil* to *Batman Forever* », *op. cit.*, p. 118.

¹⁰⁰⁸ Voir Larry Blake, « *Return of the Jedi* », *op. cit.*, p. 50-51.

studio Twentieth-Century Fox, une trentaine de techniciens sont chargés d’inspecter les salles et d’aider les projectionnistes à diffuser le film selon les conditions requises. Seuls quatre cinémas aux Etats-Unis obtiennent finalement l’autorisation de projeter *SW6* sous le label THX : le *Northpark* et le *United Artists Prestonwood Creek 5* à Dallas, le *Fashion Square* à Orlando et l’*Avco* à Los Angeles¹⁰⁰⁹. Ce nombre est bien entendu beaucoup plus élevé de nos jours¹⁰¹⁰.

Le premier épisode de la trilogie républicaine atteste à nouveau l’ambition de Lucas d’être à la pointe de la technologie sonore, à travers l’invention d’un nouveau système numérique développé par *Lucasfilm*, les laboratoires *Dolby* et Gary Rydstrom. Philippe Cathé affirme ainsi : « *The Phantom Menace* représente encore une nouvelle étape dans cette histoire technologique puisque, pour la première fois, un film est présenté en Dolby Digital Surround EX, qui autorise la diffusion sur huit canaux différents¹⁰¹¹. »

Enfin, au regard de ce goût prononcé des créateurs et des techniciens de la saga pour l’inventivité sonore, il convient de souligner le rôle de premier plan que joue incontestablement *Skywalker Sound* dans ce domaine. Les noms les plus prestigieux du *sound design* contemporain sont (ou ont été) attachés à cette compagnie¹⁰¹². Les techniciens de *Skywalker Sound*, tel Rydstrom, comptent également parmi les plus récompensés par l’Académie des Oscars (cf. [annexe 6]), qui a par ailleurs fortement contribué à leur visibilité dans le paysage hollywoodien contemporain. La reconnaissance des pairs s’avère en effet essentielle, comme en témoigne le nombre conséquent de prix reçus par les techniciens de la compagnie, et s’insère pleinement dans une « économie de prestige ». L’excellence de leurs réalisations, vantée par Lucas¹⁰¹³ et légitimée par l’institution des Oscars, rejaillit sur le rayonnement de la compagnie, qui prend alors la forme d’une véritable figure de proue dans le domaine des effets spéciaux. Thom met ainsi en valeur l’esprit créatif qui anime l’équipe autour de Lucas :

¹⁰⁰⁹ *Ibid.*, p. 50.

¹⁰¹⁰ Nous n’avons pas pu trouver de chiffres précis à ce sujet. Michael Allen avance le nombre de sept cents cinémas, mais son article date de 1998 et ne reflète donc pas la réalité contemporaine (Michael Allen, « From *Bwana Devil* to *Batman Forever* », *op. cit.*, p. 119).

¹⁰¹¹ Philippe Cathé, « Bruit et musique dans la course des *Podracers* », *op. cit.*, p. 61.

¹⁰¹² Voir la liste de l’équipe, dressée sur « Re-recording mixers and sound designers », *Skywalker Sound*, s.d., http://www.skysound.com/staff_mixers.html, consulté le 18 avril 2015.

¹⁰¹³ Lucas se targue en effet de ne faire travailler que les meilleurs techniciens dans sa compagnie : « Toutes les personnes qui travaillent ici [...] ont excellé dans leur domaine, et c’est comme ça qu’ils ont attiré mon attention – et pas parce qu’ils sont arrivés et ont dit “Voilà mon curriculum vitae ; j’ai un peu d’expérience, et je veux découvrir les effets spéciaux”. Nous engageons les gens qui ont la réputation d’être les meilleurs qui puissent exister » (Kerry O’Quinn, « The George Lucas Saga », dans Sally Kline (dir.), *George Lucas Interviews*, *op. cit.*, p. 128 : « All the people who work here [...] have excelled in their field, and that’s how they came to my attention – not because they walked in and said, “Here’s my resume ; I’ve had some experience, and I want to learn about special effects.” We hire people who have a reputation of being the best there is »).

En Californie du Nord, la période entière qui s'étire du début des années 1970 jusqu'aux années 1980 était une renaissance dans le domaine du son au cinéma, qui était réellement menée par George et Francis, ainsi que par les personnes qu'ils engageaient. [...] Selon moi, de nombreuses innovations ont eu lieu à ce moment-là. Il y avait un réel esprit d'expérimentation ; George et Francis œuvraient à conférer au son un rôle plus important dans la narration qu'il n'était habituel. Aussi, un nombre considérable d'individus talentueux ont été attirés vers eux, et ont saisi la balle au bond. Il était clair pour moi, à cette époque, que le travail le plus poussé et le plus intéressant sur le son cinématographique [...] se faisait dans la baie de San Francisco¹⁰¹⁴.

Burt souligne par ailleurs la polyvalence du personnel de *Skywalker Sound* (clairement visible dans le tableau en [annexe 5]). Leur formation au sein de la compagnie et les connaissances qu'ils développent dans différents métiers du son les distinguent des techniciens en dehors de l'orbite de l'empire lucasien :

Ce qui est formidable avec Cheryl [Nardi], c'est qu'elle était un mélange d'assistante son et d'assistante image. L'embauche de personnes polyvalentes est devenue une caractéristique de *Lucasfilm* au fil des ans. [...] C'est encouragé ici. Les gens essaient de laisser la porte ouverte à une spécialisation, mais il y a beaucoup d'échanges. Nous ne sommes pas contre le fait d'élargir les responsabilités qui ont trait au métier de quelqu'un, si cette personne a les compétences nécessaires, et si ça peut nous aider en retour¹⁰¹⁵.

Si *Star Wars* a acquis un statut particulier dans l'histoire du cinéma, c'est ainsi en raison de la conjonction de plusieurs facteurs étroitement entremêlés : le contexte socio-culturel et démographique, le renouveau d'intérêt pour les films de genre hollywoodiens, une approche intégrative et une planification à plus grande échelle de l'architecture globale de la bande sonore, la collaboration étroite « entre une nouvelle génération de techniciens son et [un] réalisateur[r] attentif au son¹⁰¹⁶ », la polyvalence de l'équipe permettant un contrôle et une gestion minutieuse à tous les échelons de la création sonore, ainsi que l'utilisation des outils technologiques comme supports à l'expérimentation et à l'inventivité. Pour toutes ces raisons, comme l'affirme Whittington, la saga « a redéfini les normes du son dans les *blockbusters*, sur les plans à la fois esthétique et technologique¹⁰¹⁷ ».

¹⁰¹⁴ Cité dans Jonathan W. Rinzler, *The Sounds of Star Wars*, op. cit., p. 24 : « That whole period in Northern California, beginning in the early 1970s and ending sometime in the early 1980s, was a renaissance for movie sound that was really being driven by George and Francis, and by the people they hired [...]. I think a lot of new ground was broken then. There was a real spirit of experimentation, and George and Francis were pushing sound to take a more important role in storytelling than was typical. So you had lots of talented people who were drawn to that and took that ball and ran with it. It was clear to me in those days that the best and most interesting work in film sound [...] was being done in the San Francisco Bay Area. »

¹⁰¹⁵ Cité dans Erin K. Lauten, « Interview with Ben Burt », op. cit., <http://filmsound.org/starwars/editorsnet-interview.htm>, consulté le 12 avril 2015 : « The great thing about Cheryl [Nardi] is that she was a hybrid between sound assisting and picture assisting. Typical of Lucasfilm over the years has been a fostering of people who can do many jobs. [...] That's been encouraged here. People try to keep it open such that you have a specialty, but there's a lot of communication. We're not against widening someone's job responsibility if they have a skill for it and it will help us out. »

¹⁰¹⁶ Gianluca Sergi, *The Dolby Era*, op. cit., p. 24-25 : « [*Star Wars* represented the most successful example of the collaboration] between a new generation of sound technicians and [a] sound-conscious director[r]. »

¹⁰¹⁷ William Whittington, *Sound Design & Science Fiction*, op. cit., p. 113 : « [The saga] recalibrated the standards for film sound in blockbusters both aesthetically and technically. »

8.3. Normes et pratiques de mixage dans le cinéma *mainstream*

En dépit de ces pratiques sonores particulièrement inventives, la gestion du mixage dans la saga – et en particulier dans la trilogie républicaine – a fait l’objet de débats virulents, tant du côté des créateurs eux-mêmes que de la réception critique. Ces prises de positions découlent d’un certain nombre de présupposés esthétiques, historiques et idéologiques entremêlés qu’il convient d’élucider.

8.3.1. L’ambivalence du discours des créateurs

Dans nombre de ses entretiens, Ben Burtt évoque une « rivalité » entre l’équipe chargée de la musique et celle qu’il dirige, engendrée par les différences de point de vue :

L’équipe musicale entend les trompettes, les piccolos et les tambours, et l’équipe des effets sonores n’entend que les explosions et les sabres. Chacun a son point de vue. [...] Il est arrivé que quelqu’un ne soit pas content. Il y a d’ordinaire rivalité entre les effets sonores et la musique. Cela veut dire Kenny Wannberg contre Ben Burtt. [...] C’est comme cela depuis trente ans. On se dispute au mixage¹⁰¹⁸.

À l’inverse, le *music editor* Kenneth Wannberg regrette la prééminence prise par les bruitages sur la musique. Lors de plusieurs entretiens personnels réalisés en février 2013 il a, à maintes reprises, déploré le volume trop fort des effets sonores. Cette tendance s’est selon lui fortement accentuée sur la trilogie républicaine à cause du développement des technologies, qui a permis une hausse généralisée du volume. Avant l’emploi du numérique, les sons ne pouvaient pas dépasser une certaine intensité sonore sans risquer de faire saturer les haut-parleurs lors de la diffusion en salle¹⁰¹⁹. Aussi Wannberg affirme-t-il devoir défendre la musique contre des effets sonores trop présents pendant les sessions de mixage, auxquelles Williams n’assiste pas :

Pendant le mixage, le compositeur n’est généralement pas présent. Donc le *music editor* essaie de sauver la musique. Je pense que vous êtes au courant au sujet des bruitages et de la musique. Les effets sonores sont devenus si abominables au fil des ans. Je ne comprends pas pourquoi. [...] C’est toujours une surprise lorsque l’on arrive à l’étape du mixage. Vous savez à quel point les épisodes de *Star Wars* sont chargés en effets sonores. [...] Je trouve que le son est excessif. Là où tout le reste est retiré, on peut entendre ce magnifique morceau de musique¹⁰²⁰.

Au sujet du duel entre Anakin et Obi-Wan sur Mustafar à la fin de *SW3*, Wannberg va ainsi jusqu’à prôner la suppression totale des effets sonores au profit de la seule musique, afin d’amplifier la puissance dramatique de la séquence. L’amertume qui transparaît dans ses propos

¹⁰¹⁸ Tippy Bushkin, *Within a minute*, *op. cit.*

¹⁰¹⁹ Kenneth Wannberg, Entretien personnel réalisé le 24 février 2013.

¹⁰²⁰ *Ibid.* : « In dubbing, the composer is not usually there. So the music editor is trying to save the music. I guess you know about sounds and music. Sound has gotten so horrendous through the years. I don’t understand why. [...] It’s always a surprise when you get to the dubbing stage. You know how heavy [the *Star Wars* episodes] are in sound effects. [...] I think the sound is overdone. Where everything is dropped out, you get this gorgeous piece of music. »

semble partagée par d'autres techniciens travaillant dans le département musique, à l'instar du mixeur Dan Wallin affirmant que les équilibres sonores des films contemporains se sont considérablement détériorés depuis l'avènement du numérique, en raison du recentrement sur les bruitages : « Dans les pratiques de mixage actuelles, [le son] n'est plus qu'un énorme rugissement¹⁰²¹. »

Williams lui-même fait état d'une compétition entre sa musique et les bruitages, considérant ces derniers comme « un problème important pour le compositeur¹⁰²² ». Emilio Audissino rapporte les plaintes que le musicien aurait formulées à l'égard de la première séquence de *SW3* et « les difficultés rencontrées [par Williams] afin de se détacher musicalement de la bataille assourdissante qui ouvre le film¹⁰²³ ».

Pourtant, Williams s'avère tout à fait conscient du contexte particulier dans lequel il compose, et sait pertinemment que toutes les notes composées ne seront pas entendues une fois incorporées au sein du film. Il souligne ainsi régulièrement en entretien l'attention qu'il porte aussi bien au dialogue qu'aux effets sonores¹⁰²⁴, et explique avec discernement que la musique s'insère au sein d'une bande sonore globale où les bruitages occupent une place importante :

Tout n'est pas fait uniquement par moi dans les films [...], nous avons aussi toute la distraction des effets sonores, et il peut y avoir une section de quatre minutes au sein [d'une séquence] de quarante minutes où la musique passera délibérément au second plan pour laisser prévaloir les effets sonores. [...] Le bruit du film dicte une part si importante de ce que nous écrivons¹⁰²⁵.

La même ambivalence se retrouve dans le discours de Burt. Livrant une vision plus nuancée de son travail à l'échelle de la bande sonore dans sa globalité, il insiste de manière récurrente sur la nécessité d'opérer une gestion minutieuse des équilibres sonores en fonction des besoins de la narration¹⁰²⁶. Aussi, ne peut-on voir dans ces oppositions systématiques une forme de posture de la part des créateurs, où chacun prêche pour sa paroisse et défend sa sphère

¹⁰²¹ Cité dans Alexandra Brouwer et Thomas L. Wright, *Working in Hollywood*, New York : Crown Publishers, 1990, p. 486 : « They way they dub now, [sound]'s just a big roar. »

¹⁰²² « *Star Wars* – Music by John Williams », Documentaire de la BBC, s.l., 1980, <https://archive.org/details/StarWars-Music.by.John.Williams.BBC>, consulté le 12 avril 2015 : « Sound effects are a big problem for a composer. »

¹⁰²³ Emilio Audissino, *Neoclassical Hollywood Music : John Williams e il recupero dello stile classico di Hollywood*, Thèse de doctorat en musicologie sous la direction de Pier Marco De Santi, Pise : Università di Pisa, 2012, p. 372 : « [Williams parla della] difficoltà di destreggiarsi musicalmente nella rumorosa battaglia che apre quel film ».

¹⁰²⁴ Voir en particulier Bernie Dobroski et Claire Greene, « Pass the Popcorn: An Interview with John Williams », *The Instrumentalist*, vol. 38, n° 12, juillet 1984, p. 6-9 ; et Richard Dyer, « Making *Star Wars* Sing Again », *Film Score Monthly*, vol. 4, n° 5, juin 1999, p. 21.

¹⁰²⁵ Cité dans Jeff Bond, « God Almighty! », *Film Score Monthly*, vol. 8, n° 1, janvier 2003, p. 11 : « It isn't done as purely by me in films [...], we also have all the distractions of sound effects, and there may be a four-minute section within [a scene of] 40 minutes where the music will intentionally lay back and let the sound effects take over. [...] The noise of the film dictates so much of what we do ».

¹⁰²⁶ Voir notamment Jonathan W. Rinzler, *The Sounds of Star Wars*, *op. cit.*, p. 41.

d'intérêt ? Les rivalités qui affleurent dans leurs discours ne reflètent pas la réalité des pratiques sonores de la saga et la minutie avec laquelle le mixage, l'alternance de primauté ainsi que les interactions entre musique et bruitages sont abordés, comme nous le détaillerons plus loin.

8.3.2. Une musique sacrifiée sur l'autel du mixage ? Un consensus critique

Souvent saturé par les propos les plus répandus des créateurs, repris sans être interrogés malgré ces ambivalences que seuls un examen minutieux des entretiens et le recoupement des sources permettent de mettre en lumière, un consensus critique semble s'être dessiné pour dénoncer l'écrasement de la musique sous les effets sonores dans les pratiques de mixage de la trilogie républicaine. Ainsi, l'accroissement du nombre et de l'intensité des bruitages, issu de l'exploitation des technologies numériques, est jugé problématique et pénible par Berthomieu : « [Les] bruitages, les effets sonores [...] ont acquis une présence qui rivalise avec la musique. Rivalité douloureuse et gênante quand l'un masque l'autre (au détriment de la musique) en un mixage discutable et avec un résultat éprouvant pour les oreilles¹⁰²⁷. »

Les récentes publications de James Buhler¹⁰²⁸ et d'Emilio Audissino vont également dans ce sens. Le musicologue italien dénonce dans sa thèse un effet de mode auquel Lucas se serait plié et déplore :

Dans la nouvelle trilogie de *Star Wars* [...] la musique occupe moins de place dans le mixage audio comparé à la trilogie précédente. Dans les séquences d'action, elle disparaît presque au profit des effets sonores/bruitages (le matériel de base pour le mixage est composé de plus de 200 pistes de matériel sonore)¹⁰²⁹.

Le déséquilibre entre bruitages et musique prendrait une ampleur croissante au fil des épisodes de la trilogie républicaine selon Olivier Desbrosses, la musique devenant « parfois à peine audible tant elle est écrasée par un volume d'effets sonores en constante augmentation¹⁰³⁰ ».

Sous la plume de différents chercheurs et journalistes se retrouvent ainsi les mêmes constats, avec l'emploi de termes identiques et de critiques récurrentes. Cette condamnation systématique du mixage mérite d'être interrogée. Le fait de considérer la subordination de la musique aux effets sonores comme une faute de goût dérive de plusieurs présupposés esthétiques et historiques. À partir du cinéma sonore, un certain nombre de journalistes et de

¹⁰²⁷ Pierre Berthomieu, « Le Retour de *Star Wars* », *op. cit.*, p. 97.

¹⁰²⁸ Voir James Buhler, « *Star Wars*, Music, and Myth », *op. cit.*, p. 39.

¹⁰²⁹ Emilio Audissino, *Neoclassical Hollywood Music*, *op. cit.*, p. 372 : « Nella nuova trilogia di *Star Wars* [...] la musica ha meno spazio nel missaggio audio rispetto alla trilogia precedente, e nelle sequenze d'azione sembra quasi soccombere sotto lo spesso strato di effetti sonori – 200 tracce audio costituiscono il materiale di partenza per il missaggio. »

¹⁰³⁰ Olivier Desbrosses, « La renaissance du symphonisme », *op. cit.*, p. 55.

historiens du cinéma tend à adopter une attitude péjorative vis-à-vis des améliorations techniques du son, comme le rappelle Martin Barnier¹⁰³¹. Cette assimilation réductrice s'exalte particulièrement dans le genre du cinéma-spectacle où, pour une partie de la critique, « un son riche, plein, et aux textures travaillées [est perçu comme] un signifiant de l'artifice¹⁰³² ».

La condamnation du traitement sonore des films *mainstream* contemporains cristallise en filigrane les critiques souvent adressées à l'encontre des *blockbusters*, pur spectacle étourdissant mais jugé vide, fragmenté et dénué de cohérence narrative réelle, accusé de manipuler le spectateur et de le priver de tout jugement critique en faisant appel à l'affect plutôt qu'à l'intellect¹⁰³³. De manière révélatrice, on retrouve fréquemment sous la plume des auteurs des termes appartenant au champ lexical du vacarme pour qualifier le son de ce type de films¹⁰³⁴. Les présupposés entourant le débat autour du son « trop fort » dans les films *mainstream* contemporains ont fait l'objet de plusieurs publications intéressantes¹⁰³⁵. Gianluca Sergi, notamment, a mis en lumière avec justesse le jugement de valeur que recoupe le terme *loudness* :

[L]e débat entourant la question du bruit et, partant, du mérite artistique des effets sonores, s'inscrit dans un cadre critique plus large où le son, la technologie et le cinéma populaire (en particulier hollywoodien) sont conçus comme les antithèses d'un cinéma de qualité. [...] Au bout du compte, cette attitude ne peut que susciter une profonde méfiance à l'égard des effets sonores, perçus comme grossiers, dénués de sophistication¹⁰³⁶.

¹⁰³¹ Voir Martin Barnier, « Réception critique et historique des technologies du son au cinéma », *Cinémas : revue d'études cinématographiques*, vol. 4, n° 1, automne 2013, p. 36.

¹⁰³² James Buhler, David Neumeyer et Rob Deemer, *Hearing the Movies*, *op. cit.*, p. 398 : « rich, full, highly textured sound [is seen as] a signifier of artifice. » Voir à ce sujet Pierre Berthomieu, « John Williams. Planètes Symphoniques », *Positif*, n° 430, décembre 1996, p. 72 ; Philippe François, « *La Guerre des étoiles* devant la critique française », *Lucasfilm Magazine. Star Wars : 30^e anniversaire*, Hors-série n° 5, octobre 2007, p. 90 ; Matt Hills, « *Star Wars* in Fandom, Film Theory, and the Museum », dans Julian Stringer (dir.), *Movie Blockbusters*, Londres/New York : Routledge, 2003, p. 178-189 ; Stephen Keane, « Walter Murch and Ben Burt », *op. cit.*, p. 459 ; Peter Biskind, *Le Nouvel Hollywood : Coppola, Lucas, Scorsese, Spielberg... La révolution d'une génération*, Paris : Le Cherche Midi, 2002, p. 375 ; Jean-Pierre Coursodon et Bertrand Tavernier, *50 ans de cinéma américain*, Paris : Nathan, 1995, p. 658.

¹⁰³³ Cette idée est réfutée notamment par David Bordwell dans son ouvrage *The Way Hollywood Tells It: Story and Style in Modern Movies*, Berkeley : University of California Press, 2006. Voir aussi Stephen Keane, *CineTech: Film, Convergence and New Media*, New York : Palgrave Macmillan, 2007, p. 56-75 ; Geoff King, *Spectacular Narratives*, *op. cit.*, p. 1-15 ; Matt Hills, « *Star Wars* in Fandom », *op. cit.*, p. 178-183 ; et Scott McQuire, « Impact Aesthetics: Back to the Future in Digital Cinema? », *Convergence: the Journal of Research into New Media Technologies*, vol. 6, n° 2, 2000, p. 41-61.

¹⁰³⁴ Voir en particulier Claude Bailblé, « L'image frontale, le son spatial », dans Franck Beau, Philippe Dubois, et Gérard Blanc (dir.), *Cinéma et dernières technologies*, Paris/Bruxelles, INA/De Boeck & Larcier, 1998, p. 239 ; et Emilio Audissino, *Neoclassical Hollywood Music*, *op. cit.*, p. 372.

¹⁰³⁵ Voir notamment Randy Thom, « Are Movies Getting Too Loud? », *FilmSound*, s.d., <http://filmsound.org/randythom/loud-movies.htm>, consulté le 14 avril 2015 ; et Gianluca Sergi, « In Defense of Vulgarity: The Place of Sound Effects in the Cinema », *Scope*, n° 5, juin 2006, <http://filmsound.org/articles/sergi/sound-effects-place.htm>, consulté le 22 février 2015.

¹⁰³⁶ *Ibid.* : « [T]he debate surrounding the loudness issue and the relative artistic merits of sfx is part of a wider critical framework where sound, technology and popular cinema (especially Hollywood) are singled-out as the

Se dessine de manière sous-jacente un jugement esthétique et culturel à l'égard des bruitages, souvent opposés à la musique dans le discours auctorial sur la musique de cinéma. Cela transparaît clairement dans le vocabulaire employé par Pierre Berthomieu lorsqu'il affirme qu'à l'ère du numérique, « quantité de partitions périssent [...] sur l'autel du mixage envahi par la démesure des effets sonores graves¹⁰³⁷ ». La soumission jugée problématique de la musique aux bruitages dans la trilogie républicaine a ainsi pour corollaire la sacralisation de la partition comme « œuvre » musicale, caractéristique des « puristes » de la musique de film comme on l'a vu dans notre deuxième partie. Cette position esthétique envisageant la partition comme un tout en soi¹⁰³⁸, apparaît pour le moins hasardeux en raison de la dimension fondamentalement plurielle de la création sonore au cinéma. Williams lui-même ne souscrit pas à une telle vision autonomiste de ses compositions : « Il faut concevoir la musique de film comme étant nécessairement entendue avec les effets sonores et le dialogue – nous devons comprendre que c'est de l'accompagnement que nous écrivons tout le temps¹⁰³⁹. »

À cet égard, il convient de souligner que William Whittington est l'un des rares chercheurs à renverser cette argumentation considérant la musique de cinéma à travers le prisme prestigieux de la musique de concert. Ainsi, selon lui, une subordination des bruitages à la musique dans certaines scènes peut tout aussi bien s'avérer importune, à la fois sur le plan narratif et expressif. En s'appuyant sur une analyse de plusieurs *blockbusters* contemporains tel *Van Helsing* (2004), l'auteur démontre que l'accompagnement musical « gâche » l'effet de la séquence de lycanthropie pour deux raisons¹⁰⁴⁰. Tout d'abord, en recouvrant les bruitages, la musique amoindrit considérablement leur impact dramatique dans la mesure où ils ne peuvent réellement se déployer. En outre, par son aspect de *mickey-mousing*, elle brise l'« effet de réel » des effets sonores en exhibant le caractère artificiel de la transformation : « Cette approche [...] établi[t] ainsi un lien indésirable avec le cinéma d'animation et la nature “spectaculaire” de l'effet visuel¹⁰⁴¹. »

antithesis to quality cinema [...] Ultimately, this attitude cannot but generate a profound suspicion of sfx as vulgar, unsophisticated. » Voir également Gianluca Sergi, « A Cry in the Dark », *op. cit.*, p. 157.

¹⁰³⁷ Pierre Berthomieu, *Hollywood : le temps des mutants*, Pertuis : Rouge Profond, 2013, p. 691.

¹⁰³⁸ Voir notamment Didier Leprêtre, « Il y a bien longtemps, dans une galaxie musicale lointaine, très lointaine... Rencontre avec le compositeur John Williams », *Lucasfilm Magazine. Star Wars : 30^e anniversaire*, hors-série n° 5, octobre 2007, p. 54.

¹⁰³⁹ Cité dans Phillip Huscher, « Sound and Image: John Williams at the Chicago Symphony », s.l.n.d., <http://www.douban.com/group/topic/1029434/>, consulté le 11 septembre 2015 : « [F]ilm [music] has to be conceived to be heard with the sound effects and the dialogue – we have to understand that we're writing accompaniment all the time. »

¹⁰⁴⁰ William Whittington, « Lost in Sensation », *op. cit.*, p. 69-70.

¹⁰⁴¹ William Whittington, « Lost in Sensation », *op. cit.*, p. 70. : « This approach [...] thus draw[s] an unwanted connection to animation, and the “spectacular” nature of the visual effect. »

Outre les présupposés historiques et esthétiques évoqués plus haut, la résistance manifestée par les critiques et chercheurs à l'égard du son dans la trilogie républicaine découle indéniablement de la remise en cause de la primauté traditionnelle de l'image, suscitée à la fois par l'approche inventive de l'équipe son, et par le perfectionnement des technologies : « [*Star Wars*] témoigne d'une conception du son désireuse d'abandonner sa réserve habituelle et de pousser plus avant jusqu'à défier le rôle primordial de l'image¹⁰⁴². » Aussi, comme le souligne Marc Mancini, il n'est guère étonnant que cette nouvelle approche sonore ait suscité défiance et oppositions :

[L]es *sound designers* s'élèvent au-dessus d'anciens préjugés. Depuis les premiers temps jusqu'au macluhanisme actuel, la créativité a en général été fermement placée sous le joug de la vision : imaginer, c'est visualiser. Des termes comme images animées, cinéma et télévision, puisent leurs racines étymologiques dans des concepts visuels et non sonores¹⁰⁴³.

8.3.3. Un discours critique déconnecté des normes du cinéma commercial contemporain

En faisant état de « problèmes » d'équilibres au sein d'un mixage qui « fris[er]ait parfois l'irrespect¹⁰⁴⁴ » vis-à-vis de la partition musicale de Williams, le discours critique dominant ne tient en outre pas compte des normes sonores qui régissent le cinéma commercial contemporain. Le mixage est tout d'abord soumis à l'impératif d'intelligibilité du dialogue, une convention sonore fermement établie à partir d'une hiérarchisation des sons : « Les effets sonores et la musique sont subordonnés au dialogue et c'est, par-dessus tout, l'intelligibilité de la parole qui est en jeu ainsi que les nuances dans le ton des voix¹⁰⁴⁵. »

Par son discours, Lucas semble chercher à se démarquer en se positionnant en dehors de ces normes, puisqu'il revendique de manière récurrente avoir élaboré les six épisodes sur le modèle du cinéma muet : « [L]e film fonctionne comme des images animées, plus qu'avec le dialogue ou une autre façon traditionnelle de raconter un récit. Tous les *Star Wars* [...] sont

¹⁰⁴² Gianluca Sergi, « Tales of the Silent Blast », *op. cit.*, p. 14 : « [*Star Wars*] suggests a concept of sound that is willing to abandon its traditional shyness and moves forward to challenge the primary role of the image. » Voir à ce sujet Vivian Sobchack, « When the Ear Dreams: Dolby Digital and the Imagination of Sound », *Film Quarterly*, vol. 58, n° 4, été 2005, p. 2, 4 et 11 ; et Gianluca Sergi, « In Defense of Vulgarly », *op. cit.*, <http://filmsound.org/articles/sergi/sound-effects-place.htm>, consulté le 22 février 2015.

¹⁰⁴³ Marc Mancini, « The Sound Designer », *op. cit.*, p. 361 : « [S]ound designers are rising above some old prejudices. From ancient times to the McLuhanist present, creativity has usually been yoked most tightly to seeing : to imagine is to visualize. Terms like motion pictures, cinema, and television trace their etymological roots to visual concepts, not to audio ones. » Voir aussi Mary A. Doane, « Ideology and the Practice of Sound Editing and Mixing », dans Teresa de Lauretis et Stephen Heath (dir.), *The Cinematic Apparatus*, New York : St Martin's Press, 1980, p. 47-56.

¹⁰⁴⁴ Didier Leprêtre et Nicolas Michel, « La guerre ne fait pas rage que dans les étoiles », *op. cit.*, p. 42.

¹⁰⁴⁵ Mary A. Doane, « Ideology and the Practice of Sound Editing and Mixing », *op. cit.*, p. 52 : « Sound effects and music are subservient to dialogue and it is, above all, the intelligibility of the dialogue which is at stake, together with its nuances of tone. » Voir également à ce sujet David Sonnenschein, *Sound Design*, *op. cit.*, p. 32 ; Tomlinson Holman, *Sound for Film and Television*, *op. cit.*, p. 150 ; Walter Murch, « Touch of Silence », *op. cit.*, p. 93 ; et Gianluca Sergi, « In Defense of Vulgarly », *op. cit.*, <http://filmsound.org/articles/sergi/sound-effects-place.htm>, consulté le 22 février 2015.

conçus pour être des films muets. C'est de la narration visuelle avec une base musicale et émotionnelle¹⁰⁴⁶. » Gianluca Sergi souscrit entièrement à cette vision diffusée par le réalisateur, affirmant que les effets sonores, la musique, le silence et le dialogue « interagiss[e]nt dans un système de collaboration [...], où aucun élément ne revendique une primauté sur les autres¹⁰⁴⁷. » Affleure ainsi le fantasme d'une fusion parfaite et sans heurts entre les différents éléments de la bande sonore.

Tout autant que la posture du réalisateur, cette position critique apparaît difficile à tenir une fois confrontée à la réalité des pratiques sonores de la saga où, au mixage, la priorité reste indéniablement accordée à la clarté des paroles. *Star Wars* appartient en effet pleinement à un type de cinéma « voco-centriste¹⁰⁴⁸ », pour reprendre les termes de Michel Chion. En témoignent les consignes données par Lucas lui-même aux mixeurs sur *SW2* après les premiers visionnages-tests : « La plupart de ces memos étaient centrés sur des problèmes en matière d'intelligibilité du dialogue. [...] Semanick, le mixeur dialogue, se souvient [...] du mantra de Lucas pendant le mixage final : "Tout est subordonné au dialogue"¹⁰⁴⁹. »

Outre cette primauté accordée à la compréhension du dialogue, une autre norme gouverne le mixage des scènes d'action, particulièrement abondantes dans les *blockbusters* : « [L]es effets sonores sont habituellement placés au premier plan de la piste son, où la musique lutte souvent pour attirer l'attention¹⁰⁵⁰ ». Ces pratiques de mixage sonore s'inscrivent dans l'horizon d'attente du spectaculaire, de l'inouï et de l'immersion « intensifiée » évoqués plus haut.

Ainsi, au sein de ces pratiques de mixage généralisées dans le cinéma *mainstream*¹⁰⁵¹, qu'en est-il réellement des scènes où la musique est placée en retrait vis-à-vis des bruitages, jugées problématiques par les chercheurs ? Certes, certains passages de la trilogie républicaine

¹⁰⁴⁶ George Lucas, Commentaires audio du Blu-ray de *SW1*. Voir aussi George Lucas, Commentaires audio du Blu-ray de *SW6* ; et Tippy Bushkin, *Within a minute*, *op. cit.*

¹⁰⁴⁷ Gianluca Sergi, « Tales of the Silent Blast », *op. cit.*, p. 15 : « [Sound effects, music, silence and dialogue] wor[k] in a system of collaboration [...], with no element claiming primacy over the others. » Voir aussi *Ibid.*, p. 17.

¹⁰⁴⁸ Il s'agit d'un cinéma où, « dans un ensemble sonore, la voix attire et centre notre attention, de la même façon que pour l'œil, dans un plan de cinéma, le visage humain » (Michel Chion, « 100 concepts pour penser et décrire le cinéma sonore », s.l.n.d., p. 31, <http://michelchion.com/texts>, consulté le 2 mars 2015).

¹⁰⁴⁹ Larry Blake, « *Star Wars Episode II: Attack of the Clones* », *Mix Magazine*, juin 2002, http://www.mixonline.com/mag/audio_star_wars_episode_2/, consulté le 6 septembre 2014 : « Many of these notes revolved around dialog intelligibility issues. [...] Semanick, being the dialog mixer, remembers [...] Lucas' mantra during the final mix : "Everything is subservient to dialog". » Voir aussi à ce sujet Ben Burtt, Commentaires audio du DVD de *SW1*.

¹⁰⁵⁰ James Buhler, David Neumeyer et Rob Deemer, *Hearing the Movies*, *op. cit.*, p. 222 : « [S]ound effects are typically foregrounded in the sound track, with music frequently struggling for attention ». Voir aussi à ce sujet Vivien Villani, *Guide pratique de la musique de film : pour une utilisation inventive et raisonnée de la musique au cinéma*, Paris : Scope, 2008, p. 34.

¹⁰⁵¹ Voir à ce sujet James Buhler, David Neumeyer et Rob Deemer, *Hearing the Movies*, *op. cit.*, p. 399.

s'avèrent moins réussis que d'autres sur le plan des équilibres sonores. Un exemple significatif de cet enfouissement de l'accompagnement musical intervient dans la dernière partie de *SW2*, dans la scène de l'arène sur Géonosis, dont le mixage a été particulièrement décrié dans la littérature¹⁰⁵². Dans cette séquence, il s'avère très délicat de percevoir avec clarté la musique. Par exemple, quand Obi-Wan rejoint Anakin et Padmé sur le dos du *reek* [à 01:49:20], l'accompagnement orchestral, qui repose sur des interventions de percussions (roulements de timbales, coups de cymbale) et un motif nerveux aux cordes en gammes fusées, est quasiment inaudible. La musique est étouffée par les hurlements de la foule, les cris des monstres puis l'intervention parlée du vice-roi Gunray. Cet état de fait résulte tout d'abord de la multitude des effets sonores utilisés, qui occupent déjà une grande part de la bande son. Par ailleurs, comme on l'a vu au chapitre 6, la musique n'a pas été composée spécialement pour accompagner ces actions, ce qui n'est pas sans conséquence. La spécificité de la scène n'a en effet pas pu être prise en compte dans les choix d'écriture de Williams. Dans la mesure où elle n'obéit pas à la logique intrinsèque de la séquence, la musique peine alors à trouver sa place parmi les effets sonores particuliers à tel ou tel moment.

Toutefois, on retrouve le même cas de figure dans des scènes ne comportant aucun nouveau montage musical, et où le recouvrement de l'accompagnement par les bruitages relève véritablement de la gestion des volumes sonores au mixage, donc des choix qui ont été faits quant aux strates sonores à privilégier et à l'impact dramatique de l'action. C'est le cas par exemple dans la scène de *SW1* où Anakin, rapatrié par erreur dans le vaisseau-mère de la Fédération du Commerce, décide de retourner la situation à son avantage en le détruisant de l'intérieur [à 02:02:23]. L'ostinato pesant et hiératique du *cue* « The Tide Turns » (cf. [exemple 80]), est énoncé en *si* mineur dans l'extrême grave par les trombones doublés par les violoncelles et les contrebasses, mais il est recouvert en majeure partie par le dialogue et les effets sonores particulièrement intenses (bips, sons de moteur, tirs et explosions). Sans que cela soit véritablement dommageable ou critiquable, la dimension motorique, vive et résolue de l'ostinato, générée par son profil circulaire et les triolets de doubles croches, est perdue jusqu'à l'énoncé du thème de « Duel of the Fates ». La répercussion physiologique des bruitages a ainsi été privilégiée sur l'accentuation musicale de l'urgence et la gravité de la situation, peut-être jugée moins essentielle quant à l'immersion spectatorielle.

Or, si les chercheurs s'insurgent contre la mise en retrait de la musique dans la trilogie républicaine, il convient cependant de rappeler que ces pratiques sont déjà manifestes dans plusieurs séquences importantes de la trilogie impériale, comme à la fin de *SW5* lorsque Han,

¹⁰⁵² Voir notamment Vivien Lejeune, « John Williams, de Géonosis à *Minority Report* », *Dreams Magazine*, n° 29, septembre/octobre 2002, p. 84.

Leia, Luke et Chewbacca parviennent à s'enfuir en vitesse lumière sous les yeux de Dark Vador. Williams opte ici pour une petite fanfare au caractère épique et éclatant [exemple 92], dont le mouvement crée un effet d'élargissement de l'espace sonore. Une luminosité particulière est générée par les timbres cuivrés et les progressions parallèles des accords, juxtaposés pour leur couleur. La musique confère ainsi une dimension majestueuse et triomphante à la fuite des héros :

The image shows a musical score for three brass instruments: Cors (Horns), Trompettes (Trumpets), and Trombones. The music is in 4/4 time. The first three measures show a progression of chords, with the final measure marked with a forte dynamic (sfz). The notation includes various accidentals and stems, indicating a complex harmonic structure.

Exemple 92 : *SW5*, « R12P2 To Hyper-Space », mes. 123-126 [film de 01:52:52 à 01:52:59].

Pourtant, ce sont plutôt le caractère spectaculaire, la puissance et la célérité du passage en vitesse-lumière, véhiculés par les effets sonores (grondements, sifflements, bruits de combustion), qui semblent avoir été là encore privilégiés au mixage. En effet, en dépit de l'écriture verticale privilégiant des accords en valeurs longues, et surtout de l'instrumentation mettant en avant les cuivres, la progression harmonique de cette courte fanfare est très peu audible. Seules les résonances de l'accord parfait de *si* majeur sont clairement perceptibles : les bruitages diminuent fortement en intensité à cet instant précis. D'autres exemples de cette nette mise en retrait de la musique au mixage interviennent dans plusieurs scènes d'action importantes de la trilogie impériale, pourtant singulièrement passés sous silence dans la littérature dominante, telles l'attaque de l'Étoile Noire par les rebelles à la fin de *SW4* [de 01:40:08 à 01:40:20 notamment], la bataille sur Endor à la fin de *SW6* [de 01:34:20 à 01:34:33 par exemple], ou encore l'explosion bleutée accompagnant la mort de l'Empereur [à 01:51:38].

Pour autant, le fait de ne pas entendre distinctement la musique dans les deux extraits analysés ci-dessus constitue-t-il réellement un « problème » en soi¹⁰⁵³ ? Cette affirmation nous paraît peu pertinente dans la mesure où la musique de ces scènes relève davantage d'un simple accompagnement : l'accompagnement orchestral ne revêt pas de rôle dramatique ou narratif particulier, mais vise surtout à renforcer l'action en maintenant une tension et un suspense sous-jacents. Au cours de nos relevés systématiques, nous n'avons ainsi trouvé quasiment aucune scène où un thème essentiel à la construction du récit était noyé sous les bruitages. Tout au plus peut-on regretter, dans certains passages, la perte momentanée d'une partie de

¹⁰⁵³ Emilio Audissino, *Neoclassical Hollywood Music*, op. cit., p. 372 ; Pierre Berthomieu, « Le retour de *Star Wars* », op. cit., p. 97.

l'accompagnement orchestral qui aurait pu apporter un degré d'intensité supplémentaire à l'action, comme dans la scène à la fin de *SW1* évoquée plus haut.

En outre, il est important de rappeler que le recouvrement ponctuel de l'accompagnement orchestral n'est pas un cas isolé : loin d'être propre à la trilogie républicaine, ce phénomène s'inscrit plus largement dans une communauté de pratiques gouvernant les *blockbusters*¹⁰⁵⁴. Dans *X-Men 2* (2003), par exemple, la séquence où Pyro déploie ses pouvoirs contre les policiers est particulièrement emblématique : les bruits des explosions et des boules de feu sont privilégiés sur l'accompagnement musical, afin de renforcer l'impact dramatique et la dimension spectaculaire des effets visuels¹⁰⁵⁵.

Un autre cas de figure, particulièrement répandu dans les films de science-fiction contemporains, entraîne une gestion similaire au mixage : dans les séquences où des vaisseaux imposants passent rapidement devant la caméra, entrant dans le cadre depuis le hors-champ ou progressant à vive allure depuis le fond du plan, la musique est là aussi le plus souvent en retrait. Chaque scène d'ouverture de *Star Wars* comporte ce type de figure visuelle ; dès *SW4*, la musique se voit en grande partie masquée par les sons denses de moteurs et les tirs nourris¹⁰⁵⁶. Ces pratiques sont très nettement présentes sur la trilogie républicaine. Au sujet de la séquence d'ouverture de *SW2*, où l'impressionnant vaisseau-miroir de la sénatrice Amidala traverse le cadre en tournoyant à plusieurs reprises, Burttt lui-même admet la difficulté des techniciens son à se réfréner : « Pour les vaisseaux qui arrivent rugissant juste au-dessus de la caméra, on a du mal à baisser le volume quand ils sont si imposants au niveau visuel¹⁰⁵⁷. »

Ces pratiques sonores semblent être devenues une constante du cinéma *mainstream* de science-fiction à l'ère numérique, comme en témoignent des exemples similaires dans *Les Quatre Fantastiques* (2005), *Prometheus* (2012) ou *Man of Steel* (2013) : quasiment chaque passage de vaisseau près de la caméra se voit conférer un son massif, qui recouvre systématiquement l'accompagnement musical. Dans l'optique d'une immersion spectatorielle « intensifiée », les *sound designers* tentent de trouver sur le plan sonore une équivalence à la puissance visuelle et graphique, de répondre aux stimuli visuels en privilégiant l'impact physiologique des sons des moteurs, amplifiés et magnifiés par les fréquences graves. La saga *Star Wars*, et en particulier la trilogie républicaine, s'inscrit pleinement dans cette dynamique spectaculaire et immersive.

¹⁰⁵⁴ Voir à ce sujet James Buhler, David Neumeyer et Rob Deemer, *Hearing the Movies*, *op. cit.*, p. 222-224.

¹⁰⁵⁵ Bryan Singer, *X-Men 2* [2003], 1 Blu-ray, Twentieth Century Fox Home Entertainment, 3344428035051, 2009 [de 01:01:05 à 01:01:43].

¹⁰⁵⁶ *SW5* est un cas un peu à part, dans la mesure où le croiseur impérial avance lentement, et où les effets sonores sont conservés à une intensité relativement faible.

¹⁰⁵⁷ Ben Burttt, Commentaires audio du DVD de *SW2*.

Au travers de ce chapitre, nous avons poursuivi un double objectif. D'une part, en partant d'une mise en contexte des perfectionnements successifs des technologies qui ont jalonné l'ensemble de la saga, depuis le *Dolby Stéréo* jusqu'au son numérique, nous avons dégagé les changements importants suscités par la technique sur les plans esthétique et dramatique. Nous nous sommes focalisée plus particulièrement sur un paradoxe inhérent aux *blockbusters* contemporains, théorisé par Geoff King sous la dénomination oxymorique d'« impressionnant réalisme spectaculaire¹⁰⁵⁸ », sur l'émergence et la montée en puissance de la figure du *sound designer*, ainsi que sur les nouvelles pratiques sonores qui en découlent. Nous avons ainsi montré comment, dès *SW4*, la saga a pu exercer un impact considérable sur le son du cinéma commercial contemporain, « exemplifi[ant] et consolid[ant] les pratiques tout autant que le modèle du *sound design*¹⁰⁵⁹ ». Ces bases historiques, techniques et esthétiques essentielles étant établies, nous avons cherché d'autre part à nuancer le discours le plus largement répandu sur la gestion des équilibres sonores dans la saga. Les relations entre musique et bruitages sont en effet envisagées sous l'angle du conflit de manière quasi unanime par les musicologues, les critiques musicaux, les journalistes et les chercheurs en études cinématographiques : selon un argumentaire récurrent, la partition de Williams serait noyée voire totalement inaudible sous de trop nombreux effets sonores, dans un mixage jugé à la fois arbitraire et pénible pour le spectateur¹⁰⁶⁰.

En confrontant le discours dominant aux normes du mixage et aux pratiques sonores les plus couramment répandues dans les *blockbusters* contemporains, nous avons toutefois montré que *Star Wars*, qui a cristallisé des attaques particulièrement virulentes, est loin d'être un cas isolé dans le paysage hollywoodien. En outre, en nous écartant de toute condamnation de principe et en mesurant plutôt l'effet produit par les choix d'équilibres sonores, nous soutenons que, s'il est assez courant que la musique tende à être brièvement masquée par les effets sonores dans tous les épisodes de la saga, les passages où la puissance dramatique s'en voit amoindrie s'avèrent très minoritaires et loin d'être représentatifs des films dans leur entier.

Les pratiques sonores de la saga s'inscrivent donc au sein d'un certain type de normes régissant les *blockbusters* contemporains, mais celles-ci ne constituent pas des règles intangibles et systématiques. À l'intérieur de ce terrain de pratiques communes, le *sound*

¹⁰⁵⁸ Geoff King, « Spectacle and Narrative in the Contemporary Blockbuster », *op. cit.*, p. 338 : « [I]mpressive spectacular realism ».

¹⁰⁵⁹ William Whittington, *Sound Design & Science Fiction*, *op. cit.*, p. 95 : « [*Star Wars*] exemplified and solidified the means and model of sound design. »

¹⁰⁶⁰ Voir à ce sujet Robert Hershon, « Film Composers in the Sonic Wars », *Cineaste*, vol. 22, n° 4, mars 1997, p. 10-14, <http://www.crouchingphotographer.com/Sonic%20Wars.htm>, consulté le 10 avril 2015.

designer et le compositeur vont exercer leur créativité, en infléchissant les équilibres sonores selon les besoins narratifs, dramatiques et émotionnels des séquences. Là réside peut-être leur spécificité : leur gestion des interactions musique/bruitages témoigne d'une inventivité et d'une minutie que l'on ne retrouve pas à un degré aussi poussé dans d'autres réalisations similaires bénéficiant des mêmes outils techniques. Il s'agit donc à présent de voir de quelles manières cet arrimage intéressant et réussi entre musique et effets sonores est réalisé dans *Star Wars*, en mettant tout d'abord en lumière les procédés parcourant la saga dans son ensemble, avant de nous intéresser à ceux qui sont spécifiques à la trilogie républicaine.

Chapitre 9 : *Les stratégies réussies communes aux deux trilogies*

La densité de l'occupation de la bande sonore, qui ne fait que croître entre les deux trilogies, appelle une gestion fine et détaillée dans l'articulation des différents matériaux sonores. Des stratégies vont ainsi être mises en place dans l'ensemble de la saga à la fois par le compositeur et l'équipe chargée des bruitages, afin de permettre la meilleure cohabitation possible au sein du tissu sonore. Williams et Burtt se livrent à une véritable activité de co-création, qui répond aux objectifs esthétiques, narratifs et dramatiques des films.

9.1. Des effets sonores mixés à un niveau inhabituellement bas

Au-delà des normes de mixage évoquées précédemment, il convient de remarquer que la saga présente un nombre conséquent de scènes où les effets sonores sont mixés à un niveau inhabituellement bas, voire sont totalement supprimés. Burtt crée ainsi une « suspension », que Michel Chion définit comme un « effet dramatique audio-visiogène consistant [...] à interrompre [l]es bruits voire à les éliminer dès le départ, alors que les causes de ces sons continuent d'exister dans l'action et même dans l'image¹⁰⁶¹ ». Ce procédé de « suspension » n'est pas nouveau en soi, mais son utilisation est singulière à la fois à l'échelle de la saga et vis-à-vis des pratiques dominantes dans les *blockbusters*. En effet, comme le rappelle le musicologue Mervyn Cooke, cette technique d'atténuation des sons diégétiques est employée dans le cinéma-spectacle dans un cadre bien délimité et différent de *Star Wars* : elle survient presque exclusivement lors de scènes de bataille, où elle est presque toujours associée à un ralenti visuel et à une musique solennelle, à l'instar de la fin de la séquence d'ouverture de *Gladiator* (2000) ou de la charge des éléphants dans *Alexandre* (2004)¹⁰⁶². La forte diminution des sons d'ambiance et le caractère de l'accompagnement musical ont alors pour but de magnifier le courage du héros, de susciter l'empathie pour le personnage et, partant, d'accroître l'identification du spectateur. En dehors des *blockbusters*, on trouve essentiellement ce procédé dans les séquences de rêve et d'hallucinations, comme dans la scène de transformation de *Dr Jekyll et Mr Hyde* (1941) ; pour souligner les chocs psychologiques liés à la mort d'une personne aimée, comme à la fin du *Patient anglais* (1996) ou quand Eowyn apprend par Gimli la mort (présumée) d'Aragorn dans *Le Seigneur des Anneaux : Les Deux Tours* (2002) ; et pour créer un lien spatio-temporel dans les *road movies*¹⁰⁶³.

¹⁰⁶¹ Michel Chion, « 100 concepts pour penser et décrire le cinéma sonore », s.l.n.d., p. 50, <http://michelchion.com/texts>, consulté le 2 mars 2015.

¹⁰⁶² Voir Mervyn Cooke, *A History of Film Music*, Cambridge/New York : Cambridge University Press, 2008, p. 498.

¹⁰⁶³ Voir à ce sujet Paul Théberge, « Almost Silent: The Interplay of Sound and Silence in Contemporary Cinema and Television », dans Jay Beck et Tony Grajeda (dir.), *Lowering the Boom: Critical Studies in Film Sound*, Urbana : University of Illinois Press, 2008, p. 56-58.

L'utilisation de ce phénomène spécifique dans *Star Wars* ne se conforme pas à ces cas de figure ; il est réservé à des moments bien particuliers dans la saga et revêt des fonctions différentes selon ses modalités d'intervention¹⁰⁶⁴. Un exemple significatif de cette mise en retrait des bruitages intervient dans la scène de *SW3* où, à bord d'un vaisseau de transport, Yoda, Mace Windu et Obi-Wan discutent de la possible erreur d'interprétation de la prophétie concernant l'Élu. Burttt définit d'abord un environnement urbain au trafic dense ; des fluctuations rapides de volume, des effets de réverbération et de *Doppler* accentuent la sensation de rapprochement puis d'éloignement des vaisseaux à l'image, passant devant la caméra qui les suit par un rapide panoramique vers la gauche. Juste après la réplique d'Obi-Wan, lorsque Windu fait part de sa méfiance à l'égard d'Anakin, Burttt opère un glissement vers une désunion de l'œil et de l'oreille, en générant un nouvel espace sonore très différent, plus feutré, plus étouffé. Pourtant, les personnages évoluent toujours dans le même environnement extérieur, où de nombreux vaisseaux évoluent à proximité, sans qu'aucune vitre ne sépare les Jedi du dehors. Le dialogue est entendu de très près, tandis que les sons ambiants sont mixés relativement bas.

On pourrait voir là une application banale des normes de mixage privilégiant l'intelligibilité du dialogue. Toutefois, ce glissement d'environnement sonore ne se limite pas à une simple mise en avant du dialogue, mais possède une « valeur additionnelle¹⁰⁶⁵ », pour reprendre les termes de David Sonnenschein. En tamisant les sons ambiants à un seuil relativement bas et en délaissant la mise en œuvre d'un point d'écoute « réaliste », Burttt génère une strate de sens supplémentaire sur les plans narratif et dramatique. Il modèle un environnement sonore renfermé et oppressant, accentué par le drone au synthétiseur à la fréquence très grave de 39 Hertz (d'après notre analyse acousmographique de cet extrait). Cette nappe sonore crée une présence inquiétante dans l'extrême grave, agissant à un niveau subliminal¹⁰⁶⁶. Cet environnement sonore contribue à enfermer les Jedi dans un cocon étouffant. En corrélation avec la lumière crépusculaire dans laquelle baignent les personnages et la

¹⁰⁶⁴ Burttt reconduira ce type de pratique à la fin de la séquence d'ouverture de *Star Trek* (2009), lorsque le capitaine Kirk se sacrifie pour sauver sa femme et son bébé. Les bruitages y sont mixés à un niveau très bas afin de mettre en avant l'impact dramatique et émotionnel de la musique de Michael Giacchino.

¹⁰⁶⁵ David Sonnenschein, *Sound Design: The Expressive Power of Music, Voice, and Sound Effects in Cinema*, Studio City : Michael Wise Productions, 2001, p. 170 : « added value ». Nous n'avons volontairement pas choisi la traduction la plus évidente de « valeur ajoutée » afin de ne pas induire de confusion avec le sens particulier de cette expression définie par Michel Chion comme « une série d'effets, de sensations, de significations qui souvent, par un phénomène de projection [...] sont portés au compte de l'image et semblent se dégager naturellement de celle-ci » (Michel Chion, « 100 concepts pour penser et décrire le cinéma sonore », s.l.n.d., p. 7, <http://michelchion.com/texts>, consulté le 2 mars 2015).

¹⁰⁶⁶ Ce drone est peu audible en tant que tel. Proche du seuil d'inaudibilité de l'oreille humaine (20 Hertz), il agit davantage sur la perception physiologique, comme le rappelle Jean-Louis Alibert au sujet des basses fréquences : « Sens de l'intime, le son l'est également parce que proche du *toucher*, qu'il rejoint sous 40 Hz. Dans la partie inférieure du spectre sonore, nous percevons physiquement les sons avec tout notre corps, plus que nous ne les entendons » (Jean-Louis Alibert, *Le son de l'image*, Grenoble : Presses universitaires de Grenoble, 2008, p. 19).

dominance des tons gris et froids, l'espace sonore réinventé par Burttt reflète l'inquiétude de Yoda et Windu, qui se démarquent de l'optimisme confiant d'Obi-Wan. Enfin, le retrait des bruitages permet de mettre en valeur l'énoncé orchestral du thème de l'Empereur dans le grave, dans le mode de *la sur si*, qui revêt ici une importance capitale. Le motif ajoute en effet une autre dimension, absente à l'image : en faisant planer l'ombre de l'Empereur sur les Jedi alors que le dialogue fait surtout référence à Anakin, la musique met en lumière la machination de Palpatine, ses manipulations secrètes du jeune homme, et fait ressortir l'aveuglement des Jedi par le côté obscur. En outre, cet aspect véhiculé par la musique s'inscrit parfaitement dans la continuité de l'environnement sonore oppressant créé précédemment par Burttt : les personnages semblent déjà pris au piège, dans les mailles du filet de l'Empereur.

Dans la trilogie impériale, la scène de *SW4* où Luke, Han et Obi-Wan se font tracter vers l'Étoile Noire nous paraît intéressante à plusieurs égards. Sur le plan subjectif depuis les commandes du vaisseau, les bruits émis par le Faucon Millenium décroissent rapidement en intensité, laissant peu à peu la place à la musique. Le son du moteur disparaît même totalement à partir du panoramique suivant le trajet du vaisseau, qui se rapproche de plus en plus jusqu'à sortir rapidement par le bas du cadre. Burttt prend ici le contre-pied du traitement sonore habituel de ce type de plans où un vaisseau passe très près de la caméra, aussi bien à l'échelle de l'hexalogie que, plus généralement, dans les *blockbusters* contemporains : comme on l'a établi plus haut, les bruitages, puissants et affectés d'un volume élevé, y tendent fréquemment à recouvrir l'accompagnement musical. Dans cette séquence, au contraire, le *decrescendo* des effets sonores témoigne d'une volonté manifeste d'accorder la prééminence à l'accompagnement orchestral. En outre, comme le souligne David Sonnenschein, « l'omission d'[un] même son dans une scène ultérieure similaire crée une attente et rend les spectateurs conscients de l'absence de ce son précédemment entendu. Cela peut engendrer un changement saisissant sur le plan émotionnel¹⁰⁶⁷ ».

La place de cette séquence au sein du film est tout d'abord à prendre en compte pour expliciter l'emploi de ce procédé. La musique est en effet absente depuis la destruction d'Alderaan et le début de la scène, où le Faucon Millenium prend en chasse un chasseur TIE près de l'Étoile Noire, est accompagné uniquement par les bruitages qui font ressortir la vitesse des deux vaisseaux tout en leur conférant une personnalité sonore distincte¹⁰⁶⁸. En mettant volontairement en retrait les effets sonores à la fin de la séquence, les créateurs sonores attestent

¹⁰⁶⁷ David Sonnenschein, *Sound Design, op. cit.*, p. 125 : « [T]he lack of [a] same sound in a similar scene later in the film will create an expectation and make the audience aware of the previous sound's absence. This can create a striking shift in the emotional language. ».

¹⁰⁶⁸ Nous reviendrons sur ce point dans le chapitre 11.

un souci d'équilibrer la bande-son, et de laisser chaque élément du tissu sonore exercer son rôle aux moments les plus adéquats¹⁰⁶⁹. L'accompagnement musical apporte en effet un éclairage particulier et important à la scène. Williams crée un subtil décalage entre la musique et la situation dramatique : loin de souligner le caractère périlleux de la position des héros, piégés par le rayon tracteur, le compositeur opte pour une marche solennelle et l'énoncé du thème des rebelles, au caractère grandiose et triomphal. Bien que la fanfare soit énoncée sur une pédale de *do* générant des frottements passagers, le ton solennel et victorieux l'emporte nettement, à travers l'ostinato au rythme de marche déterminé et les timbres cuivrés éclatants de la fanfare des rebelles. Aussi, sans la présence de l'accompagnement musical ou s'il avait été inaudible sous les bruitages, cette dimension épique aurait été perdue, et la séquence aurait paru beaucoup plus dramatique et angoissante – cet aspect étant accentué visuellement par l'insistance sur l'immensité oppressante de la station spatiale et la puissance de feu dont dispose l'Empire [extrait 39].

La mise en avant de la musique au sein du mixage où les effets sonores sont maintenus à un seuil relativement bas ne se conforme pas, dans la saga, aux cas de figure les plus fréquemment rencontrés dans les *blockbusters* contemporains et contribue, par sa dimension inhabituelle et ponctuelle, à renforcer considérablement plusieurs éléments dramatiques ou narratifs importants. Elle met également à distance le discours dominant selon lequel le mixage se ferait le plus souvent au détriment de l'accompagnement orchestral.

9.2. Prise en compte des sons dans l'écriture musicale et conception des bruitages en fonction de l'accompagnement orchestral

Le mixage est toutefois loin d'être le seul procédé facilitant la cohabitation entre la musique et les bruitages. Tout comme la conception des sons eux-mêmes par Burt, le travail compositionnel réalisé en amont joue un rôle non négligeable pour permettre d'éviter un conflit vis-à-vis des effets sonores et du dialogue. Williams commence son écriture après avoir visionné un premier montage, d'où sont encore absents la plupart des effets sonores. Cependant, lors des *spotting sessions*, le *sound designer* ou le *supervising sound editor* peuvent donner des indications précieuses au compositeur quant aux bruitages qui seront présents ainsi que leur minutage précis, minutieusement recensés sur les *cue sheets* du *music editor*¹⁰⁷⁰. Williams peut ainsi se représenter les effets sonores qui interviendront à tel endroit précis de la scène, et imaginer leur volume en fonction des actions auxquelles ils sont liés. Ayant travaillé au début

¹⁰⁶⁹ Voir également à ce sujet les propos tenus par Burt au sujet du duel final au sabre laser entre Luke et Dark Vador à la fin de *SW6* (Ben Burt, Commentaires audio du DVD de *SW6*).

¹⁰⁷⁰ James Buhler, David Neumeyer et Rob Deemer, *Hearing the Movies: Music and Sound in Film History*, New York : Oxford University Press, 2010, p. 413 ; Bernie Dobroski et Claire Greene, « Pass the Popcorn : An Interview with John Williams », *The Instrumentalist*, vol. 38, n° 12, juillet 1984, p. 7.

de sa carrière en tant qu'orchestrateur et arrangeur auprès des pionniers du symphonisme de l'âge d'or tels Adolph Deutsch (*La Garçonnière*, 1960) et Dimitri Tiomkin (*Les Canons de Navarone*, 1961)¹⁰⁷¹, Williams a suffisamment de métier pour anticiper et éviter toute compétition entre sa musique et les autres éléments de la bande-son – en particulier les effets de masque qui interviennent entre deux sons situés dans une zone de fréquences similaire, ou possédant le même volume¹⁰⁷². Le compositeur affirme régulièrement sa volonté de prendre en compte, dans la syntaxe musicale, la présence du dialogue et des bruitages :

Je suis très sensible aux effets sonores et au dialogue – tout ce qui entre en compétition avec ma musique (cela provient de mon expérience de la salle de mixage [...]). On devient cinématographiquement aguerri au bout d'un moment, et on apprend à mettre en relation la coloration [musicale] avec l'organisation globale de la bande sonore : on sait que l'on a affaire à des bruits de sabots de cheval, et donc que X est préférable à Y, etc. [...] Cela fait partie de notre art¹⁰⁷³.

James Buhler, David Neumeyer et Rob Deemer, bien qu'ils ne donnent aucun exemple précis pour étayer leur thèse, y voient d'ailleurs l'une des spécificités de l'écriture de Williams, qui « a développé une approche musicale capable de côtoyer sans heurts un *sound design* aux textures denses et au volume souvent extrêmement fort¹⁰⁷⁴ ».

Il s'agit donc d'analyser de manière approfondie les procédés qui facilitent cette cohabitation entre les différents éléments du tissu sonore dans l'ensemble de la saga, tant dans l'écriture du compositeur que dans les réalisations de Burt, avant d'étudier ceux qui semblent propres à la trilogie républicaine dans le chapitre 10. Nous nous intéresserons tout d'abord aux questions d'orchestration, de textures et de registres, avant d'aborder le placement minutieux des bruitages et des interventions musicales.

9.2.1. Orchestration, textures et registres

9.2.1.1. Cohabitation musique/dialogue

Plusieurs types de procédés peuvent être retrouvés dans l'ensemble des deux trilogies. Ils assurent une forme de cohésion dans l'écriture du compositeur tout au long de la saga, et témoignent de l'efficacité des choix effectués par le musicien pour répondre aux impératifs de

¹⁰⁷¹ Derek Elley, « The Film Composer: John Williams », *Films and Filming*, vol. 24, n° 10, août 1978, p. 31-32.

¹⁰⁷² Voir à ce sujet Jean Chatauret, « La perspective sonore », *Communications*, vol. 2, n° 85, 2009, p. 143.

¹⁰⁷³ Derek Elley, « The Film Composer: John Williams », *Films and Filming*, vol. 24, n° 10, juillet 1978, p. 24 : « I'm very sensitive to the sound effects and the dialogue – all the competition to my music (that comes from experience in the dubbing room [...]). You do get film-wise after a while, and you learn to relate the coloration to the overall aural set-up : you know you've got horses' hooves to deal with, therefore X is better than Y, etc. [...] It's part of the art of it. » Voir aussi Brian J. Robb, « Across the Stars », *Star Wars Insider*, n° 61, octobre 2002, p. 30-31.

¹⁰⁷⁴ James Buhler, David Neumeyer et Rob Deemer, *Hearing the Movies*, op. cit., p. 382 : « [He] developed a musical approach capable of integrating smoothly with a richly textured, and often extremely loud, sound design. »

la création sonore cinématographique. La considération de Williams à l'égard des autres composants de la bande sonore influe tout d'abord sur ses choix d'orchestration. Dans un entretien de 1975, il dévoile certaines des astuces compositionnelles qu'il a développées pour accompagner les séquences dialoguées :

[U]n compositeur doit toujours concevoir le dialogue comme faisant partie de la partition [...]. Il y a quelques « trucs », par exemple, des cordes dans le grave – [...] si [le dialogue] est accompagné par des sonorités de cordes graves, très souvent cela donne au dialogue une certaine assise [...]. Cela ne veut pas dire qu'on ne puisse pas avoir également des fréquences aiguës, mais je crois que le choix des textures sous le dialogue, le registre des voix et le rythme du dialogue – si un homme dit une réplique, suivie d'un silence [...], il est peut-être possible de colorer la musique différemment¹⁰⁷⁵.

La scène de *SW2* à l'intérieur de Tipoca City offre une illustration convaincante de ces techniques déployées par Williams pour ne pas masquer le dialogue tout en permettant néanmoins à la musique de jouer un rôle dramatique important. La séquence est typiquement focalisée sur le dialogue, dans la mesure où le premier ministre délivre à Obi-Wan des informations essentielles pour la suite de l'intrigue. Lorsque le Jedi apprend le nom du chasseur de primes dont les gènes ont servi à la création de l'armée des clones, Williams opte pour un accompagnement de cordes dans l'extrême grave, en accord avec les propos tenus ci-dessus par le compositeur [exemple 93]. L'harmonie – une succession d'accords parfaits mineurs – est énoncée aux cors avec sourdines, doublés tantôt par les trombones, tantôt par les clarinettes dans une couleur sombre très herrmanienne¹⁰⁷⁶. Ces effets de miroitement timbral et harmonique confèrent aux paroles de Lama Su une dimension inquiétante, renforcée par les nombreux chromatismes, le profil sinueux de la mélodie parcourue de grands sauts intervalliques, et le choix du registre extrême grave. Après une courte pause dans sa diction, Lama Su révèle à Obi-Wan la requête étrange de Jango Fett : posséder un clone identique (Boba), sans aucune transformation génétique pour le rendre plus docile ou accélérer sa croissance. Williams crée alors un changement d'éclairage dans l'écriture orchestrale, qui contribue à épaissir le mystère autour de Jango tout en accentuant son caractère sinistre. Cette

¹⁰⁷⁵ Cité dans Irwin Bazelon, « Interview with John Williams », *Knowing the score*, New York : Van Nostrand Reinhold Company, 1975, p. 200-201 : « [A] composer should think of the dialogue as part of the score [...]. There are a few little tips, for example, low strings – I find that in underscoring dialogue, if the dialogue has a low string sonority underneath it, very often it gives the dialogue something to sit on [...] This isn't to say that one can't have high frequencies as well, but I think the choice of textures under the dialogue, the register of the speaking voices, and also the tempo of the dialogue – if a man says a line, and there's a pause [...], it may be possible to color the music somewhat differently. » Voir aussi Bernie Dobroski et Claire Greene, « Pass the Popcorn », *op. cit.*, p. 7-8.

¹⁰⁷⁶ Bernard Herrmann (1911-1975) accordait une grande importance au pupitre de clarinettes, qu'il utilisait fréquemment dans le registre grave pour créer des effets menaçants – « une couleur particulièrement distinctive de sa palette orchestrale » (David Cooper, *Bernard Herrmann's The Ghost and Mrs. Muir: A Film Score Guide*, Lanham : Scarecrow Press, 2005, p. 2 : « a particularly distinctive color in his orchestral palette »). Voir aussi à ce sujet Royal S. Brown, « Herrmann, Hitchcock, and the Music of the Irrational », *Cinema Journal*, vol. 21, n° 2, printemps 1982, p. 14-49.

gradation dramatique est créée par des moyens relativement simples mais efficaces : la transposition du motif dans le registre aigu, le changement de timbres (à la mélodie et à l'accompagnement), moins voilés, le mode de jeu en trémolos et l'exploitation du suraigu comme facteur de tension supplémentaire aux violons. Grâce à cette inflexion dans l'orchestration, la menace se fait plus pressante tout en conservant au dialogue sa primauté. En effet, les timbres de voix d'Ewan McGregor et d'Anthony Phelan se situent dans le registre medium, soigneusement évité par le compositeur ; leurs répliques ressortent sans aucune difficulté par-dessus les fréquences très graves puis aigues de la musique.

The image displays a musical score for Example 93, titled « 3M4 Interior Tipoca City », measures 9-17. The score is written for a large orchestra and includes the following instruments: Flûtes, Hautbois, Clarinettes, Cors avec sourd., Trompettes, Trombones, Harpe, Violons, Violoncelles et contrebasses, Fl. (Flute), Htb. (Hautbois), Cl. (Clarinette), C. (Cor), Trp. (Trompette), Trb. (Trombone), Hp. (Harpe), V. (Violon), and Vc. et cb. (Violoncelle et contrebasse). The score is in 4/4 time and features a melodic motif in the strings and woodwinds, with dynamic markings like *mp*. The score is divided into two systems, with the second system starting at measure 5. The first system shows the Harpe and Violons/Violoncelles et contrebasses playing a melodic line, while the other instruments are mostly silent. The second system shows the Fl., Htb., and Cl. playing a melodic line, while the other instruments are mostly silent.

Exemple 93 : SW2, « 3M4 Interior Tipoca City », mes. 9-17 [film de 46:42 à 02:43].

9.2.1.2. Articulation musique/effets sonores

Outre cette attention portée au dialogue, le choix des textures, des timbres et des registres opéré par le compositeur est également primordial pour assurer un arrimage réussi entre musique et bruitages. Un exemple éloquent intervient au début de *SW5*, lorsqu'une sonde impériale atterrit sur la planète Hoth. Williams modifie son écriture en synchronisation avec le moment où elle émerge de la glace – notant très précisément « Robot » à cet endroit sur son manuscrit [exemple 94]. L'accompagnement orchestral se compose de deux plans distincts quant aux registres : une brève intervention de six cors et tuba dans le grave souligne le caractère menaçant de la sonde, tandis que les violons et altos tiennent les deux accords parfaits en valeurs longues dans l'aigu. L'éclairage changeant mineur/majeur, le frottement dissonant aux cuivres (mes. 22) et le chromatisme ascendant répété (*do#-ré*) maintiennent une tension :

Exemple 94 : *SW5*, « R1P2 New Start », mes. 21-24 [film de 02:33 à 02:43].

En créant ces textures contrastées, Williams permet en retour à Burt to de veiller à ce que les fréquences des effets sonores n'entrent pas en conflit avec l'orchestre mais soient complémentaires : les sons sourds et pulsés de la sonde occupent le registre medium. En outre, leur mouvance se distingue du caractère relativement statique de l'accompagnement, contribuant à l'établissement de strates sonores simultanées mais nettement différenciées. Ainsi, les bruitages et la musique ne se recouvrent à aucun moment et cohabitent harmonieusement. La saga dans son ensemble témoigne d'une attention particulière que Burt to porte à l'articulation des différents éléments du tissu sonore, illustrée dans cette scène :

Je travaille très dur pour orchestrer le mixage de sorte que la musique et les effets sonores se complètent mutuellement. Par exemple, les effets sonores peuvent occuper les hautes fréquences quand la musique est dans le registre grave, ou être prononcés quand la musique est rythmique. [...] [On] doit réfléchir avec soin à la manière dont ils interagissent entre eux¹⁰⁷⁷.

¹⁰⁷⁷ Cité dans Richard Clews, « Sound for *Star Wars Episode II* », *AudioTechnology*, novembre 2002, p. 24, http://www.audiotechnology.com.au/pdf/5/at5_star_wars_episode_2.pdf, consulté le 9 septembre 2014 : « I work very hard to orchestrate the mix such that the music and the sound effects complement one another. For example, the sound effects might be occupying the high frequencies when the music is in the low register, or be sustained when music is rhythmic. [...] [There] has to be careful thought given to how they relate to one another. »

Dans de nombreuses séquences chargées en effets sonores, les choix d'orchestration de Williams favorisent également l'intelligibilité de l'accompagnement musical par rapport aux bruitages, comme cela transparaît lors du duel entre Obi-Wan et le général Grievous sur Utapau dans *SW3* [exemple 95]. Le thème pesant de Grievous est d'abord énoncé en *mi* mineur, en homorythmie et en homophonie aux cors, trombones et tuba dans le grave. Les cordes ponctuent la mélodie dans le grave en esquissant la structure harmonique, très simple (tonique/quatrième degré altéré/sensible/conclusion sur la tonique par une cadence imparfaite, mesures 1-5). Le caractère martial du thème est généré par les accents appuyés, tandis que les notes répétées et le balancement du rythme ternaire lui confèrent un mouvement dynamique vers l'avant. La tension du quatrième degré altéré et les grands sauts intervalliques, apportant une rupture très expressive par rapport au profil conjoint de la tête du motif (ambitus restreint de quarte juste), renforcent l'expressivité et la vitalité de l'ensemble. Williams recourt à une amplification sonore par l'orchestration : l'énoncé du thème une octave plus aigue crée une intensification sonore naturelle, couplée au timbre clair des cors seuls (par contraste vis-à-vis du timbre plus voilé des doublures trombones/tuba aux mesures précédentes). L'effet de fourmillement orchestral des triolets pesants de doubles croches renforce l'ampleur et la profondeur de l'accompagnement musical. Par cette gestion des timbres et des registres dans l'écriture orchestrale, le thème de Grievous ressort ainsi clairement malgré l'intensité des crépitements des sabres laser et les normes de mixage leur conférant la primauté.

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The top staves are for the woodwinds and brass: Cors (Horn), Trompettes (Trumpets), and Trombones et Tuba. Below these are the percussion parts: Timbales (Timpani) and Tambours (Drums). The bottom staves are for the strings: Violons et altos (Violins and Violas) and Violoncelles et contrebasses (Cellos and Double Basses). The score is in 6/8 time and consists of five measures. The Cors and Trombones et Tuba parts play a melodic line with accents and slurs. The Violoncelles et contrebasses part provides a harmonic accompaniment with slurs and accents. The Tambours part features a rhythmic pattern of triplets. The Violons et altos part has a few notes with slurs and accents. The Timbales part has a few notes with slurs and accents. The Trompettes part is mostly silent.

The image shows a musical score for a scene from Star Wars: The Empire Strikes Back. The score is for a 3/4 time signature and consists of seven staves. From top to bottom, the staves are: C. (Corno), Trp. (Trompe), Trb. (Trombone), Timb. (Timbale), Tamb. (Tambourin), V. et Alt. (Violon et Alto), and Vc. et Cb. (Violoncelle et Contrebasse). The C. part has a melodic line with some grace notes. The Trp. part has a few notes with accents. The Trb. part is mostly silent. The Timb. part is also silent. The Tamb. part has a rhythmic pattern of eighth notes with triplets. The V. et Alt. part has a melodic line with triplets. The Vc. et Cb. part has a complex rhythmic pattern with triplets and dynamic markings like *mf* and *ff*.

Exemple 95 : *SW3*, Duel sur Utapau, thème du général Grievous. Transcription [film de 58:12 à 59:15].

Dans cette optique, les doublures instrumentales jouent un rôle essentiel. L'écriture cinématographique de Williams s'avère d'une grande clarté et efficacité lorsque l'orchestre doit évoluer au sein d'un tissu sonore dense, grâce à sa conscience de la différenciation des timbres et des alliages qui permettent d'obtenir une intensification naturelle. Notre ambition ici n'est pas d'étudier en détail toutes les doublures réalisées par Williams mais d'en indiquer uniquement les plus saillantes, tant dans l'ensemble de la saga que dans la trilogie républicaine, abordées au chapitre suivant. L'orchestrateur Conrad Pope explique à ce sujet : « Nous associons les cors avec sourdines avec les clarinettes. [...] Nous avons l'habitude de doubler les trombones et les cors entre eux, et de doubler les bois sur trois octaves très régulièrement¹⁰⁷⁸. »

L'[exemple 93] analysé plus haut illustre de manière éloquentes les doublures entre cordes et bois aigus, fréquentes chez Williams. On y remarque aussi l'emploi successif du deuxième puis du premier type de doublures évoquées par Pope, qui modifient légèrement l'éclairage de la séquence, renforçant sa dimension angoissante. Le deuxième type de doublures cité par l'orchestrateur dans la famille des cuivres intervient de manière saillante dans les passages de la saga particulièrement tendus et déjà chargés en bruitages ou en dialogue. On les observe par exemple dans *SW3*, lorsque Yoda et Palpatine dégainent leurs sabres laser tout en s'affrontant verbalement [à 01:50:31]. Le thème de la Marche impériale est énoncé *ff* en *si* mineur par quatre cors doublés par les trombones, qui rehaussent son caractère pesant et très dramatique. De manière similaire, dans la scène de *SW4* où Luke se précipite chez son oncle et

¹⁰⁷⁸ Conrad Pope, Entretien personnel réalisé le 13 février 2013 : « We associate muted horns with clarinets. [...] We tend to double the trombones and the horns together, in the woodwinds we tend to use triple octaves quite regularly. »

sa tante à la suite de l'attaque des Jawas par l'Empire [à 38:06], le thème de la Force est joué en *sib* mineur dans le grave par les trombones doublés par les cors. Afin de faire ressortir ce motif important, Williams opte ici pour un son massif, qui n'est pas recouvert par les sifflements du *landspeeder*. Soutenu par des ponctuations de timbales à contre-temps, cette combinaison de timbres confère une urgence au pano-travelling suivant le trajet de Luke à travers le désert tout en exaltant le courage du personnage, qui retourne chez lui contre l'avis d'Obi-Wan.

Williams mélange aussi très fréquemment, au sein d'une même strate, les timbres d'instruments appartenant à des familles différentes afin d'accroître les sonorités d'ensemble. L'un des alliages les plus employés sur les deux trilogies consiste à doubler les cors (allant souvent par quatre ou six) par les violons et les altos afin de créer un son plus dense. À cette doublure cors/cordes, Williams adjoint souvent les pupitres de bois dans le registre aigu, d'où se détachent nettement les flûtes et le piccolo, permettant ainsi à l'accompagnement de « percer » facilement, comme dans le *cue* « 6M4 Heroes Collide » de *SW3* par exemple qui accompagne le combat intense entre Obi-Wan et Anakin sur Mustafar. Dans cette perspective, Pope insiste : « On choisit l'orchestration non seulement en fonction du timbre, mais aussi selon l'intensité désirée¹⁰⁷⁹. » Cette doublure par les bois aigus apporte une brillance supplémentaire, qui constitue selon Pope l'une des signatures de l'orchestration williamsienne sur l'hexalogie. La fin de la scène de *SW5* où les rebelles se préparent à affronter les marcheurs impériaux est particulièrement emblématique [**exemple 96**]. Le dialogue entre Luke et Dak est accompagné par un motif solennel et enjoué, énoncé par quatre cors doublés aux cordes. En-dessous, les ponctuations de timbales et les roulements de caisse claire maintiennent un dynamisme sous-jacent et l'attente de la bataille. En synchronisation avec la réplique enthousiaste de Dak (« Je me sens prêt à affronter tout l'Empire à moi seul¹⁰⁸⁰ ! ») s'ajoutent les pupitres de bois répartis sur trois octaves, emblématisant le traitement des doublures aux bois évoqué plus haut par Pope. Cette intensification par le timbre et le registre permet à la fois de mettre en valeur l'excitation des personnages à l'approche du combat, mais aussi de conserver un accompagnement musical nettement audible alors que le vaisseau amorce son décollage, dans un son de moteur surmonté de sifflements intenses.

¹⁰⁷⁹ Conrad Pope, Entretien personnel réalisé le 13 février 2013 : « You orchestrate not just for timbre but also for intensity. »

¹⁰⁸⁰ « I feel like I could take on the whole Empire myself » dans la version originale.

The image displays a musical score for six instruments: Bois (Woodwinds), Cors (Trumpets), Cordes (Strings), B. (Baritone), C. (Cello), and Cd. (Contra Bass). The score is written in 3/2 time and consists of two systems. The first system includes staves for Bois, Cors, and Cordes. The second system includes staves for B., C., and Cd. The music features complex textures with many notes and rests, particularly in the string and brass sections.

Exemple 96 : *SW5*, « R3P2 Leia's Instructions », mes. 55-62 [film de 24:22 à 24:36].

L'attention marquée que Williams porte aux autres composants de la bande sonore se traduit ainsi dans son processus compositionnel par des choix minutieux d'orchestration, de textures instrumentales et de registres, à partir desquels Burt peut lui-même penser la conception de ses effets sonores. L'écriture de Williams permet à la fois d'accompagner les scènes dialoguées sans risquer de nuire à l'intelligibilité des paroles, mais aussi d'assurer la meilleure cohabitation possible entre sa musique et les effets sonores, soit en leur ménageant indirectement une place lorsque les registres ou les fréquences sont fortement polarisés dans la partition, soit en générant un son massif ou brillant qui maintient l'accompagnement orchestral à un seuil d'audibilité suffisant.

9.2.2. Placement minutieux des bruitages et des interventions musicales

Le compositeur et le *sound designer* veillent dans la majorité des scènes à ce que les nombreux bruitages et la musique se côtoient sans heurts. Outre la gestion des fréquences et la répartition des registres des différents matériaux sonores, le choix du placement des bruitages occupe une place fondamentale. L'intervention des effets sonores est en effet fréquemment pensée en regard du déroulement de l'accompagnement musical et des phrasés. Marc Mancini y voit l'une des particularités de Burt : « Il coordonne son travail avec celui du compositeur, disposant ses sons entre les notes de musique et à des hauteurs opposées¹⁰⁸¹. »

¹⁰⁸¹ Marc Mancini, « The Sound Designer », dans Elisabeth Weis et John Belton (dir.), *Film Sound: Theory and Practice*, New York : Columbia University Press, 1985, p. 367 : « He coordinates carefully with the film's composer, placing his sounds between notes and at contrasting pitches. »

La séquence de *SW3* où Obi-Wan se rend à Utapau témoigne de cette minutie déployée par Burtt quant au placement des effets sonores. À deux reprises dans la séquence, des bruitages au volume sonore important interviennent en effet sur des césures de l'accompagnement musical, qu'il s'agisse de notes tenues ou d'une micro-respiration entre deux phrases. Tout d'abord, un bref motif de fanfare, enjoué et héroïque, est énoncé aux trompettes doublées par les flûtes dans le registre aigu [**exemple 97**]. L'apparition soudaine dans le cadre du vaisseau d'Obi-Wan, affectée d'un son puissant, intervient très exactement sur la tenue de l'accord parfait de *sol* majeur aux cuivres mesure 2, juste avant la conclusion de la petite fanfare : aucun élément essentiel de la phrase musicale n'est donc recouvert par l'intensité du bruitage sourd associé au rétrogradage depuis la vitesse-lumière :

Exemple 97 : *SW3*, « 3M6 Going to Utapau », mes. 1-4 [film de 53:57 à 54:03].

Plus loin dans la scène, on remarque un procédé similaire quant à la minutie de placement des bruitages par rapport à la musique [**exemple 98**] : le son mat et métallique du lourd bâton que le garde Magna heurte contre le sol intervient *entre* les deux phrases musicales, prévenant donc là encore tout risque de conflit¹⁰⁸². Il crée de surcroît un effet de ponctuation, séparant deux phrases musicales distinctes. Un rapide trait descendant au caractère furtif est d'abord joué à l'unisson aux flûtes et à la harpe dans le registre medium, sur une tenue dissonante de seconde majeure à l'accompagnement. Un court motif tendu, au profil tortueux, est ensuite énoncé dans l'aigu aux flûtes doublées par les trompettes, sur un agrégat aux violons et altos. Le placement du bruitage sur le dernier temps de la mesure 16 permet ainsi de délimiter ces différents motifs sans gêner l'intelligibilité de la progression de la trame orchestrale. On observe également un contraste de registres marqué entre le son grave du bâton du garde, et l'aigu choisi par Williams qui confère aux timbres des flûtes et des trompettes une clarté supplémentaire :

¹⁰⁸² Un autre exemple emblématique est observable dans *SW4* [de 01:08:18 à 01:08:25], où les interventions des cellules menaçantes jouées dans l'extrême grave aux bassons et clarinettes sont entrecoupées par les sons de la respiration de Dark Vador, qui séparent les deux phrases musicales.

The image shows a musical score for five instruments: Flutes, Trompettes (Trumpets), Harpe (Harp), Violons et altos (Violins and Alti), and Violoncelles et contrebasses (Cello and Double Bass). The score is in 3/4 time and consists of three measures. The Flutes, Trompettes, and Harpe parts start with a melody in the first measure, marked *mf*. In the second measure, the Flutes and Trompettes continue with a similar melody, while the Harpe is silent. In the third measure, the Flutes and Trompettes play a descending line, marked *p*, while the Harpe is silent. The Violons et altos part starts with a sustained chord in the first measure, marked *pp*. The Violoncelles et contrebasses part starts with a sustained chord in the first measure, marked *pp*, and then plays a rhythmic pattern in the second and third measures.

Exemple 98 : *SW3*, « 3M6 Going to Utapau », mes. 16-18 [film de 54:30 à 54:37].

Par ailleurs, une attention particulière à perturber le moins possible la progression harmonique – en particulier dans les passages cadentiels où la tension harmonique appelle à être résolue – semble avoir été portée par le compositeur et le *sound designer*. Ainsi, les pics de volume des bruitages interviennent fréquemment soit avant¹⁰⁸³, soit après la détente harmonique. Au cours de la poursuite dans le champ d’astéroïdes de *SW5*, par exemple, le Faucon Millenium parvient à échapper à deux chasseurs TIE, qui s’écrasent contre les parois étroites d’un canyon. Malgré son intensité élevée, le fracassement des deux vaisseaux ne gêne aucunement l’accompagnement musical car il a été minutieusement placé après la résolution harmonique. L’intensité et la tension de la course-poursuite sont soulignées musicalement par une progression harmonique aux cuivres dont le caractère fortement cadentiel est accentué par la ligne de crête (*la-si-do*), le grand *crescendo* et surtout l’enchaînement septième de dominante avec neuvième majeure/premier degré à l’état fondamental [exemple 99]. La résolution sur l’accord de tonique (*do* majeur) prend alors la forme d’un climax, immédiatement suivi par la destruction des ennemis des héros. Cette configuration particulière a été précisément conçue par Williams puisqu’il note « Explosion » au-dessus du demi-soupir de la mesure 139, soit juste après la résolution harmonique ; celle-ci est prévue pour précéder le bruitage dès le processus compositionnel :

¹⁰⁸³ À la fin de *SW1*, la reine Amidala décide de retourner sur Naboo pour combattre l’invasion droïde. Son vaisseau apparaît soudainement dans le cadre alors qu’il quitte la vitesse-lumière à l’approche de la planète [de 01:37:20 à 01:37:25]. Aucun conflit n’intervient entre les bruitages et la logique harmonique de l’accompagnement musical : la résolution éclatante de l’agrégat dissonant sur un *do* à tout l’orchestre intervient juste après l’acmé des effets sonores, alors que le vaisseau s’éloigne vers la gauche du cadre.

The image shows a musical score for two staves: 'Bois' (Woodwinds) and 'Cuivres' (Brass). The woodwinds part features a melodic line with chromaticism, starting with a quarter note and followed by a series of eighth notes. The brass part consists of sustained chords, with a dynamic marking of *mf* and a *cresc. molto* marking. The score is in 2/2 time and includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Exemple 99 : *SW5*, « R4P3 The Asteroid Field », mes. 136-139 [film de 38:12 à 38:17].

La précision et le soin apportés quant au placement des interventions des bruitages vis-à-vis de l'accompagnement orchestral, et inversement, témoignent de la prise en compte de la bande sonore dans sa globalité tant par le *sound designer* que par le compositeur, emblématisant leur souci, constant dans l'ensemble des deux trilogies, d'inscrire leur matériau propre vis-à-vis des autres composants du tissu sonore.

9.2.3. Le cas des longues tenues

Un dernier procédé d'écriture, souvent employé par Williams dans les deux trilogies pour éviter une rivalité entre musique et bruitages, consiste à privilégier les longues tenues dans des passages transitoires où l'intensité de l'action appelle en retour des effets sonores nourris. La scène de *SW6* où les rebelles se regroupent et s'apprêtent à passer en vitesse-lumière pour mener une offensive désespérée contre l'Empire [à 01:23:20] est emblématique de ce traitement. La tension est renforcée par le suspense de l'action parallèle se déroulant sur la lune d'Endor où Han, Luke et Leia doivent désactiver le bouclier protégeant la station impériale, sous peine de conduire les rebelles au massacre. L'effet visuel saisissant de toute la flotte disparaissant dans de longues traînées lumineuses est souligné par des bruitages puissants. Comme dans l'[**exemple 99**], Williams opte pour une progression harmonique aux cuivres dans l'aigu. Celle-ci repose sur un chromatisme ascendant sur trois accords aboutissant sur un *si* à l'unisson. Mais contrairement à la scène de *SW5*, la détente harmonique est synchronisée avec l'intervention des effets sonores : tous les bruitages successifs associés au passage en vitesse-lumière du Faucon Millennium, de la flotte rebelle puis du vaisseau de l'amiral Ackbar, sont énoncés au-dessus de cet accord tenu jusqu'à la fin de la séquence. L'absence de modification dans l'accompagnement orchestral de ce moment crucial, marquant le basculement vers le dernier tiers du film, autorise à la fois le plein déploiement des effets sonores, et la conservation d'un nécessaire soutien musical à l'action dont l'intelligibilité reste préservée. La simplicité choisie par Williams permet ainsi d'optimiser l'efficacité de la musique, qui vient appuyer la tension dramatique de manière sous-jacente tout en laissant les bruitages occuper le premier plan.

L'ensemble des procédés détaillés tout au long de cette section emblématisent la prise en considération par Williams et Burtt, dans la totalité de la saga, de la dimension éminemment collective de la création sonore trop souvent occultée dans la littérature sur la saga, qui tend à rester focalisée sur la scission de nature entre les deux types de matériaux sans envisager la manière dont ceux-ci s'inscrivent les uns par rapport aux autres. La collaboration entre le compositeur et le *sound designer* ne prend certes pas la forme de rencontres spécifiquement dédiées à une réflexion commune sur le sujet, mais chacun possède suffisamment de métier pour anticiper – ou modifier par la suite, du côté de Burtt – les réalisations de l'autre, et faciliter la cohabitation des différents matériaux sonores. Celle-ci se traduit en particulier dans la gestion des textures, la répartition des fréquences et des registres, le choix du placement des effets sonores, et la mise en retrait de l'accompagnement orchestral judicieusement articulée par le compositeur dans des séquences où les bruitages occupent le premier plan.

9.3. Interactions entre musique et bruitages : les effets de complémentarité

Un dernier procédé nous paraît essentiel à souligner sur le plan des stratégies mises en place pour assurer une cohabitation harmonieuse entre musique et effets sonores dans les deux trilogies. Contrairement à l'opinion la plus largement répandue dans la littérature dominante, selon laquelle « le monde des effets sonores créé par Burtt [...] est radicalement étranger à l'univers de la musique symphonique de John Williams, et vice versa¹⁰⁸⁴ », la saga présente à notre sens des interactions évidentes et une complémentarité essentielle entre ces différents éléments sonores, pourtant très peu évoquées par les chercheurs.

Certes, il ne peut y avoir dans *Star Wars* d'« analogie de matière » entre les bruitages et la musique, ni d'assimilation entre ces éléments à la manière de *Planète interdite* (1956), *Blade Runner* (1982) – souvent loué à cet égard¹⁰⁸⁵ –, *Matrix* ou *Halloween 2* (2009)¹⁰⁸⁶, puisque le paradigme d'écriture de Williams reste l'orchestre symphonique traditionnel et non l'électronique. Toutefois, une analyse minutieuse et systématique de l'ensemble des épisodes met en lumière, même de manière fugitive, la présence d'effets de continuité, d'échos, de

¹⁰⁸⁴ Michel Chion, « The Silence of the Loudspeakers, or Why With Dolby Sound it is the Film that Listens To Us » [1998], dans Larry Sider, Diane Freeman et Jerry Sider, *Soundscape: The School of Sound Lectures*, Londres/New York : Wallflower Press, 2003, p. 154 : « [T]he world of sound effects created by Ben Burtt [...] is radically foreign to the world of John Williams's symphonic music, and vice versa ».

¹⁰⁸⁵ Voir Michel Chion, *Un art sonore, le cinéma : histoire, esthétique, poétique*, Paris : Cahiers du cinéma, 2003, p. 127.

¹⁰⁸⁶ Voir Jeremy Barham, « Scoring Incredible Futures: Science-Fiction Screen Music, and “Postmodernism” as Romantic Epiphany », *The Musical Quarterly*, vol. 91, n° 3/4, automne/hiver 2008, p. 252 ; et Benjamin Wright, « What Do We Hear? The Pluralism of Sound Design in Hollywood Sound Production », *The New Soundtrack*, vol. 3, n° 2, septembre 2013, p. 152-153.

passerelles entre musique et bruitages, qui remettent en question la séparation étanche habituellement tracée entre eux.

Cette communication entre les différents éléments sonores s'exprime d'abord par le biais de ce que Michel Chion nomme une « dimension-pivot », c'est-à-dire un « aspect commun appartenant à des éléments sonores considérés comme différents de nature (parole, musique, bruit), et permettant soit de passer progressivement de l'un à l'autre, soit de les faire ressembler l'un à l'autre¹⁰⁸⁷ ». La hauteur est la dimension-pivot la plus employée dans l'hexalogie pour créer un pont entre musique et bruitages. À la fin de la bataille d'Endor dans *SW6* [de 01:58:49 à 01:58:57] par exemple, alors que les Ewoks célèbrent leur victoire, la mélodie s'interrompt sur une quinte à vide *la-mi* aux bois et cordes, qui est très exactement l'intervalle ascendant énoncé par le cor d'un Ewok immédiatement après. Un autre appel de cor (*si-fa#*) vient ensuite s'ajouter sur le plan rapproché d'un second Ewok. Les deux quintes à vide se superposent, soutenues par une pédale *la-mi* dans une nuance *p* aux cordes qui s'inscrit là aussi parfaitement dans les résonances d'appels de cor. La consonance généralisée et l'harmonie des matériaux sonores évoquent la paix retrouvée sur un plan général majestueux cadrant les sommets des arbres et les montagnes sous un ciel azur.

À un degré de réalisation supplémentaire, on observe, dans la scène de *SW5* où Han échoue à faire passer le Faucon Millenium en vitesse-lumière, un effet de continuité par le profil dynamique des sons, le mouvement des différentes lignes sonores et leur dessin « mélodique » – le registre et la hauteur jouant le rôle de dimensions-pivots. Les effets sonores apportent ici une réponse humoristique à l'accompagnement orchestral. Le moment où Han déclenche la procédure est étroitement synchronisé avec une grande envolée conjointe dynamique en *crescendo* aux cordes, flûtes et piccolo soulignant l'ardeur du personnage. Mais le trait fusée s'interrompt brutalement alors que rien ne se passe : le compositeur note le décompte « One, two, three » au-dessus des mesures 19-21 du *cue* « R7P2 Attack Position », et inclut deux mesures de silence après la croche finale. Ce silence musical inattendu sur l'aboutissement du *crescendo* souligne en creux l'insuccès de la manœuvre. La dernière note du trait fusée est immédiatement suivie par un petit sifflement dérisoire proche d'un *glissando* descendant en *decrescendo*, qui débute à une intensité et une hauteur proches de la fin de la phrase musicale (sur un *ré#*), comme s'il en était un prolongement direct. Les choix effectués dans la création des bruitages génèrent ainsi un effet de continuité avec la musique, tandis que la trajectoire sonore inversée entre la grande envolée ascendante à l'orchestre et la descente par paliers saccadés des bruitages au caractère piteux prend la forme d'un contrepoint comique. Ce jeu de

¹⁰⁸⁷ Michel Chion, « 100 concepts pour penser et décrire le cinéma sonore », s.l.n.d., p. 43, <http://michelchion.com/texts>, consulté le 2 mars 2015.

dialogue entre la musique et les effets sonores se dissocie complètement du dramatisme de la situation : impuissants à passer en vitesse-lumière, les héros risquent en effet d'être capturés par les vaisseaux impériaux et livrés à Dark Vador [extrait 40].

Une complémentarité essentielle entre les différents matériaux sonores intervient également dans les effets de ponctuation rythmique, qui génèrent une forme de dialogue alterné entre musique et bruitages. Un exemple particulièrement représentatif intervient dans la séquence de *SW2* sur Géonosis où Anakin, le bras soudé sur le tapis roulant de la chaîne de montage droïde, risque de se faire littéralement aplatis par les machines. Laurent Jullier y observe avec justesse « un jeu de l'orchestre avec le bruit syncopé et métronomique des robots soudeurs en pleine action¹⁰⁸⁸ ». Les ponctuations verticales d'accords parfaits de *la* mineur, énoncé *ff* en homophonie et en homorythmie à tout l'orchestre, interviennent ainsi à chaque fois *entre* les pulsations mécaniques des machines, juste avant que la plaque de métal ne se rabaisse. Cette alternance singulière entre bruits et musique génère une boucle rythmique dont chacun des matériaux sonores fait partie intégrante, répétée à sept reprises avec des variations infimes. Elle accentue le martèlement puissant des machines, renforçant le dramatisme et la tension de la scène [extrait 41].

Enfin, on relève dans l'ensemble de la saga de nombreux passages où la musique se fait quasi bruitiste, concourant alors à amplifier les effets sonores. Ce procédé relativement classique dans les compositions pour l'écran, proche du *mickey-mousing*, mérite néanmoins d'être évoqué. Il s'avère en effet relativement efficace pour permettre aux différents matériaux sonores de cohabiter puisqu'il s'agit d'un point de rencontre très précis et saillant : musique et bruitages s'associent pour produire de concert le même impact, sans distinction véritable. On trouve un exemple significatif de ce « bruitage stylisé¹⁰⁸⁹ » par la musique, pour reprendre l'expression de Jean-Claude Mari, à la fin du *cue* « 5M5 Finding the Conveyor Belt » de *SW2*, lorsque C3-PO tombe brutalement sur un tapis roulant de la chaîne de montage des droïdes géonosiens. Le son même de sa chute est accentué orchestralement par un *sfz*, un coup de cymbale et de tam-tam, et des harmonies dissonantes formées par un agrégat de cinq sons aux bois, violons, harpes, cors et percussions (*mi-sol-do#-ré-mib*), un cluster percussif dans le grave du piano, et un cluster vocal en crescendo dans l'aigu. Tous ces éléments musicaux sont conçus spécifiquement pour ce bruit de chute puisque le compositeur note « il atterrit !¹⁰⁹⁰ » au-dessus

¹⁰⁸⁸ Laurent Jullier, *Star Wars : anatomie d'une saga* [2005], Paris : Armand Colin, 2010, p. 65. On retrouve un effet similaire à la fin du duel de *SW3* entre Obi-Wan et Grievous, où le coup de poing que le général assène au Jedi est ponctué musicalement par un *si* énoncé à l'unisson par tous les pupitres de l'orchestre [à 01:06:29].

¹⁰⁸⁹ Jean-Claude Mari, *Quand le film se fait musique : une nouvelle ère sonore au cinéma*, Paris : L'Harmattan, 2007, p. 52.

¹⁰⁹⁰ « Lands ! » dans le manuscrit, mesure 66.

de la mesure correspondante. Par le recours à ce type d'écriture, la musique se rapproche ainsi d'un pur bruitage, floutant sa démarcation avec les effets sonores en tant que tels.

* * *

Cette analyse transversale des deux trilogies nous a permis de mettre en lumière l'éventail riche et diversifié de procédés mis en place à la fois par le compositeur et par le *sound designer* (et plus largement par l'équipe son) pour favoriser une cohabitation réussie entre musique, bruitages et dialogue dans l'ensemble de la saga, loin du conflit stérile souvent évoqué dans la littérature. James Buhler, par exemple, joint étonnamment sa voix au discours dominant, allant jusqu'à voir dans la bande sonore de *Star Wars* une « qualité distinctive de conflit : la musique ne ménage aucune place aux effets sonores en général, pas plus que les bruitages ne tiennent compte de celle-ci. [...] Aussi les effets sonores s'imposent-ils [...] face à l'orchestre, mettant en pièces la tapisserie tissée par la musique¹⁰⁹¹ ».

Les stratégies analysées tout au long de ce chapitre permettent de mettre à distance ce type d'affirmations peu nuancées. Jalonnant l'intégralité de l'hexalogie, elles permettent à chacun des matériaux sonores d'exercer son rôle de la manière la plus optimisée possible, dans un cadre de création collective où la bande sonore est particulièrement dense. À ce titre, le choix de placer les effets sonores significativement en retrait au mixage dans plusieurs scènes importantes rehausse la dramatisation apportée par la musique, jouant avec les attentes spectatorielles et apportant un éclairage particulier aux actions représentées. En amont, le travail d'écriture effectué par Williams sur l'instrumentation, les textures orchestrales, les doublures et les registres, ainsi que le choix d'accompagner certaines actions intenses par des longues tenues, témoignent de la grande attention portée par le compositeur à l'environnement sonore dans lequel s'inscrit sa musique, aussi bien en ce qui concerne les bruitages que le dialogue. Williams et Burt se livrent également à un placement extrêmement soigné des interventions de la musique et des bruitages dans les deux trilogies, prenant fréquemment en considération la progression des phrases musicales et leur logique harmonique. De tout ceci découle une complémentarité intéressante entre musique et bruitages, qui ne saurait se limiter à une simple juxtaposition ou superposition de deux matériaux diamétralement opposés, évoluant hermétiquement l'un par rapport à l'autre.

¹⁰⁹¹ James Buhler, « *Star Wars*, Music, and Myth », dans James Buhler, Caryl Flinn, et David Neumeyer (dir.), *Music and Cinema*, Hanover : Wesleyan University Press, 2000, p. 39 : « [*Star Wars* has a] distinctive quality of conflict : the music does not make room for sound effects in general any more than the sound effects take account of the music. [...] Thus, sound effects [...] generally impose themselves on the music, ripping the tapestry the music weaves to pieces. »

Si elles ne sont pas nouvelles en soi, ces stratégies s'avèrent néanmoins singulières au regard des normes du cinéma-spectacle et des pratiques les plus courantes dans les *blockbusters*, et font partie intégrante de la réussite de *Star Wars*. Les interactions musique/bruitages dans la saga, évoquées tout au long de ce chapitre, affirment ainsi leur spécificité dans la finesse de réalisation et le degré de minutie apportée à la gestion de chacun des éléments sonores, tant du côté de l'écriture musicale que de la conception des bruitages et du mixage. Par un déplacement de notre échelle d'analyse et en accord avec notre projet comparatif, il s'agit à présent d'examiner dans le chapitre 10 les différentes stratégies mises en place entre les deux trilogies, en nous focalisant particulièrement sur l'extension substantielle et les changements de procédés dans la trilogie républicaine, ainsi que sur les défis spécifiques auxquels le compositeur est confronté à l'ère numérique.

Chapitre 10 : Comparaison des procédés mis en place entre les deux trilogies

Il pourrait paraître réducteur de considérer ici les deux trilogies dans leur globalité, plutôt que de s'attacher à dresser une forme de typologie des procédés mis en œuvre spécifiquement dans chaque épisode pour garantir un équilibre sonore. Une telle entreprise est en réalité irréalisable, car il n'est pas possible de faire ressortir une stratégie du compositeur ou de l'équipe son qui serait propre à tel épisode particulier et que l'on ne retrouverait dans aucun autre : les différences ponctuelles que l'on peut relever sont inhérentes au processus de création cinématographique lui-même et à ses aléas, comme il s'agit à présent de l'établir.

10.1. Une absence d'homogénéité à l'échelle des épisodes

Au cours de nos analyses systématiques réalisées sur l'ensemble de la saga, nous avons certes remarqué que chacune des trilogies ne forme pas complètement un tout homogène quant au traitement des rapports musique/bruitages. Plusieurs épisodes individuels présentent des particularités à cet égard. *SW5*, souvent loué dans la littérature¹⁰⁹², semble ainsi à première vue être le film qui apporte le soin le plus poussé aux équilibres sonores : cet épisode atteste un souci de ne pas générer de confrontation directe entre l'accompagnement orchestral et les effets sonores, et une volonté d'« harmonie » entre l'intensité des effets sonores et le volume de la musique. Hormis quelques exceptions passagères et la dernière demi-heure¹⁰⁹³, l'accompagnement orchestral reste audible de manière relativement constante tout au long du film, et ce dès la scène d'ouverture qui se démarque de celle de *SW4*, où la musique était fréquemment recouverte par les bruits des vaisseaux et les tirs.

Pourtant, lorsque l'on étudie en détail le traitement de la partition de Williams au montage final, ce constat premier appelle à être nuancé ou, du moins, remis en perspective. Si l'épisode paraît particulièrement équilibré sur le plan sonore, cette impression est en fait fortement liée à la suppression de nombreux *cues* ou de sections orchestrales conséquentes initialement prévus par Williams, comme on l'a vu au chapitre 5. Outre les nouveaux passages sans musique ainsi dégagés, le fait d'opter pour un simple soutien orchestral en remplacement permet de faire passer l'accompagnement musical au second plan dans les scènes concernées, alors que les thèmes initiaux auraient pu, s'ils avaient été conservés, engendrer un conflit vis-

¹⁰⁹² Voir notamment Didier Leprêtre et Nicolas Michel, « La guerre ne fait pas rage que dans les étoiles », *Dreams to Dream...s*, n° 15, automne 1999, p. 42.

¹⁰⁹³ Les moments de confrontation entre accompagnement orchestral et effets sonores, où la musique tend à être masquée par ces derniers, sont majoritairement concentrés à la fin du film, c'est-à-dire au moment où l'action et le suspense se font de plus en plus pressants. Cela différencie aussi *SW5* des autres épisodes de la trilogie impériale.

à-vis des bruitages ou être majoritairement masqués. Rappelons d'ailleurs que *SW5* est l'épisode comprenant le moins de musique de toute la saga.

À l'inverse, si *SW6* est le seul épisode de la trilogie impériale à inclure une séquence uniquement accompagnée par des effets sonores, sur laquelle nous reviendrons plus loin¹⁰⁹⁴, il paraît aussi être le moins abouti sur le plan des interactions musique/sons : d'après nos relevés transversaux sur l'ensemble de l'hexalogie, c'est dans ce volet que l'on rencontre le plus de scènes où la musique est recouverte par les bruitages. Le film présente moins de complémentarité et de jeu de dialogue entre l'accompagnement orchestral et les effets sonores que les autres épisodes. Dans la scène d'ouverture où l'Empereur se rend sur sa nouvelle base spatiale en construction [de 02:50 à 03:12], des sirènes irrégulières et transposées à deux hauteurs différentes viennent ainsi à plusieurs reprises se greffer sur l'accompagnement orchestral. Ces bruitages s'avèrent assez malencontreux en ce que leurs fréquences et leur registre sont proches de ceux de la partition, entraînant des perturbations à la fois dans la construction harmonique du discours musical – leurs fréquences n'entrent aucunement dans la sphère harmonique de l'accompagnement orchestral – et la conduite des phrases. Les sons de sirène forment en effet des *glissandi* descendants à partir d'une hauteur déterminée que l'on pourrait transcrire sur portée. En s'entremêlant au thème de la Marche impériale, ils ajoutent un nouvel élément « musical » hétérogène à la mélodie principale. Ils créent alors des interférences dans le déroulement du thème et sa perception claire, et accentuent l'impression de superposition d'éléments sonores disparates.

Ce travail moins poussé sur le plan des interactions musique/bruitages dans *SW6* s'explique, là encore, non par un changement d'approche ou de procédés employés par le compositeur et l'équipe son, mais par le poids de contraintes éprouvantes et le temps réduit imparti à la gestion des équilibres sonores. Comme le signale Burt, la réussite sonore moindre de cet épisode s'explique par les innombrables changements de dernière minute intervenus au niveau du montage. Ces derniers ont nécessité de refaire un nouveau mixage en un temps très court, dicté par le calendrier de tournage d'*Indiana Jones et le Temple maudit* (1984) auquel participait Lucas. Le *sound designer* en conserve un souvenir plus que mitigé, évoquant un travail harassant :

« C'est le pire film sur lequel j'ai jamais travaillé en matière de changements. On recommençait à travailler sur les bandes depuis le début pour la troisième ou quatrième fois ». Après

¹⁰⁹⁴ Cf. *infra* § 11.4.1.

l'achèvement d'un mixage de douze pistes considéré comme définitif, onze des treize bobines du film ont été modifiées, et l'équipe n'a alors eu que dix jours pour terminer le mixage final¹⁰⁹⁵.

Ces contraintes temporelles se sont également exercées vis-à-vis de l'ordre de mixage, habituellement linéaire pour favoriser une progression narrative et dramatique¹⁰⁹⁶. L'absence de chronologie sur *SW6* a pu gêner une vision globale de l'architecture sonore du film et, partant, une gestion minutieuse et cohérente des équilibres sonores tout au long de l'épisode. Enfin, les nombreuses modifications du montage ont eu aussi un impact sur la musique nécessitant de la part de Williams de nouvelles compositions et d'autres enregistrements dans l'urgence :

La bataille avec le monstre sarlaac était l'une des dernières scènes qu'on a mixées dans le film, parce qu'il y avait eu beaucoup de changements au montage. [...] La musique avait été enregistrée à Londres par Johnny Williams, et puis la séquence a été modifiée si souvent qu'ils ont dû retourner enregistrer à nouveau une musique différente¹⁰⁹⁷.

Ainsi, les quelques particularités que l'on peut observer sur le plan des interactions musique/bruitages et des équilibres sonores dans certains épisodes isolés dépendent en réalité bien davantage de contingences extérieures à l'acte de création – contraintes techniques et financières, conditions de travail propres à chaque épisode, temps imparti à l'équipe son, nombre de remaniements au montage final – que de changements volontaires dans les stratégies déployées par le compositeur et l'équipe son. Il devient dès lors plus pertinent de modifier l'échelle d'analyse et d'envisager un degré de détail moins restreint. Nous étudierons donc ici la manière dont Williams et Burtt vont réévaluer et étendre plusieurs procédés dont la base était déjà posée dans la trilogie impériale, et qu'ils vont porter à un degré de réalisation encore plus fin et poussé sur les épisodes républicains.

10.2. Extension et changements des procédés dans la trilogie républicaine

La trilogie républicaine présente deux particularités, que l'on a évoquées plus tôt : la présence quantitative de plus en plus importante de la musique et, parallèlement, l'accroissement du nombre et du volume des bruitages. Moins chargée sur le plan sonore, la trilogie impériale présentait de surcroît des plages assez longues sans accompagnement

¹⁰⁹⁵ Cité dans Larry Blake, « *Return of the Jedi: Sound Design for the Star Wars Trilogy* by Ben Burtt », *Film Sound Today: An Anthology of Articles from Recording Engineer/Producer*, Hollywood : Reveille Press, 1984, p. 43 : « "This was the worst picture I've ever worked on in terms of changes. We were going back and starting reels over for a third or fourth time." After what was considered a final 12-track mix had been finished, there were changes in 11 of 13 reels in the film, and then the crew had only 10 days to finish the final mix. »

¹⁰⁹⁶ Burtt explique ainsi : « Normalement, on mixe un film du début à la fin dans l'ordre des scènes. Mais comme ce film était encore au montage quand on a commencé [...] le mixage final, on a en fait commencé le travail par le milieu du film. On a commencé par la bobine 5. Et puis plus tard, on a fait le début du film » (Ben Burtt, Commentaires audio du DVD de *SW6*).

¹⁰⁹⁷ *Ibid.*

musical. Or, comme le souligne Laurent Jullier, la densité d'occupation musicale dans les épisodes récents « rappelle une caractéristique des films hollywoodiens des années 1930, le “100% musical” lancé par le compositeur Max Steiner. Chaque nouveau *Star Wars* s'approche de cet idéal¹⁰⁹⁸. » Cet état de fait entraîne des défis renouvelés pour Williams vis-à-vis de son approche des épisodes impériaux, et pourrait laisser penser qu'une confrontation inévitable s'opèrerait entre les différents éléments de la bande sonore. Or, une analyse minutieuse conduit à nuancer toute conclusion hâtive et permet d'apprécier la réarticulation du tissu audio-musico-visuel qui s'opère dans la trilogie républicaine, à travers les choix spécifiques opérés par le compositeur et le *sound designer* face à ce nouveau contexte.

10.2.1. Une alternance de primauté musique/bruitages à grande échelle

Tout d'abord, la question de la prééminence soit de l'accompagnement orchestral, soit des effets sonores semble avoir été abordée de manière plus frontale et approfondie dans la trilogie républicaine. La gestion de détail se fait en effet sur une échelle bien plus fine, probablement grâce à la flexibilité et à la facilité de manipulation nouvelles offertes par les outils numériques. Les alternances s'opèrent de façon beaucoup plus variée : à un niveau microscopique, elles se font plus rapidement, sur des sections de quelques secondes. Sur un plan macroscopique, elles interviennent à l'échelle de scènes entières et s'inscrivent dans une conception globale de la progression dramatique et des enjeux de chaque séquence, qui entraîne fréquemment *plusieurs* échanges de primauté entre musique et bruitages au sein d'une même scène. On ne rencontre pas du tout cette configuration dans *SW4*, et très rarement dans *SW5* et *SW6* : le cas de figure le plus répandu dans la trilogie impériale consiste à mettre en avant successivement la musique puis les effets sonores (ou l'inverse), cet échange s'effectuant une seule fois et à un moment ponctuel. Un exemple emblématique de ce type de pratiques propres à la trilogie impériale ayant été analysé plus haut, dans la scène de *SW4* où le Faucon Millénium se fait tracter vers l'Étoile Noire (cf. [extrait 39]), nous analyserons ici leur extension dans deux scènes représentatives de la trilogie républicaine.

La séquence de *SW2* où Zam introduit des *kouhuns* dans la chambre de la sénatrice Amidala à l'insu de R2-D2 joue, à plusieurs reprises, sur la mise en avant alternée de la musique et des sons émis par le robot. Alors que les vers venimeux s'approchent du lit puis s'immobilisent pour ne pas être repérés, la musique très dissonante occupe le premier plan de la bande sonore. Les *glissandi* joués aux trombones avec sourdine et trombones basse, les *glissandi* d'harmoniques aux violons et altos en mouvements contraires, et les clusters énoncés aux cors avec sourdines métalliques se font de plus en plus présents, dans un *crescendo ff*

¹⁰⁹⁸ Laurent Jullier, *Star Wars : anatomie d'une saga* [2005], Paris : Armand Colin, 2010, p. 62-63.

sinistre qui s'interrompt brusquement. Williams crée une rupture marquée dans son écriture. L'effectif instrumental devient bien plus clairsemé, privilégiant les timbres éthérés et doux : cloches, vibraphone, voix au synthétiseur, *pizz.* de violoncelles, piano et violons dans le suraigu. L'écriture est beaucoup plus verticale, avec des accords répétés de septième majeure en blanches au synthétiseur, ponctuées par un intervalle dissonant de seconde majeure éclatée au piano (*si^b* dans le registre medium/*do* dans le suraigu) et des noires répétées au vibraphone. Ces changements soudains, joints au *pp* généralisé, entraînent un effet de décrochage sonore et de respiration musicale qui mettent ici en valeur les sons émis par R2-D2. La musique se fait soutien discret et permet aux bruitages d'être clairement audibles.

Une autre césure intéressante intervient peu après, au moment où R2-D2 s'éteint derechef après avoir balayé la chambre [exemple 100] :

The musical score for Example 100 consists of ten staves. The top staff is for Clarinette basse (Bass Clarinet) in bass clef, 4/4 time, with a *mf* dynamic. The second staff is for Bassons (Bassoons) in bass clef, 4/4 time, with a *mf* dynamic. The third staff is for Cors avec sourd. (Trumpets with mutes) in treble clef, 4/4 time, with a *mf* dynamic and a glissando. The fourth staff is for Trombones avec sourd. (Trombones with mutes) in bass clef, 4/4 time, with a *mf* dynamic and a glissando. The fifth staff is for Cloches (Chimes) in treble clef, 4/4 time. The sixth staff is for Synthétiseur (Synthesizer) in treble clef, 4/4 time. The seventh staff is for Piano in treble clef, 4/4 time, with a *p* dynamic and a pedaling instruction. The eighth staff is for Violons (Violins) in treble clef, 4/4 time, with a *mf* dynamic and a glissando. The ninth staff is for Altos (Alto Saxophones) in bass clef, 4/4 time, with a *mf* dynamic. The tenth staff is for Violoncelles et contrebasses (Violoncelles and Contrabasses) in bass clef, 4/4 time, with an *arco, div.* instruction.

Exemple 100 : *SW2*, « 1M6 Zam's Dirty Trick », mes. 79-80 [film de 13:42 à 13:48].

La fin des bips du droïde est corrélée à une raréfaction accrue du matériau musical, reposant principalement sur des arpèges nébuleux ascendants au piano et des longues tenues dans une nuance générale *p*. Le fait qu'il n'y ait aucun nouvel énoncé motivique ni aucune

nouvelle attaque du son, et que tous les autres pupitres aient des silences, renforce là aussi le sentiment de repos. Cet « effet de silence¹⁰⁹⁹ » prépare le retour très dramatique au premier plan de la musique : à cette micro-coupure succèdent (mes. 80) des pédales de clusters grinçants à la clarinette basse, aux bassons, contrebasson, cors avec sourdines métalliques, violoncelles et contrebasses, surmontées de *glissandi* descendants aux trombones avec sourdine *harmon*, de lents *glissandi* d'harmoniques aux violons, et de trémolos chromatiques ascendants aux altos.

À plusieurs reprises, on remarque donc une fluctuation entre le primat de la musique quand les *kouhuns* se déplacent en direction de Padmé, et celui des sons émis par R2-D2 (puis des paroles lors du dialogue entre Anakin et Obi-Wan à l'extérieur de la chambre). La musique renforce le caractère menaçant et dangereux des vers venimeux, et ne joue dans un second temps qu'un rôle de soutien en maintenant l'attente tendue sur les plans du robot qui ne parvient pas à détecter la présence des *kouhuns*. En faisant se succéder ainsi les effets de suspens et de reprise de la tension, cette oscillation minutieuse rehausse la puissance dramatique de la scène [extrait 42].

Si cette alternance de prééminence musique/bruitages intervient dans une séquence relativement « calme », on trouve également cette mise en avant périodique de la musique ou des bruitages selon les endroits les plus adéquats dans des scènes d'action particulièrement chargées en effets sonores, comme la scène de poursuite à travers Coruscant entre Zam et les Jedi dans *SW2*, ou le débarquement de l'imposante armée droïde sur Naboo au début de *SW1* [à 09:56]. Sur le lent panoramique vers la gauche suivant le déploiement des vaisseaux de la Fédération du Commerce dans l'espace, l'accompagnement musical est tout d'abord purement rythmique. Un ostinato sur une même note (*do*), répétée alternativement sur les temps puis en syncopes, est mis en place aux cordes *staccato* à l'unisson, doublées par les timbales et des roulements de caisse claire. Il génère une impulsion vers l'avant et permet aux bruitages des moteurs d'occuper le premier plan lorsque les vaisseaux passent devant la caméra. Sur le plan d'ensemble suivant, en revanche, alors que le véhicule le plus massif se pose entre les arbres, les courtes sonneries de cors puis de trompettes sont clairement intelligibles. Les effets sonores à l'intensité la plus forte interviennent en effet au début et à la toute fin du plan, soit sur les notes répétées aux cors et *après* l'énoncé du motif de trompettes – celui-ci occupant nettement la prééminence par rapport aux bruitages mixés très bas.

¹⁰⁹⁹ Plusieurs auteurs anglophones emploient l'expression de « relative silence », que nous traduisons de cette façon. Voir Stephen Keane, « Walter Murch and Ben Burt: The Sound Designer as Composer », dans Graeme Harper, Ruth Doughty et Jochen Eisentraut (dir.), *Sound and Music in Film and Visual Media: An Overview*, New York : Continuum, 2009, p. 461 ; et Mark Kerins, *Beyond Dolby (Stereo): Cinema in the Digital Sound Age*, Bloomington : Indiana University Press, 2011, p. 59.

Les effets sonores prennent à nouveau brièvement le dessus sur le panoramique vers le bas cadrant le gigantesque vaisseau posé dans la clairière, des droïdes surgissant brusquement du hors-champ sur des motos dont la vitesse est mise en valeur par le son. Ce plan est accompagné par l'ostinato seul, sans aucun énoncé mélodique comme au début de la scène. Il est intéressant de remarquer qu'une nouvelle permutation de primauté a lieu sur ce même plan, alors qu'un panoramique suit des engins similaires passant très près de la caméra puis s'arrête sur de lourds véhicules de transport sortant des soutes du cargo. Les choix de mise en scène et le cadrage en contre-plongée insistent sur le caractère imposant des vaisseaux, et appelleraient *a priori* des bruitages à la puissance équivalente. Or les effets sonores sont ici mixés relativement bas¹¹⁰⁰. Ce passage au second plan de la bande sonore s'explique par le fait qu'un nouveau thème musical important est ici énoncé pour la première fois. Il s'agit du thème des droïdes de la Fédération du Commerce [exemple 101], une marche militaire dans le mode de *la sur do* affectée ici d'un caractère majestueux et enlevé, jouée aux trompettes doublées par les trombones et accompagnée par l'ostinato évoqué plus haut :

Exemple 101 : *SWI*, thème des droïdes, « The Droid Invasion ». Transcription à partir de [*SWI UE*], disque 1, piste 7 [film de 10:20 à 10:29].

Tout au long de la séquence, malgré la densité des effets sonores et l'insistance visuelle sur les lourds vaisseaux, les fluctuations successives de la musique et des bruitages au premier plan du mixage se font donc suivant la nécessité de bien percevoir la musique aux nœuds

¹¹⁰⁰ Des choix de mixage similaires sont d'ailleurs faits plus loin, quand l'armée droïde se déploie vers Theed puis envahit la ville : le thème des droïdes se voit à nouveau accorder la prééminence sonore [de 20:39 à 21:12].

importants de la scène : l'atterrissage sur Naboo puis le débarquement des bataillons de combat droïdes [extrait 43]. Cette scène illustre parfaitement le souci accordé à la musique par Gary Rydstrom, *re-recording mixer* sur *SW1* et *SW2*, que Rick Kline évoque en ces termes : « Il a un véritable sens de la musique et est très à l'écoute. Il crée toujours un espace permettant aux textures musicales de percer¹¹⁰¹. »

Les différents exemples analysés offrent ainsi un contrepoids intéressant au discours dominant sur la trilogie républicaine. Loin de « succombe[r] à l'ivresse des mixages [...] sur la seconde saga [sic] de *Star Wars*¹¹⁰² », les techniciens son opèrent au contraire une gestion fine de la prééminence de la musique ou des effets sonores afin de répondre au mieux aux enjeux narratifs et dramatiques de la séquence concernée, réalisant de rapides fluctuations qui servent à la fois l'action représentée à l'écran et l'économie sonore générale de la scène.

10.2.2. Les variations de dynamique

Si le mixage joue un rôle important dans les variations d'intensité, la gestion des dynamiques au sein de l'*écriture* de Williams s'avère également fondamentale dans la trilogie républicaine en matière d'équilibres sonores. Il s'agit là d'une caractéristique beaucoup plus prégnante dans les épisodes récents que dans la trilogie impériale, où la fluctuation d'intensité de la musique relève fréquemment de procédés de mixage, pas toujours en lien avec les choix d'écriture du compositeur. La diminution du volume de la musique s'y fait surtout par le biais de contrastes et variations d'intensité au mixage, et non intrinsèquement par des effets d'orchestration ou de dynamique purement musicales voulus par Williams. Ainsi, au début de *SW4*, l'évasion de R2-D2 et C3PO du vaisseau arraisonné par l'Empire est accompagnée par un ample *crescendo* au *tutti* orchestral, mais le volume de la musique est brusquement ramené à un niveau faible au milieu d'une grande phrase lyrique de cordes déployée *f* dans l'aigu, afin que le dialogue entre les officiers impériaux soit clairement audible. L'élan orchestral emphatique est complètement interrompu ; la gestion des intensités au mixage diffère fortement de l'écriture elle-même et est avant tout « voco-centrée ».

De manière similaire, lorsque les chasseurs TIE attaquent le Faucon Millenium vers la fin du film [de 01:28:18 à 01:29:55], il est important de souligner que l'on ne rencontre pas, comme dans les exemples de la trilogie républicaine analysés plus haut, d'alternance de

¹¹⁰¹ Cité dans Larry Blake, « *Star Wars Episode II: Attack of the Clones* », *Mix Magazine*, juin 2002, http://www.mixonline.com/mag/audio_star_wars_episode_2/, consulté le 6 septembre 2014 : « He has a real sense of the music and is very tuned-in. He's forever creating space to allow textures of the music to come through. » Voir aussi Jonathan W. Rinzler, « The Making of *Star Wars – Revenge of the Sith: The Final Chapter* », s.l., 2005, p. 51, <http://www.starwars.com/episode-iii/release/publishing/img/thefinalchapter.pdf>, consulté le 13 juin 2014.

¹¹⁰² Pierre Berthomieu, *Hollywood : le temps des mutants*, Pertuis : Rouge Profond, 2013, p. 691.

primauté régulière entre musique et sons pensée au mixage en fonction de la situation dramatique. Au contraire, l'accompagnement orchestral et les bruitages restent à un volume fort constant. La partition, dont la texture dense est dominée par les cuivres, est très thématique. Elle repose sur des énoncés successifs et variés de la fanfare des rebelles, tandis que le motif de l'Étoile Noire clôt la scène comme pour « rappeler au spectateur que la véritable bataille est encore à venir¹¹⁰³ ». En accord avec les cadrages resserrés en contre-plongée sur les héros, la musique cuivrée confère une dimension héroïque à la contre-attaque de Han et Luke indépendamment de la situation immédiate, que les héros soient en mauvaise posture ou qu'ils parviennent à détruire les vaisseaux ennemis. Dès lors, les variations d'intensité de l'accompagnement musical ne sont pas dictées par une action particulière, mais découlent directement du nombre, du volume et de la nature des bruitages utilisés de façon concomitante. Les tirs et les explosions ont une propension à davantage recouvrir la musique que les sons des vaisseaux, par exemple. Dans cette scène, la musique et les effets sonores « tendent à constituer [deux] discours parallèle[s]¹¹⁰⁴ » et superposés, sans être tressés de manière aussi serrée que dans les épisodes républicains. Ce constat n'a pas de visée péjorative. Le choix de conserver une texture sonore globale particulièrement dense résulte sans doute d'une volonté de renforcer avant tout le caractère trépidant et exaltant de l'affrontement spatial, traduit visuellement par la brièveté du montage alterné et la multiplicité des points de vue au cours du combat.

Dans la trilogie républicaine, bien que le mixage continue d'occuper un rôle essentiel dans la gestion des équilibres sonores, la diminution des dynamiques musicales apparaît aussi véritablement pensée dans l'écriture de Williams en fonction des bruitages. Elle tente de prévenir toute concomitance de volume qui conduirait au recouvrement de l'un ou l'autre des matériaux sonores. Lors de l'énoncé de certains bruitages, Williams met ainsi en œuvre un dépouillement momentané du matériau musical et des *decrendos* marqués.

Le début de la séquence de *SW1* où la reine Amidala lance un avertissement à la Fédération du Commerce est intéressant à cet égard. Au moment où l'écran de transmission s'allume, la musique ménage une place au son du réglage de l'écran. Si nous n'avons malheureusement pas pu consulter la partition de ce *cue* qui attesterait la prise en compte spécifique par Williams de ce bruitage, l'écoute de la bande originale seule confirme néanmoins qu'un net *decrendo* est réalisé par le compositeur et que celui-ci ne relève pas d'une diminution artificielle au mixage¹¹⁰⁵. Ce *diminuendo*, qui crée un effet de quasi silence, est

¹¹⁰³ Michael Matessino, livret de [*SW4* BO], p. 24 : « [It] remind[s] the audience that the real battle is still to come. »

¹¹⁰⁴ Laurent Guido, « Entre opéra wagnérien et culture de masse : l'univers musical de *Star Wars* », *Décadrages*, n° 8-9, 2006, p. 66.

¹¹⁰⁵ John Williams, [*SW1 UE*], disque 1, piste 6 « Queen Amidala Warns the Federation » [de 0:22 à 0:27].

intégré au sein de l'écriture orchestrale : les gammes fusées ascendantes énoncées aux cordes diminuent fortement puis s'interrompent, créant une rupture de texture et d'écriture ainsi qu'une suspension de l'accompagnement musical qui mettent en valeur le son de l'écran et l'amorce du dialogue. En outre, le bruitage lui-même, issu d'une flûte en hommage à *Flash Gordon*, s'avère musical et ne génère donc pas de rupture sonore tranchée avec l'accompagnement orchestral qui le précède. Burt effectue ici de manière intéressante une « *substitution* d'un son musical à un son concret¹¹⁰⁶ » entre l'objet-source et le bruit qu'il émet, renforçant les interactions entre les différents éléments sonores de cette scène.

Une autre particularité en matière d'intensité musicale propre à la trilogie républicaine concerne les inversions de volume entre les bruitages et l'accompagnement orchestral. Elles sont très fréquentes notamment durant les *shock cuts*, caractéristiques sonores de la saga définies par Laurent Jullier comme des « transitions accompagnées d'une forte différence sonore¹¹⁰⁷ » : ce type d'enchaînement de plans voit le volume des effets sonores et de la musique augmenter et diminuer fortement en un temps très court, et de manière dissymétrique. Cette nouvelle stratégie mise en œuvre par le compositeur et l'équipe son permet de préserver l'intelligibilité de chacun des matériaux sonores.

Dans la section de transition entre la salle des archives et le passage du vaisseau transportant Anakin et Padmé dans *SW2*, le son du vaisseau croît au fur et à mesure qu'il s'approche de la caméra et diminue quand il s'en éloigne, cet effet de spatialisation accentuant en outre la puissance des moteurs par la mise en avant des basses fréquences. Contrairement à d'autres scènes similaires de la trilogie impériale, Williams opte ici pour un *crescendo* massif et constant dans sa partition, conjoint à un travail sur l'orchestration et les registres. Loin d'être noyée sous l'augmentation soudaine du volume, la musique croît parallèlement aux effets sonores et poursuit même son grand *crescendo* alors que les sons disparaissent rapidement au fur et à mesure que le vaisseau s'éloigne. Un motif énergique de triolets de doubles croches [exemple 102] est énoncé dans le suraigu en homophonie et en homorythmie par un pupitre de bois très étendu (piccolo, flûtes, hautbois, cor anglais, clarinette piccolo, clarinettes, clarinette basse, premiers bassons), doublé par les violons, les altos et les violoncelles. En-dessous, un accord parfait de *la* majeur est répété aux cors, soutenu dans l'extrême grave par les contrebasson, trombone basse, tuba et contrebasses. Le *crescendo* orchestral se prolonge par l'ajout des trompettes et des cors dont le timbre crée une amplification sonore supplémentaire, alors que le motif se conclut brillamment par un rapide chromatisme ascendant. Un nouvel effet

¹¹⁰⁶ Dominique Chateau, *Le cinéma comme langage*, Paris : AISS-AIASPA, 1986, p. 148.

¹¹⁰⁷ Laurent Jullier, *Star Wars : anatomie d'une saga*, op. cit., p. 66.

de rupture sonore intervient à nouveau en synchronisation avec le plan de l'intérieur du vaisseau, par la nuance *p* soudaine renforcée par une brusque rupture d'écriture qui introduit un simple *la* tenu dans le grave :

Exemple 102 : *SW2*, « 2M5 The Library Scene », mes. 20-22 [film de 34:50 à 34:57].

L'accompagnement s'affranchit ici de l'une des fonctions traditionnelles de la musique de cinéma consistant à adoucir les transitions par l'unification de plans disparates¹¹⁰⁸, et met au contraire en valeur la discontinuité du montage. Par son impressionnant *crescendo* musical et l'affirmation de l'orchestre au grand complet, cette séquence met en outre en lumière l'une des caractéristiques de l'écriture williamsienne évoquée par Pierre Berthomieu : « À la différence des partitions de Steiner et son école, travaillant [...] à masquer leur entrée ou une partie de leur présence, les musiques de John Williams s'affichent, s'exhibent », suscitant chez le spectateur « la conscience aiguë de l'élargissement qu'elle[s] produi[sen]t¹¹⁰⁹ ». La courbe dynamique inversée résultant de la dissymétrie en intensité des bruitages et de la musique crée précisément cet effet d'élargissement sonore saisissant [extrait 44].

La manière dont les variations de dynamiques sont conduites par rapport au volume des effets sonores ou des dialogues dans les exemples représentatifs analysés ci-dessus présente ainsi un certain nombre de particularités propres à la trilogie républicaine. Au niveau de la gestion des *crescendos* et *decrescendos*, Williams intègre davantage les bruitages dans son processus de composition par rapport à la trilogie impériale où ils étaient assez fréquemment réalisés après coup, au mixage, parfois à l'encontre des dynamiques originellement choisies par le compositeur.

10.2.3. La prise en considération de l'énoncé de sons puissants : les arrêts musicaux momentanés

Les manuscrits des épisodes républicains auxquels nous avons pu avoir accès dévoilent dans l'écriture du compositeur l'inclusion d'une syntaxe prévisible du sonore, dont témoignent

¹¹⁰⁸ Voir à ce sujet Claudia Gorbman, *Unheard Melodies: Narrative Film Music*, Londres/Bloomington : BFI Publishing/Indiana University Press, 1987, p. 73.

¹¹⁰⁹ Pierre Berthomieu, *La musique de film*, Paris : Klincksieck, 2004, p. 83.

ses nombreuses annotations indiquant avec précision les actions qui se déroulent à l'image et les sons qu'elles impliquent. En particulier, la prise en compte par Williams de l'intervention de sons puissants dans sa composition s'exprime par l'inclusion de pauses et de silences momentanés dans le discours musical, que l'on rencontre relativement peu dans la trilogie impériale. Dans la mesure où l'incorporation de micro-silences musicaux complets contribue à musicaliser les bruitages en leur conférant une intensité particulière et révèle certaines particularités du son numérique, nous en développerons plusieurs exemples dans le chapitre suivant¹¹¹⁰. Nous en proposons donc ici une seule illustration issue de *SW3*, et nous focaliserons sur le cas particulier des explosions.

L'affrontement entre Obi-Wan et l'armée de Grievous sur Utapau dans *SW3* présente plusieurs exemples intéressants de l'insertion d'arrêts momentanés de l'accompagnement musical en lien avec la survenue de fragments de dialogue et d'effets sonores intenses. Ainsi, lorsque le Jedi surprend le général Grievous [**exemple 103**], la musique occupe d'abord le premier plan et souligne son saut dans un effet de *mickey-mousing*, par des mouvements descendants généralisés et le figuralisme très usité du *glissando* de harpe. On remarque que Williams interrompt ensuite l'accompagnement par un silence général net juste avant l'amorce du dialogue et l'émission de forts crépitements électriques par les bâtons de combat des Gardes Magna :

Exemple 103 : *SW3*, « 3M7 Riding the Lizard », mes. 62-63 [film de 57:27 à 57:33].

Plus loin, quand Obi-Wan tue plusieurs adversaires en faisant tomber un pan massif du mur, Williams note au-dessus de la mesure correspondante « la grosse brique tombe¹¹¹¹ » et,

¹¹¹⁰ Cf. *infra* § 11.4.2.

¹¹¹¹ « Big brick falls » sur le manuscrit.

afin d'éviter que la musique ne soit recouverte par ce bruitage puissant, crée un arrêt momentané de l'accompagnement à cet endroit précis. Ce n'est qu'après l'impact qu'un nouveau motif ascendant est énoncé aux trombones et tuba. À la fin du même *cue*, on note également qu'au lieu de tenir l'accord final pendant l'intégralité de la dernière mesure, Williams introduit un silence à tout l'orchestre au moment où les droïdes chargent leurs armes et les pointent en direction du Jedi. La disparition totale de la musique permet ainsi de laisser place aux divers bruits de munition à un volume élevé, qui se voient mis en valeur puisqu'ils occupent seuls la bande sonore quelques instants [**extrait 45**]. Ce type de pratiques compositionnelles contribue par ailleurs à distinguer l'écriture de Williams d'autres réalisations contemporaines. Ainsi, dans *Les Quatre Fantastiques* (2005) par exemple, lorsque la Chose arrête le camion sur le pont et provoque plusieurs accidents violents de circulation¹¹¹², le choc sonore produit par le véhicule ne donne lieu à aucun arrêt de l'accompagnement musical. On entend quelques cuivres surnager un court instant, avant que la musique ne soit complètement recouverte par les effets sonores. Elle ne s'interrompt que sur les plans suivants montrant le télescopage des automobiles, et non au moment de l'impact.

Chez Williams, dans le cadre de cette prise en considération de la présence de bruitages intenses au sein de la partition, à une échelle beaucoup plus extensive dans la trilogie républicaine, les explosions occupent une place singulière. Si l'on a établi précédemment que l'ensemble de la saga atteste d'un placement attentif de la musique lors des pics de volume¹¹¹³, les explosions constituent néanmoins une exception notable qui peut être observée dans la majorité des scènes de la trilogie impériale. Elles suscitent en effet très rarement un arrêt de l'accompagnement musical, et lorsque ce dernier survient, il est extrêmement court, de l'ordre du demi-soupir comme dans l'[**exemple 99**]. Ainsi, au cours de la bataille de Hoth dans *SW5*, de nombreuses explosions se produisent, mentionnées par le compositeur sur son manuscrit des *cues* « R3P3 The Snow Battle » et « R3/4P4/1 Luke's First Crash ». Mais elles n'entraînent à aucun endroit d'interruption de l'accompagnement orchestral, Williams misant plutôt sur une orchestration massive – insuffisante néanmoins pour rendre la musique intelligible sous les déflagrations. *SW4* également présente de nombreux cas de synchronicité entre musique et explosions, conduisant à un recouvrement de l'accompagnement orchestral. C'est le cas par exemple au début de l'épisode lorsque l'Empire fait sauter la porte principale du vaisseau de la princesse Leia, ou quand la planète Alderaan est désintégrée par l'Étoile Noire. À la fin du film, l'explosion de l'Étoile Noire ne donne lieu à aucune interruption musicale : le bruit de la déflagration masque la résolution de l'accord de dominante (*sol-si-ré*) sur un *do* à l'unisson aux

¹¹¹² Tim Story, *Fantastic Four* [2005], 1 Blu-ray, Twentieth Century Fox, 2866795, 2006 [à 32 38].

¹¹¹³ Cf. *supra* § 9.2.2.

timbales et cordes graves. L'effet de détente est alors apporté visuellement par l'explosion de la station spatiale ennemie et, d'une certaine manière, par le son même de l'explosion, dans une substitution psycho-acoustique après la longue attente entretenue par la tension harmonique scandée à tout l'orchestre.

Les synchronicités musique/bruits d'explosion sont à l'inverse relativement rares dans la trilogie républicaine. Le premier attentat contre la sénatrice Amidala au début de *SW2* est particulièrement frappant à cet égard. La scène se démarque nettement de ces pratiques antérieures en proposant une interruption longue (dix secondes) et très marquée de l'accompagnement musical : l'orchestre disparaît aussitôt après les paroles du capitaine Typho, juste avant la déflagration, et ne fait son retour qu'à la fin de la dernière détonation. Cet arrêt musical et la place ménagée aux effets sonores seuls sont fondamentaux à plusieurs titres, comme le souligne Amy McGill¹¹¹⁴. Tout d'abord, en matière d'équilibres sonores, le silence orchestral corrélé à l'énoncé de bruitages aussi puissants permet de prévenir toute compétition stérile entre les matériaux sonores. Sur le plan dramatique, l'interruption de la musique amplifie considérablement l'effet de choc créé par le déclenchement soudain et violent de la bombe à un volume très élevé, contrastant fortement avec l'atmosphère sonore calme des plans précédents. Elle permet en outre aux bruitages d'apporter un démenti immédiat et ironique au soulagement exprimé par Typho : « On a réussi. J'avais tort : il n'y avait aucun danger¹¹¹⁵. » Enfin, le fait de contrepointer cette réplique par une série d'explosions foudroyantes joue également un rôle narratif, mettant en lumière les nombreux dangers et tentatives d'assassinat auxquels la sénatrice devra faire face dans la suite du film. Cette dimension est d'autant plus importante à noter qu'elle souligne le changement radical de la situation d'Amidala entre les deux épisodes : le dernier plan de *SW1* la dépeignait souriante et confiante, ambassadrice de la paix et de l'alliance nouvelle entre les Naboo et les Gungans, tandis que l'ouverture de *SW2* en fait la cible d'attentats par des commanditaires redoutables agissant dans l'ombre [extrait 46].

Dans la trilogie républicaine, Williams porte ainsi à un degré de précision supplémentaire le placement des interventions musicales vis-à-vis des bruitages, en corrélant étroitement interruption de l'accompagnement orchestral et énoncé de sons puissants. Outre l'absence de conflit entre les matériaux sonores et la mise en valeur des bruitages qu'une telle démarche génère, les silences orchestraux revêtent également un rôle narratif et dramatique non

¹¹¹⁴ Voir Amy C. McGill, « The Contemporary Hollywood Film Soundtrack: Professional Practices and Sonic Styles Since the 1970s », Thèse de doctorat en études cinématographiques sous la direction de Helen Hanson, Université d'Exeter, 2008, p. 283-284.

¹¹¹⁵ « We made it. I guess I was wrong. There was no danger at all » dans la version originale.

négligeable dans des scènes particulièrement tendues, comme on l'a vu pour l'attentat raté au début de *SW2* par exemple.

10.2.4. Les musiques de scènes d'action intenses : une approche différente dans la trilogie républicaine

En dehors de ces moments ponctuels où Williams crée une interruption momentanée de l'accompagnement musical, le compositeur met en œuvre plusieurs types d'écriture spécifiques pour permettre à sa musique de s'intégrer de manière audible au sein du tissu sonore à la densité et à l'intensité accrues dans la trilogie républicaine.

10.2.4.1. Doublures orchestrales et alliages de timbres

Outre le système de doublures développé précédemment et qu'il conserve, Williams recourt de manière extensive à des alliages de timbres employés seulement ponctuellement dans la trilogie impériale, pour permettre à la musique des épisodes républicains de « percer » aisément, en particulier dans les scènes d'action.

Ainsi, comme nous l'a expliqué l'orchestrateur Conrad Pope, la combinaison de trois pupitres de hautbois, trois pupitres de clarinettes et trois pupitres de flûtes, est utilisée dans un cadre bien spécifique dans la trilogie républicaine : « Nous ne l'utilisons que dans les séquences les plus radicales, les plus chargées en sons¹¹¹⁶. » Cette association timbrale va souvent de pair avec une doublure sur trois octaves, comme on le voit clairement dans le *shock cut* de *SW2* faisant la transition entre les archives et le vaisseau de transport, analysé dans l'[**exemple 102**]. On rencontre ces éléments d'écriture dans un tempo *presto* notamment dans la scène de *SW2* où Anakin et Obi-Wan pourchassent Zam à travers Coruscant, dont la bande sonore est particulièrement chargée : outre les différentes interventions parlées, les sons de vaisseaux et les tirs, Ben Burtt a créé un tissu sonore urbain dense différenciant chaque quartier traversé au cours de la poursuite¹¹¹⁷. Williams déploie en conséquence une très large palette orchestrale qui permet à la musique d'être distinctement entendue. Il adjoint aux trois pupitres de hautbois quatre pupitres de flûtes (comprenant un piccolo), et trois pupitres de clarinettes. La présence de la clarinette basse est importante ici en ce qu'elle confère une intensité particulière aux sonorités d'ensemble, comme le souligne Pope : « Même si elle joue une octave en dessous des autres clarinettes, c'est très aigu pour la tessiture de cet instrument et cela contribue à conférer un son tout à fait éclatant au pupitre des bois¹¹¹⁸. » L'attaque est de surcroît renforcée dans

¹¹¹⁶ Conrad Pope, Entretien personnel réalisé le 13 février 2013 : « We only do that in the most radical sequences, the loudest. »

¹¹¹⁷ Voir Ben Burtt, Commentaires audio du DVD de *SW2*.

¹¹¹⁸ Conrad Pope, Entretien personnel réalisé le 13 février 2013 : « The thing contributing to the very brilliant woodwind sound is the bass clarinet playing along with them, and even though it's an octave underneath than the other clarinets, in terms of tessitura for that instrument it seems pretty high. »

l'ensemble de la séquence par l'adjonction de timbres beaucoup plus secs qui doublent par intermittence les parties de bois, tels l'enclume et le piano utilisé quasi exclusivement en croches accentuées dans l'aigu.

Les doublures des pupitres de bois ou de cordes par des timbres percussifs, en particulier le xylophone et les attaques au piano, déjà employées de façon circonscrite dans quelques *cues* des épisodes impériaux, deviennent des traits d'orchestration saillants des scènes d'action de la trilogie républicaine et, plus généralement, de la filmographie récente du compositeur. Si le xylophone apparaît déjà dans plusieurs *cues* de la trilogie impériale, son utilisation s'avère encore assez ponctuelle. Il est par exemple absent de la séquence où les chasseurs TIE attaquent le Faucon Millennium à la fin de *SW4*, où le compositeur privilégie une orchestration dominée par les cuivres. Dans la bataille de Hoth de *SW5*, le xylophone participe de « l'instrumentation étrange¹¹¹⁹ » choisie par Williams selon Kathryn Kalinak : cinq piccolos, cinq hautbois, deux pianos et deux harpes, et un large pupitre de percussions se joignent à l'orchestre symphonique. Outre son association récurrente aux parties de bois, le xylophone intervient à plusieurs reprises de manière quasi « bruitiste » en doublant l'un des pianos : l'extrême rapidité du tempo ne permet pas de percevoir clairement les hauteurs, c'est le rythme qui prime ici à travers les nombreux contretemps et traits fusée. Par son timbre singulier, il joue enfin un rôle narratif, totalement absent de la trilogie républicaine : les xylophones « contribu[e]nt à générer un pressentiment de mauvais augure au début de la séquence et finiss[e]nt associés aux marcheurs impériaux¹¹²⁰ ».

À partir des années 1990-2000, Williams utilise le xylophone en doublure de manière quasi systématique dans ses *cues* d'action, dans une optique de fusion timbrale avec le pupitre des bois, qui acquiert une prééminence nouvelle par rapport aux scènes similaires de la trilogie impériale où dominant plutôt les sonorités cuivrées. Affecté principalement au registre aigu, le xylophone permet de rehausser facilement les parties de bois ou de cordes au sein de textures sonores chargées, grâce à son timbre clair et à ses attaques peu résonantes. Ainsi, dans la scène de *Minority Report* (2002) où John Anderton tente d'échapper à ses anciens coéquipiers venus l'arrêter pour le futur meurtre de Léo Crow¹¹²¹, alors que le xylophone double la majorité des parties d'accompagnement aux bois, il vient renforcer le motif principal lors du premier pic dramatique de la séquence où Anderton est sur le point d'être attrapé. Il s'agit d'un ostinato de

¹¹¹⁹ Kathryn Kalinak, *Settling the Score: Music and the Classical Hollywood Film*, Madison : University of Wisconsin Press, 1992, p. 200 : « odd instrumentation ».

¹¹²⁰ *Ibid.*, p. 200-201 : « [Xylophones] contribut[e] to a sense of foreboding at the beginning of the sequence and com[e] to be associated with the imperial walkers by the end of it. »

¹¹²¹ Steven Spielberg, *Minority Report*, 1 DVD, 20th Century Fox Home Entertainment, 2091845, 2002 [de 47:13 à 49:18].

cordes [exemple 104] dont le mouvement motorique vers l'avant est généré par la juxtaposition de rythmes binaires et ternaires, de notes répétées et de triolets au profil circulaire. Il est énoncé sur un accord parfait de *si* mineur aux trompettes. Afin de préserver l'intelligibilité de la musique au milieu des bruits de bagarre et de combustion, Williams double les violons et altos par les flûtes, hautbois et clarinettes répartis eux aussi sur trois octaves, et par les timbres « brillants » du xylophone, des cloches, du glockenspiel et du piano dans l'aigu.

Exemple 104 : *Minority Report*, « 3M4 Anderson's Escape », mes. 69-72.

Hormis cette configuration très fréquente dans la trilogie républicaine où le xylophone double les parties de bois ou de cordes, Williams combine son timbre sec et percussif aux trompettes dans les séquences les plus denses, où l'instrumentation cuivrée ne suffit pas toujours à garantir l'intelligibilité de la musique. Ainsi, dans la scène de *SWI* où le vaisseau de la reine Amidala force le blocus spatial de la Fédération du Commerce, bien que les effets sonores soient à un niveau très élevé, ils ne noient pas pour autant l'accompagnement orchestral grâce à l'emploi de ce type d'orchestration adjointe au registre aigu. La musique joue ici un rôle essentiel en ce qu'elle transmet un fort sentiment d'urgence par la répétition d'un ostinato enlevé de triples croches en notes répétées, circulant à différents pupitres de cuivres, tandis que trois courtes fanfares ascendantes soulignent l'intrépidité et le courage de la tentative de la reine aux nœuds dramatiques de la scène. La première est ainsi énoncée sur le panoramique vers la gauche cadrant la sortie du hangar du vaisseau majestueux et son élan vers le ciel, la seconde apporte une ponctuation dramatique à la réplique du pilote constatant la destruction du bouclier, tandis que la dernière accompagne les plans où le vaisseau s'échappe dans l'espace. D'abord introduit par les trombones dans le grave quand le pilote actionne les commandes, l'ostinato est ensuite joué par les trompettes doublées par le xylophone dans le registre aigu lorsque le bouclier est endommagé et que la bande sonore se fait beaucoup plus chargée : aux sirènes d'alarme se mêlent des sons de moteur, de tirs, de courtes explosions, les bips des droïdes réparateurs et les répliques de Jar Jar. Au moment où R2-D2 parvient *in extremis* à réparer le bouclier, l'ostinato est transposé vers l'aigu par une courte marche chromatique et maintient la tension jusqu'au travelling arrière montrant le vaisseau d'Amidala dépasser le blocus [extrait 47].

10.2.4.2. Relâchement de la narrativité musicale

L'emploi extensif de ces doublures dans la trilogie républicaine ne peut être pensé en dehors du cadre général d'écriture dans lequel elles s'insèrent. Elles sont en effet indissociables de la nouvelle approche williamsienne des séquences d'action touchant à tous les paramètres de la composition. Laurent Guido remarque avec justesse :

Chez Williams, la relation entre l'image et la musique ne se limite pas exclusivement à la dimension narrative : elle s'appuie fréquemment sur les mouvements visuels, les sinuosités formelles des séquences d'action. [...] [C]'est dans les passages d'actions mouvementées, où les informations visuelles se succèdent rapidement avec des rythmes souvent complexes, que peut se mesurer la virtuosité de l'écriture musicale. Chez Williams, des pièces presque dénuées de référence aux *leitmotive* peuvent atteindre des sommets de surprise et de dynamisme, le discours musical se détachant nettement de son ancrage postromantique pour emprunter aux techniques d'écriture plus contemporaine, à l'instar d'un Jerry Goldsmith¹¹²².

Le relâchement de la narrativité musicale dans les scènes d'action de la trilogie républicaine constitue une différence majeure vis-à-vis des épisodes impériaux, où la perception spectatorielle est au contraire fréquemment guidée par un tissu musical narratif très serré alternant plusieurs thèmes majeurs de la saga, en corrélation avec l'action représentée et les personnages présents à l'image¹¹²³. Ainsi, la bataille de Yavin qui ferme *SW4* est accompagnée majoritairement par le thème de la Force, entrecoupé du thème des forces impériales, du thème de Luke et de la fanfare des rebelles. Williams explique ainsi son approche : « C'est une sorte de pot-pourri de tout le matériau musical de l'épisode. J'ai inclus la plupart, si ce n'est l'intégralité des thèmes du film. Ils vont et viennent, ici et là, se pliant aux changements rapides de l'intrigue¹¹²⁴. »

De même, lorsque Leia, Chewbacca et Lando combattent les *Stormtroopers* à Bespin à la fin de *SW5*, sont énoncés successivement le thème de Yoda et le thème d'amour de Han et Leia, variés dans leur tempo, leurs hauteurs et leur instrumentation. Plutôt que de souligner l'action immédiate, Williams rappelle ici musicalement les enjeux narratifs et dramatiques de la scène. D'une part, le thème de Yoda est utilisé en tant que signifiant du côté lumineux de la Force et souligne le revirement d'attitude de Lando à l'égard de l'Empire. D'autre part, le thème d'amour, répété à plusieurs reprises et transposé dans l'aigu dans une gradation de registres, met en avant l'intensité des sentiments de Leia pour Han et sa volonté désespérée de parvenir

¹¹²² Laurent Guido, « Entre opéra wagnérien et culture de masse », *op. cit.*, p. 64-65.

¹¹²³ On a vu précédemment que cette clarification narrative par la musique était présente dans quelques scènes d'action de la trilogie républicaine, mais elle résultait bien d'un remontage effectué par le *music editor* et non de l'approche originelle de Williams, dénuée de tout thème clairement identifié (cf. *supra* § 7.1.2.).

¹¹²⁴ Cité dans Charles Lippincott, livret de John Williams, *Star Wars Original Soundtrack*, 2 disques 33 tours, 20th Century Records, RSO RS-2-4201, 1977 : « It's a kind a potpourri of all the musical material in the film. I included most, if not all, of the themes in the film. They are pushed around, in and out, here and there, to lend themselves to the rapidly changing story line. »

à le sauver à temps. Plus tôt dans ce même épisode, au cours de la bataille de Hoth, la musique joue un rôle de clarification narrative, signalant les moments-clés de la séquence selon Kathryn Kalinak :

[Un] certain nombre de *leitmotive* sont utilisés ici : le thème de Vader alors que les forces impériales se rapprochent du générateur, et plus tard quand Vader fait une entrée imposante dans le quartier général des rebelles ; le thème de la Force lorsque la retraite des rebelles est sonnée ; le thème de *Star Wars* au cours de l'effondrement du centre de commandement des rebelles ; et la fanfare d'ouverture du thème de *Star Wars* quand Luke détruit un marcheur impérial. Les leitmotive annoncent même ici des développements narratifs ultérieurs : la scène se termine sur un court énoncé du futur thème d'amour de Han et Leia alors que le Faucon Millénaire [...] évite de peu d'être capturé¹¹²⁵.

Une telle approche disparaît en revanche presque totalement du projet du compositeur sur les épisodes républicains. Il convient de rappeler tout d'abord que ce changement d'écriture de Williams pour les scènes d'action tend à s'inscrire au sein d'une communauté de pratiques dans le cinéma contemporain. S'appuyant sur une analyse de deux séquences de *Tigre et Dragon* (2000) et *Matrix* (1999), James Buhler, David Neumeyer et Rob Deemer caractérisent la musique des scènes d'action comme étant « répétitive, avec un rythme trépidant comportant des accents nettement dessinés et de fréquents *crescendos* rapides, et très peu mélodique¹¹²⁶. »

La résurgence d'un certain nombre de traits d'écriture dans les partitions récentes de Williams témoigne de l'intégration de ce type de pratiques et surtout de leur appropriation personnelle par le compositeur. Elle confirme la direction nouvelle prise par Williams depuis le début des années 1990, rompant avec l'approche mélodico-narrative qui caractérisait ses partitions précédentes pour les séquences d'action – *Les dents de la mer*, la trilogie impériale, *E.T. l'extra-terrestre* et *Les Aventuriers de l'Arche perdue* étant les plus représentatifs¹¹²⁷. La littérature dominante évoque rarement ce changement d'approche, qui emblématise pourtant un tournant compositionnel pris par Williams à partir du début des années 1990¹¹²⁸. La densité et l'intensité sonores croissantes des scènes d'action, ainsi que l'accélération du rythme des séquences à l'ère numérique, semblent en effet avoir appelé chez le compositeur une écriture

¹¹²⁵ Kathryn Kalinak, *Settling the Score*, *op. cit.*, p. 201 : « [A] number of leitmotifs are used here : Vader's theme as imperial forces close in on the power generator and later when Vader makes an imposing entrance in rebel headquarters ; the Force theme, when the rebel retreat is called ; the Star Wars theme during the collapse of the rebels' command center ; and the opening fanfare to the Star Wars theme as Luke destroys an imperial walker. Leitmotifs here even foreshadow later narrative developments : the sequence ends with a short quotation from what will become Leia and Han's love theme as the Millennium Falcon [...] narrowly escapes capture. »

¹¹²⁶ James Buhler, David Neumeyer et Rob Deemer, *Hearing the Movies: Music and Sound in Film History*, New York : Oxford University Press, 2010, p. 224 : « repetitious, rhythmically driving with its accents clearly profiled and frequent quick swells in loudness, and not strongly melodic. »

¹¹²⁷ Voir Doug Adams, « Action Scores in the '90s », *Film Score Monthly*, n° 74, octobre 1996, <http://www.filmscoremonthly.com/features/action.asp>, consulté le 23 octobre 2015.

¹¹²⁸ Laurent Guido a le mérite d'aborder le sujet, bien qu'il n'interroge pas de façon détaillée les raisons de cette approche particulière (voir Laurent Guido, « Entre opéra wagnérien et culture de masse », *op. cit.*, p. 64-65).

très peu thématique, souvent éloignée de fonctionnalités harmoniques claires, et d'essence principalement rythmique. Dans nombre d'entretiens, Williams fait d'ailleurs du rythme le paramètre le plus fondamental de son esthétique musico-cinématographique¹¹²⁹. Il explique ainsi au sujet de la saga :

Les séquences d'action nécessitent beaucoup de soin au niveau rythmique et métrique de la musique, du moins dans les films de George Lucas, où l'orchestre joue sur tous les mouvements chorégraphiés ou plusieurs d'entre eux. Il y a une série de coupes rapides qui montent ou descendent et s'arrêtent. Toute cette activité cinétique s'exprime musicalement. [...] La musique d'action est rythmiquement explicite pour suivre ce que l'on voit¹¹³⁰.

La partition se détache de toute fonction narrative marquée dans les scènes d'action de la trilogie républicaine : elle vise à créer avant tout des effets de jaillissement et un mouvement motorique vers l'avant, et peut alors cohabiter beaucoup plus facilement avec des matériaux sonores puissants, qui ne risquent plus de masquer de thèmes mélodiques importants. Aussi, dans l'ensemble de la trilogie républicaine, les passages où les effets sonores occupent le premier plan de la bande sonore ne présentent généralement pas de véritables thèmes mais davantage une pure musique d'accompagnement, qui soit prend la forme d'un jeu de textures dont la fonction est de créer une atmosphère tendue ou menaçante, soit fournit un dynamisme sous-jacent. Si elle renonce ainsi à une part de narrativité, la musique revêt une fonction dramatique et cinétique très forte. Ce primat des trajectoires rythmiques dans la partition est également à mettre en rapport avec la rapidité accrue de l'enchaînement des actions à l'image et du montage dans les scènes d'action de la trilogie républicaine – sensation de vitesse moins quantifiable par la durée réelle des plans¹¹³¹ qu'engendrée par les vifs mouvements de caméra, les angles de vue vertigineux, la grande mobilité des points de vue et la juxtaposition d'échelles de plans contrastés accentuant le découpage du montage¹¹³².

Les compositions williamsiennes pour ce genre de scènes reposent désormais de manière privilégiée sur les alliages de timbres, les textures, les rythmes et les dynamiques, sur une fragmentation du discours en cellules motiviques atonales éclatées dans des blocs juxtaposés à l'écriture très contrastée. Nous n'analyserons ici que « 1M7A Zam Chase Pt.1 » de *SW2*, à propos duquel le compositeur explique : « Je n'ai pas cherché à savoir qui était le

¹¹²⁹ Voir notamment Irwin Bazelton, *Knowing the score*, New York : Van Nostrand Reinhold Company, 1975, p. 199.

¹¹³⁰ John Williams, Commentaires audio du Blu-ray de *SW2*.

¹¹³¹ Comme le démontre Laurent Jullier, les scènes de combat ont une durée moyenne de plan relativement homogène dans toute la saga, qui distingue la trilogie républicaine des plans très brefs des *blockbusters* contemporains : la moyenne de *Star Wars* représente « environ les deux tiers de la durée moyenne dans des scènes de duel comme celles de *Matrix* » (Laurent Jullier, *Star Wars : anatomie d'une saga*, op. cit., p. 82).

¹¹³² Cf. *supra* § 7.1.2. Voir aussi David Bordwell, « Intensified Continuity Visual Style in Contemporary American Film », *Film Quarterly*, vol. 55, n° 3, printemps 2002, p. 24.

bon et le méchant et toute tendance d'individualiser ce morceau aurait été un échec¹¹³³. » Williams souligne également la sensation de rapidité extrême produite par la partition : « George était obsédé par la vitesse. Il voulait que la musique “accélère” les images [...]. Le rythme est donc effréné, et le tempo empêche toute construction thématique¹¹³⁴. »

Ce *cue* nous paraît exemplaire en ce qu'il concentre justement la majorité des traits d'écriture caractéristiques de cette nouvelle approche peu thématique, d'essence principalement rythmique et atonale. L'orchestrateur Conrad Pope insiste lui aussi sur la vitalité émanant de l'ensemble du *cue* : « Ce dont je me souviens, c'est à quel point tout était vif et rapide. L'orchestre s'envole [...], grâce à un dialogue entre tous ces éléments disparates qui donnent l'impression de se répondre les uns aux autres¹¹³⁵. » Cette sensation de dialogue vélocité entre les pupitres intervient dans les grandes gerbes orchestrales qui parcourent le *cue*. Formées soit de *glissandi* soit de traits fusée ascendants, elles se propagent en relais de timbres à différents groupes de pupitres avant de voir leur élan interrompu par une écriture à nouveau très verticale, en contretemps accentués, comme on le voit nettement sur l'[exemple 105] :

The image shows a musical score for six instruments: Flutes, Hautbois et clarinettes, Piano et synthétiseur, Violons, Altos, and Violoncelles. The score is written in 3/4 time and consists of two measures. The first measure is marked with a forte (ff) dynamic and features a triplet of eighth notes. The second measure is marked with a sforzando (sfz) dynamic and features a single eighth note. The Violons, Altos, and Violoncelles parts include tremolos and are marked with a forte (ff) dynamic. The Flutes, Hautbois et clarinettes, and Piano et synthétiseur parts are marked with a sforzando (sfz) dynamic.

Exemple 105 : SW2, « 1M7A Zam Chase Pt.1 », mes. 4-5 [film de 14:15 à 14:18].

Outre ces éruptions orchestrales, le *cue* repose sur l'alternance de trois principales cellules contrastées, dont les points communs sont leur dimension motrice et leur répétitivité. La plus proéminente est une cellule de trois doubles croches chromatiques descendantes suivies

¹¹³³ Cité dans Didier Leprière, « Que les clones attaquent... », *Dreams Magazine*, n° 27, avril/mai 2002, p. 27.

¹¹³⁴ *Ibid.*, p. 29.

¹¹³⁵ Conrad Pope, Entretien personnel réalisé le 13 février 2013 : « What I remember is how quick and how fast that all was. The orchestra is flying around [...] because of this dialogue between all these disparate elements sort of talking back to each other. »

d'un quart de soupir, souvent jouées en tierces, qui génère par sa célérité une impression de *glissando* nerveux [exemple 106]. Jouée en homophonie et en homorythmie par deux piccolos, par les flûtes et les violons partiellement doublés par les trompettes, elle est très souvent ponctuée par de courtes interventions accentuées de trombones renforçant le dynamisme de l'ensemble. Le reste des pupitres de bois, le piano et le synthétiseur marquent les temps par des clusters en croches répétitives :

The image displays a musical score for Example 106, consisting of three systems of staves. The instruments are arranged as follows:

- System 1:** Flûtes (Flutes), Piccolos, Hautbois et clarinettes (Oboes and clarinets), Trombones (Trombones), and Violons (Violins).
- System 2:** Fl. (Flute), Picc. (Piccolo), Htb. et cl. (Oboe and clarinet), Trb. (Trombone), and V. (Violin).
- System 3:** Fl. (Flute), Picc. (Piccolo), Htb. et cl. (Oboe and clarinet), Trb. (Trombone), and V. (Violin).

Key musical features and markings include:

- Flutes and Piccolos:** Play rapid, repetitive eighth-note clusters. Dynamics include *ff* and *sfz*.
- Oboes and Clarinets:** Play chords in a dotted rhythm. Dynamics include *ff*.
- Trombones:** Have short, accented interventions. Dynamics include *sfz* and *f marc.*
- Violins:** Play rapid, repetitive eighth-note clusters. Dynamics include *ff* and *sfz*. The instruction "En glissandi" is present.

Exemple 106 : *SW2*, « 1M7A Zam Chase Pt.1 », mes. 16-20 [film de 14:34 à 14:48].

Ce type d'écriture est devenue une véritable signature sonore williamsienne : elle irrigue un grand nombre de séquences d'action de ses films contemporains, renforçant la sensation de vitesse extrême suggérée par les images et le montage. On retrouve ainsi cette cellule quasi à l'identique, dans une présentation et une orchestration similaires, au cours du match de quidditch de *Harry Potter et la chambre des secrets* (2002), lorsqu'un Cognard ensorcelé poursuit Harry et Malefoy dans les sous-sols du terrain [exemple 107]. L'accompagnement est lui aussi tout à fait semblable à la scène de *SW2*, avec les ponctuations dissonantes de croches aux bois sur le temps et le motif descendant aux trombones. La séquence de course-poursuite entre Obi-Wan et Grievous dans *SW3* propose une réinterprétation de cette cellule, qui accompagne également sous une nouvelle forme la fuite de Ray Ferrier et sa famille dans *La guerre des mondes*¹¹³⁶.

The image displays a musical score for Example 107, titled "Harry Potter et la chambre des secrets, « 4M1 Pt.3 Chasing the Snitch », mes. 10-13." The score is written for a full orchestra and is in 4/4 time. It consists of two systems of staves. The first system includes Flutes (Flûtes), Piccolos, Hautbois et clarinettes (Hautbois et clarinettes), Trombones (Trombones), Piano (Piano), and Violons (Violons). The second system includes Fl. (Fl.), Picc. (Picc.), Htb. et cl. (Htb. et cl.), Trb. (Trb.), P. (P.), and V. (V.). The music is characterized by a complex, rhythmic pattern with many beamed notes and accents, creating a sense of intense action and speed. The score includes various musical notations such as dynamics (sfz, ff, ff marc.), articulation (accents), and performance instructions (En glissandi).

Exemple 107 : *Harry Potter et la chambre des secrets*, « 4M1 Pt.3 Chasing the Snitch », mes. 10-13.

¹¹³⁶ Voir John Williams, *War of the Worlds: Music from the Motion Picture*, 1 disque compact, Decca Records, 9881413, 2005, piste 6 « Escape from the City ».

La scène de poursuite dans Coruscant de *SW2* est également jalonnée par un motif très dynamique et chaloupé dans une mesure à 5/4, alternant anapeste, dactyle et contretemps [exemple 108]. Très répétitif, il est joué tel quel ou transposé à l’octave supérieure. Sa particularité est aussi d’être énoncé *f* à l’unisson à quasiment tous les pupitres (flûtes, flûte en *sol*, hautbois, cor anglais, clarinettes, clarinette basse, bassons, cors, trompettes, violons et altos), générant une grande puissance sonore. L’élargissement vers l’aigu renforce l’effet de giration issu de la mesure asymétrique et des rythmes irréguliers. Contrairement à la première cellule, le motif présente une ébauche de fonctions tonales (évocation d’un enchaînement V-I en *si* mineur). Mais celles-ci sont diluées par l’absence d’accords complets, les frottements dissonants produits par les trombones et violoncelles, et la pédale grave de *si* aux contrebasses, timbales et contrebasson :

The image shows a musical score for four instruments: Violons, Altos, Violoncelles, and Contrebasses. The music is in 5/4 time and features a repetitive, rhythmic motif. The dynamic marking is 'f' (forte). The score is divided into three measures. The first two measures show the instruments playing a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The third measure shows a more complex rhythmic pattern with some notes beamed together. The Violons and Altos parts are in the treble clef, while the Violoncelles and Contrebasses parts are in the bass clef.

Exemple 108 : *SW2*, « 1M7A Zam Chase Pt.1 », mes. 145-147 [film de 17:26 à 17:33].

La troisième cellule, récurrente dans le *cue*, est constituée d’appels de trompettes en notes répétées, renforcés par les bois, les violons, les tambours, les bongos et le xylophone en homophonie et en homorythmie [exemple 109]. Là encore, comme pour la première cellule, la fulgurance rythmique et la création d’harmonies verticales dissonantes (superposition de quintes justes ici) priment sur le dessin mélodique – d’ailleurs simplement esquissé dans le second motif :

The image shows a musical score for two instruments: Xylophone and Trompettes. The music is in 3/4 time and features a repetitive, rhythmic motif. The dynamic marking is 'f' (forte). The score is divided into three measures. The first two measures show the instruments playing a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The third measure shows a more complex rhythmic pattern with some notes beamed together. The Xylophone part is in the treble clef, while the Trompettes part is in the bass clef.

Exemple 109 : *SW2*, « 1M7A Zam Chase Pt.1 », mes. 130-132 [film de 16:56 à 17:00].

Enfin, un dernier trait caractérisant l’approche williamsienne des scènes d’action de la trilogie républicaine consiste, pour reprendre les termes du compositeur, à créer une « sensation d[e] flux et reflux cinétique¹¹³⁷ » qui participe de la structure formelle et dramatique des

¹¹³⁷ Williams, cité dans Laurent Guido, « Entre opéra wagnérien et culture de masse », *op. cit.*, p. 64.

séquences. Williams entrecoupe en effet les passages très véloces de ses *cues* par des sections plus calmes, qui entraînent un court effet suspensif tout en maintenant une tension par l'énoncé d'harmonies dissonantes. Ces moments de suspens s'articulent autour de deux gestes emblématiques, présents aussi bien dans la séquence sur Coruscant de *SW2* que pendant le match de quidditch de *Harry Potter et la chambre des secrets*. La première cellule repose sur des syncopes en valeurs longues et aux hauteurs stables, qui rompent avec le mouvement directionnel animant l'ensemble du *cue* [exemple 110a] :

Exemple 110a : *SW2*, « 1M7A Zam Chase Pt.1 », mes. 72-75 [film de 16:03 à 16:10].

Cette suspension et ce statisme momentanés sont suivis d'un grand mouvement descendant aux bassons, cuivres, synthétiseur et cordes graves, s'achevant sur un triolet de noires dans le grave aux trombones, trombones basse et tuba [exemple 110b]. Présentant à nouveau une écriture très verticale, il repose sur des couleurs d'accords hors de la sphère tonale, alternant unissons, accords parfaits mineurs et agrégats dissonants. Ce second geste amorce le retour de l'impulsion vers l'avant et en particulier la reprise du second motif analysé plus haut.

Exemple 110b : *SW2*, « 1M7A Zam Chase Pt.1 », mes. 78-84 [film de 16:11 à 16:17].

Dans toute la séquence de poursuite à travers Coruscant, la musique fonctionne ainsi par flux et reflux, par saillies, par éclats de cellules orchestrales répétées qui confèrent une grande vitalité à l'image et rehaussent l'action, tout en facilitant grandement l'intégration de l'accompagnement orchestral au sein d'un tissu sonore très dense. Ainsi, la première cellule intervient sur les plans où Obi-Wan est accroché au droïde assassin [par exemple de 14:34 à 14:48 puis de 15:00 à 15:15]. Elle génère une sensation de vitesse extrême que les plans n'ont pas toujours en eux-mêmes, accentue l'effet vertigineux des plongées sur le vide et souligne le danger encouru par le Jedi, que mettent en valeur les cadrages alternativement larges et resserrés

sur son visage tendu. La section suspensive accompagne quant à elle la chute libre d'Obi-Wan après la destruction du droïde et la plongée en piqué d'Anakin qui tente de le rattraper, et s'harmonise parfaitement avec ce moment figeant momentanément l'action dans une attente angoissée [de 16:03 à 16:17].

La troisième cellule analysée plus haut, caractérisée par sa quasi absence de mélodie, est employée dans les passages où les sons émis par le *speeder* de Zam occupent le premier plan [par exemple de 16:52 à 17:00]. Ceux-ci étant relativement musicaux puisqu'ils sont issus d'une guitare électrique jouant un *glissando* descendant, toute compétitivité est ici évitée par le choix de les accompagner par cette cellule essentiellement rythmique, qui maintient de surcroît une tension par l'énoncé d'agrégats dissonants. À l'inverse, le motif plus mélodique [exemple 108] est énoncé lorsque les personnages arrivent à la hauteur des coupleurs d'énergie où les sons musicaux du *speeder* sont absents [de 17:26 à 17:37] : le moteur du vaisseau des Jedi émet un bourdonnement pulsé dans le grave sans hauteur transcribable. Burttt révèle justement avoir modifié certains sons une fois la partition de Williams composée, les rendant moins « musicaux » pour qu'ils n'entrent pas en conflit avec l'orchestre¹¹³⁸.

La gestion minutieuse de l'accompagnement sonore de cette scène témoigne plus largement sur la trilogie républicaine d'une collaboration étroite entre l'équipe son, le *music editor* et le compositeur, tant au moment du mixage qu'au niveau du processus compositionnel, du placement de la musique et des combinaisons musique/bruitages. Pour Williams, la densification accrue de la bande sonore semble avoir représenté un défi stimulant, conduisant le compositeur à modifier son approche aussi bien sur le plan de la gestion des dynamiques, des doublures orchestrales que des pauses momentanées dans le discours musical lors de l'énoncé de sons puissants. Dans les scènes d'action des épisodes républicains, la musique gagne en dynamisme cinétique ce qu'elle tend à perdre sur le plan thématique-narratif.

10.2.5. Un tressage resserré du tissu sonore

Outre ces nombreuses stratégies mises en œuvre par le compositeur et l'équipe son dans la trilogie républicaine pour garantir des équilibres sonores les plus satisfaisants possibles, Williams et Burttt poursuivent leur ambition de faire interagir la musique et les bruitages de manière particulièrement poussée sur ces trois films. Si l'on a étudié au chapitre 9 les différents effets de complémentarité et de dialogue entre les matériaux sonores, la recherche d'une bande sonore intégrative se voit portée à un degré de finesse supplémentaire dans les épisodes

¹¹³⁸ Ben Burttt, Commentaires audio du DVD de *SW2*.

républicains. Les créateurs sonores exploitent ici pleinement la facilité de manipulation et de réalisation des technologies numériques pour servir leurs besoins et leur inventivité¹¹³⁹.

La littérature dominante prend étonnamment peu acte de ce tressage serré du tissu sonore. Selon Gustavo Costantini, « les sons symphoniques de Williams ne communiquent pas avec le *sound design*¹¹⁴⁰ ». Enfin, Amy McGill abonde dans ce sens, voyant dans la bande sonore de la saga « une esthétique de la scission¹¹⁴¹ », qu'elle oppose aux « amalgames soniques¹¹⁴² » réalisés dans les films de David Lynch par le *sound designer* Alan Splet et le compositeur Angelo Badalamenti. On rencontre pourtant plusieurs exemples intéressants d'« amalgames soniques » dans la trilogie républicaine, comme on le verra plus loin.

10.2.5.1. Les sons percussifs

Le décloisonnement des frontières entre musique et bruitages s'exprime tout d'abord par la création de sons percussifs, tant au *sound design* que dans la composition. Randy Thom, directeur du département *sound design* à *Skywalker Sound*, voit d'ailleurs dans les « bruitages orchestraux » l'une des spécificités de l'écriture de Williams par rapport à d'autres compositeurs, permettant à sa musique de se fondre ponctuellement avec les bruitages : « Williams réalise à l'orchestre un certain nombre d'effets sonores dans sa partition traditionnelle, grâce à des instruments exotiques et des percussions de différentes sortes¹¹⁴³ ». Lorsqu'Anakin décapite le comte Dooku au début de *SW3*, le tressage serré des différents matériaux est ainsi effectué par le biais de sons exclusivement percussifs dans la partition, joués en *crescendo* jusqu'à un *fff* accentué : Williams opte pour des clusters sans hauteur déterminée au piano dans le grave, alternativement sur les touches blanches et sur les touches noires, des roulements de timbales, de grosse caisse et des interventions accentuées de tam-tam. L'emploi de ces sonorités percussives permet de réaliser un enchaînement sonore très fluide avec le bruitage à proprement parler, un objet sonore très singulier composé de plusieurs strates successives. Sa base grave âpre s'inscrit parfaitement dans la continuité du registre des timbales. Elle est suivie d'un son crissant et perçant dans l'aigu au mouvement ascendant puis

¹¹³⁹ Voir à ce sujet Kevin J. Donnelly, « Extending Film Aesthetics: Audio Beyond Visuals », dans John Richardson, Claudia Gorbman et Carol Vernallis (dir.), *The Oxford Handbook of New Audiovisual Aesthetics*, New York : Oxford University Press, 2013, p. 357-360 et p. 364-370.

¹¹⁴⁰ Gustavo Costantini, « Leitmotif Revisited », s.l.n.d., <http://www.filmsound.org/gustavo/leitmotif-revisted.htm>, consulté le 12 février 2015 : « The symphonic sounds of Williams do not connect with sound design ».

¹¹⁴¹ Amy C. McGill, « The Contemporary Hollywood Film Soundtrack », *op. cit.*, p. 262 : « an aesthetic of separateness ».

¹¹⁴² *Ibid.*, p. 263 : « sonic amalgams ».

¹¹⁴³ Randy Thom, « Designing a Movie For Sound » [1998], dans Larry Sider, Diane Freeman et Jerry Sider, *Soundscape: The School of Sound Lectures*, Londres/New York : Wallflower Press, 2003, p. 131 : « Actually Williams does quite a few orchestral sound effects in his typical score, using exotic instruments and percussion instruments of various kinds. » Voir aussi à ce sujet Frank Lehman, « Scoring the President: Myth and Politics in Williams's *JFK* and *Nixon* », *Journal of the Society for American Music*, vol. 9, n° 4, 2015, p. 422.

descendant. Cet effet sonore très amplifié et réverbéré souligne, par son timbre âcre et distordu, le caractère terrible et irréparable du geste d'Anakin qui vient d'exécuter sommairement un adversaire désarmé à l'encontre du code des Jedi. Le grand silence dramatique qui lui succède renforce son impact expressif : en créant un « vide » sonore momentané, le compositeur et le *sound designer* soulignent le vertige qui saisit Anakin, et la solitude du personnage qui vient de faire un nouveau pas vers le côté obscur.

De son côté, Burt crée dans *SW2* et *SW3* des bruitages semblables à des sons de percussions pour se rapprocher au plus près de l'accompagnement orchestral, lissant les frontières entre ces deux types de matériaux¹¹⁴⁴. Il explique ainsi, au sujet de la séquence de l'usine de droïdes sur Géonosis dans *SW2* : « L'idée est de mélanger des percussions, des sons musicaux avec les sons naturels des machines¹¹⁴⁵. » La scène d'ouverture de *SW3* est emblématique, rompant totalement avec l'approche sonore des commencements des cinq épisodes précédents. Dès les premiers plans cadrant en plongée un gigantesque vaisseau rebelle [à 01:53], de lourds tambours se font entendre, dont le tempo est très exactement calqué sur celui de la musique accompagnant précédemment le générique de début. À leur tour, ils déterminent ensuite la pulsation du thème de la Force, énoncé immédiatement après par huit cors en *ré* mineur, et dont le caractère pesant s'inscrit tout à fait en continuité avec celui des tambours. L'accompagnement musical semble ainsi se poursuivre sans discontinuité du générique à la scène d'ouverture, alors que ces percussions ne sont en réalité pas produites orchestralement : le *cue* « 3M1 Boys into Battle » ne porte aucune mention d'un rythme trochaïque aux tambours. Interrogé à ce sujet, l'orchestrateur Conrad Pope nous a révélé que ces percussions relèvent du *sound design* : « Ce sont des taïkos enrichis électroniquement. Il y a une banque de sons intitulée “tambours d'orage” que nous apprécions beaucoup. [...] Burt les a ajoutés à cet endroit¹¹⁴⁶. » Le choix d'inclure des tambours au caractère martial amplifie le caractère imposant et majestueux du vaisseau rebelle, et va dans le sens des directives de Lucas : « Je voulais quelque chose qui dise “guerre” [...] et établir le fait qu'il y a une bataille, mais révéler les choses une à la fois¹¹⁴⁷. » Plutôt que de recourir à un bruitage pur pour les réacteurs du vaisseau, Burt crée un lien rythmique et acoustique grâce à ces taïkos : le générique et les premiers plans du film semblent ainsi constitués d'un seul et même tissu instrumental.

¹¹⁴⁴ Au sujet de *SW2*, voir Stephen Keane, « Walter Murch and Ben Burt », *op. cit.*, p. 460.

¹¹⁴⁵ Mary B. Bresolin, *Films Are Not Released. They Escape*, s.l. : 20th Century Fox Home Entertainment, 2002.

¹¹⁴⁶ Conrad Pope, Entretien personnel enregistré le 13 février 2013 : « These are taiko drums with electronics. There is a library called “storm drum” that we were very fond of here. [...] Burt added them here. »

¹¹⁴⁷ George Lucas, Commentaires audio du DVD de *SW3*.

10.2.5.2. Les effets de continuum

Outre ces éléments musicaux qui ne sont pas produits par des instruments acoustiques, la porosité des frontières entre musique et bruitages se révèle particulièrement intéressante dans la création d'effets de *continuum*¹¹⁴⁸, absents de la trilogie impériale. Le *continuum* sonore désigne un déplacement perpétuel des limites entre les différentes catégories de sons, mis en pratique notamment par le compositeur Michel Fano. Ce dernier le définit comme un « système de contiguïté des substances, de glissement, de contamination des substances sonores les unes sur les autres¹¹⁴⁹. » En composant les « partitions sonores » de films d'Alain Robbe-Grillet, tels *L'Immortelle* (1963) ou *L'homme qui ment* (1968), Fano recourt à la fois aux techniques de la musique concrète et de la musique électroacoustique qui, en s'appuyant sur la part « matérielle » de la musique, permettent de générer un tissu musico-sonore très serré¹¹⁵⁰. Fano rejoint ainsi les préoccupations d'Edgar Varèse qui, dès les années 1920, par le biais des possibilités offertes par la science, cherche à se libérer des contraintes des instruments acoustiques pour créer de nouveaux timbres. C'est en ce sens que Varèse « parl[e] de son art comme un travail d'organisation sonore¹¹⁵¹ », et non comme une composition musicale au sens traditionnel du terme.

La reprise d'un geste audio-musico-visuel aussi moderniste dans un film de science-fiction à grand spectacle comme *Star Wars* produit des effets de sens totalement différents. En effet, si la démarche de création sonore peut paraître similaire, le projet, les objectifs et les effets produits divergent diamétralement : le travail de Fano a notamment pour conséquence de déplacer considérablement les fonctions psychologiques, dramatiques, « réalistes » et poétiques des sons et de la musique, et ce, grâce au développement d'un langage qui complique la lecture du film et défait les repères objectifs. Dans la trilogie républicaine, la création d'effets de *continuum* acoustique n'a nullement pour projet de désorienter le spectateur ou de crypter la lecture des séquences, mais plutôt de fusionner de manière éphémère les divers matériaux sonores pour générer la puissance dramatique la plus grande à des moments bien particuliers. Ils interviennent le plus souvent pour générer une tension extrême.

¹¹⁴⁸ Voir Kevin J. Donnelly, « “Visual” Sound Design. The Sonic Continuum », *Occult Aesthetics: Synchronization in Sound Film*, New York : Oxford University Press, 2014, p. 123-153.

¹¹⁴⁹ Michel Fano, « L'ordre musical chez Alain Robbe-Grillet. Le discours sonore dans ses films », dans Jean Ricardou (dir.), *Robbe-Grillet : Analyse, théorie – Tome 1 Roman/Cinéma*, Paris : U.G.É., 1976, p. 186.

¹¹⁵⁰ Voir à ce sujet Frédéric Dallaire, « Son organisé, partition sonore, ordre musical : la pensée et la pratique cinématographiques d'Edgard Varèse et de Michel Fano », *Intersections: Canadian Journal of Music / Intersections : revue canadienne de musique*, vol. 33, n° 1, automne 2012, p. 65-81.

¹¹⁵¹ Ariel Harrod, « Les conditions d'une musicalité du sonore : étude comparative sur le statut musical du bruit en musique et au cinéma », Mémoire de maîtrise en études cinématographiques sous la direction de Serge Cardinal, Université de Montréal, 2010, p. 16. Voir l'article d'Edgar Varèse, « Le son organisé pour le film sonore » [1940], dans *Écrits*, Paris : Christian Bourgois, 1983, p. 108-112.

Ces effets de *continuum* sont le plus souvent générés dans les partitions des épisodes républicains par le biais de la dissonance et de procédés d'écriture atonaux (clusters, agrégats, *stingers*) : le timbre, les hauteurs et des registres y jouent le rôle de dimensions-pivots. Le rythme est assez peu exploité comme dimension-pivot dans l'hexalogie. Philippe Cathé, l'un des rares chercheurs à souligner le décloisonnement des frontières entre bruitages et musique opéré dans la saga, évoque, à la fin de la course de modules de *SW1*, une gradation transitoire qui se fait insensiblement entre les matériaux sonores. Une fois que les bruitages deviennent relativement constants dans leur spectre harmonique, la musique orchestrale refait son apparition. Le timbre et la hauteur servent ici de dimensions-pivots :

[La] musique [est] formée d'agrégats sourds [...] prenant le relais des bruits précédents en tous points : la stabilité des hauteurs durant toute leur émission, la stabilité dynamique, la stabilité timbrale (au début) et une nouvelle régularité rythmique (lente)¹¹⁵².

Outre ces effets de transition imperceptible entre les matériaux sonores, Williams et Burt réalisent un tuilage de sonorités dans plusieurs scènes de la trilogie républicaine, et en particulier dans *SW3*. Au terme de son combat avec Dooku, Anakin tranche les mains du comte. Son geste est précédé d'un agrégat dissonant aux trompettes, trombones, bois, cordes, piano et synthétiseur aboutissant à un *fff*, soutenu par des *glissandi* aléatoires à la harpe, des roulements de cymbales et un motif de tam-tam en *crescendo* [exemple 111]. L'effet sonore crissant et inquiétant, construit en écho, qui accompagne le gros plan sur les moignons de Dooku, vient alors couronner la tension harmonique en se fondant dans les sonorités orchestrales dissonantes. Il est relativement délicat de déterminer le point précis où la musique à proprement parler s'interrompt, et où commence le bruitage : les deux types de sons semblent former un seul et même matériau, et l'on passe insensiblement de l'un à l'autre dans une gradation dramatique du tissu sonore. L'« amalgame sonore » créé ici fait ressentir presque physiologiquement l'impact du sabre laser tranchant les chairs et la douleur aiguë de Dooku.

¹¹⁵² Philippe Cathé, « Bruit et musique dans la course des *Podracers* de *Star Wars, Episode I, The Fantom Menace* (*La Menace fantôme*), 1999 », *Musurgia*, vol. XIV, n° 2, 2007, p. 67.

The image displays a page of a musical score for an orchestral piece. It consists of nine staves, each representing a different instrument or group of instruments. From top to bottom, the staves are labeled: Flûtes, Hautbois, Clarinettes, Bassons, Trompettes, trombones et piano, Violons, Altos, and Violoncelles. The music is written in 2/4 time. The score shows a complex texture with various notes, rests, and dynamic markings. A prominent feature is a crescendo that builds up to a fortissimo (fff) dynamic, followed by a sudden silence. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Exemple 111 : *SW3*, « 1M7 The Death of Dooku », mes. 34-35 [film de 13:56 à 14:02].

L'exemple le plus frappant de *continuum* acoustique dans la saga intervient dans la première séquence de cauchemar de *SW3*, où Anakin imagine l'agonie de Padmé lors de son accouchement. Le caractère fiévreux et tourmenté de l'accompagnement orchestral est généré par l'exploitation des registres extrêmes – quinte augmentée dans le suraigu au piccolo, cluster sur les notes les plus graves du piano et agrégat dans l'extrême grave aux trombones, trombone basse et tuba avec sourdine – et l'attribution de différentes harmonies dissonantes par groupes de pupitres, tenues en pédales. La partition orchestrale est traitée à la manière d'un assemblage d'effets sonores, visant à générer une sensation de chaos et une grande tension. Un cluster de neuf sons est joué aux cors et trombones, distinct de l'agrégat énoncé aux bois et synthétiseur, tandis qu'un autre agrégat éclaté est confié aux cuivres graves. Une véritable « contamination¹¹⁵³ » réciproque des objets sonores, pour reprendre le terme de Fano, est créée entre le cluster, les agrégats, les *glissandi* oscillatoires aux altos et violoncelles en harmoniques qui introduisent des dissonances mouvantes, les cris de douleur de Padmé et les pleurs du bébé, fortement amplifiés et réverbérés. Tous les matériaux sonores se mêlent ici indistinctement jusqu'à un point d'acmé *fff* suivi d'un silence, produisant un effet dramatique saisissant. Le choix de réaliser un *continuum* précisément dans cette séquence n'est pas anodin : manifestation

¹¹⁵³ Michel Fano, « L'ordre musical chez Alain Robbe-Grillet », *op. cit.*, p. 186.

« I[a] plus archaïque de la vie psychique et corporelle¹¹⁵⁴ », le cri est arrachement de la voix à la parole signifiante. Qualifié par Sylvain Labartette de « bruit vocal¹¹⁵⁵ », il présente ainsi en lui-même une circulation maximale de tous les types de matériaux sonores¹¹⁵⁶, favorisant la création d'un entrelacement complexe entre voix, bruitages et sons musicaux. Le traitement visuel de la séquence s'avère intéressant en ce qu'il participe à cette perméabilité. Les bords lumineux de la spirale et le gros plan en iris aimantent l'attention du spectateur vers le visage défait de Padmé, qui semble englouti par la pénombre, écrasé par l'horizontalité de la prise de vue, tandis que la mouvance kaléidoscopique du flou coloré fait écho aux modulations de la voix de la jeune femme et au chaos sonore. Tout, de la mise en scène au tissu sonore, converge vers le cri dans un maelström onirique de couleurs et de sons [extrait 48].

Enfin, au sein de ce maillage serré, un effet remarquable de contiguïté visuelle et sonore intervient au début de *SWI*, à la fin de l'échange entre la reine Amidala et les représentants de la Fédération du Commerce. Tout d'abord, l'accompagnement orchestral s'inscrit dans l'exacte continuité des sons flûtés émis par l'écran de transmission grâce à deux dimensions-pivots : les trilles de cordes et les *glissandi* ascendants de harpe se situent dans le même registre, et débent à une hauteur similaire à celle des effets sonores. En outre, une étroite correspondance est créée entre l'effet tremblé, ondoyant, de l'écriture orchestrale et la plasticité de la surface de l'écran, qui se trouble de cercles concentriques bleu-argent en s'éteignant comme s'il était liquide. On assiste ici à une forme singulière de synesthésie audio-musico-visuelle où, pour paraphraser Charles Baudelaire, « la musique, les images, les mouvements et les sons se répondent¹¹⁵⁷ » [extrait 49].

Cette recherche d'une communication poussée entre les matériaux, que l'on pourrait penser ponctuelle chez un symphoniste comme Williams, s'avère en réalité très présente dans ses partitions science-fictionnelles contemporaines. Ainsi, il réalise dans la scène d'ouverture de *Minority Report*¹¹⁵⁸ un véritable brouillage des frontières entre musique et *sound design* en composant des cellules orchestrales s'apparentant à des bruitages, en particulier les

¹¹⁵⁴ Danielle Cohen-Levinas, *La voix au-delà du chant : une fenêtre aux ombres*, Paris : Vrin, 2006, p. 75.

¹¹⁵⁵ Sylvain P. Labartette, « De la représentation du cri dans la musique savante occidentale, de la Renaissance à 1914 », *L'Éducation musicale*, s.d., www.leducation-musicale.com/musique_savante.pdf, consulté le 2 juin 2015, p. 1.

¹¹⁵⁶ C'est d'ailleurs la raison pour laquelle les compositeurs du répertoire savant du XX^e siècle vont arrimer leurs explorations du timbre et de la voix chantée à la représentation ou l'inclusion du cri dans leurs œuvres. La *Sequenza III* (1966) de Luciano Berio ou *Nuits* (1967-1968) de Iannis Xenakis comptent parmi les exemples les plus représentatifs de ces recherches. Voir à ce sujet Danielle Cohen-Levinas, *La voix au-delà du chant*, op. cit., p. 75-83.

¹¹⁵⁷ Nous faisons ici référence au vers du poème « Correspondances » de Charles Baudelaire : « Les parfums, les couleurs et les sons se répondent. » (*Les Fleurs du Mal*, Paris : E.J.L., 2003, p. 17).

¹¹⁵⁸ Steven Spielberg, *Minority Report*, 1 DVD, 20th Century Fox Home Entertainment, 2091845, 2002 [de 00:45 à 01:48].

interventions très brèves et ponctuelles de *wood-block* et de plusieurs pupitres de piccolos dans le suraigu, surmontant un nuage sonore très dissonant éclaté entre l'extrême aigu aux cordes et l'extrême grave au piano, gongs et cuivres. Un agrégat très tendu clôt le *cue*, énoncé en *crescendo* aux trois piccolos, cuivres et cordes, d'où surnage principalement le triton *sib-mi* dans le suraigu, produit un son clair et très perçant. Ce quasi-bruitage semble mimer l'ouverture de l'œil d'Agatha et la netteté visuelle soudaine produite par la mise au point sur l'iris bleu de la *précog*, filmé en insert.

Outre *Star Wars* et *Minority Report*, Williams poursuit cette ambition de *continuum* sonore dans *La Guerre des mondes*, dont la musique est presque exclusivement atonale ou polytonale, employant de nombreux sons synthétiques et électroniques. Le *sound designer* Randy Thom est épaulé par Richard King, qui endosse aussi le rôle de *supervising sound editor*¹¹⁵⁹, et par Michael W. Mitchell qui est également *sound effects editor*. Williams travaille en étroite collaboration avec cette équipe son qui lui transmet régulièrement des matériaux en amont de sa composition¹¹⁶⁰, permettant une approche sonore réellement intégrative. Certains éléments orchestraux et percussifs sont là encore pensés comme des effets sonores. Williams souligne ainsi, au sujet des scènes où les humains se font désintégrer par les extra-terrestres : « On a des effets orchestraux et sonores [...]. Il y a des femmes qui font une sorte de *glissando* montant presque jusqu'au hurlement¹¹⁶¹. » De même, lorsque les aliens fouillent le sous-sol où sont réfugiés Ray, Rachel et Ogilvy, la bande sonore est pensée dans sa globalité : les sons orchestraux se mêlent indistinctement aux bruitages, en strates superposées. La musique elle-même est traitée comme un effet sonore subliminal, comme l'explique le compositeur :

On a des effets sonores intéressants pour la sonde et également pour les extra-terrestres. Mais si on cherche vraiment au tréfonds de la bande sonore, il y a des hommes qui chantent. [...] Ça descend presque dans le registre des moines tibétains, le ton de voix le plus bas que nos corps puissent produire¹¹⁶².

L'exemple le plus saisissant de cette coordination entre compositeur et *sound designer* intervient probablement lorsque les sirènes des vaisseaux extra-terrestres se font entendre. Elles émettent un son de corne de brume construit sur *sib* puis *réb*, la deuxième note agissant comme une désinence en écho. Dans la scène précédant l'attaque du ferry¹¹⁶³, une fois que la sirène a

¹¹⁵⁹ Richard King a beaucoup travaillé auprès de Christopher Nolan. Il a reçu trois Oscars pour le meilleur montage son de *Master and Commander : De l'autre côté du monde* (2003), *The Dark Knight : Le Chevalier noir* (2008) et *Inception* (2010).

¹¹⁶⁰ Voir Laurent Bouzereau, *Scoring War of the Worlds*, s.l. : Dreamworks Home Entertainment, 2005.

¹¹⁶¹ *Ibid.*

¹¹⁶² *Ibid.*

¹¹⁶³ Steven Spielberg, *La Guerre des mondes* [2005], 1 DVD, Paramount Home Entertainment, 313856, 2006 [de 57:34 à 57:45].

retenti, l'orchestre reprend très exactement ces deux mêmes notes, précédées d'un *sith*. L'effet de relais de timbres ainsi produit permet de passer imperceptiblement des bruitages à l'orchestre, dans une circulation très fluide des matériaux sonores.

* * *

Nous avons montré dans le présent chapitre que l'hexalogie ne forme pas un tout homogène quant aux équilibres sonores et aux interactions musique/bruitages. Un certain nombre de procédés d'écriture, de création sonore et de mixage dont les jalons étaient posés dans la trilogie impériale se voient considérablement étendus et diversifiés dans la trilogie républicaine. Face à la densité et à l'intensité croissantes de la bande sonore, le compositeur met également en œuvre plusieurs autres stratégies. Il généralise les doublures des bois et des cordes (voire des trompettes) par les timbres secs et percussifs du piano et du xylophone, et prend en considération dans sa partition l'énoncé de sons puissants – en particulier les explosions –, interrompant momentanément l'accompagnement orchestral. La gestion fine des dynamiques permet également d'éviter toute confrontation prononcée, notamment en créant des effets d'inversion entre l'intensité des bruitages et celle de la musique lors des *shock cuts*. Par ailleurs, dans la mesure où il devient pratiquement impossible de déployer des thèmes mélodiques importants dans les scènes d'action sans risquer de les voir recouverts, Williams opte pour une approche beaucoup moins narrative sur les épisodes républicains. S'éloignant des juxtapositions thématiques de la trilogie impériale, il y déploie un large éventail de techniques d'écriture qui dessinent « un flux au relief sans cesse accidenté¹¹⁶⁴ ». À travers l'éclatement du discours en grandes vagues orchestrales brusquement interrompues, en cellules contrastées dont l'essence est principalement rythmique, et la répétition d'harmonies dissonantes en blocs verticaux, Williams compose un accompagnement cinétique qui côtoie beaucoup plus souplement les nombreux autres éléments sonores.

Enfin, la trilogie républicaine permet d'observer comment, par l'entremise des outils numériques et de leur facilité de manipulation, le compositeur et le *sound designer* disposent d'opportunités accrues pour réaliser un enrichissement sonore mutuel. Tout d'abord, grâce aux procédés d'écriture de Williams et au processus de création de l'équipe son, ainsi qu'à la souplesse du mixage numérique, l'alternance de primauté entre les matériaux sonores s'opère à une échelle beaucoup plus réduite et fluctuante tout en témoignant d'une compréhension globale des enjeux narratifs, dramatiques et émotionnels propres à chaque séquence. Surtout, le maillage entre musique, bruitages et voix se fait particulièrement serré dans de nombreuses

¹¹⁶⁴ Laurent Guido, « Entre opéra wagnérien et culture de masse », *op. cit.*, p. 65.

scènes où, par tuilage et « contamination¹¹⁶⁵ » réciproque de sonorités soit percussives soit dissonantes, les frontières entre les différents types de sons se brouillent voire se défont momentanément. Ce monde sonore très affiné et minutieusement organisé contribue à faire la singularité des réalisations de Lucas et Spielberg dans le paysage sonore des *blockbusters* contemporains. L'équipe son dont ils s'entourent travaille en étroite collaboration avec le compositeur¹¹⁶⁶, ce qui est loin d'être la règle dans les films commerciaux hollywoodiens : l'équipe son et le *sound designer* ne sont engagés qu'au moment de la post-production dans la majorité des cas, ce qui entraîne peu d'opportunités de générer des interactions poussées entre musique et bruitages du fait d'un manque de vision sonore globale du film et du cloisonnement entre les deux équipes¹¹⁶⁷.

Tout au long des chapitres 9 et 10, nous avons ainsi pu vérifier à quel point « Williams et Burttt exemplifient un processus de collaboration grâce auquel les “guerres acoustiques” sont évitées¹¹⁶⁸ », par le biais de stratégies étendues et réévaluées entre les deux trilogies. Aussi nous semble-t-il essentiel dans le dernier chapitre d'apporter un éclairage complémentaire à cette étude par le biais d'un déplacement de notre prisme d'analyse. Au vu de la méticulosité du travail et des réflexions engagées autour de la gestion du tissu sonore dans son ensemble, il s'agit d'interroger l'étanchéité des catégorisations habituellement établies, séparant la musique et les effets sonores en deux ensembles distincts. En portant notre attention plus particulièrement sur les effets sonores dans ce chapitre, et à la suite des récents articles de Philippe Cathé et Stephen Keane dont nous chercherons à approfondir l'approche¹¹⁶⁹, nous proposons ainsi d'envisager les bruitages eux-mêmes sous un angle musical.

¹¹⁶⁵ Michel Fano, « L'ordre musical chez Alain Robbe-Grillet », *op. cit.*, p. 186.

¹¹⁶⁶ Voir à ce sujet Jay Beck et Vanessa Theme Ament, « The New Hollywood, 1981-1999 », dans Kathryn Kalinak (dir.), *Sound: Dialogue, Music, and Effects*, Londres/New York : I.B. Tauris, 2015, p. 126.

¹¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 116-117. Voir aussi à ce sujet David Sonnenschein, *Sound Design: The Expressive Power of Music, Voice, and Sound Effects in Cinema*, Studio City : Michael Wise Productions, 2001, p. 215.

¹¹⁶⁸ Amy C. McGill, « The Contemporary Hollywood Film Soundtrack », *op. cit.*, p. 142 : « Williams and Burttt illustrate a cooperative process by which “sonic wars” are being avoided. »

¹¹⁶⁹ Philippe Cathé, « Bruit et musique dans la course des *Podracers* », *op. cit.*, p. 53-69 ; Stephen Keane, « Walter Murch and Ben Burttt », *op. cit.*, p. 452-462.

Chapitre 11 : Une musicalisation des effets sonores

La mouvance et le brouillage des frontières entre musique et *sound design* évoqués précédemment s'expriment de manière éclatante dans la manière même dont les effets sonores sont pensés, élaborés et utilisés dans la saga. La préoccupation d'ouvrir le champ sonore et le goût prononcé de Burtt, Murch ou Rydstrom pour l'expérimentation témoignent de la conception novatrice du timbre qu'ont ces *sound designers*. Les effets sonores sont appréhendés non plus comme de simples bruitages informatifs ou utilitaires, mais « pour leur qualité acoustique, plastique, ou encore pour le potentiel d'évolution (dessin rythmique, enveloppe dynamique) qu'ils recèlent¹¹⁷⁰ ». En ce sens, ils prennent véritablement une valeur musicale.

11.1. La qualité musicale des effets sonores

11.1.1. Le *sound design* comme « composition »

Il n'est pas inutile de rappeler que Burtt possède une connaissance musicale approfondie, par sa formation en tant que percussionniste – particularité qu'il partage d'ailleurs avec les *sound designers* Jimmy MacDonald et Murray Spivack¹¹⁷¹. L'appréhension musicale des effets sonores par Burtt transparaît tout d'abord dans le vocabulaire employé. En effet, le champ lexical de la musique, du rythme et surtout de l'orchestration, s'avère récurrent dans ses entretiens pour qualifier son travail : « Il faut être sélectif, ne choisir que ce qui convient, et orchestrer les sons au bon moment. C'est souvent dicté, comme en musique, par la convention et par l'histoire¹¹⁷². »

Un nouveau parallèle musical est établi au sujet de l'articulation des différents bruitages qui, selon Burtt, s'avère proche d'une composition orchestrale : « Il ne s'agit pas seulement de trouver des bruitages mais de trouver des sons qui se connectent bien. Tout comme la musique. Les effets sonores, c'est assez similaire¹¹⁷³. » Aussi n'est-il pas étonnant d'observer l'emploi d'une terminologie musicale métaphorique au sujet du traitement sonore des différents sabres laser. Sa présence dans le discours du *sound designer* découle directement des conventions ayant forgé l'opposition des modes majeur/mineur, rigoureusement codifiée dès le XVII^e siècle dans la représentation des passions en musique¹¹⁷⁴ : « Le sabre laser de Dark Vador s'inscrit

¹¹⁷⁰ Jean-Claude Mari, *Quand le film se fait musique : une nouvelle ère sonore au cinéma*, Paris : L'Harmattan, 2007, p. 110-111.

¹¹⁷¹ Marc Mancini, « The Sound Designer », dans Elisabeth Weis et John Belton (dir.), *Film Sound: Theory and Practice*, New York : Columbia University Press, 1985, p. 368.

¹¹⁷² Ben Burtt, Commentaires audio du DVD de *SW5*.

¹¹⁷³ Ben Burtt, Commentaires audio du DVD de *SW6*.

¹¹⁷⁴ Voir à ce sujet Lucie Desjardins, « Passions et théorie musicale : de l'imitation à la convention », *Le corps parlant : savoirs et représentation des passions au XVII^e siècle*, Saint-Nicolas/Paris : Presses de l'Université Laval/L'Harmattan, 2001, p. 209-228.

dans une tonalité mineure, tandis que celui de Ben Kenobi est plus proche d'un accord de *do* majeur. Quand ils s'entrechoquent, ils ne s'harmonisent pas vraiment bien – [ils génèrent] une dissonance¹¹⁷⁵. »

Cette référence récurrente à la musique n'est pas anodine. Elle procède probablement en partie d'une volonté de faire rejaillir le raffinement traditionnellement attaché à la composition musicale sur la propre pratique de Burt et de faire accéder le *sound design* au statut d'art au même titre que la musique, loin des connotations purement techniques voire frustes parfois attachées aux bruitages, évoquées au chapitre 8¹¹⁷⁶. La montée en puissance des *sound designers* participe d'ailleurs de l'émergence d'une « auctorialité sonore », à l'origine même des « nouvelles stratégies esthétiques¹¹⁷⁷ » développées à la fin des années 1970. De surcroît, en traçant un pont métaphorique et symbolique entre sa pratique et celle du compositeur, Burt met en valeur le décloisonnement des métiers du son et la circulation des pratiques sonores. Cette conception globale et déhiérarchisée de la bande sonore se manifeste dans une nouvelle référence à la musique ; Burt envisage son travail comme un tout comprenant « l'orchestration des effets sonores, du dialogue et de la musique¹¹⁷⁸ ».

Dans cette perspective, sa méthode de création sonore est remarquable en ce qu'elle s'approche des processus compositionnels des musiciens. Burt conçoit en effet ses alliages de timbres au clavier, comme il l'explique notamment au sujet de la scène sur Mustafar à la fin de *SW3* : « Je vais prendre ces sons et les jouer sur un clavier. Je joue un assortiment de notes créant des explosions continues mais avec du caractère¹¹⁷⁹. »

Son approche « musicale » des bruitages s'avère également intéressante en ce que Burt crée certains effets sonores à partir d'une base musicale, en particulier les bruits des vaisseaux. Ainsi, le son de décollage du *Slave I* de Boba Fett dans *SW5* « a réellement été fait avec un trombone jouant une note très fausse et amère¹¹⁸⁰ ». Comme on l'a souligné plus haut, les sons du *speeder* de Zam dans *SW2* sont émis par une vieille guitare électrique des années 1950,

¹¹⁷⁵ Cité dans Vincent LoBrutto, « Ben Burt », *Sound-on-Film: Interviews with Creators of Film Sound*, Westport : Praeger, 1994, p. 144 : « Darth Vader's laser sword is pitched in a minor key, whereas Ben Kenobi's is more of a C major chord. When they get together they don't really harmonize very well – a disharmony. »

¹¹⁷⁶ Voir à ce sujet Gianluca Sergi, « In Defense of Vulgarity: The Place of Sound Effects in the Cinema », *Scope*, n° 5, juin 2006, <http://filmsound.org/articles/sergi/sound-effects-place.htm>, consulté le 22 février 2015.

¹¹⁷⁷ Jay Beck et Vanessa Theme Ament, « The New Hollywood, 1981-1999 », dans Kathryn Kalinak (dir.), *Sound : Dialogue, Music, and Effects*, Londres/New York : I.B. Tauris, 2015, p. 108 : « sound authorship » et « new aesthetic strategies ».

¹¹⁷⁸ Tippy Bushkin, *Within a minute*, s.l. : 20th Century Fox Home Entertainment, 2005.

¹¹⁷⁹ Mary B. Bresolin, *Films Are Not Released. They Escape*, s.l. : 20th Century Fox Home Entertainment, 2002.

¹¹⁸⁰ Ben Burt, Commentaires audio du Blu-ray de *SW5*.

tandis que ceux de l'allumage de l'écran de transmission au début de *SW1* sont joués sur une flûte de manière détimbrée par Cindy Rydstrom, la femme du *sound designer*¹¹⁸¹.

D'autres sons, qui ne sont pas créés à partir d'une base instrumentale véritable, produisent également un son relativement musical, prenant souvent la forme de courts *glissandi* ou de battements percussifs. À cet égard, le bruitage émis lors de la désactivation du rayon tracteur de l'Étoile Noire dans *SW4* [à 01:19:37] nous paraît particulièrement notable, tout d'abord dans sa conception même. Par son aspect de lent *glissando* dans le grave, il s'apparente à un bourdonnement « musical » descendant et se distingue des bips, des cliquetis et autres bruits « secs » peuplant les espaces intérieurs entendus précédemment. Il est aussi relativement singulier par son utilisation à l'écran, où il bénéficie d'une double mise en valeur. La musique, constituée de tenues dissonantes aux cordes, piano et harpe dans le suraigu, maintient une tension sous-jacente tout en laissant aisément percer l'effet sonore par le choix du registre et son relatif statisme. Au sein de cet accompagnement calme et discret, le bruitage est énoncé par deux fois. Cette répétition rapprochée accroche d'autant plus l'oreille que toute l'attention est concentrée sur les actions d'Obi-Wan, magnifiées par une forte contre-plongée. La perception de l'effet sonore se voit en outre rehaussée par son étroite synchronisation avec le geste du Jedi abaissant une manette dans le premier plan, sa seconde occurrence étant soulignée par un insert sur la jauge descendante. Il revêt enfin un rôle narratif grâce au choix de ses sonorités : par sa courbe descendante, il souligne la neutralisation progressive du rayon magnétique et la réussite de la manœuvre d'Obi-Wan. L'ensemble de ces procédés concourent à faire de ce bruitage un véritable marqueur sonore ; alors qu'il intervient uniquement dans cet épisode, il est classé par les fans comme le dixième meilleur son de la saga¹¹⁸². L'ambiance sonore de Géonosis dans *SW2* est un autre exemple intéressant ; elle est habitée par un son percussif proche d'un battement cardiaque, faisant de l'usine de droïdes un organisme monstrueux mêlant organique et mécanique, tout entier dédié à la guerre dans sa production massive d'armes. Burtt évoque ainsi la proximité timbrale du bruitage avec les instruments à percussion : « Une partie du bruit de fond est grave et pulsée. [...] On pense peut-être que c'est un élément musical. C'est presque comme un tambour, comme une timbale¹¹⁸³. »

Mais la qualité musicale des effets sonores ne se limite pas à cette simple proximité de hauteur, de timbre ou de dessin mélodique avec les sons instrumentaux. Au-delà de ces effets de résonance, et plus fondamentalement, un nouveau paradigme d'écoute découle de la

¹¹⁸¹ Ben Burt, Commentaires audio des DVD de *SW2* et *SW1*.

¹¹⁸² David Phillips, « The 10 Greatest Sounds from *Star Wars* », vidéo mise en ligne le 27 mai 2007, <https://www.youtube.com/watch?v=TLmM87r1ft4>, consultée le 6 mai 2015.

¹¹⁸³ Ben Burt, Commentaires audio du Blu-ray de *SW2*.

conception et de l'approche burttienne des effets sonores comme objets musicaux en eux-mêmes, en particulier par leur qualité plastique et leur agencement.

11.1.2. L'horizon de la musique électroacoustique

Ce changement de perspective, corrélé à la montée en puissance de la figure du *sound designer* et de l'ensemble des pratiques sonores détaillées au chapitre 8, engage en effet une réflexion sur la redéfinition de l'écoute cinématographique dans la saga, et plus généralement dans les *blockbusters*. Quelques précautions s'imposent pour commencer. Notre ambition n'est pas de faire de *SW4* le *premier* film à utiliser le son de manière inventive dans le cinéma *mainstream* américain, contrairement à ce que sous-entend Gianluca Sergi dans son article de 1998. En voulant apporter une contribution louable aux rares études universitaires sur le son de la saga à la fin des années 1990, Sergi tombe en effet, à certains moments, dans une vision progressiste de l'histoire du cinéma où les expérimentations sonores précédant *Star Wars* n'auraient quasiment aucune importance significative¹¹⁸⁴. Le champ lexical de la novation et de l'œuvre révolutionnaire qui imprègne son article affaiblit quelque peu la portée de sa démonstration par ailleurs intéressante et bien documentée. Si des changements de pratiques sont notables, on l'a vu, il nous semble important d'éviter tout raccourci, érigeant Lucas ou de Burt en génies uniques et visionnaires.

Rappelons ainsi que l'un des mérites de la saga est d'avoir importé et poussé plus loin, au sein d'un cinéma commercial destiné à un large public, des recherches sonores qui existaient déjà ailleurs, dans le cinéma d'auteur ou les films expérimentaux. Les nouvelles technologies ont permis aux créateurs sonores de *Star Wars* de reconduire un programme rhétorique, esthétique et poétique déjà ancien, qui va être transposé et adapté dans le cadre du cinéma-spectacle. En analysant de manière comparative les bandes sonores de *American Graffiti* et des deux premiers épisodes de la trilogie républicaine, Stephen Keane démontre de manière éloquente la communauté de pratiques sonores entre des films appartenant à des régimes de production pourtant opposés (film indépendant/*blockbuster*)¹¹⁸⁵. Burt poursuit d'ailleurs le travail initié par Murch sur *American Graffiti* dans *American Graffiti, la suite* (1979), produit par George Lucas, tandis que Murch loue souvent le travail de Burt sur *Star Wars*¹¹⁸⁶. Gianluca

¹¹⁸⁴ Voir en particulier Gianluca Sergi, « Tales of the Silent Blast: *Star Wars* and Sound », *Journal of Popular Film and Television*, vol. 26, n° 1, printemps 1998, p. 17.

¹¹⁸⁵ Stephen Keane, « Walter Murch and Ben Burt: The Sound Designer as Composer », dans Graeme Harper, Ruth Doughty et Jochen Eisentraut (dir.), *Sound and Music in Film and Visual Media: An Overview*, New York : Continuum, 2009, p. 452-462.

¹¹⁸⁶ Voir François Thomas, « Entretien avec Walter Murch, "sound designer" », *Positif*, n° 335, janvier 1989, p. 20 ; et Vincent LoBrutto, « Ben Burt », *op. cit.*, p. 85.

Sergi rappelle à cet égard les échanges étroits entre Burt, Murch, Rydstrom et Thom, et l'influence mutuelle que ces *sound designers* exercent sur leurs travaux respectifs :

Les distinctions que l'on dresse entre eux sont quelque peu artificielles : Rydstrom a débuté sous la houlette de Burt, tout comme Thom avec Murch. Le dialogue ininterrompu entre *sound designers*, caractéristique la plus évidente de leur métier, préserve une relative porosité des pratiques. Les films, la musique, le cinéma d'animation et la radio ne sont que quatre parmi les nombreuses traditions dans lesquelles ils ont puisé leur inspiration¹¹⁸⁷.

Dans cette circulation de procédés d'un monde de l'art à l'autre, il convient néanmoins d'opérer une distinction essentielle : la particularité de l'hexalogie est d'aborder la créativité sonore sous l'angle d'un véritable plaisir du bruitage, absent des visées du cinéma expérimental.

La littérature dominante tend à associer l'approche sonore des *sound designers* au courant d'avant-garde de la musique concrète, en ce qu'un matériau de bruits va tendre à construire une trame « musicale »¹¹⁸⁸. Il nous paraît toutefois nécessaire d'y apporter une nuance : si la démarche de création peut en effet paraître similaire, les enjeux sont cependant fort différents. Il faut se garder de relier de trop près les procédés à l'œuvre chez les musiciens modernes et leur reconfiguration dans *Star Wars*, dans la mesure où leur mode d'application et l'objectif poursuivi par l'équipe son diffèrent. Comme le souligne justement Frédéric Dallaire, une « redistribution des éléments de la conception sonore [est] amorcée à partir de la fin des années 70. Cette redistribution rend audibles des caractéristiques qui jusque-là étaient présentes sans avoir le même rôle ou la même visibilité¹¹⁸⁹ ». La musique concrète est en effet gouvernée par un certain radicalisme et la volonté de dégager les sons de toute référenciation, de toute association extérieure¹¹⁹⁰ – projet que ne poursuivent évidemment pas les bruitages de *Star Wars*, puisqu'au contraire ils ont notamment pour fonction de réaliser un ancrage acoustique, prenant la forme de signatures sonores mémorisables, sur lesquelles nous reviendrons.

À sa manière, Burt s'inscrit plutôt dans l'horizon des musiques électronique et électroacoustique, qui vise à susciter une extension du monde sonore, à déployer une large

¹¹⁸⁷ Gianluca Sergi, « In Defense of Vulgarity », *op. cit.*, <http://filmsound.org/articles/sergi/sound-effects-place.htm>, consulté le 22 février 2015 : « [The] distinctions [between them] are somewhat artificial : Rydstrom was Burt's understudy, just as Thom was Murch's. The continuing dialogue amongst sound designers, a defining feature of the field, ensures that boundaries are rather porous. Cinema, music, animation and radio are but four of the many traditions sound designers have drawn from. » Voir aussi Gianluca Sergi, *The Dolby Era : Film Sound in Contemporary Hollywood*, Manchester : Manchester University Press, 2004, p. 119-120.

¹¹⁸⁸ Voir notamment François Thomas, « Entretien avec Walter Murch », p. 11-21 ; et Philippe Cathé, « Bruit et musique dans la course des *Podracers* de *Star Wars*, *Episode I, The Phantom Menace (La Menace fantôme)*, 1999 », *Musurgia*, vol. XIV, n° 2, 2007, p. 68.

¹¹⁸⁹ Frédéric Dallaire, « Création sonore et cinéma contemporain : la pensée et la pratique du mixage », Thèse de doctorat en études cinématographiques sous la direction de Serge Cardinal et Peter Szendy, Université de Montréal, 2014, p. 290.

¹¹⁹⁰ Voir Danijela Kulezic-Wilson, *The Musicality of Narrative Film*, Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2015, p. 79.

palette de couleurs – préoccupation qui irrigue tout le XX^e siècle¹¹⁹¹. L'intérêt porté à la qualité, à la diversité et à la richesse du tissu sonore est particulièrement évident dans les nombreuses scènes non musicalisées qui jalonnent l'hexalogie, où les effets sonores occupent, seuls, le devant de la scène. Par leur longueur et la minutie de leur traitement, ces séquences constituent l'un des traits les plus caractéristiques du son de la saga, comme nous le montrerons plus loin. Par son approche du son et son processus de création, Burtt renoue, d'une certaine façon, avec l'« écoute musicienne [qui] serait l'écoute musicale de nouveaux objets sonores¹¹⁹² », ambitionnée par Pierre Schaeffer. Mais comment s'exprime concrètement cet univers sonore extrêmement sophistiqué ? De quelle manière favorise-t-il une « écoute musicienne » des bruitages ?

11.1.3. Vers une musicalité des voix

Dans cette écoute tournée vers des objets sonores riches et novateurs, le traitement des voix dans la saga occupe une place de premier plan. *SW4* joue ainsi un rôle fondamental dans une nouvelle appréhension de la voix au cours des années 1970, de concert avec *Le Parrain* (1971) et *L'Exorciste* (1973). En cessant d'être considérée comme « un élément naturel¹¹⁹³ », la voix travaillée, fabriquée, recomposée, se pare d'une musicalité nouvelle. Le caractère construit et ostentatoire des paroles suscite en retour une écoute particulière, focalisant l'attention sur leur débit et leur timbre particulier sous la couche signifiante du langage. Si les trois films évoqués ci-dessus participent à cette reconfiguration, ce n'est pas tant parce qu'ils seraient les premiers à proposer une utilisation riche de la voix mais, comme le souligne Michel Chion, « parce qu'ils transformèrent des effets jusque-là subis, ressentis de manière diffuse, en effets marqués¹¹⁹⁴ ».

Dans l'ensemble de la saga, Burtt porte un soin extrêmement minutieux à la création des voix extra-terrestres, mais aussi à celles des humains – en particulier les Sith. Ainsi, dans *SW3*, une fois que le chancelier Palpatine révèle son vrai visage d'Empereur, la voix de l'acteur Ian McDiarmid est transformée, participant à la narration et à la dramatisation du dévoilement du côté obscur de la Force : le ton de sa voix est transposé dans le grave, affecté d'un léger écho pour lui conférer un caractère sinistre et rendre la scène « théâtrale¹¹⁹⁵ » selon les vœux de Lucas. Mais la voix maléfique la plus emblématique de cette minutie de traitement est sans aucun doute celle de Dark Vador. L'accent écossais prononcé de son interprète David Prowse

¹¹⁹¹ Voir à ce sujet Makis Solomos, *De la musique au son : l'émergence du son dans la musique des XX^e-XXI^e siècles*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2013.

¹¹⁹² Pierre Schaeffer, *Traité des objets musicaux : essai interdisciplines*, Paris : Seuil, 1966, p. 353.

¹¹⁹³ Michel Chion, *Un art sonore, le cinéma : histoire, esthétique, poétique*, Paris : Cahiers du cinéma, 2003, p. 129.

¹¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 130.

¹¹⁹⁵ George Lucas, Commentaires audio du DVD de *SW3*.

ayant été jugé inadéquat voire ridicule¹¹⁹⁶, ses répliques sont finalement intégralement doublées par James Earl Jones, dont le timbre grave et profond entoure le personnage d'une aura inquiétante. Selon Jones, la voix de Dark Vador est traitée comme un instrument de musique¹¹⁹⁷ ; sa particularité réside dans le refus délibéré d'inflexions particulières et son caractère mécanique. Ainsi se créent une diction et une intonation inhabituelles car froides, dénuées la plupart du temps de tout affect. Par ailleurs, les répliques sont retravaillées pour créer une sensation de gros plan sonore, donnant l'illusion que la voix provient directement de l'intérieur du casque. Burttt emploie la technique de « contextualisation » évoquée précédemment : la bande est diffusée dans une grande pièce sur des haut-parleurs, où elle est ensuite réenregistrée, bénéficiant d'un effet de réverbération et d'une ampleur nouvelle¹¹⁹⁸. L'ensemble de ces procédés participe à l'arrachement de la voix de Dark Vador à la parole naturelle et à sa musicalisation.

À un degré de recherche supplémentaire et de manière plus radicale, Burttt crée une palette extrêmement riche de langues imaginaires, donnant vie aux Hutts, aux Ewoks ou aux Sullustains. Lors de son processus créateur, sensiblement identique à chaque fois, la voix est appréhendée comme un objet sonore. Burttt prélève tout d'abord des « échantillons issus de langues réelles qui sont exotiques et intéressantes¹¹⁹⁹ ». Ainsi, les mots sullustains prononcés par le copilote du Faucon Millenium Nien Nunb dans *SW6* dérivent du kikuyu, originaire du Kenya, tandis que le langage des Jawas et le huttese parlé par Jabba, Greedo et Bib Fortuna provient du zoulou d'Afrique australe¹²⁰⁰. Pour le langage des Ewoks, Burttt enregistre du tibétain, du mongolien et du népalais¹²⁰¹. À partir de cette collecte, il extrait ensuite certaines syllabes et les recompose phonétiquement pour former de nouvelles phrases, tout en les mélangeant à des mots totalement inventés ainsi qu'à des dérivés simplifiés de l'anglais¹²⁰². En associant résultat sonore et contenu sémantique énigmatique, le *sound designer* fait du mot un pur signifiant. Certes, il s'agit bien d'un langage, donc d'un système linguistique « fonctionnel » que recrée ici Burttt, mais le contenu sémantique des phrases inconnues s'avère tout à fait

¹¹⁹⁶ L'équipe de tournage et les comédiens l'avaient ainsi ironiquement surnommé « Darth Farmer », comme le révèle Carrie Fisher dans le documentaire réalisé par Edith Becker et Kevin Burns, *Empire of Dreams: The Story of the Star Wars Trilogy*, s.l. : 20th Century Fox Home Entertainment, 2004.

¹¹⁹⁷ Voir « Dave Prowse & James Earl Jones : Dark Vador », *Lucasfilm Magazine*. *Star Wars : 30^e anniversaire*, hors-série n° 5, octobre 2007, p. 43.

¹¹⁹⁸ Jonathan W. Rinzler, *Star Wars : le making of*, Talence : Editions Akileos, 2014, p. 264.

¹¹⁹⁹ David Sonnenschein, *Sound Design: The Expressive Power of Music, Voice, and Sound Effects in Cinema*, Studio City : Michael Wise Productions, 2001, p. 148 : « [I find] samples of real languages that are exotic and interesting. »

¹²⁰⁰ *Ibid.*

¹²⁰¹ Larry Blake, « *Return of the Jedi: Sound Design for the Star Wars Trilogy by Ben Burttt* », *Film Sound Today: An Anthology of Articles from Recording Engineer/Producer*, Hollywood : Reveille Press, 1984, p. 39.

¹²⁰² *Ibid.*

secondaire : les phonèmes mêmes sont choisis et enchaînés pour leur qualité sonore. Une transcription des répliques hutteses de Greedo adressées à Han dans *SW4* permet de mettre en lumière la musicalité émanant des nombreuses assonances et allitérations en *k* : « Koonat'chuta, Solo ? [...] Mala tram pee chock makacheesa. Jabba wah ning chee kosthpa murishani tytung ye wanya yoskah. Chas kee nyowyee koo chooskoo¹²⁰³. »

Des *blockbusters* contemporains tels *Le Seigneur des Anneaux* ou *Le Hobbit* seront très largement tributaires des travaux de Burt. On y retrouve ce même souci de conférer un phrasé particulier et une sonorité spécifique au langage elfique, à la langue des nains et au noir parler, dont les répliques ne sont d'ailleurs pas toujours traduites¹²⁰⁴. Dans *Star Wars* et ce type de films, la parole des personnages fait l'objet d'une « systématisation musicale¹²⁰⁵ », qui se rapporte aux propriétés physiques des sons davantage qu'à leur dimension fonctionnelle. Dominique Chateau écrit ainsi : « La systématisation musicale s'applique [...] à la parole par un renversement des valeurs : les traits prosodiques (timbre, hauteur, intensité, durée), dont la fonction est considérée comme marginale dans la communication proprement dite, passent alors au premier plan¹²⁰⁶. »

Dans la trilogie républicaine, et en particulier dans *SW2*, les voix de deux personnages nous paraissent particulièrement remarquables, traitées de manière distincte et singulière. Lors d'une réplique en anglais du leader séparatiste Wat Tambor, Burt réalise un étonnant effet de syntonisation : alors que le personnage prononce les mots « les droïdes du Techno-syndicat...¹²⁰⁷ », sa voix se brouille soudain et devient bruissement incompréhensible, interrompant soudainement sa phrase. Wat triture alors deux boutons sur son armure, réglant sa propre voix comme s'il en égalisait les fréquences pour retrouver une intelligibilité. Un tel procédé, unique dans la saga, attire là encore l'attention du spectateur sur le caractère *fabriqué* de la voix, mettant en avant son artificialité. En brisant volontairement l'« effet de réel », Burt génère un effet humoristique mais procède surtout à une véritable mise en spectacle de la voix [extrait 50].

Sur ce même épisode, Burt met à profit la flexibilité de manipulation du numérique pour enrichir considérablement l'éventail vocal en recourant à un « micromontage de fragments

¹²⁰³ Ben Burt, *Star Wars Galactic Phrase Book & Travel Guide*, New York : Lucas Books/Del Rey, 2001, p. 166-167 : « Tu vas quelque part, Solo ? [...] Tu aurais dû payer à temps. Jabba a mis un prix si élevé sur ta tête que chaque chasseur de primes de la galaxie sera à tes trousses. C'est mon jour de chance. »

¹²⁰⁴ Voir par exemple la scène du *Hobbit : Un voyage inattendu* où Elrond convie les nains à souper, et *Le Hobbit : La Désolation de Smaug* lorsque les Orcs traquent la Compagnie de Thorin s'introduisent secrètement à Lacville.

¹²⁰⁵ Dominique Chateau, *Le cinéma comme langage*, Paris : AISS-AIASPA, 1986, p. 140.

¹²⁰⁶ *Ibid.*, p. 141.

¹²⁰⁷ « The Techno Union Army... » dans la version originale.

de son extrêmement courts [...] mais aussi [à] un travail de sculpture de la forme dynamique des sons¹²⁰⁸ » et de leur timbre. L'archiduc de Géonosis, Poggle, fait ainsi l'objet d'un traitement très minutieux et inventif, nécessitant plusieurs étapes de transformation. À la désarticulation des syllabes est adjoint un bourdonnement, produit par une émission vocale au bord d'une feuille de papier. À la demande de Lucas, ce bourdonnement est délibérément désynchronisé avec la prononciation des paroles, de sorte que les mots jaillissent de leur entrechoquement. Le débit est également « rendu trop rapide¹²⁰⁹ » par Burt. Enfin, le *sound design* procède à un découpage, un éclatement et une redistribution des phonèmes ; la musicalité surgit de leurs heurts ou de leur euphonie. Le flot du discours de Poggle se voit sans cesse interrompu, mais de manière irrégulière, par des saillies en formes d'éruclations incontrôlables, de halètements et de bruits de bouche créant un effet de scansion tant rythmique que timbrale. Aussi les propos tenus par le psychanalyste Jean-Michel Vivès sur le chant des sirènes s'appliquent-ils parfaitement au traitement inventif de la voix dans *Star Wars* : envisagée dans sa qualité timbrale, elle « occupe le devant de la scène se faisant pure matérialité sonore¹²¹⁰ ».

11.2. Une individualisation marquée des bruitages

La musicalisation de l'univers sonore de la saga, incluant aussi bien les paroles que les bruitages, s'incarne également dans le soin extrêmement minutieux apporté à la création d'effets sonores singularisés, distincts les uns des autres y compris au sein d'une même famille.

11.2.1. La singularité de chaque effet sonore

L'ensemble de l'hexalogie témoigne d'une volonté particulièrement marquée de singulariser chaque bruitage, de conférer aux personnages, aux créatures¹²¹¹, aux vaisseaux, aux armements et aux environnements une identité sonore propre. Cette gestion de détail s'applique à tous les niveaux de création, aussi bien pour les objets les plus évidents tels les vaisseaux spatiaux ou les sabres laser, que pour les bruitages plus ponctuels comme les explosions¹²¹², ou encore pour les sons secondaires qui passent plus inaperçus tels les bruits de porte, comme on l'a vu plus haut pour le palais de Jabba. La force de cette individualité sonore est telle qu'elle

¹²⁰⁸ Michel Chion, *Un art sonore, le cinéma*, p. 138.

¹²⁰⁹ Mary B. Bresolin, *Films Are Not Released*, op. cit.

¹²¹⁰ Jean-Michel Vivès, « Le chant entre parole et cri étouffé. Ou heurs et malheurs de l'innovation dans les *Contes d'Hoffmann* de Jacques Offenbach », *Insistance*, vol. 1, n° 1, 2005, p. 53-54.

¹²¹¹ Burt souligne ainsi, au sujet de la scène de l'arène sur Géonosis dans *SW2* : « Les monstres n'avaient pas à communiquer d'émotion ou de contenu. [...] Le défi était de trouver trois voix bien distinctes » (Ben Burt, Commentaires audio du Blu-ray de *SW2*). Pour ce faire, le *sound designer* recourt à des sons de provenance très différente pour chacune des créatures (chats et chiens ; gros mammifères terrestres ; mammifères marins et matières inanimées), qu'il mélange selon diverses proportions.

¹²¹² Burt trouve en effet essentiel de créer des sons très différenciés pour les déflagrations (voir Jonathan W. Rinzler, *The Sounds of Star Wars*, San Francisco : Chronicle Books, 2010, p. 39).

permet au réalisateur de substituer complètement le son à l'image. Les illusions audio-visuelles qui en découlent reposent en effet implicitement sur la force du synchronisme recréé mentalement par le spectateur, même si l'objet correspondant en est réalité absent du cadre, comme l'explique Marc Mancini au sujet de la porte du Faucon Millenium dans *SW5* : « [Elle] émet d'abord un bruit sourd, puis un sifflement, et enfin un grincement – tout ceci en moins d'une seconde [...]. Les sons de courants d'air de Burtt persuadaient les spectateurs que les portes avaient coulissé rapidement, alors qu'elles avaient, en fait, subitement disparu de l'écran¹²¹³. »

Les différentes planètes se voient également conférer une personnalité par le son, dès les premiers plans où elles apparaissent à l'image. La planète-océan Kamino, qui abrite une base secrète dédiée à la création d'une armée de clones, dont toute trace a été effacée des archives de l'ordre Jedi, est particulièrement emblématique de ce traitement. Dès le travelling vertigineux dévoilant l'architecture de Tipoca City surplombant la mer, Kamino apparaît comme un monde hostile, tout d'abord par sa monochromie : les bâtiments sont aux couleurs du ciel et de l'océan, dans un bleu-gris foncé uniforme et sinistre. Balayée par le vent et la pluie, la planète jouit d'une identité sonore très marquée et contrastée. La minutie du travail sonore contribue là encore à une musicalisation des bruitages, à travers l'effet rythmique des grondements orageux intermittents, la palette timbrale des coups de tonnerre – qui, fait remarquable, ne sont pas synchronisés avec les zébrures des éclairs contrairement à une tradition cinématographique fermement enracinée¹²¹⁴ –, superposés à la houle et aux sons nettement réverbérés des gouttes de pluie martelant les surfaces. Les bruitages revêtent ici une dimension métaphorique et narrative : ils n'établissent pas seulement l'atmosphère du lieu, mais en font un endroit inhospitalier et menaçant, presque apocalyptique, tandis que la prégnance des fréquences graves parachève l'immersion du spectateur. Comme le rappelle William Whittington, dans les films d'horreur et de science-fiction contemporains, « les bruits des vagues ou les sons d'eau sont [...] de mauvais augure et véhiculent un sentiment d'effroi¹²¹⁵ ». À l'intérieur, au contraire, l'ambiance sonore très calme et feutrée crée un effet de confinement, une atmosphère étouffante et glacée à l'image des terribles secrets gardés par les Kaminoens.

Dans cette optique de différenciation des sons, Burtt joue ainsi pleinement sur les connotations symboliques associés à certaines sonorités, provenant d'associations culturelles

¹²¹³ Marc Mancini, « The Sound Designer », *op. cit.*, p. 367 : « [The door] first clunks, then hisses, and finally squeaks – all in less than a second. [...] Burtt's whoosing [*sic*] sounds convinced audiences that the doors had rapidly slid aside, when they had, in fact, suddenly disappeared from the screen. »

¹²¹⁴ Laurent Jullier, *Star Wars : anatomie d'une saga* [2005], Paris : Armand Colin, 2010, p. 66.

¹²¹⁵ William Whittington, *Sound Design & Science Fiction*, Austin : University of Texas Press, 2007, p. 139.

comme on vient de le voir au sujet de l'utilisation du bruit des vagues et de la pluie. James Buhler, David Neumeyer et Rob Deemer rappellent à cet égard :

Un grondement grave, comme ceux des vaisseaux impériaux dans [...] *Un nouvel espoir* (1977), est souvent menaçant ; tandis qu'un craquement net, comme celui du crâne écrasé par le robot au début de *Terminator 2 : Le Jugement Dernier* (1991), suggère un danger immédiat. [...] [N]ous avons remarqué l'emploi de bruits de pas résonnants comme signes d'un désespoir existentiel¹²¹⁶.

Amy McGill insiste quant à elle sur l'importance des sons fortement individualisés et contrastés lors de la bataille d'Endor à la fin de *SW6*, qui permettent de « caractériser sans équivoque le bien et le mal, de façon aisément identifiable¹²¹⁷ » grâce à l'opposition entre, d'un côté, les lourds bruits métalliques des marcheurs impériaux, et de l'autre, « le babillage innocent des gentils Ewoks, situé dans le registre aigu¹²¹⁸ ». Bertrand Guez abonde dans ce sens :

[L]'environnement de la Lune forestière d'Endor est entièrement constitué de sons naturels de par la végétation dense et la variété des espèces qui y vivent. Les Ewoks [...] construisent leurs habitations et leurs armes à partir de branches d'arbres, de pierres et de lianes. Les sons organiques employés sont purs et représentent de façon idéale le Bien. À l'inverse, la multitude de bruits industriels, mécaniques, métalliques, associés aux canons, robots et autres machines de guerre de l'Empire, dont le but est la destruction, symbolise le Mal¹²¹⁹.

Outre ces contrastes marqués entre les types de bruitages utilisés, la singularité des effets sonores vient également en grande partie de leur caractère très étudié, qui permet de générer des modulations, des inflexions. Grâce à un travail particulièrement poussé sur leur timbre, leurs fréquences, leur registre, leur profil rythmique et leur intensité, il est possible de différencier distinctement des sons d'un même type ou appartenant à une même famille – en particulier les vaisseaux et les sabres laser. Nous nous intéresserons ici uniquement aux *processus de création* des bruitages ; des exemples concrets de leur *utilisation* seront analysés de manière approfondie plus loin. Au sujet de la course de *SW1*, Burtt insiste sur son intention de conférer une « personnalité » sonore à chaque module, reflétant le tempérament de leur pilote :

¹²¹⁶ James Buhler, David Neumeyer et Rob Deemer, *Hearing the Movies: Music and Sound in Film History*, New York : Oxford University Press, 2010, p. 213-214 : « A low rumble, such as the Empire's ships in [...] *A New Hope* (1977), is often ominous ; whereas a crisp, bright sound, such as the skull crushed by a robot at the opening of *Terminator 2: Judgement Day* (1991), suggests immediate danger. [...] [W]e noted the use of echoing footsteps as a sign of existential despair. » Voir aussi à ce sujet David Sonnenschein, *Sound Design, op. cit.*, p. 184-195.

¹²¹⁷ Amy C. McGill, « The Contemporary Hollywood Film Soundtrack: Professional Practices and Sonic Styles Since the 1970s », Thèse de doctorat en études cinématographiques sous la direction de Helen Hanson, Université d'Exeter, 2008, p. 241 : « [The sounds] characterise good and evil in clear-cut, easily identifiable ways. »

¹²¹⁸ *Ibid.* : « [The] innocent, high-pitched chatter of the friendly Ewoks. »

¹²¹⁹ Bertrand Guez, « Art du bruitage : l'abstraction sonore dans *Star Wars* », dans Pierre Berthomieu, *Le Rebelle et l'Empereur : étude sur Star Wars*, Paris : Ellipses, 2006, p. 118.

Certains sons devaient être associés à certains bolides. On voulait que le public puisse distinguer le bolide d'Anakin du bolide de Sebulba. Le bolide d'Anakin a un son très aigu et celui de Sebulba un son grave [qui] pulse. Tout était fait pour essayer de différencier les bruitages les uns des autres pour que ce ne soit pas une masse indistincte de sons¹²²⁰.

Dans cette perspective, différents traitements sonores sont appliqués aux bruitages des vaisseaux dans toute la saga, pour marquer la singularité de chacun. Ainsi, les bruitages des vaisseaux de transport de la Fédération du Commerce dans *SW1* sont modelés sur le son d'un hélicoptère fortement ralenti, choisi pour ses « belles qualités tonales et un profond son rythmique¹²²¹ », tandis que les sons de *landspeeder* de Luke dans *SW4* proviennent des bruits de l'autoroute Harbor de Los Angeles, enregistrés à travers un tuyau d'aspirateur et passés à l'envers¹²²². Le cri distordu et saturé des chasseurs TIE, l'un des bruitages les plus emblématiques de la trilogie impériale, a quant à lui été créé à partir de barrisements d'éléphant ralentis et étirés électroniquement¹²²³. En jouant sur leurs sonorités propres et l'opposition de leur registre, Burttt contribue également à rehausser la narration, comme le rappelle William Whittington :

Les sons des vaisseaux des rebelles, en général, rappellent le fait que ces appareils sont [...] plutôt construits manuellement [...]. À l'inverse, les vaisseaux de l'Empire évoquent une dépendance envers une technologie de pointe bien réglée et sont associés à des sons de torture et évoquant le paranormal [...]. Le contraste entre les deux types de vaisseaux et leurs sons renforce les thèmes narratifs (le bien contre le mal) et les aspects du film plus profondément mythologiques¹²²⁴.

Les bruitages d'un même type, comme les passages de vaisseaux devant la caméra, sont également abordés de manière différenciée par Burttt selon la nature du véhicule, sa place au sein de la narration et l'effet dramatique souhaité : « En ralentissant le son des avions de la Seconde Guerre mondiale, on obtenait un son de passage viscéral qui fonctionnait bien. Parfois, j'ajoutais une explosion ou un coup de tonnerre, ou un rugissement d'animal [...] sous le son du passage, pour lui donner plus d'individualité¹²²⁵. »

¹²²⁰ Ben Burttt, Commentaires audio du Blu-ray de *SW1*. Voir aussi « Ben Burttt Answers Questions about Sound Design of *Star Wars* », *FilmSound*, s.d., <http://filmsound.org/starwars/starwars-AQ.htm>, consulté le 20 mai 2015.

¹²²¹ Ben Burttt, Commentaires audio du DVD de *SW1*.

¹²²² Tomlinson Holman, *Sound for Film and Television*, Burlington : Focal Press, 2010, p. 147.

¹²²³ Jonathan W. Rinzler, *The Making of Star Wars: The Definitive Story Behind the Original Film : Based on the Lost Interviews from the Official Lucasfilm Archives*, New York : Ballantine Books, 2007, p. 230.

¹²²⁴ William Whittington, *Sound Design & Science Fiction*, op. cit., p. 109 : « The sounds of the rebel ships, in general, evoke the notion that these crafts are [...] more hand-built [...]. Conversely, the Imperial ships evoke a reliance on highly tuned technology and are associated with sounds of torture and the paranormal. [...] The contrast between the two types of craft and their sounds reinforces the narrative themes (good versus evil) and the deeper mythological aspects of the film. » Voir aussi à ce sujet Gianluca Sergi, « Tales of the Silent Blast », p. 19-20.

¹²²⁵ Ben Burttt, Commentaires audio du Blu-ray de *SW4*.

Les sabres laser font eux aussi l'objet d'un travail particulièrement minutieux. Ils ne produisent pas le même son, comme on l'a évoqué plus haut au sujet des différences de timbre, de hauteur et de registre entre l'arme de Dark Vador et celle d'Obi-Wan. Leur maniement entraîne des variations sonores qui renforcent leur « personnalité ». La sensation de mouvement qui en résulte est obtenue grâce à la réflexion de Burt sur la place et l'utilisation du microphone – la technique de ré-enregistrement spatialisé rappelant le procédé développé par Murch et Lucas sur *American Graffiti*¹²²⁶. L'approche et le processus de création du sabre laser de Dark Maul à double lame dans *SWI* sont intéressants en ce qu'ils attestent la volonté de Burt de créer un son différencié des autres types d'épées existantes, mais aussi une polyphonie de bruits où le son individuel de chacune des deux lames resterait distinct afin de rendre compte de sa singularité visuelle :

Le son du sabre laser de Dark Maul devait être nouveau par rapport à ce qui existait déjà dans le folklore des sabres laser. [...] J'ai pris les composants de base développés pour le sabre laser, je les ai mis sur le clavier d'un synthétiseur et j'ai pu, en parcourant rapidement les touches [...], créer un mouvement bruissant bien plus rapide de l'épée, et avoir deux sons différents de chaque extrémité de l'épée qui formaient un accord, plutôt qu'un simple son dédoublé¹²²⁷.

Cette volonté de conférer une individualité sonore ostensible à chaque objet, créature ou environnement, semble constituer une signature sonore particulière à la saga et plus largement à Burt¹²²⁸, singularisant les pratiques du *sound designer* vis-à-vis d'autres *blockbusters* science-fictionnels contemporains. Dans *Superman* (1978), par exemple, les cristaux mémoires, qui occupent pourtant une place importante dans ce cycle cinématographique, ne possèdent aucun son distinctif. Dans *Les Quatre Fantastiques* (2005), on n'observe pas davantage de caractérisation sonore poussée. Ainsi, une même action se voit attribuer différents bruitages au sein du film, notamment les disparitions et réapparitions de la Femme Invisible. Lorsque Sue Storm découvre son nouveau pouvoir, sa disparition est accompagnée par un sifflement clair et aigu semblable au bruit émis lors du frottement d'un verre en cristal. Or, quand elle devient invisible une nouvelle fois, l'effet sonore utilisé n'est pas le même que précédemment : il s'agit d'un bruit beaucoup plus mat, dans le registre

¹²²⁶ Voir à ce sujet François Thomas, « Entretien avec Walter Murch », *op. cit.*, p. 14-15.

¹²²⁷ Ben Burt, Commentaires audio du Blu-ray de *SWI*.

¹²²⁸ On retrouve ce souci dans les films suivants sur lesquels Burt a travaillé, comme *Star Trek* (2009), *Star Trek Into Darkness* (2013) ou encore *Wall-E* (2008), où il crée une palette de sons propres à Wall-E et d'autres spécifiques à Eve. Cet éventail de sonorités est d'autant plus crucial dans le cas d'un film qui ne présente quasiment aucun dialogue, et où la personnalité des robots et leur expressivité individuelle sont en grande partie prises en charge par les bruitages.

medium, qui s'avère beaucoup moins distinguable, et que l'on ne retrouve d'ailleurs plus par la suite, par exemple lors de son affrontement avec Victor¹²²⁹.

Un examen minutieux de notre contre-corpus permet de faire émerger une constante notable : sans que cela ne soit restrictif, dans les films présentant ce souci de créer des bruitages fortement individualisés, une « signature » sonore propre et distincte aux divers éléments du monde diégétique, on constate que les membres de l'équipe son sont majoritairement issus de *Skywalker Sound* ou ont travaillé avec Burt, voire sur certains épisodes de *Star Wars*. Ainsi, dans *Predator* (1987), le cliquetis étrange qui accompagne les attaques « signale la présence de la créature et devient son motif acoustique caractéristique¹²³⁰ ». Le *supervising sound effects editor* Richard L. Anderson a auparavant travaillé à plusieurs reprises sous la houlette de Burt, sur *SW4*, *American Graffiti, la suite* (1979) puis *Les Aventuriers de l'Arche perdue* (1981).

Aussi, à travers ce réseautage, ne peut-on voir se dessiner une forme d'« école » du son dans le cinéma-spectacle, construite autour de Burt¹²³¹ ? La notion d'école est relativement floue et possède une pluralité d'acceptions. Federico Lazzaro, dont la récente thèse est consacrée à cette question, a dégagé quatre principaux sens du mot « école » : il peut désigner une « co-présence géotemporelle », une « référence directe à un maître », une « tendance artistique » partagée par des épigones, ou une « technique académique¹²³² » issue d'un enseignement. Ce concept est donc ici à prendre au sens large ; aucune formation à proprement parler n'est dispensée par Burt. Il est toutefois indéniable qu'une transmission naît de l'observation de ses collaborateurs, même s'il s'avère délicat de la quantifier et d'en déterminer la nature précise. Nous empruntons ici à Inès Taillandier-Guittard la notion de « filiation¹²³³ », qui nous paraît particulièrement pertinente pour qualifier les relations entre Burt et la jeune génération de *sound designers* spécialisés dans les *blockbusters*. Gary Rydstrom, en particulier, assume totalement ce modèle et dépeint sans ambiguïté Burt comme son mentor :

L'ensemble de mes approches et de ma philosophie du son vient de Ben Burt. Au moment où il révolutionnait le *sound design*, j'ai été assez chanceux pour obtenir un emploi à *Sprocket Systems*

¹²²⁹ Voir Tim Story, *Fantastic Four* [2005], 1 Blu-ray, Twentieth Century Fox, 28667952006 [à 24:17 puis à 33:54].

¹²³⁰ William Whittington, *Sound Design & Science Fiction*, *op. cit.*, p. 144 : « [The noise] signals the creature's presence and becomes its signature sonic motif. »

¹²³¹ Nous laissons ici volontairement de côté Walter Murch, dans la mesure où celui-ci s'est plus tourné vers le cinéma d'auteur et des films plus intimistes que vers les grosses productions hollywoodiennes, alors que la particularité de Burt réside dans son travail presque exclusif sur des *blockbusters*.

¹²³² Federico Lazzaro, « École(s) de Paris : enquête sur les compositeurs étrangers à Paris dans l'entre-deux guerres », Thèse de doctorat en musicologie sous la direction de Michel Duchesneau, Université de Montréal, 2014, p. 39, 40 et 43.

¹²³³ Voir Inès Taillandier-Guittard, « Alfred Cortot, interprète de Frédéric Chopin », Thèse de doctorat en musicologie sous la direction d'Alban Ramaut, Université Jean Monnet, 2013, p. 337.

et voir comment il faisait, combien il connaissait l'histoire du son au cinéma, et à quel point il se souciait de raconter une histoire à l'aide du son¹²³⁴.

Sans vouloir gommer les spécificités propres aux pratiques de chacun, on ne peut que constater que les proches collaborateurs de Burt, notamment Thom et Rydstrom, perpétuent dans leurs propres films les recherches sonores de leur aîné, poussant toujours plus loin la créativité et la minutie du tressage audio-musico-visuel. L'esthétique du *sound designer* se retrouve ainsi redistribuée et prolongée dans des productions très différentes, tant dans les longs-métrages que les films d'animation¹²³⁵. Collaborateur de Murch sur *Apocalypse Now* puis de Burt sur *SW5* et *SW6*, et aujourd'hui à la tête du département *sound design* à *Skywalker Sound*, Thom effectue un travail sonore particulièrement inventif et méticuleux sur *Harry Potter et la coupe de feu* (2005). Cet épisode se démarque particulièrement par la recherche d'interactions entre musique et bruitages, comme par exemple lors du meurtre du gardien Moldu ouvrant le film, où le son du sortilège « Avada Kedavra », le cri de l'homme, le sifflement de la bouilloire laissée sur le feu et le cluster orchestral se confondent dans un climax dramatique. Par ailleurs, le *sound designer* confère une identité sonore très particulière à plusieurs objets ou sortilèges comme la Marque des Ténèbres¹²³⁶. Son traitement relève, comme chez Burt, d'une musicalisation : Thom l'infléchit à la manière de *glissandi* oscillatoires sinistres, réverbérés et distordus, dont la courbe sinueuse accompagne le mouvement du serpent sortant de la bouche du crâne. Précédés d'un bruit d'éclatement au moment où la Marque déchire le ciel, ces *glissandi* sont greffés à un grondement pulsé de 19 Hertz et des souffles de vent¹²³⁷ qui renforcent l'attitude menaçante du serpent. De son côté, Rydstrom développe l'approche burttienne d'individualisation sonore dans des films constituant des marqueurs importants du son au cinéma, tels *Terminator 2* et *Jurassic Park* : « Dans les précédents films de dinosaures, les mêmes sons se répètent continuellement. [...] [N]ous tenions à développer,

¹²³⁴ Matteo Milani et Federico Placidi, « An Interview with Gary Rydstrom », *Unidentified Sound Object Project*, juin 2011, <http://usoproject.blogspot.ca/2011/06/interview-with-gary-rydstrom.html>, consulté le 13 avril 2015 : « All of my approaches and philosophies about sound come from Ben Burt. At the time he was revolutionizing sound design, I was lucky enough to get a job at *Sprocket Systems* and see how he did it, how much he knew about film sound history, and most importantly how much he cared about using sound to tell a story. » Formé auprès de Burt, Gary Rydstrom est le technicien son le plus récompensé par l'Académie des Oscars, puisqu'il a reçu sept statuettes à ce jour (voir l'[annexe 6]).

¹²³⁵ Voir à ce sujet Gianluca Sergi, « Tales of the Silent Blast », *op. cit.*, p. 18.

¹²³⁶ Mike Newell, *Harry Potter and the Goblet of Fire* [2005], 1 DVD, Warner Bros. Entertainment Inc., 5860900, 2006 [à 11:24].

¹²³⁷ « Magical Sounds », *Creative Planet Network*, février 2012, <http://www.creativeplanetnetwork.com/news-articles/magical-sounds/383191>, consulté le 15 novembre 2015.

pour ces créatures, tout un “langage” – souffles, grognements, reniflements, etc. – et jusqu’aux bruits des paupières qui se ferment ou des narines qui frémissent¹²³⁸. »

Gianluca Sergi insiste ainsi sur la cohésion et l’excellence de cette nouvelle génération de *sound designers* : « [L]eur statut et leur contribution au son dans les films contemporains constituent leur marque d’appartenance à un “groupe d’élite” soudé, dont les opinions et les réalisations ont modelé l’ère du Dolby, en matière de création, d’institution et de technologie¹²³⁹. »

11.2.2. Variations sur un même son

Un autre trait singulier de la pratique de Burtt et de ses épigones, qui les distingue d’autres *blockbusters* contemporains, réside dans la capacité du *sound designer* à faire varier ses sons fortement individualisés au cours du film, voire d’épisode en épisode, tout en leur conservant leur caractéristique fondamentale malgré les changements de fréquences ou de dynamiques. Dans la scène de poursuite dans le champ d’astéroïdes de *SW2*, par exemple, lorsque Jango Fett mitraille le vaisseau d’Obi-Wan, la hauteur des sons des tirs n’est pas toujours la même et contribue à en varier légèrement le timbre. Ces inflexions rapides renforcent considérablement le dynamisme de l’attaque, la vitesse des deux vaisseaux et le péril guettant le Jedi. L’identité sonore de cet objet reste toutefois préservée par le maintien de son timbre sec, de sa durée rythmique courte, où chaque occurrence est séparée des autres par un micro-silence, et de son occupation circonscrite au registre aigu.

Le son qui accompagne l’usage de la Force est remarquable à cet égard en ce qu’il parcourt l’ensemble de l’hexalogie et reste clairement identifiable à travers la constance de ses caractéristiques essentielles, tout en se parant de diverses nuances¹²⁴⁰. Une analyse comparative des occurrences de ce bruitage dans plusieurs épisodes permet de remettre en question l’affirmation de Bertrand Guez selon laquelle « la vibration de la Force fait plutôt figure de “luxe de narration” [...] c’est-à-dire qu’elle ne révèle à l’analyse du récit aucune valeur narrative ou structurale, il s’agit d’un pur “effet de réel” destiné à faire vibrer le spectateur¹²⁴¹ ».

¹²³⁸ Don Shay et Jody Duncan, *Jurassic Park : l’album*, Paris : Hors Collection, 1993, p. 141. Voir aussi William Whittington, *Sound Design & Science Fiction*, *op. cit.*, p. 207-220.

¹²³⁹ Gianluca Sergi, *The Dolby Era: Film Sound in Contemporary Hollywood*, Manchester : Manchester University Press, 2004, p. 119 : « [T]heir status and contribution to contemporary film sound marks them as belonging to a cohesive “elite group”, whose views and work have shaped the Dolby era in creative, institutional and technological terms. »

¹²⁴⁰ Des remarques similaires peuvent être faites au sujet du son émis par les sabres laser, dont Burtt propose une réinvention marquante dans *SW7*, aussi bien pour l’ancienne arme de Luke, confiée à Finn par Maz Kanata, que pour l’épée à double garde de Kylo Ren.

¹²⁴¹ Bertrand Guez, « Art du bruitage », *op. cit.*, p. 123.

Certes, la dimension physiologique et immersive de ce bruitage concentré dans les basses fréquences n'est pas à négliger. Pour autant, il nous paraît erroné de lui dénier toute valeur narrative ou dramatique. En effet, ce son, semblable à un grondement légèrement voilé accompagné d'un souffle de vent, est traité à la manière d'un motif musical : son intensité mais aussi son dessin varient selon les personnages et les actions pour lesquelles ils recourent à la Force. Différents sons sont combinés pour générer ces transformations :

Les grondements étaient issus de sources distinctes. Certains venaient du tonnerre, considérablement ralenti et délesté de ses hautes fréquences. D'autres provenaient de sons ralentis de lancement de missiles, et certains émanaient de la médiathèque de la Fox, des sons de secousses sismiques de *Voyage au centre de la terre*¹²⁴².

Plusieurs variations sont ainsi créées dans *SW1* : au début du film [à 06:00], quand Obi-Wan projette trois droïdes au sol, le son de la Force est relativement bref et peu marqué. Il connaît une modification notable dans le même épisode lors du combat final opposant le Jedi à Dark Maul [à 02:02:07]. Alors que le Sith se débarrasse de son adversaire en le propulsant dans le vide, le bruitage devient plus « mélodique ». Accompagné d'un souffle intense, il décrit une courte trajectoire descendante réverbérée en écho, suggérant l'onde de choc redoutable qui frappe Obi-Wan de toute sa puissance. Enfin, une autre occurrence saisissante intervient dans les deux scènes de *SW4* et *SW5* où Dark Vador étrangle à distance respectivement l'amiral Motti [à 36:38] et le capitaine Needa [à 01:09:59] : le son, à l'intensité élevée, se fait beaucoup plus sourd, pesant et étouffant. Il illustre alors la suffocation des personnages et évoque, par l'inflexion de son caractère initial, l'oppression terrifiante exercée par Dark Vador.

L'ensemble de ces transformations ne nuit jamais à la claire reconnaissance du bruitage associé à la Force, dans la mesure où elles sont subtiles et s'accompagnent toujours du grondement et du souffle qui fondent son essence. Cette cohésion sonore parcourant l'ensemble de la saga est importante à noter dans la mesure où l'on ne rencontre pas toujours une telle homogénéité dans des cycles cinématographiques équivalents. Outre la supervision attentive du *sound designer*, cette constance sonore s'explique par la relative homogénéité de l'équipe son de *Star Wars* (voir [annexe 5]), dont ne bénéficient pas les épisodes de *Harry Potter*, la franchise *X-Men* ou les films Marvel.

En effet, un visionnage des quatre premiers volets de *Superman* (1978-1987), de *Superman Returns* (2006) et de *Man of Steel* (2013) ne permet pas de distinguer d'identité sonore qui serait conférée à tel objet et que l'on retrouverait comme un marqueur sonore tout au long des épisodes. Dans *Harry Potter* (2001-2011), une autre grande saga que l'on peut

¹²⁴² Ben Burt, Commentaires audio du Blu-Ray de *SW4*.

rapprocher de *Star Wars*, si une attention particulière est accordée aux détails dans la représentation sonore de l'univers magique des sorciers, on remarque là aussi une mouvance des bruitages attribués à un même référent d'épisode en épisode. D'une part, certains objets ou sortilèges n'ont pas de personnalité sonore marquée ; d'autre part, celle-ci, quand elle existe, peut varier considérablement selon les équipes en charge du son. Ainsi, l'incantation « Lumos » se voit affecter un son cristallin réverbéré dans *Harry Potter et le prisonnier d'Azkaban* (2004) mais ne produit aucun bruit particulier dans les autres volets, tandis que le déluminateur émet des sons relativement différents dans *Harry Potter à l'école des sorciers* et *Harry Potter et les Reliques de la Mort – Première Partie* (2010). Le changement des équipes son et des *sound designers* selon les films explique aussi en partie la créativité plus ou moins marquée des épisodes sur le plan sonore. Seules les deux parties des *Reliques de la Mort* présentent une relative stabilité de collaborateurs, relevant probablement d'une volonté de conférer une unité sonore à ce qui est en réalité un seul film.

11.3. Une mise en relief des effets sonores

11.3.1. Le bruitage comme empreinte sonore

Outre la dimension très travaillée des effets sonores, leur individualité et les fines variations auxquelles ils sont soumis, la musicalisation des bruitages s'incarne également dans leur mise en avant ostensible, dans des cas bien précis. En effet, à la lumière de notre analyse systématique, une constante frappante de la saga se dégage : lorsqu'une nouvelle créature ou un nouvel environnement apparaissent pour la première fois à l'écran, le son qui leur est associé est toujours prééminent par rapport à l'accompagnement musical.

Ainsi, dans *SW4*, une forte rupture sonore intervient à la fin de la scène où Luke découvre les corps de son oncle et de sa tante assassinés par l'Empire, suivie d'un plan sur l'Étoile noire. Le thème de la Force est énoncé *f* en *mi* mineur de manière très lyrique par les cordes avec un vibrato prononcé sur le gros plan soulignant la tristesse de Luke. Une ponctuation de cuivres marque la fin de la séquence, amorçant une transition vers une autre section. Pourtant, ce n'est pas le thème de l'Étoile noire qui vient s'enchaîner à ce passage cadenciel suspensif au premier plan de la bande sonore, mais le rugissement distordu de trois chasseurs TIE s'approchant à vive allure de la station spatiale. Cette nette prééminence des bruitages peut s'expliquer par deux raisons : tout d'abord, l'effet de *cut* sonore brusque investit aussitôt ces vaisseaux d'une agressivité prononcée, renforcée par leur intrusion soudaine du cadre par la gauche depuis le hors-champ. En outre, il s'agit de la première apparition à l'image des TIE, tandis que le motif de l'Étoile noire, énoncé en dessous (on perçoit distinctement l'accord final), a déjà été exposé à l'identique plus tôt dans le film. Du point de vue du son, la

priorité a donc été de conférer immédiatement aux chasseurs impériaux une identité, une signature sonore, par l'introduction d'un nouveau bruitage très singulier à un volume élevé. De manière intéressante, les effets sonores se voient alors affecter une fonction d'ancrage traditionnellement dévolue à la musique : il s'agit de sceller d'emblée, dans l'esprit du spectateur, l'association entre un bruitage et son objet, d'apposer une empreinte sonore d'autant plus forte qu'elle sera répétée tout au long de la saga. S'opère ainsi une migration de procédés d'écriture typiques de la composition musicale vers les bruitages, participant pleinement à leur musicalisation et à l'utilisation presque leitmotivique des effets sonores [extrait 51].

Le traitement de la respiration de Dark Vador en est peut-être l'exemple le plus représentatif. La première apparition du Sith dans *SW4* est intéressante en ce que la respiration acquiert dès l'abord le statut de « son-emblème¹²⁴³ » pour reprendre le terme de Michel Chion, désignant l'association étroite d'un personnage à un bruitage. En effet, Williams n'a pas composé de thème spécifique à Dark Vador dans cet épisode : les apparitions du protagoniste sont tantôt accompagnées par un motif dérivé de celui de l'Étoile noire [de 04:23 à 04:40], tantôt par le thème des forces impériales [de 07:10 à 08:05 par exemple], mais il ne possède pas d'identité musicale propre. C'est donc au bruitage qu'il revient de réaliser un processus d'ancrage sonore. La force de cet effet sonore provient tout d'abord de sa simplicité, le dépouillement sonore contribuant fortement à l'aspect sinistre du personnage, comme l'explique Burt :

Quand je travaillais sur Dark Vador, il était à l'origine beaucoup plus bruyant. Il avait initialement un battement de cœur, une respiration, et des moteurs quand il tournait la tête. Lorsque nous avons mixé une version expérimentale de Vador que j'avais faite, il ressemblait à un bloc opératoire ambulatoire. Il y avait juste trop de choses à la fois. [...] [L]e plus efficace fut finalement de passer en boucle un cycle respiratoire particulier, parfois un peu plus vite et d'autres fois un peu plus lentement¹²⁴⁴.

Outre ce choix, la particularité de la respiration de Dark Vador réside dans sa captation. En plaçant le microphone directement dans un régulateur de scaphandre et en s'enregistrant respirant dans le masque¹²⁴⁵, Burt crée un point d'écoute particulier, qui fait partie intégrante de la signature sonore du personnage : le son semble provenir de l'intérieur du casque. L'amplification sonore et la résonance liée au mode de captation particulier du son du

¹²⁴³ Michel Chion, *L'audio-vision : son et image au cinéma*, Paris : Armand Colin, 2013, p. 225.

¹²⁴⁴ Cité dans Vincent LoBrutto, « Ben Burt », *op. cit.*, p. 144 : « The original Vader, when I was working on him, was much noisier. He originally had a heartbeat going, breathing, and motors when he turned his head. When we dubbed an experimental version I did of Vader, he sounded like a walking operating room. It was just too many things all at once. [...] [W]hat ended up being the most successful was really one loop of a particular breathing cycle, sometimes a little faster and sometimes a little slower. »

¹²⁴⁵ Ben Burt, Commentaires audio du DVD de *SW4*. Voir aussi Rinzier, Jonathan W., *The Sounds of Star Wars*, p. 57.

scaphandre enveloppent le personnage d'une aura de mystère inquiétante. D'une part, le souffle froid, mécanique et légèrement réverbéré, crée une impression de « poumon métallique¹²⁴⁶ », faisant de Dark Vador à la fois un être mi-homme mi-machine dans ce premier épisode où aucun morceau de chair n'est montré sous l'armure¹²⁴⁷, mais aussi un personnage déchu et tragique dont la vie est maintenue artificiellement. D'autre part, la décision de créer un point d'écoute à l'intérieur du masque, qu'il s'accorde ou non avec le point de vue proposé à l'image, renforce la présence et l'envergure du personnage. Indépendamment du fait que le personnage soit cadré en gros plan, en plan plus large ou en hors-champ, une proximité inquiétante est créée par le son de sa respiration et de sa voix dans toutes les séquences où il apparaît.

Ainsi, grâce à ce procédé d'ancrage très fort, le « son-emblème » de Dark Vador peut être utilisé de manière dissociée de la visualisation du personnage à l'écran, comme dans la séquence de *SW5* où Luke pénètre dans la chambre de congélation selon les plans de Vador [de 01:25:22 à 01:36:36]. Le jeune homme semble enfermé dans l'espace circulaire d'où s'échappent des vapeurs menaçantes, saisi par un plan d'ensemble, tandis qu'en arrière-plan, un battement sourd investit le décor d'une présence oppressante. La brusque fermeture de la trappe dans un bruit sec métallique, réverbéré et auréolé d'un court sifflement, parachève ce tableau sonore étouffant. L'amorce de la confrontation entre Luke et Vador repose sur l'exploitation des potentialités dramatiques du hors-champ sonore. En effet, la présence du Sith est annoncée et immédiatement identifiée par le son de sa respiration, qui précède à la fois sa réplique (« La Force est avec toi, jeune Skywalker¹²⁴⁸ ») et l'apparition théâtrale du personnage en haut des marches, filmé en contre-plongée et éclairé de dos par une lumière bleue surnaturelle. Le choc chromatique produit avec l'éclairage rouge des marches renforce la tension et dramatisé le conflit entre les côtés lumineux et obscur de la Force avant que le duel ne s'engage. La répercussion en écho de la respiration de Dark Vador accroît considérablement la tension en conférant au personnage une omniprésence, une ubiquité inquiétante. Elle place d'emblée le Sith dans une position de supériorité, d'autant que le même procédé intervient à l'identique peu après, lorsque Luke entre dans une nouvelle pièce sous la chambre froide. À la manière des quelques notes de Grieg sifflotées par M dans *M le maudit* (1931), on pourrait dire, pour reprendre les mots de Gilles Mouëllic, que la respiration de Vador en hors-champ suffit

¹²⁴⁶ George Lucas, cité dans Jonathan W. Rinzler, *Star Wars : le making of*, op. cit., p. 264.

¹²⁴⁷ La scène de *SW5* où Dark Vador, filmé de dos, enfile son casque, dévoilera que le personnage n'est ni un extra-terrestre ni un droïde mais un être humain ; son crâne porte les stigmates de terribles blessures.

¹²⁴⁸ « The Force is with you, young Skywalker » dans la version originale.

« à donner au spectateur le sentiment de la menace : le tueur est là, autour du plan, partout et nulle part¹²⁴⁹ ».

En dépassant le statut de « zone d'écoute visualisée¹²⁵⁰ » grâce à ces dissociations momentanées entre le son et sa source, la respiration de Dark Vador en devient une sorte de synecdoque sonore et acquiert une puissance dramatique indéniable, renforçant considérablement l'aura maléfique du personnage tout en se parant d'une musicalité indéniable par l'écoute particulière qu'elle suscite.

11.3.2. Une théâtralisation des effets sonores dans la trilogie républicaine

Ce processus d'empreinte sonore est également présent dans la trilogie républicaine, où il est considérablement amplifié par une mise en spectacle des bruitages, qui se fait toujours en corrélation avec une lenteur délibérée de la mise en scène et un effet fugitif de suspens.

Un exemple intéressant intervient dans la scène au début de *SW3* où Anakin, Obi-Wan et le chancelier Palpatine sont faits prisonniers par Grievous à l'aide de rayons capteurs [extrait 52]. L'ordre du général lancé à ses soldats droïdes, « Activez les rayons tracteurs !¹²⁵¹ », agit comme une didascalie, baptisant et annonçant un nouvel objet sonore et visuel, inconnu jusqu'alors dans la saga. Le spectateur est ainsi placé dans une situation d'attente, suspendu au moment où ces rayons tracteurs vont trouver leur incarnation visuelle et sonore. Le plan suivant, rendu quasi silencieux par l'absence de dialogue et la disparition des bruits d'ambiance du vaisseau dans un contraste dynamique avec le plan précédent, renforce cette attente. Cadrant les héros en plongée avec une grande profondeur de champ, il offre une vue très large de la scène. Par sa fixité et sa prise de vue singulière, il annonce que quelque chose va se produire, que l'ordre de Grievous va être immédiatement suivi d'effet. L'objet sonore créé par Burt pour les rayons tracteurs s'avère là encore très travaillé : il est formé de trois couches fondues à partir de la base du bruitage, surmontée d'un léger crépitement visant à recréer une impression d'électricité statique, et affectée d'un léger écho dans le registre medium/aigu. Il possède en outre un mouvement ondulatoire intéressant, créé par la variation en fréquences de ses résonances ; ces modulations à l'intérieur du son font écho au mouvement serpentin des faisceaux mauves qui enserrant soudainement les protagonistes sur le plan visuel. Les rayons

¹²⁴⁹ Gilles Mouëllic, *La musique de film*, Paris : Cahiers du Cinéma/SCÉRÉN-CNDRP, 2003, p. 19-20. Sur le son dans *M le Maudit*, voir aussi Tristan Grünberg, « Le chant des sirènes : chansons de mort, chansons d'amour dans *M le Maudit* de Fritz Lang et *L'Ange bleu* de Josef von Sternberg », dans Esther Heboyan, Françoise Heitz, Patrick Louguet et Patrick Vienne (dir.), *Le son au cinéma*, Arras : Artois Presses Université, 2010, p. 265-272.

¹²⁵⁰ Bertrand Guez, « Art du bruitage », *op. cit.*, p. 121.

¹²⁵¹ « Activate ray shields ! » dans la version originale.

tracteurs se voient conférer d'emblée un ancrage audio-visuel fort et singularisé grâce au figement momentané de l'action.

La première apparition à l'image des *droidekas* dans *SWI* venant combattre Qui-Gon et Obi-Wan [à 06:57], fait particulièrement saillie dans cette mise en spectacle des effets sonores. Les deux droïdes possèdent une panoplie très élaborée de bruitages distincts : le raclement réverbéré de leurs roues, le grincement de leur dépliement lorsqu'ils se mettent en position de combat, le bruit léger et métallique de leurs pattes sur le sol, le bruit sourd de l'activation du bouclier protecteur qui les entoure, et enfin le son clair de leurs lasers tirés en rafale. La mise en valeur de cette palette d'effets sonores, placés au premier plan du mixage, est particulièrement efficace pour dépeindre instantanément les *droidekas* comme des adversaires redoutables sur un temps très court. Elle est d'autant plus forte que l'image « prend le temps » de montrer en détail le fonctionnement de ces droïdes jusqu'ici inconnus dans l'univers de l'hexalogie. En effet, l'attaque envers les Jedi n'est pas immédiate mais repose sur une articulation de plusieurs phases bien distinctes, dont la séparation est amplifiée par le traitement sonore différencié et l'incorporation de micro-silences, au cours de la lente phase de dépliement puis avant le début de la seconde salve des tirs. Après l'arrivée des *droidekas* dans le champ, roulant à vive allure vers les Jedi, un panoramique vertical en plan rapproché suit la métamorphose des deux sphères métalliques en machines de guerre, se dépliant vers le haut de manière parfaitement symétrique et synchronisée avant d'activer successivement leur bouclier. Bien que fugace, la lenteur marquée de leur mise en position, qui semble étirer le temps, s'avère suffisamment inhabituelle pour être notée. Ce plan repousse encore quelques instants le moment de l'affrontement, mais puise surtout sa singularité dans le mouvement presque chorégraphié des *droidekas*. On assiste ainsi à une véritable théâtralité dans le mode de présentation visuel et sonore de ces nouveaux droïdes, qui décuple la puissance dramatique de la scène¹²⁵². Elle démontre en outre que le spectaculaire ne s'affirme pas seulement dans les grands moments d'action impressionnants, mais se loge aussi dans de micro-espaces plus inattendus [extrait 53].

De manière intéressante, on remarque une mise en spectacle des bruitages par le biais d'un procédé tout à fait similaire dans *La Guerre des mondes* (2005), lorsque le vaisseau extra-terrestre sort de terre¹²⁵³. Après un premier mouvement de panique, les mouvements se ralentissent fortement et l'action s'interrompt, les personnages fixant le hors-champ, silencieux, dans l'expectative. Saisi en légère contreplongée dans un plan d'ensemble cadrant le face-à-

¹²⁵² On retrouve un traitement sonore théâtral similaire dans la séquence de *SWI* où l'armée droïde se met en position pour affronter les Gungans dans une vaste prairie de Naboo où, là encore, l'action est figée, suspendue au spectaculaire visuel et sonore [à 01:45:52 puis à 01:48:24].

¹²⁵³ Steven Spielberg, *La Guerre des mondes* [2005], 1 DVD, Paramount Home Entertainment, 313856, 2006 [de 24:28 à 25:25].

face entre les humains et la machine, le vaisseau lui-même semble immobile, flottant dans les airs. Tout, du comportement des personnages et des créatures jusqu'à la fixité du plan et au silence généralisé, semble figé, comme si l'image elle-même était suspendue au sonore. Celui-ci vient soudainement briser la paralysie généralisée : la puissante sirène du vaisseau fortement amplifiée et réverbérée se fait entendre, emplissant toute l'étendue du champ sonore et clouant la foule sur place dans une stupeur glacée. Le son cuivré et synthétique légèrement distordu qu'elle émet n'est pas sans évoquer, sur le plan symbolique, les trompettes de l'Apocalypse. Il marque la fin du répit éphémère avant qu'un déchaînement de violence effroyable ne s'abatte sur l'humanité. Le son signe ainsi la perte de tout espoir pour les témoins de la scène, dans un effet de sidération brutal qui découle directement de la suspension de l'action et de la théâtralisation des bruitages.

Outre les procédés d'individualisation des bruitages étudiés précédemment, la musicalisation des effets sonores repose ainsi également sur le transfert de procédés typiques de l'accompagnement musical aux effets sonores, en particulier l'ancrage sonore. Celui-ci, scellant l'association d'un son à son référent dès sa première apparition dans le film et assurant par la suite la possibilité de les dissocier une fois cette affiliation fermement établie, se voit par ailleurs intensifié dans la trilogie républicaine grâce à une mise en spectacle des bruitages selon des modalités bien particulières évoquées plus haut.

11.4. Accroissement de la gestion de détail et perfectionnement du son numérique dans la trilogie républicaine

Dans cet univers sonore très travaillé où la gestion de détail permet de créer des effets sonores singularisés et mis en relief, musicalisés par leur utilisation au sein des séquences, il convient à présent d'interroger la spécificité de traitement du son numérique dans les épisodes républicains. Le numérique génère un traitement particulièrement fin et poussé de trois aspects, soulignés récemment par plusieurs chercheurs¹²⁵⁴ : la stratification et la densification intrinsèques des effets sonores, la spatialisation du son, et les contrastes de dynamiques – qui participent tous de cette « écoute musicienne » des bruitages évoquée plus haut. Les bruitages de la saga se distinguent en effet par leur « organisation » au sens varésien du terme, « c'est-à-dire en délimitant des zones d'intensités différenciables par des variations de timbre (de couleur) et d'intensité (de dynamique)¹²⁵⁵ ». Fortement différenciés dans leurs fréquences, leur

¹²⁵⁴ Voir Mark Kerins, *Beyond Dolby (Stereo): Cinema in the Digital Sound Age*, Bloomington : Indiana University Press, 2011, p. 53-83 ; James Buhler, David Neumeyer et Rob Deemer, *Hearing the Movies*, op. cit., p. 392-396 ; et William Whittington, « Lost in Sensation : Reevaluating the Role of Cinematic Sound in the Digital Age », dans Carol Vernallis, Amy Herzog, et John Richardson (dir.), *The Oxford Handbook of Sound and Image in Digital Media*, Oxford : Oxford University Press, 2013, p. 61-74.

¹²⁵⁵ Ariel Arrod, « Les conditions d'une musicalité du sonore », op. cit., p. 39.

intensité, leur profil rythmique et leur timbre, les effets sonores acquièrent une qualité musicale manifeste. Alors que nous avons étudié précédemment les processus de création des bruitages et le projet esthétique au fondement de leur élaboration distincte et contrastée, nous analyserons ici en profondeur des exemples de leur réalisation et de leur utilisation en nous appuyant sur des représentations graphiques de l'intensité du signal et des sonagrammes, qui permettront de visualiser avec netteté la manière dont Burt s'approprie les possibilités offertes par les technologies numériques dans la trilogie républicaine.

Rappelons que ces éléments ne naissent pas dans les années 1990 : les sons créés numériquement relèvent d'une différence de *degré* plutôt que de *nature* vis-à-vis des systèmes antérieurs. La spécificité des nouvelles technologies est d'offrir une extrême facilité de manipulation du son, à n'importe quel endroit du film et des pistes sonores. Elles permettent alors d'appliquer à un projet rhétorique, esthétique et poétique déjà présent par le passé un travail de précision et de détail supérieur, ainsi qu'une flexibilité nouvelle. Dans cette optique, Jay Beck et Vanessa T. Ament soulignent :

[C]haque [format numérique] était basé sur la division des *surrounds* du 70 mm et sur des stratégies de mixage préexistantes. Globalement, l'avantage principal des systèmes numériques était [...] de surpasser la qualité sonore du 70 mm, et de donner à l'équipe son la liberté d'explorer le potentiel créatif du son numérique grâce à la standardisation du mixage des films sur six pistes séparées¹²⁵⁶.

11.4.1. Densité et clarté : la stratification des effets sonores

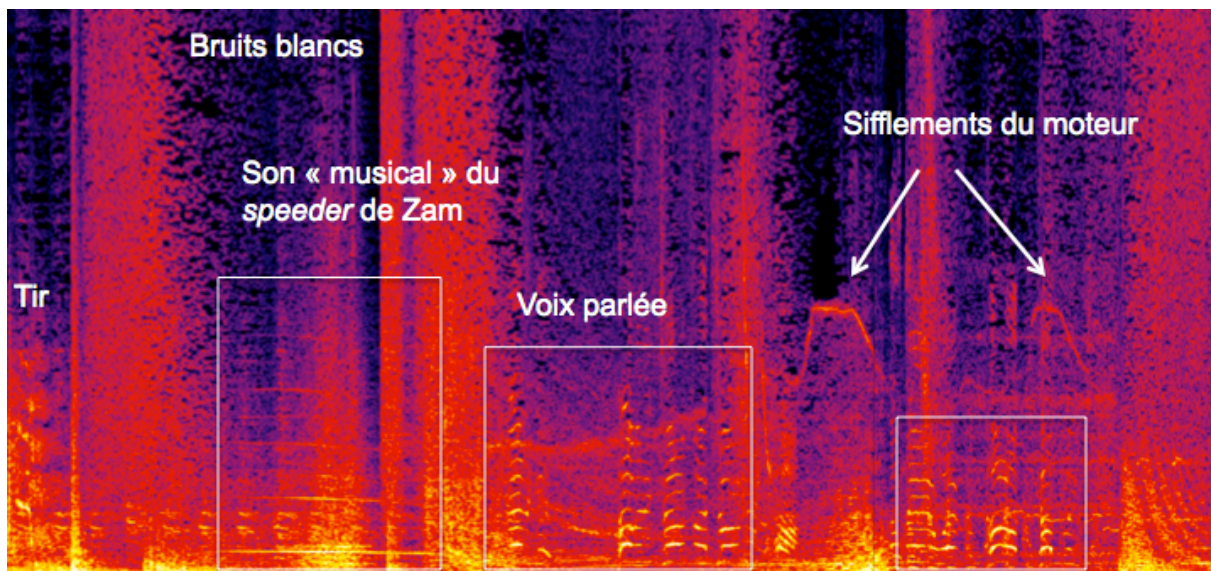
L'avènement du numérique entraîne une densification croissante de la bande sonore, ménageant la possibilité de mixer un nombre considérable de couches de sons différentes. Plusieurs centaines d'éléments sonores peuvent ainsi cohabiter. Murch insiste : « Il y a soixante-dix ans [...], il n'était pas inhabituel pour un film entier de nécessiter seulement entre quinze et vingt effets sonores. Aujourd'hui, ce chiffre pourrait être des centaines voire des milliers de fois supérieur¹²⁵⁷. »

¹²⁵⁶ Jay Beck et Vanessa T. Ament, « The New Hollywood », *op. cit.*, p. 132 : « [E]ach one [of the digital formats] was based on the 70mm split-surround format and preexisting mixing strategies. Overall, the main advantage of the digital systems was that they [...] exceeded the sound quality of 70mm, and the standardization of mixing films for six discrete channels freed sound personnel to explore the creative potential of digital sound. » Voir en particulier à ce sujet l'analyse sonore comparative du film *Les pirates du métro* (1974) et de son *remake* *L'attaque du métro 123* (2009) par Jeff Smith, « The Sound of Intensified Continuity », dans John Richardson, Claudia Gorbman et Carol Vernallis (dir.), *The Oxford Handbook of New Audiovisual Aesthetics*, New York : Oxford University Press, 2013, p. 347-354.

¹²⁵⁷ Walter Murch, « Dense Clarity – Clear Density », *The Transom Review*, vol. 5, n° 1, avril 2005, p. 7, <http://transom.org/2005/walter-murch/#part-2>, consulté le 30 mars 2015 : « Seventy years ago [...], it would not be unusual for an entire film to need only fifteen to twenty sound effects. Today that number could be hundreds to thousands of times greater. » Voir aussi à ce sujet William Whittington, « Lost in Sensation », p. 68.

Cette grande quantité de sons entraîne chez Burt une gestion de détail qui s'exerce à la fois sur le plan horizontal et sur le plan vertical, visant à assurer que les bruitages restent distincts malgré la densité accrue. Tout d'abord, Burt cherche à différencier les bruitages au niveau horizontal, c'est-à-dire dans leur juxtaposition : les strates sonores successives doivent fournir « un contraste dramatique¹²⁵⁸ » les unes par rapport aux autres. Les bruitages sont ainsi conçus en fonction du type de sons qui les précèdent et qui leur succèdent, afin de créer un tissu sonore dense dont les éléments restent les plus intelligibles possible.

La scène de *SW2* où la chasseuse de primes Zam Wesell est pourchassée par Anakin et Obi-Wan à travers Coruscant en présente un exemple intéressant. Passant devant des coupleurs d'énergie, elle tire sur les pylônes pour activer leur électricité statique et retarder ses ennemis. Lancés à pleine vitesse à sa poursuite, les Jedi n'ont pas le temps de les contourner. Le support visuel qu'offre la représentation acousmographique s'avère ici précieux, apportant un complément objectif à l'analyse auditive de cet extrait [extrait 54] :



Graphique 1 : *SW2*, Poursuite à travers Coruscant. Sonagramme [film de 17:49 à 18:02].

La texture sonore est, on le voit, particulièrement dense, d'autant que la musique est également présente au début de l'extrait. Pourtant, le tissu sonore ne forme pas une masse confuse et saturée. Au contraire, chaque élément ressort avec clarté.

Du fait du choix du registre (extrême aigu) et de l'orchestration où les trompettes émergent nettement, l'accompagnement musical, qui intensifie la fuite de Zam, reste audible jusqu'à son interruption au moment de l'activation des coupleurs d'énergie. Un ostinato de trois doubles croches chromatiques descendantes très rapides, créant des effets de *glissandi* par le tempo *presto*, est joué en homophonie et en homorythmie dans le suraigu, aux flûtes, piccolo,

¹²⁵⁸ Mary B. Bresolin, *Film Are Not Released*, op. cit.

violons et altos. Trois pupitres de trompettes scandent des accords parfaits mineurs appoggiaturés en doubles croches, qui ressortent nettement sur un accompagnement dissonant de clusters, joués *ff marcato* dans l'extrême aigu par le piano et le synthétiseur. Sur le plan des bruitages, le tir du *pistolaser* de Zam, son complexe composé de multiples fréquences, est suivi de nombreux autres sons clairement différenciés. On remarque plusieurs bruits blancs – formés de toutes les fréquences – émis par les coupleurs d'énergie, qui dessinent visuellement de grandes traînées verticales. Ces bruits blancs sont entrecoupés par le son du *speeder* de Zam, dont le traitement est particulièrement minutieux. Ses sonorités musicales issues d'une guitare électrique sont rendues visibles par les nombreuses stries horizontales se mouvant dans la même direction ; celles-ci représentent le son fondamental et ses partiels. Le son du *speeder* se voit aussi affecté d'un effet de spatialisation (nous y reviendrons plus loin), se dirigeant rapidement de la gauche vers la droite, dans une augmentation puis une diminution progressive du volume sonore après le passage du module. Outre l'intervention de la voix parlée, le sonagramme fait aussi nettement ressortir la présence de sifflements monofréquentiels émis par le *speeder* des Jedi. S'échelonnant entre 5000 et 7300 Hertz environ, ils sont caractérisés par la rareté de leurs harmoniques. Enfin, les sons d'électricité statiques, plus diffus, s'imposent dans les fréquences aiguës, ressortant distinctement par-dessus les réprimandes d'Obi-Wan.

Ces nuances apportées dans la construction juxtaposée d'effets sonores complexes et différenciés se rencontrent également sur le plan vertical de la simultanéité. En superposant plusieurs strates de bruitages jouées en même temps, Burttt crée une « densité claire¹²⁵⁹ » selon une formule oxymorique inventée par Murch. Ce dernier en donne la définition suivante, employant une métaphore musicale :

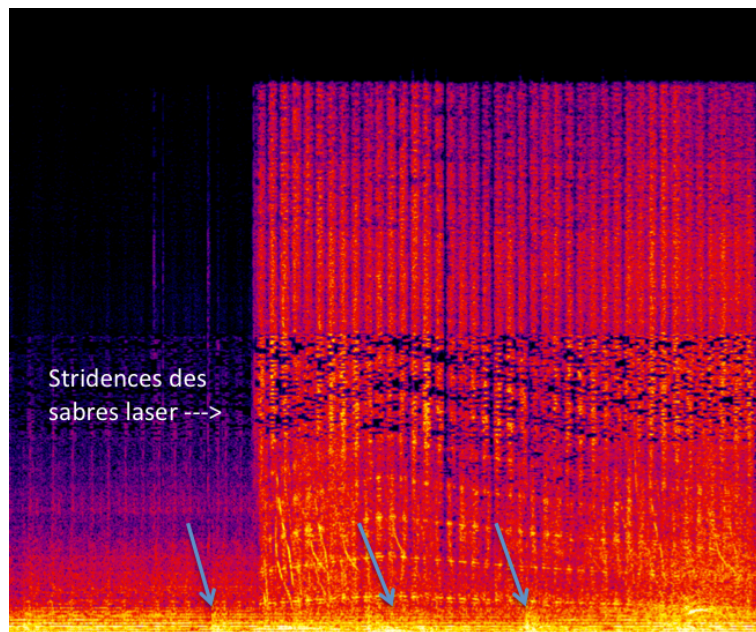
[C]e qui a commencé à m'intéresser, d'un point de vue créatif, c'était les endroits où [...] une Clarté, provenant du ressenti des éléments individuels (les notes), était réalisée conjointement à une Densité, issue d'une impression plus globale (l'accord). Et je me suis rendu compte que cet équilibre avait lieu le plus souvent lorsqu'il n'y avait pas plus de trois couches¹²⁶⁰.

La « densité claire » réalisée par Burttt dans la trilogie républicaine est rendue possible par la séparation des pistes sonores des systèmes numériques. Celle-ci génère en effet une plus grande indépendance de chacune des pistes et, par là même, la possibilité pour les créateurs sonores de différencier des sons concomitants au sein de ces superpositions verticales. À la manière d'un orfèvre, Burttt réalise ainsi un véritable facetage des effets sonores.

¹²⁵⁹ Walter Murch, « Dense Clarity – Clear Density », *op. cit.*, <http://transom.org/2005/walter-murch/#part-2>, consulté le 30 mars 2015.

¹²⁶⁰ *Ibid.* : « [W]hat began to interest me from a creative point of view was the point where [...] there was simultaneously Clarity, which comes through a feeling for the individual elements (the notes), and Density, which comes through a feeling for the whole (the chord). And I found this balance point to occur most often when there were not quite three layers of something. »

La charge de Grievous dans *SW3* constitue un exemple emblématique de ce traitement en plans distincts, que l'on peut identifier et séparer clairement les uns des autres à l'oreille. Confiant dans son maniement du sabre laser, dont la science lui a été transmise par le comte Dooku, le général décide de se livrer à un duel avec Obi-Wan. Dévoilant ses quatre épées qu'il fait tournoyer dans les airs, il s'avance d'un pas lourd vers le Jedi. Les sons de ce court extrait se déploient sur un éventail de fréquences relativement large (allant de 30 Hertz à 16 920 Hertz), et possèdent chacun leur timbre et leur temporalité propres. Entre autre, les différentes couches ne sont pas affectées de la même intensité au mixage. La « densité claire » de la stratification sonore est nettement visible à travers l'étagement des fréquences :



Graphique 2 : *SW3*, Charge du général Grievous. Sonagramme [film de 58:35 à 58:45].

On remarque tout d'abord les accents réguliers de lourds tambours électroniques dans l'extrême grave (indiqués par les flèches bleues), calés sur certains pas du général. Ils offrent un contrepoint sonore intéressant aux sifflements aigus des sabres laser, prenant la forme d'une ponctuation pesante et menaçante. En effet, comme le rappelle Martin Barnier, « les sons extrêmement graves renvoient à des peurs archaïques par leur similitude avec des sons chthoniens (relatifs à l'enfer, au monde souterrain)¹²⁶¹ ». Au-dessus, le mouvement ondulatoire des stridences des sabres laser, qui se répartissent dans les registres médium et surtout aigu, se démarque très distinctement. Ces sifflements perçants concourent eux aussi à créer une sensation oppressante dans la mesure où, avec le numérique, « la netteté du rendu sonore des hautes fréquences communique un sentiment de proximité¹²⁶² », que l'on pourrait transposer

¹²⁶¹ Martin Barnier, « Créer la peur par le son », *Séminaire de l'Institut des Arts*, École Normale Supérieure de Lyon, 24 janvier 2012.

¹²⁶² James Buhler, David Neumeyer et Rob Deemer, *Hearing the Movies*, op. cit., p. 400 : « high-frequency definition promises proximity ».

ici à un effet d'invasion de l'espace vital en quelque sorte. Aussi, « les bruits aux fréquences aiguës sont devenus une caractéristique essentielle de la représentation de la violence¹²⁶³ » au cinéma. Ces différentes strates s'insèrent par ailleurs au sein d'un véritable mur sonore, dans une occupation maximale de la bande son qui fait écho au bouclier visuel lumineux formé par les quatre sabres laser maniés par Grievous.

Le choix des cadrages et des mouvements de caméra renforce la tension de la séquence et la sauvagerie de cet être hybride, en particulier le travelling arrière cadrant en plongée les profonds sillons enflammés qu'il trace sur le sol. Les gros plans sur les articulations du général faisant tourner les épées captent des *flashes* de couleurs aveuglants qui saturent l'image. La frontalité et la légère contre-plongée du plan américain – dans une relecture intéressante de ce *topos* du duel au cinéma – redoublent l'aspect terrifiant du général : Grievous semble marcher littéralement sur le Jedi (et sur le spectateur, le plan proposant une vision subjective), envahissant progressivement l'intégralité du cadre. Le son et l'image concourent ainsi à souligner le caractère très agressif et menaçant du général, qui s'avance inexorablement telle une machine de guerre implacable ; la puissance du son enveloppe le personnage d'une aura surhumaine. En outre, ce court extrait permet à Burttt de proposer une utilisation nouvelle et inventive du bruitage bien connu des sabres laser : il leur confère une autre envergure, en créant un effet de masse stridente, au service de la dramatisation. Cette créativité sonore rehausse la singularité du traitement plastique de l'image, où l'effet stroboscopique de l'arme-lumière produit par les tourbillons verts et bleus est tout à fait saisissant [extrait 55].

L'accroissement de la densité de la bande sonore ne se réduit donc pas à un magma sonore confus, mais entraîne sur les épisodes républicains un travail musical de différenciation qui privilégie la clarté sur l'effet de masse. Burttt cisèle chaque bruitage, les étage en strates distinctes, qui en retour mettent en valeur cette gestion de détail approfondie, grâce à la précision de leur conception et à la manière dont ils sont mixés. Comme le rappelle Michel Chion, avec les progrès technologiques, « il est devenu possible de faire entendre sur plusieurs couches à la fois des sons individualisés et définis, qui ne se contentaient pas de répondre à un code, mais pouvaient avoir une certaine matière, une densité, une présence, une sensorialité¹²⁶⁴ ». La scène de la charge du général Grievous analysée ci-dessus en est une illustration particulièrement emblématique.

¹²⁶³ *Ibid.* : « high-frequency sound has become a hallmark of the rendering of violence. »

¹²⁶⁴ Michel Chion, *L'audio-vision, op. cit.*, p. 128.

11.4.2. Des effets de spatialisation accrus

Dans cette optique de différenciation sonore qui participe du plaisir de l'écoute cinématographique, la mise en espace minutieuse des bruitages joue également un rôle essentiel. Gianluca Sergi met en valeur cette idée : « L'implication puissante et sensuelle du public au sein d'[un] espace sonore en trois dimensions, est clairement conçue pour combler leurs attentes exigeantes en matière de son, pour intensifier l'expérience cinématographique, et pour fournir aux spectateurs une source constante de plaisir¹²⁶⁵. »

Cette attention portée à la répartition spatiale des sons constitue un trait caractéristique de la pratique de Burt dès *SW4*, comme on l'a vu au sujet de la scène d'ouverture¹²⁶⁶. Vers la fin du film [extrait 56], lorsque le Faucon Millenium se dirige vers la base des rebelles sur Yavin, une succession rapide de six plans offre un autre exemple de traitement sonore intéressant. D'importants effets d'éloignement et de rapprochement se succèdent selon la place du vaisseau à l'image, par un placement panoramique des sons vers la gauche ou vers la droite, et le traitement différencié de leur dynamique, qui exemplifient les avancées du *Dolby Stéréo*. Cependant, cette application n'est pas mécanique ni systématique. La mise en espace sonore s'avère relativement variée pour un extrait aussi court, contribuant ainsi à l'aspect « musical » de la scène. Après les trois premiers plans couvrant un éventail de dynamiques assez restreint, le champ d'intensité s'élargit considérablement lors de l'enchaînement du troisième et du quatrième plans, qui fonctionne par ruptures sonores. La quasi disparition du son à la fin du troisième plan engendre ainsi un contraste marqué lors de la forte reprise du son sur le plan suivant, amplifiant l'effet dramatique produit par le jaillissement soudain du Faucon Millenium depuis le hors-champ. À l'inverse, le *decrescendo* puis le *crescendo* réalisés « en tuilage » avec le plan sur Yavin génèrent une continuité sonore nouvelle à la fin de cette séquence tout en maintenant, par la variation du volume, une impression de mouvement. Il est intéressant de remarquer que les bruitages du Faucon Millenium ne sont pas non plus constants dans leur timbre, ce qui différencie *SW4* des scènes de même nature dans *Silent Running* (1972)¹²⁶⁷, par exemple : les sifflements ou les grondements du vaisseau sont plus ou moins prononcés selon

¹²⁶⁵ Gianluca Sergi, « The Sonic Playground: Hollywood Cinema and its Listeners », dans Richard Maltby et Melvyn Stokes (dir.), *Hollywood Spectatorship : Changing Perceptions of Cinema Audiences*, Londres : BFI, 2001, p. 125 : « The audience's powerful sensual involvement with this three-dimensional sonic space is clearly designed to fulfil their high aural expectations, to heighten the cinematic experience and to provide audiences with a constant source of pleasure. »

¹²⁶⁶ Cf. *supra* § 8.1.2.

¹²⁶⁷ Dans *Silent Running*, en effet, les bruits émis par les vaisseaux, dans les plans qui les cadrent dans l'espace, sont toujours sensiblement les mêmes, et ne changent pas en fonction de la position du *Valley Forge* à l'image. Burt met ici à profit les progrès technologiques du *Dolby Stéréo* par rapport au film de Trumbull.

les angles de vue, et ne se répartissent pas dans les mêmes proportions¹²⁶⁸. Dans cet extrait, Burttt pose en quelque sorte les jalons des scènes non musicalisées de la trilogie républicaine, où le *sound designer* bénéficie du perfectionnement des outils numériques pour porter son ambition de spatialisation contrastée, déjà présente dans la trilogie impériale, à un niveau supérieur.

À cet égard, le traitement fin de la concordance entre point de vue et point d'écoute, s'il n'est pas nouveau en soi, mérite cependant d'être abordé¹²⁶⁹. La trilogie républicaine permet en effet d'apprécier la précision offerte par le numérique dans le rendu du point d'écoute, entendu au sens spatial¹²⁷⁰. Mark Kerins rappelle à cet égard :

Alors que les brefs "trajets aériens", répartis en stéréo le long des haut-parleurs avants, font depuis longtemps partie des fondamentaux des bandes sonores multipistes, le son numérique *surround* représente le premier système adopté massivement où les sons peuvent se mouvoir non seulement à l'écran, mais aussi à travers tout l'espace de la salle de cinéma¹²⁷¹.

Comme nous l'avons précisé en introduction, il n'est bien évidemment pas possible pour nous, étant donné nos supports d'analyse, de rendre entièrement justice au travail de spatialisation sonore réalisé par Burttt sur la trilogie républicaine. Il est néanmoins envisageable de développer quelques exemples qui permettront de donner une idée la plus satisfaisante possible de cette mise en espace précise des sons, en tenant compte de cette restriction¹²⁷².

Une succession de quatre plans rapides dans la course des modules de *SWI* [extrait 57], nous servira d'illustration de ce travail accru sur la localisation des sources sonores adossé à l'exploitation des outils numériques dans la trilogie républicaine. Un plan en plongée zénithale sur le canyon, situé très en hauteur et usant d'une courte focale, offre une vue saisissante de la

¹²⁶⁸ Notons aussi, à titre d'anecdote, le fait que le traitement du son de cette scène exemplifie le poids de l'« effet de réel » sonore évoqué plus haut, et son influence sur la perception : dans le dernier plan, en effet, les bruitages laissent penser que le Faucon Millenium se meut à l'intérieur du cadre, alors qu'il n'a pas été incrusté à l'image ! Sur le plan visuel, le garde semble ainsi suivre la trajectoire d'un vaisseau invisible ; le son prévient tout effet ridicule en donnant véritablement l'impression de la présence du vaisseau à l'image. (Cette « erreur » technique est corrigée dans l'édition spéciale de 1997, où le vaisseau est, cette fois-ci, bien visible dans le ciel).

¹²⁶⁹ Le point de vue désigne « un emplacement, réel ou imaginaire, depuis lequel une représentation est produite. C'est [...], en cinéma, le point imaginaire, éventuellement mobile, depuis lequel chaque plan a été filmé. Ce point de vue est souvent identifié à un regard. » (Jacques Aumont et Michel Marie, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Paris : Armand Colin, 2008, p. 193).

¹²⁷⁰ Chion définit le point d'écoute comme le « point à partir duquel il nous semble pouvoir dire que nous entendons un son comme proche ou lointain de nous », selon la place de la caméra (Michel Chion, *L'audio-vision*, *op. cit.*, p. 223).

¹²⁷¹ Mark Kerins, *Beyond Dolby (Stereo)*, *op. cit.*, p. 79 : « While brief stereo "fly-bys" across the front speakers have long been a staple of multi-channel soundtracks, digital surround sound represents the first commonplace system where sounds can move not just across the screen but all throughout the theater. » Voir également à ce sujet Jay Beck et Vanessa Theme Ament, « The New Hollywood, 1981-1999 », *op. cit.*, p. 127 ; et Mark Kerins, « Narration in the Cinema of Digital Sound », *The Velvet Light Trap*, n° 58, automne 2006, p. 43.

¹²⁷² Nous ne pouvons illustrer la spatialisation en trois dimensions effectuée dans les salles de cinéma ; aussi nous contentons-nous simplement de la mentionner, sans pouvoir offrir d'exemple spécifique. Pour davantage de précisions à ce sujet, voir Gianluca Sergi, « The Sonic Playground », *op. cit.*, p. 129.

progression des vaisseaux. Immédiatement et de manière très marquée, le traitement du son se fait beaucoup plus lointain, doux et diffus. La concordance entre point de vue et point d'écoute crée ainsi une rupture vis-à-vis de la netteté sonore des deux plans qui l'encadrent. Ce traitement minutieux de la spatialisation vise à renforcer l'« effet de réel » de la prise de vue – si l'on peut qualifier ainsi un tel plan¹²⁷³ –, par des contrastes sonores marqués semblant correspondre parfaitement à la position de l'observateur-caméra. Cela est d'autant plus net que le dernier plan de l'extrait propose un point de vue subjectif, comme si le spectateur remplaçait Anakin aux commandes de son module, juste après le gros plan frontal sur le personnage¹²⁷⁴. Un nouveau point d'écoute est alors créé en conséquence par une relative stabilité sonore. Celle-ci s'avère beaucoup plus importante que dans le premier plan de l'extrait, dont les bruits en perpétuelle évolution soulignent la vitesse, la puissance de moteur des deux véhicules et la position extérieure de l'observateur, dans un pano-travelling proche « du “visuel” des jeux vidéo¹²⁷⁵ ». Ainsi, en l'espace de onze secondes, trois points d'écoute différenciés se succèdent strictement selon le placement de la caméra, matérialisant l'apport indéniable des technologies numériques.

Cet extrait emblématise également la démarche de « contextualisation » de Burttt évoquée plus haut, à travers la définition fine de différents espaces grâce au son : dans le deuxième plan, alors que les modules s'engouffrent dans un canyon particulièrement haut et étroit, les bruits de leurs moteurs semblent se répercuter le long des parois rocheuses, affectés d'une légère mais audible réverbération¹²⁷⁶. Lorsqu'ils passent à nouveau en terrain découvert, le son se fait immédiatement plus clair. Ce souci de définir différents environnements sonores est constant chez Burttt ; le numérique apporte une netteté et une clarté supplémentaires à ses réalisations.

Sur la trilogie républicaine, un trait stylistique semble spécifique à Burttt. Le traitement sonore qu'il fait des montages alternés rapides s'avère en effet tout à fait particulier et inhabituel pour ce type de montage. Lorsque les *droidekas* attaquent Anakin et Obi-Wan au début de *SW3* [extrait 58], Burttt se démarque de l'approche la plus largement répandue dans les *blockbusters* qui, dans le cadre d'un montage très rapide, vise à « homogénéise[r] l'énoncé en *lissant* la

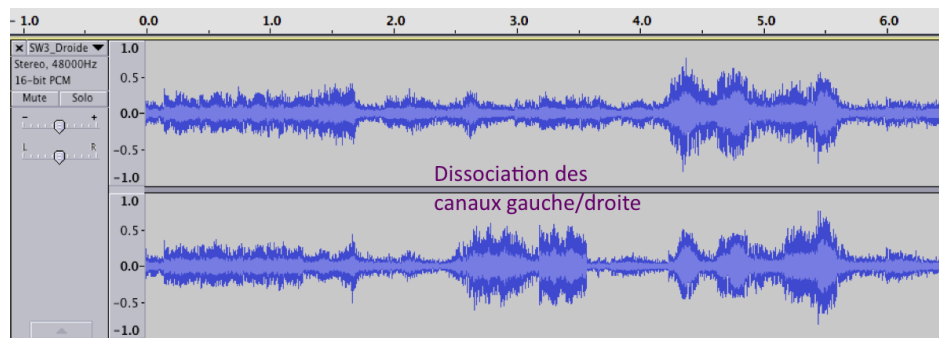
¹²⁷³ L'angle de vue lui-même est directement issu des technologies numériques : seule une image de synthèse peut créer cette sensation de fluidité aérienne.

¹²⁷⁴ Ce type de plans génère une identification très forte, comme l'affirme Laurent Jullier : « Lucas mobilise bien davantage de gros plans de face, [...] comme pour persuader le spectateur qu'il lui faut s'identifier au héros et non simplement jouer du feu d'artifice audiovisuel. » (Laurent Jullier, *Star Wars : anatomie d'une saga*, op. cit., p. 87).

¹²⁷⁵ *Ibid.*

¹²⁷⁶ On trouve un traitement similaire dans la scène de poursuite sur Coruscant dans *SW2* : lorsque Zam s'engouffre dans un tunnel, le son émis par son *speeder* est immédiatement plus feutré et réverbéré. Un phénomène similaire intervient dans la séquence du champ d'astéroïdes (du même épisode), où un écho important accompagne toujours le passage des vaisseaux dans les cavités des météores.

discontinuité fondamentale des éléments¹²⁷⁷ » par le son¹²⁷⁸. Au contraire, Burt fait ici le choix de mettre en espace les bruitages malgré la brièveté des plans et la rapidité du montage. L'intensité des tirs des droïdes varie ainsi nettement selon la place de la caméra, et ce sans aucune transition : des effets de voilement (impression d'éloignement) puis de reprise très rapide du son (sensation de proximité avec l'émetteur sonore) interviennent à chaque changement de plan. En outre, l'absence de symétrie des courbes des canaux gauche et droite¹²⁷⁹, qui apparaît clairement sur cette représentation du signal stéréophonique, témoigne de la finesse de ce travail de spatialisation ; elle accentue l'impression de mouvement, les sons semblant passer d'un côté puis de l'autre comme le montre l'alternance de prédominance de chaque canal dans cette représentation stéréophonique :



Graphique 3 : SW3, Attaque des droïdes. Représentation de l'intensité du signal à partir du début des tirs. Le canal gauche figure dans la partie supérieure ; le canal droit en bas [film de 08:58 à 09:05].

Au lieu de générer une continuité sonore qui lisserait l'extrême rapidité du montage et jouerait un rôle d'unification, la variation des points d'écoute renforce au contraire la fragmentation visuelle et délimite différentes positions dans l'espace sur une période de temps très resserrée, de l'ordre de la fraction de seconde. Cette gestion de détail et ce choix esthétique confèrent un aspect très singulier à la scène sur le plan sonore. En outre, ils renforcent l'immersion spectatorielle, dans la mesure où, par la précision des dynamiques et le traitement très différencié des canaux, « les spectateurs [sont placés] *précisément* à l'intérieur de l'espace

¹²⁷⁷ Jean-Louis Alibert, *Le son de l'image*, Grenoble : Presses universitaires de Grenoble, 2008, p. 57. Voir aussi Jean Chatauret, « La perspective sonore », *Communications*, vol. 2, n° 85, 2009, p. 145-146 ; et Mary A. Doane, « Ideology and the Practice of Sound Editing and Mixing », dans Teresa de Lauretis et Stephen Heath (dir.), *The Cinematic Apparatus*, New York : St Martin's Press, 1980, p. 50-51.

¹²⁷⁸ La scène du *Fugitif* (1993) où le personnage de Gerard apparaît pour la première fois en est un exemple symptomatique : alors que le montage alterne visuellement plans larges, gros plans et plans moyens, le son ne se calque pas du tout sur ce découpage. Sergi avance la raison suivante : les nombreux changements en l'espace de quelques plans « seraient beaucoup plus difficiles à accepter pour le spectateur sur le plan du sonore qu'au niveau de l'image. » (Gianluca Sergi, « Blockbusting Sound: The Case of *The Fugitive* », dans Julian Stringer (dir.), *Movie Blockbusters*, Londres/New York : Routledge, 2003, p. 148 : « [Tremendous changes] would be far more difficult to accept in the case of sound than it would with the image. ») Pourtant, Burt ne renonce pas à opter pour ce type de réalisation.

¹²⁷⁹ Nous nous basons ici sur une diffusion stéréophonique du son, pour les raisons exposées en introduction.

diégétique, à la fois d'un point de vue narratif et physique¹²⁸⁰ ». Il est d'autant plus remarquable d'observer ces contrastes marqués et très rapides alors que la scène se déroule au sein d'un *même* espace, contrairement à la séquence du trajet du Faucon Millenium de *SW4* analysée plus haut, par exemple, où les disparités sonores visaient à distinguer des environnements différents. On ne trouve ainsi aucun exemple similaire, dans la trilogie impériale, d'un tel travail de spatialisation dans un montage alterné au sein d'un même environnement. Le numérique rend sa réalisation relativement simple, tout en favorisant un son net et découpé.

Dans cette recherche de spatialisation portée à un niveau extrêmement fin et précis, l'effet *Doppler* se démarque particulièrement. Celui-ci n'existe pas en tant que tel dans la trilogie impériale, bien que le projet de Burt soit déjà présent et que certaines expérimentations sonores « manuelles » tentent de s'en rapprocher¹²⁸¹. Ainsi, la fluctuation des bruits des chasseurs TIE s'apparente davantage à un effet de *glissando* au profil ondulatoire (sons instables, sinusoïdaux), qui se distingue de la trajectoire descendante par paliers de l'effet *Doppler*. Ces tentatives résultent d'une construction « artisanale », semblable à celle de Murch et Lucas sur *American Graffiti*¹²⁸², tandis que Burt peut exploiter les possibilités du numérique pour créer ce type d'effets extrêmement facilement et avec une grande précision dans la trilogie républicaine¹²⁸³.

La scène de *SW2* analysée plus haut où Zam active des coupleurs d'énergie dans sa fuite, est un exemple significatif de ce traitement spécifique au son numérique [extrait 54]. Pour la première fois dans la saga, Burt crée un véritable effet *Doppler*. Le rapide panoramique vers la droite et le traitement minutieux du son mettent en valeur la vitesse extrême du vaisseau. Alors que la source sonore arrive au centre du cadre puis disparaît peu à peu, le son émis se fait plus grave, glissant d'un demi-ton environ. Ici, le point de vue suggéré par la place de la caméra, suivant le passage du *speeder* à la manière d'un observateur qui tournerait la tête de gauche à droite, et le point de vue sonore, sont étroitement associés : l'approche spatiale du son se veut au plus proche de nos perceptions quotidiennes. La hauteur n'est pas le seul paramètre affecté par ce déplacement du *speeder* : l'intensité croît fortement avec son rapprochement. Dans la distribution du volume, la nette prééminence accordée au canal de droite s'accorde parfaitement

¹²⁸⁰ Gianluca Sergi, « Blockbusting Sound: The Case of *The Fugitive* », *op. cit.*, p. 148 : « the audience [is situated] *precisely* within narrative space, both in narrative and physical terms. »

¹²⁸¹ Pour introduire une variation timbrale liée aux mouvements des sabres laser, Burt explique : « Je l'ai mis [le son] sur des haut-parleurs et je l'ai ré-enregistré avec un autre microphone. Je pouvais prendre ce microphone et le balancer dans l'air, et cela produisait un effet *Doppler*, un décalage de ton, car le son bouge par rapport au microphone. Grâce à cela, j'ai pu donner au son statique du sabre laser une sensation de mouvement, d'allées et venues. » (Ben Burt, Commentaires audio du Blu-ray de *SW4*).

¹²⁸² Voir François Thomas, « Entretien avec Walter Murch », *op. cit.*, p. 14.

¹²⁸³ Voir James Buhler, David Neumeyer et Rob Deemer, *Hearing the Movies*, *op. cit.*, p. 392-393.

au mouvement de caméra suivant la trajectoire du module. Cette finesse de réalisation sur un laps de temps là encore très court (une seconde), participe alors pleinement de l'esthétique immersive et de cet engagement du spectateur dans l'espace diégétique fictionnel évoqués plus haut, le plongeant au cœur de l'action. Signe de l'importance nouvelle de cet effet *Doppler* dans la saga, Burttt l'emploie une dizaine de fois au cours de la séquence, et à plusieurs reprises dans la scène de l'ascenseur de *SW3*, où il lui confère une dimension sinistre et menaçante. Cet effet est parfois de l'ordre de la fraction de seconde, du fait de la brièveté des plans. Mais il contribue grandement à faire d'un simple ascenseur un objet intéressant du point de vue sonore, caractérisé par une masse et une vitesse que le son permet à la fois de saisir avec acuité, mais surtout d'amplifier considérablement, dans une optique spectaculaire [extrait 59].

11.4.3. Contrastes extrêmes de dynamiques et respiration de la bande sonore

La création d'effets de spatialisation clairs et précis est étroitement liée à un traitement fin des dynamiques sur les épisodes républicains. L'extension de l'éventail des nuances possibles est peut-être la caractéristique la plus saillante du son numérique, comme le rappelle Mark Kerins :

[Le son numérique *surround*] est capable de déployer et de reproduire des sons dans toute l'étendue des seuils d'audition de l'oreille humaine, de 20 Hz à 20 000 Hz. Aucun système sonore adopté massivement au cinéma avant le son numérique *surround* n'offrait cette possibilité¹²⁸⁴.

L'instauration de contrastes marqués de dynamique, permis par les progrès technologiques en matière d'enregistrement et de reproduction du son, constitue pour Burttt un paramètre essentiel de son travail : « Un *sound design* de qualité implique de créer des nuances dès que vous le pouvez : des moments de silence, une alternance de séquences calmes et de forte intensité¹²⁸⁵. »

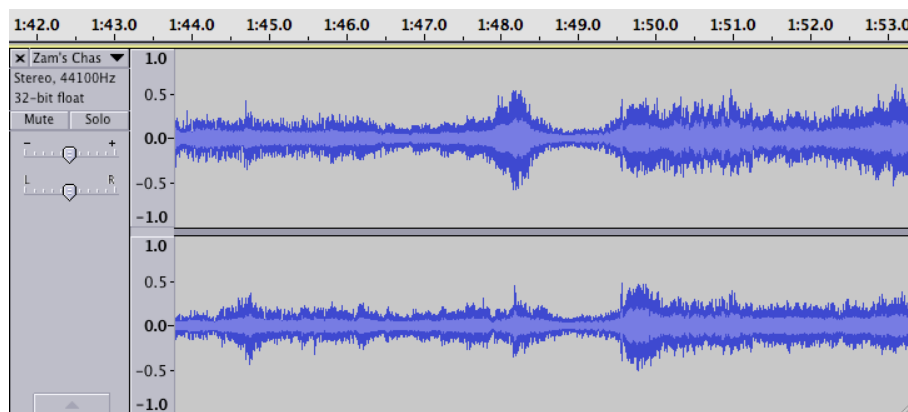
De cette pensée du sonore découle en premier lieu la création de très nombreux effets de décrochage de volume, d'autant plus significatifs qu'ils interviennent dans des séquences d'action au sein d'une bande-son très dense¹²⁸⁶. Dans *SW2*, la scène de poursuite à travers Coruscant est fréquemment ponctuée par ces effets de diminution et de reprise très rapides du son, qui participent de l'énergie de la scène et exaltent les actions représentées en renforçant leur impact dramatique. Après la seconde tentative d'assassinat manquée contre la sénatrice

¹²⁸⁴ Mark Kerins, *Beyond Dolby (Stereo)*, op. cit., p. 79 : « [Digital surround sound] is able to contain and reproduce sounds in the full range of human hearing, from 20 Hz to 20,000 Hz. No widely adopted film sound system prior to DSS offered this capacity. » Voir aussi à ce sujet, James Buhler, David Neumeyer et Rob Deemer, *Hearing the Movies*, p. 399.

¹²⁸⁵ Cité dans Jonathan W. Rinzler, *The Sounds of Star Wars*, op. cit., p. 294 : « Good sound design means creating dynamics wherever you can : moments of silence, alternating quiet and loud sequences. »

¹²⁸⁶ Voir Richard Clews, « Sound for *Star Wars Episode II* », *AudioTechnology*, novembre 2002, p. 23-24, http://www.audiotechnology.com.au/pdf/5/at5_star_wars_episode_2.pdf, consulté le 9 février 2015.

Amidala, Zam tente de tuer Obi-Wan en provoquant une chute mortelle. Anakin plonge alors en piqué pour le sauver. La forme d'onde représentant le volume de ce passage est éloquente : on y voit très distinctement le son vibré du moteur augmenter et décroître en moins d'une seconde (vers 1:48:00), suivi d'un très court moment de calme (1:48:30) qui précède une rapide reprise du son (à partir de 1:49:00), correspondant au moment où Anakin pousse le moteur du *speeder* :



Graphique 4 : *SW2*, Anakin sauve Obi-Wan d'une chute mortelle. Représentation de l'intensité du signal, de 01:44 à 01:53 à partir du début de la séquence [film de 15:58 à 16:07].

Par ces variations d'intensité extrêmement rapides et resserrées, Burttt se livre selon Philippe Cathé à une « gestion véritablement musicale des contrastes et des dynamiques¹²⁸⁷ ». Les *shock cuts* en sont une application particulièrement emblématique. Comme le souligne Laurent Jullier, ils constituent un trait singulier de *Star Wars*, « une caractéristique peu fréquente [au sein des *blockbusters*], qui se répète tout au long de la saga¹²⁸⁸ ». Dès lors, quels changements notables entre les deux trilogies peut-on observer quant à leur traitement ?

Prenons tout d'abord un exemple dans la trilogie impériale [**extrait 60**] : après un plan relativement calme montrant Han Solo quitter la Cantina de Mos Eisley dans *SW4*, un plan de transition cadre deux chasseurs TIE qui s'éloignent de l'Etoile Noire à toute vitesse. La progression vers un fort volume sonore, au moment où les vaisseaux sortent du cadre par le bord gauche inférieur, se fait de manière graduelle, le *crescendo* constant créant un effet de rapprochement.

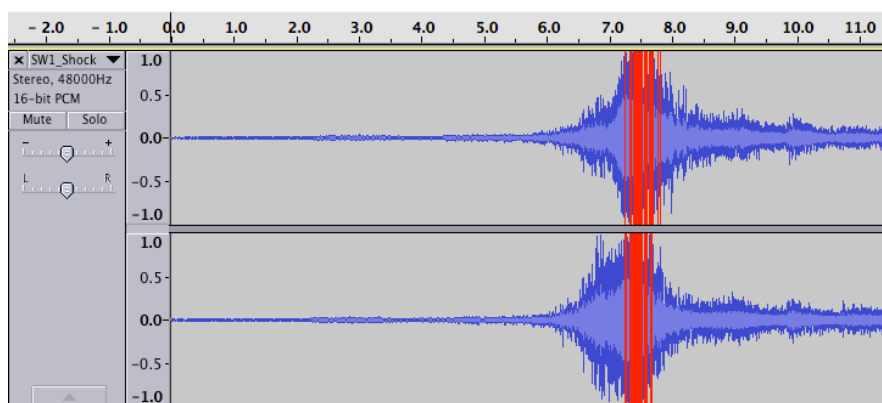
Alors que les *shock cuts* de la trilogie impériale reposent, dans la majorité des cas, sur une progression constante dans l'augmentation ou la diminution du son¹²⁸⁹, dans la trilogie républicaine, au contraire, les passages d'un extrême sonore à l'autre sont beaucoup moins

¹²⁸⁷ Philippe Cathé, « Bruit et musique dans la course des *Podracers* », *op. cit.*, p. 63-64.

¹²⁸⁸ Laurent Jullier, *Star Wars : anatomie d'une saga*, *op. cit.*, p. 66.

¹²⁸⁹ Le dernier plan de l' [**extrait 60**] présente certes une rupture nette de dynamique. Toutefois, celle-ci résulte non pas d'un effet réalisé par Burttt, mais purement du montage *cut* entre le plan spatial et l'amorce d'un dialogue entre Dark Vador et le Grand Moff Tarkin. Elle est liée à l'impératif d'intelligibilité de la parole, et ne joue pas de rôle particulier sur les plans narratif ou dramatique.

graduels et se font sur un temps très court, créant des pics sonores soudains et discontinus. Ces contrastes intenses jouent grandement sur la perception : l'intensité sonore maximale est atteinte très rapidement et soudainement, puis chute symétriquement assez vite ; elle « marque » alors d'autant plus l'oreille qu'elle est relativement fugace. L'exemple du *shock cut* accompagnant le passage du vaisseau de Dark Maul dans *SWI* illustre de manière significative le rôle joué par les technologies quant à ce changement net de traitement entre les deux trilogies [extrait 61]. Gary Rydstrom, mixeur sur ce film, explique qu'avec les possibilités quasi illimitées offertes par le numérique, « même les plans de transition vont de sans son, à un son terriblement fort, à pas de son dans le même plan¹²⁹⁰ », comme on le voit nettement sur cette représentation stéréophonique :



Graphique 5 : *SWI*, *Shock cut*, le vaisseau de Dark Maul se dirige vers Tatooine. Représentation de l'intensité du signal, jusqu'à 11:30 à partir du début de la séquence¹²⁹¹ [film de 51:07 à 51:18].

Sur le dernier plan de la scène sur Tatooine, d'une intensité sonore faible, le bref motif de Dark Maul au caractère sombre et inquiétant est psalmodié par des voix de femmes dans le grave. Il permet de créer une continuité musicale et narrative avec le plan suivant, et constitue un guide discret pour le spectateur en indiquant sans ambiguïté l'identité du propriétaire du vaisseau à l'écran. Sur le rapide volet de transition et le reste du *shock cut*, la partition se fait simple texture nébuleuse, visant à soutenir la tension dramatique produite par le passage du *Scimitar*. Celui-ci est accompagné par des agrégats dissonants tenus dans l'aigu aux bois et synthétiseur. On trouve là encore un exemple de cette attention portée par Burt à la répartition des fréquences des bruitages, de manière à ce qu'elles n'entrent pas en conflit avec l'accompagnement orchestral : les agrégats, situés dans l'extrême aigu, restent clairement audibles malgré le passage du vaisseau à un volume très élevé, car les fréquences de celui-ci se répartissent plutôt dans le medium/grave. Le passage du *Scimitar* est d'autant plus saisissant que le pic d'intensité est atteint en à peine une seconde, sans aucune transition véritable

¹²⁹⁰ Jon Shenk, *The Beginning – Making Episode I*, s.l. : 20th Century Fox Home Entertainment, 2001.

¹²⁹¹ Les traits rouges sont produits automatiquement par le logiciel *Audacity* lorsque le signal sonore atteint des pics d'intensité extrême.

(contrairement au *crescendo* progressif du *shock cut* de *SW4*), contrastant fortement avec le faible volume du plan précédent. Symétriquement, le retour à un volume relativement bas se fait très rapidement sur ce même plan et se maintient sur le panoramique final, montrant le *Scimitar* se poser sur Tatooine.

Ce *shock cut* nous paraît intéressant à plusieurs égards. Certes, comme le rappelle Laurent Jullier, « il est vrai que les *shock cuts* mettent en valeur les systèmes de reproduction sonore comme le THX¹²⁹² ». Aussi pourrait-on voir dans ces contrastes sonores extrêmes une simple application de l'esthétique du spectaculaire, dénuée de toute autre fonction que de constituer une « attraction » supplémentaire et de faire vibrer le corps du spectateur par leur puissance sonore¹²⁹³. Cependant, il nous semble au contraire important de noter que les effets sonores – dans cette scène mais aussi, plus largement, dans la saga – constituent, en eux-mêmes, des « éléments micro-narratifs¹²⁹⁴ ». L'agressivité du son de ce *shock cut* apparaît en effet comme un signifiant du danger qu'incarne le Sith. Les bruitages jouent un rôle à la fois dramatique et narratif : ils signalent l'arrivée sur Tatooine d'un nouvel opposant dont Qui-Gon, Obi-Wan et la reine Amidala ignorent encore l'existence, et la menace imminente que le personnage représente pour les héros. Le *shock cut* prépare en quelque sorte la violence à venir.

Par ses contrastes marqués, cette scène emblématise en outre le souci constant chez les techniciens de *Skywalker Sound* de ne pas lasser ni assommer le spectateur¹²⁹⁵, comme le souligne le mixeur Rick Kline : « Michael [Semanick] et Gary [Rydstrom] étaient tous les deux très sensibles à l'intensité du volume. Je leur ai vraiment été reconnaissant de ne pas avoir cherché à achever le public¹²⁹⁶. » Malgré toutes les nouvelles possibilités technologiques et le volume beaucoup plus fort permis par le numérique, la trilogie républicaine ne se limite à une

¹²⁹² Laurent Jullier, *Star Wars : anatomie d'une saga*, op. cit., p. 66.

¹²⁹³ On l'a vu, l'une des critiques les plus fréquemment formulées à l'encontre des *blockbusters* est qu'ils « perturbent la narration par des moments spectaculaires d'excès visuels » (Stephen Keane, « Walter Murch and Ben Burt », op. cit., p. 459 : « [they] disrupt storytelling with spectacular moments of visual excess »).

¹²⁹⁴ *Ibid.*, p. 460 : « micro-narrative elements ». Voir également à ce sujet William Whittington, *Sound Design & Science Fiction*, op. cit., p. 64.

¹²⁹⁵ Randy Thom, qui a travaillé sur la saga, consacre plusieurs articles intéressants à cette question. Voir « Are Movies Getting Too Loud? », *FilmSound*, s.d., <http://filmsound.org/randythom/loud-movies.htm>, consulté le 14 avril 2015 ; et « Designing a Movie For Sound » [1998], dans Larry Sider, Diane Freeman et Jerry Sider (dir.), *Soundscape: The School of Sound Lectures*, Londres/New York : Wallflower Press, 2003, p. 135-136. Walter Murch met lui aussi en garde : « Nous disposons en réalité d'un éventail de dynamiques trop *grand*. Nous devons le contrôler au mixage, sans quoi nous éreinterons les spectateurs des salles de cinéma » (Cité dans Vincent LoBrutto, « Walter Murch », *Sound-on-Film: Interviews with Creators of Film Sound*, Westport : Praeger, 1994, p. 99 : « We've actually got too *much* dynamic range. We have to control it in the mixing or else we will blast people out of the theaters »).

¹²⁹⁶ Cité dans Larry Blake, « *Star Wars Episode II: Attack of the Clones* », *Mix Magazine*, juin 2002, http://www.mixonline.com/mag/audio_star_wars_episode_2/, consulté le 6 septembre 2014 : « Michael and Gary were both very sensitive to loudness. I really appreciated that they were not out to kill the audience ».

application banale d'une mise en vibration quasi constante du corps du spectateur. Le mixeur Michael Semanick rappelle à cet égard :

Quand le son numérique est apparu, [...] c'était comme fêter Halloween pour la première fois. Vous mangiez tous les bonbons. C'était bon au début, mais vous finissiez avec un mal d'estomac. [...] Ce n'est pas une si bonne chose d'être bruyant du début à la fin. Vous devez intégrer des nuances, comme une symphonie¹²⁹⁷.

Les moyens techniques sont ainsi mis au service de l'inventivité sonore dans le traitement contrasté des dynamiques. Cette approche démarque la saga des pratiques les plus courantes dans les *blockbusters*¹²⁹⁸. Selon William Whittington, en effet, des films comme *Armageddon* (1998) et *Matrix Revolutions* (2003) ont défini la norme sonore des films commerciaux contemporains : les bandes sonores sont maintenues de manière quasi constante à un niveau de densité très élevé conjointement à un fort volume, ce qui accorde peu de place au silence en retour¹²⁹⁹. Pierre Berthomieu abonde dans ce sens et souligne :

Dans la production des *blockbusters*, *Star Wars* apparaît donc comme le parrain de l'immersion-sidération sonore et comme une exception par l'originalité de ses créations [...] [qui] définissent une alliance de haut niveau entre performance technique et créativité sonore [...]. Mais trop de *blockbusters* numériques encouragent un style sonore percutant (prolifération des assauts sonores, des nappes et des infra-basses) au lieu de suivre le degré de recherche du modèle *Star Wars*¹³⁰⁰.

De fait, de nombreux films de science-fiction de notre contre-corpus – tels *Les Quatre Fantastiques* ou *Man of Steel* –, ne présentent pas une gestion des dynamiques aussi poussée et méticuleuse que les épisodes de la trilogie républicaine, pourtant souvent critiqués pour leur volume jugé trop fort¹³⁰¹. Comme le souligne le monteur son George Watters, les réalisateurs tendent à privilégier la puissance du son, au détriment d'une variété de nuances : « Avec tous les formats numériques disponibles de nos jours, certains réalisateurs veulent opter pour un mixage à un volume élevé [...]. Il devient difficile de les convaincre de conserver des niveaux bas. [...] La variation et le contraste sont la clé, pas le volume¹³⁰². »

¹²⁹⁷ Cité dans Larry Blake, « *Star Wars Episode II: Attack of the Clones* », *op. cit.*, http://www.mixonline.com/mag/audio_star_wars_episode_2/, consulté le 6 septembre 2014 : « When digital sound first came out, [...] it was like going trick-or-treating on Halloween for the first time. You ate all the candy. It was good the first time, but you got a stomach ache. [...] It isn't so good to be loud from beginning to end. You have to build in dynamics, like a symphony. »

¹²⁹⁸ Voir à ce sujet William Whittington, *Sound Design & Science Fiction*, *op. cit.*, p. 93-114.

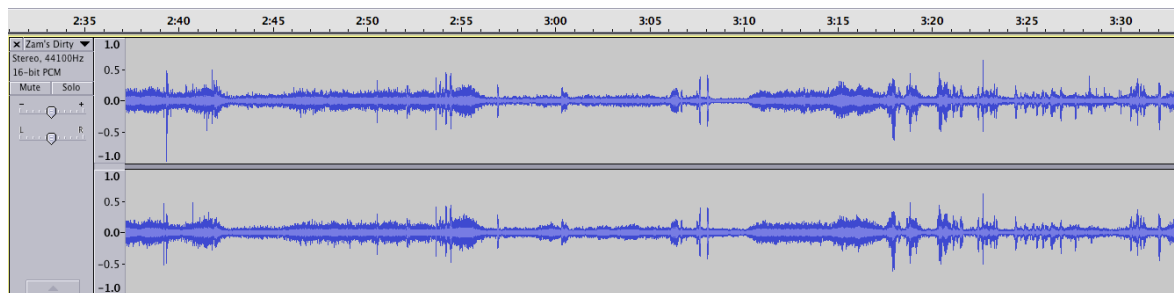
¹²⁹⁹ William Whittington, « Sound Design in the New Hollywood Cinema », dans Graeme Harper, Ruth Doughty et Jochen Eisentraut (dir.), *Sound and Music in Film and Visual Media: An Overview*, p. 566.

¹³⁰⁰ Pierre Berthomieu, *Hollywood : le temps des mutants*, Pertuis : Rouge profond, 2013, p. 366.

¹³⁰¹ Voir Olivier Desbrosses, « La renaissance du symphonisme », dans Alexandre Tylski (dir.), *John Williams : un alchimiste musical à Hollywood*, Paris : L'Harmattan, 2011, p. 55 ; et Emilio Audissino, « Neoclassical Hollywood Music : John Williams e il recupero dello stile classico di Hollywood », Thèse de doctorat en musicologie sous la direction de Pier Marco De Santi, Università di Pisa, 2012, p. 372-373.

¹³⁰² Cité dans David Sonnenschein, *Sound Design*, *op. cit.*, p. 51 : « With all the digital formats available today, some directors want to go for a loud mix [...] It becomes difficult to convince them to keep levels down. [...]

Plusieurs exemples de contrastes de dynamiques ayant été analysés précédemment¹³⁰³, nous n'aborderons ici, pour terminer, que les effets de respiration de la bande sonore. Philippe Cathé démontre que, même dans les scènes d'action comme la course des modules de *SW1*, « presque chaque plan débute par une respiration, brève mais nettement audible¹³⁰⁴ ». La représentation du signal stéréophonique d'une minute prise dans la scène de la seconde tentative d'assassinat contre Amidala dans *SW2*, fait valoir elle aussi la présence de nombreuses micro-coupures très contrastées (en particulier de 3:08 à 3:33) :



Graphique 6 : *SW2*, Scène des *kouhuns*. Représentation de l'intensité du signal de 02:37 à 03:33 à partir du début de la scène [film de 13:12 à 14:08].

Cette aération du tissu sonore ne se limite pas aux seuls bruitages : elle se fait conjointement avec la musique de la scène, rejoignant la vision globale de l'architecture sonore évoquée précédemment (cf. [extrait 42]). Le traitement très minutieux des textures et de l'intensité sonore globale s'avère là encore relativement cohérent d'un point de vue narratif et dramatique. Tout d'abord, selon Burt, « le volume ne pouvait pas être très fort car, sinon, le bruit aurait réveillé R2, ou prévenu les Jedi ou Padmé de la présence [des *kouhuns*]¹³⁰⁵ ». La tranquillité de la séquence renforce par ailleurs considérablement la tension dramatique, en rendant la menace des vers venimeux beaucoup plus insidieuse ; le calme accroît par opposition la présence du danger mortel guettant la sénatrice dans l'ombre.

La singularité des pratiques sonores de la saga, sur le plan des contrastes de dynamiques et de la gestion générale du volume, peut ainsi apporter une forme de réponse aux regrets exprimés par Michel Fano à l'égard du cinéma *mainstream* contemporain : « C'est un cinéma de cirque [où] il faut que le son soit très fort. Le travail qui joue sur la délicatesse et le silence

Variation and contrast is the key, not volume. » Dès 1984, Tomlinson Holman met en avant la responsabilité des producteurs, qui poussent les mixeurs à un son très fort (Larry Blake, « *Return of the Jedi* », *op. cit.*, p. 46).

¹³⁰³ Pour d'autres exemples similaires dans la trilogie républicaine, nous renvoyons à Amy C. McGill, « The Contemporary Hollywood Film Soundtrack », *op. cit.*, p. 259-261. Elle démontre comment le montage alterné de la scène d'ouverture de *SW1* fait valoir des contrastes marqués de dynamiques revêtant un rôle narratif.

¹³⁰⁴ Philippe Cathé, « Bruit et musique dans la course des *Podracers* », *op. cit.*, p. 64.

¹³⁰⁵ Ben Burt, Commentaires audio de *SW2*.

n'existe plus¹³⁰⁶. » Au contraire, l'équipe son de *Star Wars* a « prouv[é] que de grosses productions permettent un son tout en nuances, créé avec recherches et innovations¹³⁰⁷ ».

11.5. Le silence comme écrin : des effets sonores donnés à entendre pour eux-mêmes

La saga se démarque du « *loudness* permanent¹³⁰⁸ », qui est pourtant, selon Laurent Jullier, une caractéristique fondamentale de l'esthétique du son multipistes numérique. Au-delà des effets de respiration étudiés plus haut, le silence y occupe en effet une place essentielle à plusieurs niveaux. Rappelons tout d'abord que le silence, au cinéma, relève d'une construction. Premièrement, un silence absolu est impossible en soi d'un point de vue technique, puisqu'une salle de cinéma n'est pas un local anéchoïque : elle présente nécessairement un bruit de fond (celui de la projection, des bruits parasites de la salle voisine et des sons émis par le public), que Rick Altman définit comme un « composant important de la matérialité sociale du cinéma¹³⁰⁹ ». Deuxièmement, le musicologue Paul Théberge précise qu'un silence complet risquerait d'être interprété par le public comme une défaillance technique¹³¹⁰. En outre, cette mise à nu soudaine s'avère inconfortable : en l'absence d'un bruit ambiant (même si ce dernier est très peu audible), le spectateur est brusquement ramené à la réalité de la projection cinématographique. Ainsi, le plus souvent, c'est en fait un autre son qui fait office de silence dans la bande sonore. Enfin, un vide sonore se révèle parfois moins intéressant, d'un point de vue émotionnel et dramatique, qu'un silence *recréé*, comme l'explique Walter Murch au sujet du *Patient anglais* :

Le problème, c'est que si on enregistre le son qui correspond vraiment [au désert], il ne transmet *aucune* des émotions qu'on y ressent. C'est un son très vide, très stérile. [...] [I]l fallait donc trouver une façon d'évoquer, à travers le son, un espace silencieux. Nous y sommes arrivés en ajoutant des bruits semblables à ceux des insectes mais qu'on n'entendrait sans doute jamais, en réalité, dans le désert. J'avais toute une palette de petits cliquetis et de *présences*¹³¹¹.

¹³⁰⁶ Michel Fano, Classe de maître à la Cinémathèque québécoise, 20 novembre 2014.

¹³⁰⁷ René Gardies (dir.), *Comprendre le cinéma et les images*, Paris : Armand Colin, 2007, p. 55. Voir aussi William Whittington, *Sound Design & Science Fiction*, *op. cit.*, p. 111.

¹³⁰⁸ Laurent Jullier, « Esthétique du multipistes numérique », dans Didier Huvelle et Dominique Nasta (dir.), *Le son en perspective : nouvelles recherches / New Perspectives in Sound Studies*, Bruxelles/New York : P.I.E./Peter Lang, 2004, p. 205.

¹³⁰⁹ Rick Altman, « General Introduction: Cinema as Event », dans Rick Altman (dir.), *Sound Theory, Sound Practice*, New York/Londres : Routledge, 1992, p. 6 : « an important component of cinema's social materiality ». Voir aussi David Sonnenschein, *Sound Design*, *op. cit.*, p. 124.

¹³¹⁰ Paul Théberge, « Almost Silent: The Interplay of Sound and Silence in Contemporary Cinema and Television », dans Jay Beck et Tony Grajeda (dir.), *Lowering the Boom: Critical Studies in Film Sound*, Urbana : University of Illinois Press, 2008, p. 58.

¹³¹¹ Michael Ondaatje, *Conversations avec Walter Murch : l'art du montage cinématographique*, Paris : Ramsay, 2009, p. 136-137.

Ces précisions étant posées, nous parlerons donc du silence avec les guillemets nécessaires, mais en écartant néanmoins de notre horizon d'analyse le bruit de la projection et des salles de cinéma. Nous considérerons ainsi le silence d'un point de vue intrinsèque, en nous intéressant à sa place au sein de la bande sonore des films étudiés.

11.5.1. Les scènes non musicalisées : un monde sonore entier à construire

Le silence musical à grande échelle, tout d'abord, occupe une place particulière dans *Star Wars*. Pour apprécier la singularité des scènes intégralement non musicalisées, il convient de les replacer au sein des pratiques de l'hexalogie, mais aussi de prendre en compte les conventions auxquelles elles sont liées. Comme le rappelle Paul Théberge, « c'est uniquement au sein du contexte du film même, ou des conventions du genre dans lequel il s'inscrit, que l'on peut déterminer la portée réelle de tels silences [musicaux à grande échelle]¹³¹² ». Il est donc d'autant plus remarquable que des séquences entières aient été prévues sans aucun accompagnement musical, dans des films où la présence orchestrale est quasi constante. *SW2*, musicalisé à 94%¹³¹³, est probablement la partition la plus conséquente de la filmographie de Williams à ce jour, dépassant largement les 85% de *Hook ou la revanche du capitaine Crochet* (1991), la plus longue qu'il ait composée pour un long-métrage de Spielberg¹³¹⁴.

L'absence de musique dans des scènes habituellement accompagnées par l'orchestre crée un jeu avec les attentes spectatorielles, non seulement par rapport aux pratiques habituelles de la saga, mais aussi vis-à-vis des conventions du genre¹³¹⁵. Ainsi, les duels au sabre laser de la trilogie impériale emblématisent ce que Paul Théberge qualifie de « silence générique¹³¹⁶ » : ils se démarquent de la tradition du film de cape et d'épée où les combats étaient quasiment toujours accompagnés d'une musique orchestrale, le plus souvent emphatique¹³¹⁷. L'absence

¹³¹² Paul Théberge, « Almost Silent », *op. cit.*, p. 59 : « it is only within the context of the film itself, or the context of the genre conventions in which it operates, that one can determine whether such [large-scale musical] silences are significant. »

¹³¹³ Laurent Jullier, *Star Wars : anatomie d'une saga*, *op. cit.*, p. 63.

¹³¹⁴ Peter Moormann, *Spielberg-Variationen : Die Filmmusik von John Williams*, Baden-Baden : Nomos, 2010, p. 777. Les musiques pour les films d'aventure sont les plus longues que Williams ait écrites pour Spielberg (après *Hook ou la revanche du capitaine Crochet*, *Indiana Jones et le Temple maudit* est musicalisé à 76%), tandis que, pour le genre de la science-fiction, les plus conséquentes – *E.T. l'extra-terrestre* et *A.I. Intelligence Artificielle* – ne couvrent pas plus de 66% de la totalité du film.

¹³¹⁵ Comme l'écrit Théberge, « les genres reposent sur un système de prévisions qui sont intériorisées par les spectateurs, et deviennent la base à partir de laquelle ils peuvent identifier tel film comme appartenant à un certain genre ainsi que, par extension ce qui va possiblement et probablement se passer à l'intérieur du film » (Paul Théberge, « Almost Silent », *op. cit.*, p. 61 : « genres consist of systems of expectations that are internalized by audiences and become the basis upon which they can identify an individual film as belonging to a certain genre and, by extension, what is possible and likely to happen within the film »). Voir également à ce sujet Steve Neale, « Questions of Genre », *Screen*, vol. 31, n° 1, printemps 1990, p. 45-66.

¹³¹⁶ Paul Théberge, « Almost Silent », *op. cit.*, p. 62 : « “generic silence” ».

¹³¹⁷ C'est le cas par exemple du combat à l'épée entre Peter Blood et le capitaine Levasseur dans *Capitaine Blood* (1935), du duel final entre Robin des bois et Guy de Gisbourne à la fin des *Aventures de Robin des bois* (1938), ou de la joute opposant le capitaine Geoffrey Thorpe à Lord Wolfingham à la fin de *L'Aigle des mers* (1940).

inhabituelle de musique pendant les duels au sabre laser apparaît comme un choix esthétique, et un moyen de musicaliser les bruitages comme l'indique Burt :

La règle avait été qu'on ne jouait pas de musique pendant les combats aux sabres laser, parce que les sabres eux-mêmes semblaient posséder un degré de qualité musicale. C'est un des moments les plus gratifiants de faire toute une séquence [...] rien qu'avec des effets sonores. Encore une fois, les effets sonores lui confèrent une telle crédibilité, et parfois cette crédibilité est ce qui donne le plus grand impact émotif. Il n'est pas nécessaire d'ajouter de la musique. Les effets sonores peuvent être la musique dans des cas pareils¹³¹⁸.

Le début du duel entre Obi-Wan et Dark Vador dans *SW4* [**extrait 62**] est représentatif de ces « étonnantes pièces de musique concrète [...], composées de ronflements caractéristiques des gros transformateurs à haute tension », dont la chorégraphie frappe « par la simplicité de sa gestuelle, une sorte de hiératisme japonisant¹³¹⁹ » selon Laurent Jullier.

Le traitement cinématographique des duels évolue sur la trilogie républicaine : plus rapides, plus denses et plus fluides, les combats font valoir une virtuosité acrobatique nouvelle. La violence y est plus graphique et spectaculaire, soulignée par des angles de vue déstabilisants tel les plongées zénithales sur les combattants ou les décadrages. L'approche originelle des duels au sabre laser semble à première vue abandonnée. Les combats renouent avec les conventions génériques puisqu'ils sont majoritairement accompagnés par l'orchestre, de surcroît par les thèmes-signatures des films à la texture instrumentale particulièrement dense : « Duel of the Fates » dans le dernier tiers de *SW1*, et « Battle of the Heroes » à la fin de *SW3*.

Une exception remarquable intervient cependant à la fin de *SW2*, au cours du duel opposant Anakin au comte Dooku [**extrait 63**]. Si l'accompagnement musical est présent, il est néanmoins particulier en ce qu'il est uniquement percussif – pratique de plus en plus courante chez Williams dans les scènes d'action des films des années 1990-2000, comme on l'a vu au chapitre 4. La musique participe ainsi au traitement sonore « bruitiste » de la scène qui, conjointement au traitement visuel singulier, prend la forme d'un ballet graphique de sons et de lumières pendant quelques secondes. Alors que le duel de *SW4* cadre souvent les deux protagonistes dans le même plan (plans rapprochés et champs/contrechamps où la silhouette de l'un se dessine en amorce du plan), celui de *SW2* privilégie au contraire l'isolement des duellistes, par le biais de champs/contrechamps resserrés sur leur visage, le traitement de la lumière et du décor environnant. Le travail plastique de l'image prend le pas sur ce que Jullier nomme « l'option du *témoignage* consist[ant] à rendre compte le mieux possible de ce qui se

La musique de ces trois films de Michael Curtiz est composée par Erich W. Korngold (1897-1957), un pionnier du symphonisme admiré par Williams (voir à ce sujet Tony Thomas, « A Conversation with John Williams », *The Cue Sheet, Journal of the Society for the Preservation of Film Music*, vol. 8, n° 1, mars 1991, p. 12).

¹³¹⁸ Ben Burt, Commentaires audio du DVD de *SW5*.

¹³¹⁹ Laurent Jullier, *Star Wars : anatomie d'une saga*, op. cit., p. 83-84.

« passe réellement [dans le duel]¹³²⁰ ». Lucas propose plutôt une série de tableaux, qui se détachent momentanément de l'obscurité environnante par des éclairs lumineux fugaces, un mouvement rythmique des couleurs et des sons, situant brièvement les deux personnages dans l'espace. La désorientation prédomine : la rapidité des plans, jointe aux bourdonnements changeants des sabres, crée davantage des « impressions et des “sensations” de duel¹³²¹ » qu'elle ne permet de saisir son déroulement et sa progression. De manière encore plus prononcée que dans le combat opposant Obi-Wan à Grievous dans *SW3*, Lucas crée un phénomène stroboscopique onirique : les sabres laser projettent des lumières colorées bleue et rouge qui découpent les visages des combattants et accentuent leurs traits, dans une dramatisation de la lutte entre le bien et le côté obscur de la Force. L'effet hypnotique produit, semblant suspendre l'action, n'est pas sans rappeler les fantasmagories des lanternes magiques¹³²², qui « substituaient à l'opacité des murs d'impalpables irisations, de surnaturelles apparitions multicolores [...] comme dans un vitrail vacillant et momentané¹³²³ ».

En-dehors du cas de figure particulier que représentent les duels au sabre laser, plusieurs scènes du début de *SW3*, pour ne prendre que cet exemple, sont elles aussi finalement exemptes de tout accompagnement musical au montage final. Ce changement vis-à-vis du projet originel du compositeur, dont témoignent les manuscrits de Williams¹³²⁴, peut s'expliquer pour deux raisons : dans une vision globale de l'architecture sonore du film, Lucas insiste sur la nécessité de ménager des respirations, plus efficaces sur le plan dramatique et narratif qu'un accompagnement musical constant¹³²⁵. En outre, il s'agit là d'une (autre) manière de musicaliser les effets sonores en les « utilis[ant] en tant que substituts à la musique¹³²⁶. » Cette

¹³²⁰ *Ibid.*, p. 78.

¹³²¹ *Ibid.*

¹³²² Ancêtre des appareils de projection, la lanterne magique est présentée en mars 1798 à Paris, au Pavillon de l'Échiquier, par le physicien Etienne-Gaspard Robertson (1763-1837). Née de « l'intérêt pour la magie, pour la prestidigitation et pour les phénomènes optiques », elle permettait de projeter des images peintes sur des plaques de verres à travers un objectif, à la lueur d'une bougie (Elizabeth Durot-Boucé, *Spectres des Lumières : du frissonnement au frisson. Mutations gothiques du XVIII^e au XXI^e siècle*, Paris : Publibook, 2008, p. 29). *Comrades* (1986) en propose un traitement particulièrement intéressant. Par une mise en abyme du spectacle cinématographique, le film s'ouvre sur une démonstration de lanterne magique, par le montreur d'ombres itinérant qu'est le narrateur. La mise en scène insiste sur la poésie du jeu de couleurs et de formes projetées, ainsi que sur la dimension magique, merveilleuse du spectacle : à travers le dispositif optique, « le corps échappe à sa matérialité » (Alice Leroy, « Spectres de l'histoire et lanternes magiques dans *Comrades* de Bill Douglas : une “hantologie” du corps au cinéma », Journée des doctorants en cinéma, ENS de Lyon, 12 décembre 2012).

¹³²³ Marcel Proust, *Du côté de chez Swann* [1913], Paris : Librairie générale française, 1992, p. 47.

¹³²⁴ La majeure partie du *cue* « 1M5 The Elevator Scene » a été supprimée (seul le premier énoncé du thème du général Grievous est conservé), ainsi que les mesures 1 à 82 du *cue* « 2M1 », qui accompagnait initialement les échanges entre Grievous et les Jedi prisonniers à bord de son vaisseau, puis le début de l'affrontement lorsque les Jedi parviennent à se libérer (de la mesure 117 à la fin).

¹³²⁵ Lucas affirme en effet : « Après toute cette action implacable, j'ai pensé que ces petites pauses étaient un soulagement nécessaire » (George Lucas, Commentaires audio du Blu-ray de *SW3*).

¹³²⁶ Stephen Keane, « Walter Murch and Ben Burt », *op. cit.*, p. 460 : « [sound effects are] used in place of music. »

pratique est récurrente dans les films du metteur en scène, qui explique au sujet de *THX 1138* et *American Graffiti* :

[L]es bruitages [devaient] agir comme une musique. [...] Et nous avons placé des bruitages aux moments où nous voulions insister sur le suspense, le drame... Notamment dans deux ou trois scènes vraiment très dramatiques. On en a retiré la musique pour la remplacer uniquement par des bruitages¹³²⁷.

Par ce geste esthétique, le réalisateur inscrit, à sa manière, sa démarche dans un continuum de pratiques expérimentales dont il évoque d'ailleurs l'influence¹³²⁸, et qu'il transpose dans un cinéma commercial. Si le projet, les moyens utilisés et la dynamique sont certes différents, l'idée de recherche sonore revendiquée par Lucas possède indéniablement certaines caractéristiques du cinéma expérimental que ne détiennent pas d'autres *blockbusters* contemporains de la saga. Les séquences prévues dès leur conception sans aucun accompagnement orchestral, telles la scène de poursuite à *motojets* à la fin de *SW6* (pendant près de trois minutes), la course de modules de *SW1* (qui dure plus de dix minutes)¹³²⁹ et la course-poursuite dans le champ d'astéroïdes de *SW2* (d'une longueur similaire à celle de *SW6*), sont en effet l'occasion d'un réel travail musical de la part du *sound designer* puisque, comme le souligne Michel Fano, « en l'absence de paroles et de voix *off*, l'univers sonore est à reconstruire entièrement, sans avoir à recréer du sens¹³³⁰ ».

Notre objectif n'est pas d'analyser ces scènes *in extenso*, en en déroulant le fil chronologique. Celui-ci a en outre déjà été largement abordé dans la littérature dominante¹³³¹. Aussi nous paraît-il plus pertinent de les aborder de manière oblique et par échantillonnage, en en choisissant certains exemples particulièrement emblématiques qui seront répartis dans le cours de notre démonstration. Ce procédé rendra tout aussi bien compte, voire peut-être mieux, de la richesse sonore de ces séquences qu'un long développement linéaire.

Curieusement, la scène de poursuite en *motojets* dans la forêt d'Endor, prévue sans accompagnement musical d'un commun accord entre Burt et Williams dès les *spotting sessions*¹³³², a beaucoup moins attiré l'attention des chercheurs. Pourtant, elle nous paraît mettre

¹³²⁷ George Lucas, « Aussi bizarre que moi », dans Michael Ondaatje, *Conversation avec Walter Murch*, *op. cit.*, p. 39. Stephen Keane relève ce choix esthétique dans *THX 1138, American Graffiti* et les deux premiers épisodes de la trilogie républicaine (Stephen Keane, « Walter Murch and Ben Burt », *op. cit.*, p. 455-461).

¹³²⁸ George Lucas, « Aussi bizarre que moi », *op. cit.*, p. 38-39.

¹³²⁹ La passion de Lucas pour les courses automobiles joue un rôle essentiel dans sa manière d'aborder la course de *SW1* : « [U]ne grande partie a été traitée comme [un numéro musical]. J'aime les bruits de voiture, pour moi, c'est de la musique » (George Lucas, Commentaires audio du Blu-ray de *SW1*).

¹³³⁰ Michel Fano, Classe de maître à la Cinémathèque québécoise, 20 novembre 2014.

¹³³¹ Pour un exemple représentatif de ce type d'approche, nous renvoyons à Philippe Cathé, « Bruit et musique dans la course des *Podracers* », *op. cit.*, p. 54-56 ; et à Stephen Keane, « Walter Murch and Ben Burt », *op. cit.*, p. 459-461.

¹³³² Larry Blake, « *Return of the Jedi* », *op. cit.*, p. 40.

en lumière la particularité des pratiques de Burt [extrait 64]. Han, Luke et Leia se font repérer pendant leur attaque-surprise contre le bunker impérial basé sur la lune d'Endor. Plusieurs *Stormtroopers* enfourchent alors des *motojets* pour avertir de l'assaut des rebelles ; Luke et Leia se lancent à leur poursuite. Pendant près de trois minutes, et contrairement aux scènes de même nature dans la saga¹³³³, la musique est totalement absente. L'objectif de Burt, en créant un « silence structurel¹³³⁴ » soudain, est de surprendre les spectateurs et créer une intensification dramatique immédiate, en donnant les bruitages à entendre pour eux-mêmes. L'utilisation d'un enregistreur Otari MTR-90 24 pistes se révèle alors indispensable selon Burt, en raison du caractère novateur de la scène et de la flexibilité qu'il offre dans les modifications des pistes individuelles, permettant une construction graduelle du son de la séquence¹³³⁵. La création progressive des différents bruitages se fait par étapes et modifications successives, à la manière d'un véritable travail compositionnel :

C'est une sorte de composition musicale abstraite. [Le] son des *speeders* provient de plusieurs sources. Les *speeders* qui démarrent, c'est le son d'un hélicoptère, mais accéléré. [...] Beaucoup de passages des *speeder bikes* étaient des coups de tonnerre combinés à un *P-38 Lighting*, un avion de chasse de la Seconde Guerre mondiale, avec un ronronnement merveilleux très musical. [...] L'orchestration du son est très importante pour avoir des *crescendos* et des pauses¹³³⁶.

Nous n'aborderons pas en détail les caractéristiques de chaque bruitage, déjà explorées au fil de ce chapitre, et nous contenterons simplement de pointer l'attention portée à la différenciation timbrale (grondements/sifflements), des fréquences (répartition dans le medium/grave, l'aigu et l'extrême aigu), de profil rythmique (sons longs tenus/sons ponctuels très brefs), à la spatialisation (réverbération, échos), aux contrastes de dynamiques, et à la présence de courts effets de silence. Un aspect singulier mérite cependant d'être mis en valeur dans cette musicalisation des bruitages. Il est en effet possible de réaliser une transcription approximative des hauteurs sur portées, et de suivre le déroulement de la séquence à l'aide de ce relevé (nous avons indiqué les secondes correspondantes au-dessus de chaque « note » sur l'[exemple 112]). Même si cette tentative de notation doit bien entendu être considérée à titre

¹³³³ Citons comme exemple la poursuite dans le champ d'astéroïdes de *SW5*, où le Faucon Millenium tente d'échapper à la flotte impériale. La séquence est accompagnée par le *cue* « The Asteroid Field » (cf. *cue list* en [annexe 2]).

¹³³⁴ Nous reprenons ici la terminologie de Claudia Gorbman, qui en donne la définition suivante : « Un *silence structurel* intervient lorsqu'un son, présent précédemment dans un film, est ensuite absent dans des passages structurellement similaires. Le film nous encourage ainsi à prévoir le son (musical), comme auparavant, de sorte que quand il n'y a en réalité aucune musique, nous prenions conscience de son absence » (Claudia Gorbman, *Unheard Melodies: Narrative Film Music*, Londres/Bloomington : BFI Publishing/Indiana University Press, 1987, p. 19 : « A *structural silence* occurs when sound previously present in a film is later absent at structurally corresponding points. The film thus encourages us to expect the (musical) sound as before, so that when in fact there is no music, we are aware of its absence »).

¹³³⁵ Voir à ce sujet Larry Blake, « *Return of the Jedi* », *op. cit.*, p. 38.

¹³³⁶ Ben Burt, Commentaires du Blu-ray de *SW6*.

indicatif, elle démontre néanmoins de manière frappante la manière dont Burttt envisage les bruitages, à la manière d'une partition – ce dont témoigne d'ailleurs la terminologie musicale qu'il emploie pour évoquer son processus de création :



Exemple 112 : *SW6*, Scène de poursuite à *motojets* dans la forêt d'Endor. Transcription des bruitages à l'oreille [film de 56:10 à 56:28].

Si la présence de scènes dénuées de musique au sens « traditionnel » est désormais relativement courante dans les *blockbusters* contemporains, laissant le champ libre aux *sound designers* de proposer un accompagnement sonore intéressant, ce choix et le traitement qui en est fait par Burttt s'avèrent relativement novateurs en 1983. La singularité des scènes de « musique électroacoustique » dans *Star Wars* est en outre leur longueur. Il est indéniable que Burttt a laissé son empreinte sur les pratiques sonores des films de science-fiction ultérieurs¹³³⁷. En outre, pratiquement chaque *blockbuster* sur lequel il travaille comporte ce type de scènes, constituant ainsi sa signature dans le cinéma *mainstream*¹³³⁸. La séquence de déraillement du train au début de *Super 8* (2011), est une illustration éclatante des « sorte[s] de composition[s] musicale[s] abstraite[s]¹³³⁹ » réalisées par Burttt en l'absence de tout accompagnement orchestral. Le *sound design*, conçu conjointement avec son émule Gary Rydstrom, en est extrêmement travaillé. D'une longueur comparable à celles de la saga, la scène témoigne d'un travail méticuleux sur chaque bruitage, sur les contrastes, et sur le rôle dramatique conféré au hors-champ sonore [extrait 65]. Les pratiques de Burttt invitent ainsi à interroger la séparation

¹³³⁷ Etant donné le rayonnement et l'influence dont jouit Burttt dans le milieu du son, et la popularité de la saga, les traitements similaires postérieurs à la trilogie républicaine s'inscrivent, d'une manière ou d'une autre, dans le sillon ouvert par Burttt. Les séquences non musicalisées de la saga ont très certainement agi comme un modèle pour le traitement des séquences de même nature dans *Transformers* (2007), par exemple. La scène de course-poursuite et de combat automobile sur l'autoroute en est une illustration significative (Michael Bay, *Transformers* [2007], 2 Blu-ray, Paramount Home Entertainment, 315931, 2008 [de 01:50:00 à 01:50:54]). Les sons de moteurs et la différenciation de leurs timbres s'inscrivent clairement dans l'héritage de la course des modules de *SW1*. Néanmoins, la gestion de détail est loin d'être aussi poussée que chez Burttt ; la densité sonore, notamment, est maintenue à un niveau relativement élevé et les micro-respirations marquées sont rares. De plus, la musique reprend rapidement ; ce passage est comparativement bien moins long que dans *Star Wars*.

¹³³⁸ Il propage en outre cette approche dans les longs-métrages d'animation, comme dans *Wall-E* (2008), dont il a conçu le *sound design*. Dans la scène de la désinfection des robots en mission dans la station spatiale, par exemple, l'accompagnement musical de Thomas Newman disparaît à partir du moment où le chef des robots nettoyeurs inspecte Wall-E (Andrew Stanton, *Wall-E*, 1 Blu-ray, Walt Disney Studios Home Entertainment, BF0007322Z2B, 2009 [de 37:12 à 37:59]). L'absence de musique permet d'apprécier la diversité des sons émis par les robots, et renforce le caractère humoristique de leurs réactions ou expressions désapprobatrices vis-à-vis de la saleté de Wall-E. En l'absence de tout dialogue et de musique, les bruitages se doivent d'être particulièrement expressifs, afin de traduire l'énervement et le découragement du chef des robots nettoyeurs.

¹³³⁹ Ben Burttt, Commentaires audio du Blu-ray de *SW6*.

et le cloisonnement étanche habituellement établis entre musique d'un côté et bruitages de l'autre, puisque les bruitages eux-mêmes apparaissent comme des objets musicaux.

11.5.2. Silences brefs et « éclats¹³⁴⁰ » sonores

À une plus petite échelle, les courts silences qui précèdent, suivent ou délimitent les effets sonores, jouent un rôle fondamental dans la musicalisation des bruitages, auxquels ils confèrent une intensité particulière. De l'aveu de Lucas lui-même, dans l'ensemble de la saga, « les silences sont des décisions musicales. Ils constituent une sorte de contrepoint¹³⁴¹ ». C'est peut-être ici que l'apport du numérique est le plus tangible, car le perfectionnement des technologies permet de réaliser de véritables silences au sein du tissu sonore. Le numérique supprime en effet le bruit de fond de la bande sonore – les sifflements qui subsistaient encore avec le son analogue malgré le système de filtrage du *Dolby Stéréo*¹³⁴².

L'insertion de silences soudains, destinés à mettre en valeur une action particulièrement dramatique et un effet sonore puissant (très souvent, une explosion), n'est pas nouvelle en soi. Certains films présentés en *Dolby Stéréo* comme *Mosquito Coast* (1986) ou *Backdraft* (1991), sur lequel Rydstrom et Thom ont travaillé comme mixeurs, en présentent déjà des exemples sporadiques. La trilogie impériale ne comporte que trois exemples véritablement comparables aux micro-silences purs de la trilogie républicaine, précédant des bruits d'une forte intensité¹³⁴³, mais il convient de nuancer l'assertion de Mark Kerins, qui soutient :

De manière révélatrice, ce jumelage son fort/son doux est une stratégie que Lucas n'a pas utilisée dans sa période pré-numérique [...] ; la bataille spatiale ouvrant le premier *Star Wars*, par exemple, remplissait plutôt la bande sonore de musique, de tirs de lasers, et d'explosions qui ne s'interrompaient quasiment jamais¹³⁴⁴.

¹³⁴⁰ Expression employée par Ben Burtt dans ses commentaires audio du Blu-ray de *SW6*.

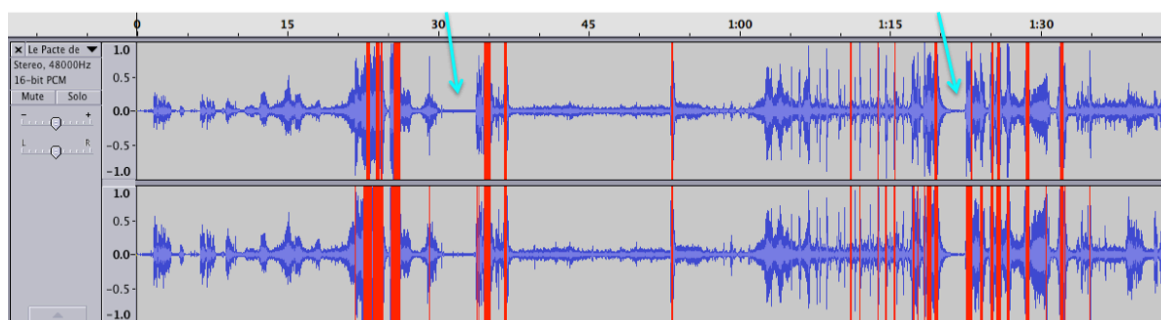
¹³⁴¹ George Lucas, Commentaires audio du DVD de *SW1*.

¹³⁴² Mark Kerins, *Beyond Dolby (Stereo)*, *op. cit.*, p. 58.

¹³⁴³ Dans la scène des Mynocks de *SW5* [de 55:05 à 56:42], plusieurs courts silences précèdent ainsi les apparitions des créatures à l'image, amplifiant le choc de leur irruption soudaine et de leurs cris. Cette approche a été choisie pour créer une dimension effrayante (Ben Burtt, Commentaires audio du Blu-ray de *SW5*). Un exemplaire similaire intervient dans *SW6*, lorsque Luke tente de dissuader Dark Vador de le livrer à l'Empereur [de 01:19:58 à 01:20:15]. Le thème de la Force s'interrompt juste avant le son de l'allumage progressif du sabre laser de Luke à un volume élevé. Ce silence paraît inscrit dans l'écriture musicale, avec une courte pause généralisée à tous les pupitres, suivie d'un simple pizzicato, de résonances de cymbales en crescendo et d'un agrégat énoncé aux bois dans l'aigu. Enfin, lorsque, dans ce même film, C3PO et R2-D2 tentent de faire diversion en attirant les troupes impériales dans une embuscade [de 01:32:42 à 01:32:52], plusieurs micro-silences interviennent : juste après l'ordre « pas un geste ! » de l'un des *Stormtroopers*, et juste avant que les Ewoks ne sortent de leur cachette en poussant des hurlements guerriers. Pour davantage de détails au sujet de cette dernière scène, nous renvoyons à Amy C. McGill, « The Contemporary Hollywood Film Soundtrack », *op. cit.*, p. 241, 243, et 306.

¹³⁴⁴ Mark Kerins, *Beyond Dolby (Stereo)*, p. 63 : « Tellingly, this loud/soft pairing is a strategy Lucas did not use in his pre-DSS-era [...] ; the opening space battle of the first *Star Wars* film, for example, instead filled the soundtrack with music, laser shots, and virtually non-stop explosions. »

La rareté du procédé fait dire à Kerins que cette pratique est totalement absente dans la trilogie impériale, ce qui n'est pas absolument exact. Il est cependant indéniable que ce type de silences est rendu de manière beaucoup plus saisissante par le son numérique¹³⁴⁵, et employé à une échelle beaucoup plus grande dans les films contemporains. Comme le soulignent James Buhler, David Neumeyer et Rob Deemer, la qualité du son numérique et son adoption massive ont entraîné une réévaluation du rôle expressif et dramatique du silence dans les *blockbusters*¹³⁴⁶. On en trouve une illustration éloquentes dans la scène d'ouverture du *Pacte des loups* (2001) dont le mixage a été réalisé par Leslie Shatz, technicien de *Skywalker Sound* ayant travaillé notamment sur *SW5* [extrait 66]. Le *Dolby Digital* lui permet d'incorporer des micro-respirations ostensibles tout au long de la séquence. Celles-ci découpent et mettent en valeur les différents bruitages ainsi que les contrastes de dynamique extrêmes, qui participent de l'esthétique horrifique de cette séquence. Plusieurs silences complets (indiqués par les flèches) sont en outre très nettement audibles :



Graphique 7 : *Le Pacte des loups*, scène d'ouverture. Représentation de l'intensité du signal, jusqu'à 01:43 à partir du début de la séquence [film de 01:21 à 03:04].

Dans la saga, une analyse comparative entre deux scènes de même nature, prises dans chacune des trilogies – la séquence de la cantina de Mos Eisley dans *SW4*, et la scène du *night-club* de Coruscant dans *SW2* – permet d'apporter un éclairage intéressant sur la spécificité des silences brefs de la trilogie républicaine. Dans la cantina de *SW4* [extrait 67], alors que Luke se fait menacer par un contrebandier, Obi-Wan tente de trouver une solution pacifique mais est contraint de réagir face à la violence de l'individu. Le *cue* « Cantina Band » s'interrompt au moment où Obi-Wan dégaine son sabre laser et coupe le bras de l'assaillant, ce qui met à la fois

¹³⁴⁵ Ainsi, dans *Robin des bois, prince des voleurs* (1991, [DVD de 01:58:18 à 01:58:32]), présenté en *Dolby Stéréo*, dans la scène où Robin tue le bourreau sur le point d'assassiner son demi-frère Will, un effet de silence intervient au moment où l'archer décoche sa flèche. Il amplifie le son émis par la flèche et le caractère impressionnant du ralenti puis du zoom sur le visage du bourreau – ceux-ci plaçant le spectateur à la place de la flèche, dans un procédé ultime d'immersion spectatorielle. Pourtant, l'impact dramatique voulu est quelque peu amoindri par le fait que ce silence n'est pas total : seule la musique est interrompue pendant quelques secondes, contribuant à figer l'instant, mais les sons d'ambiance (cris de la foule) sont toujours présents. Un important bruit de souffle, en particulier, accompagne le trajet de la flèche. La dramatisation est donc indéniable, mais ne peut prétendre à l'impact produit par les silences absolus du son numérique, dont nous allons développer ici plusieurs exemples.

¹³⁴⁶ James Buhler, David Neumeyer et Rob Deemer, *Hearing the Movies*, *op. cit.*, p. 399.

en valeur la réaction du Jedi et les bruitages. Dans la scène de *SW2* [extrait 68], Zam s'est réfugiée dans un *night-club* pour échapper à Anakin et Obi-Wan en se fondant dans la foule. Les dissonances des cuivres dominent nettement la séquence, accroissant la tension. À partir du gros plan sur Zam, le *crescendo* et l'amplification musicale progressive sont renforcés par l'ajout d'instruments ; le simple ostinato syncopé de croches aux percussions se voit enrichi graduellement jusqu'à former un agrégat très dissonant de huit sons (*mi-fa-fa#-sol-sol#-la-do-réb*). En parallèle, on remarque une diminution significative du niveau des bruits environnants¹³⁴⁷, à laquelle le son numérique confère une force nouvelle. Sur le gros plan du pistolaser que sort Zam, un intervalle menaçant de seconde mineure est joué *f* accentué en alternance aux cors, trompettes avec sourdines, hautbois et trombones, ajoutant de nouvelles dissonances tendues. L'accompagnement musical s'interrompt brusquement juste après qu'Obi-Wan a dégainé son sabre laser : le grand *crescendo* aboutit sur un *ff* suivi de trois temps et demi de silence. Le vrombissement de l'arme et le cri de douleur de Zam se voient accentués par ce silence orchestral soudain, qui relève d'une volonté du compositeur. Williams intègre dans sa partition l'emploi du son du sabre laser – il note très précisément « le sabre se déclenche¹³⁴⁸ » en haut de la mesure correspondante –, en créant dans son écriture même une coupure soudaine à cet endroit précis.

Si l'on remarque donc dans ces deux scènes une même interruption musicale au moment où les sabres laser s'allument, le traitement et le statut du silence orchestral s'avèrent cependant relativement différents, tout d'abord sur le plan narratif et dramatique. *SW4* déploie une musique diégétique au caractère jazzy et entraînant. L'interruption soudaine de l'accompagnement musical est justifiée par la situation à l'intérieur même de la narration, puisque la violence soudaine vient perturber l'atmosphère paisible du bar – les musiciens s'arrêtent de jouer, tout comme les discussions environnantes cessent. À l'inverse, la scène de *SW2* repose sur une mise en valeur des effets sonores et une dramatisation de l'action par

¹³⁴⁷ Burttt explique ainsi sa démarche : « [À] l'origine, j'avais toute une cacophonie là-dedans – des gens qui jouaient et riaient, des tintements de verre. Et en plus j'avais un groupe musical qui jouait hors-champ. C'était juste trop pour la scène, qui portait sur la discrétion de Zam la chasseuse de primes. Pour que la musique puisse être efficace, elle devait employer des sons soutenus et non résolus. En conséquence, la seule façon d'entendre cette musique était de baisser artificiellement tout le reste. Si la scène était restée bruyante, vous n'étiez pas engagé à croire qu'il y avait un risque qu'Anakin ou Obi-Wan soit sur le point de se faire tirer dessus » (Cité dans Richard Clews, « Sound for *Star Wars Episode II* », *op. cit.*, p. 24, http://www.audiotechnology.com.au/pdf/5/at5_star_wars_episode_2.pdf, consulté le 9 septembre 2013 : « Well, originally I had a lot of cacophony in there – people playing games and laughing, drinks and glasses clinking. Plus I had an off-screen band playing. That was just too much, because the scene was about the stealth of Zam the bounty hunter. For the music to be effective it needed to use sustained, unresolved tones. Consequently, the only way you could hear that music was to artificially bring everything else down. Left as a noisy scene, you weren't drawn into the belief that there was a danger that Anakin or Obi-Wan was about to be shot »).

¹³⁴⁸ « Sword Flash » sur le manuscrit.

l'interruption de l'accompagnement orchestral extra-diégétique. Elle témoigne d'une réflexion minutieuse sur la place de la « musique de fosse¹³⁴⁹ » et sur les éléments à faire ressortir particulièrement, à la fois au sein de l'image et du tissu sonore, rejoignant les observations faites au chapitre 10 quant à l'inclusion d'une syntaxe prévisible du sonore dans les manuscrits de Williams.

En outre, les fonctions que revêt l'accompagnement musical des deux scènes s'opposent. La séquence de *SW4* est un exemple de musique anempathique – très rare dans la saga – puisqu'elle reprend son cours une fois les troubles finis, là où elle s'était arrêtée, comme si rien ne s'était produit¹³⁵⁰. La scène de *SW2* s'en distingue donc également au niveau du traitement musical : à l'inverse de l'« indifférence ostensible¹³⁵¹ » affichée par les clients et par la musique « suivant son cours impavide et mécanique¹³⁵² » dans la cantina, ici, un rapide coup de timbale dans le grave vient ponctuer l'action, tandis qu'une tenue de *fa#* à l'octave aux violoncelles et contrebasses renforce l'effet dramatique, mettant en valeur les différentes réactions alarmées des clients du bar.

Enfin, ces deux scènes permettent de mesurer la précision et la netteté du silence numérique, qui peut être rendu de manière particulièrement fine : dans *SW4*, l'endroit exact où la musique s'arrête n'est pas aussi distinctement perceptible que dans *SW2*, où la rupture sonore est beaucoup plus tranchée. Le silence suscite une intensification dramatique intéressante, dans la mesure où il intervient, par contraste, dans une séquence dont la texture orchestrale se construit par densification progressive jusqu'à un climax dissonant *ff*.

Mais les scènes non musicalisées sont peut-être l'illustration la plus frappante de cette nouvelle approche du silence total exploitant les possibilités des technologies numériques, notamment lorsque celui-ci précède ou suit des pics de volume¹³⁵³. Il convient d'apporter une précision importante à cet égard : contrairement à ce que l'on pourrait penser, le son numérique ne suscite pas forcément la création de bruitages plus « forts » en matière de décibels. Les

¹³⁴⁹ Ce terme, inventé par Michel Chion, désigne une musique « que le spectateur réfère par élimination à une fosse d'orchestre imaginaire [...] qui souvent accompagne ou commente l'action et les dialogues, sans en faire partie » (Michel Chion, *La musique au cinéma*, *op. cit.*, p. 189).

¹³⁵⁰ Chion définit l'anempathie comme un « effet d'indifférence ostensible d'une musique – parfois d'un bruit – présente diégétiquement dans une scène, au caractère pathétique ou tragique de cette scène. [...] Le point commun des musiques et des bruits anempathiques est que, présents avant le drame, ils se continuent ou reprennent après celui-ci sans en être affectés, *comme si de rien n'était* » (Michel Chion, « 100 concepts pour penser et décrire le cinéma sonore », s.l.n.d., p. 30, <http://michelchion.com/texts>, consulté le 2 mars 2015). Dans *SW4*, les clients eux-mêmes manifestent une indifférence notable envers l'événement qui vient de se produire, n'exprimant aucune compassion envers l'homme dont le bras a été coupé par exemple, ou à l'égard de la peur ressentie par Luke. Ils ne s'inquiètent pas outre mesure de la posture défensive ni de l'arme du Jedi.

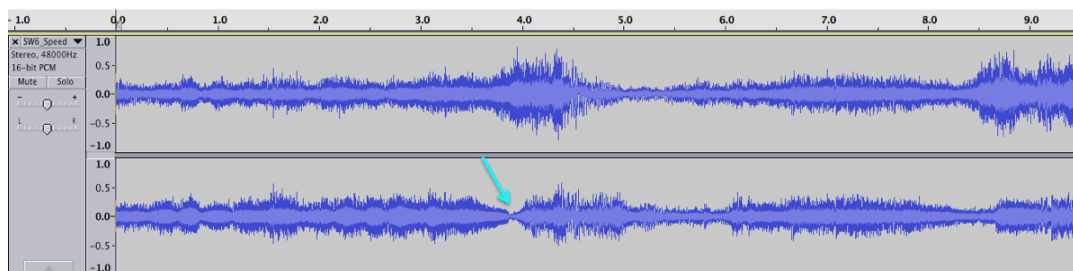
¹³⁵¹ *Ibid.*

¹³⁵² Michel Chion, *Un art sonore, le cinéma*, *op. cit.*, p. 382.

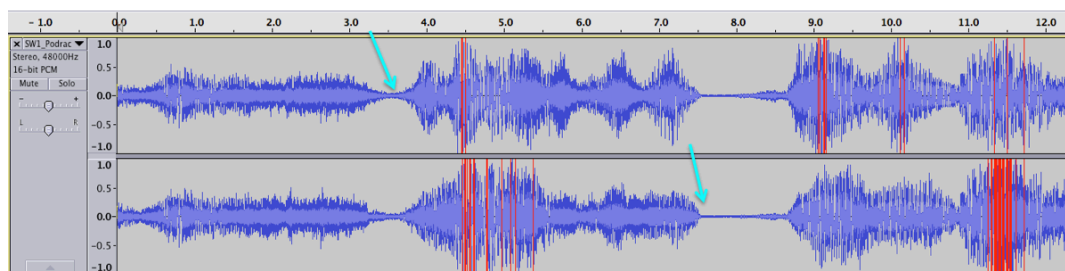
¹³⁵³ James Buhler, David Neumeyer et Rob Deemer, *Hearing the Movies*, *op. cit.*, p. 399-400.

techniciens jouent en réalité très souvent sur un phénomène relevant de la psycho-acoustique : en valeur relative, le volume d'une explosion n'est pas forcément plus fort, mais le contraste extrême créé par l'inclusion d'un silence lui confère une ampleur et une profondeur inégalées auparavant¹³⁵⁴. Ainsi, un son d'un même volume paraît comparativement plus fort lorsqu'il est précédé ou suivi d'un silence complet¹³⁵⁵. Dans cette perspective, Steve Bissinger explique : « Parfois un moment de silence précédant un son fort, peut le faire paraître plus puissant et incisif. Il est donc possible pour les spectateurs de vivre certaines scènes d'un film à un volume "élevé", sans que la piste son n'atteigne en réalité un niveau de décibels absurde¹³⁵⁶. »

Le silence numérique complet permet aux bruitages de voir à la fois leur impact considérablement accru, mais aussi d'être écoutés pour leur valeur expressive et musicale. Il entraîne, dans la saga, un changement net de paradigme sur le plan esthétique et dramatique, comme on peut le constater en analysant comparativement un passage de la poursuite à *motojets* de *SW6* [extrait 64], et une section similaire de la course des modules de *SW1* [extrait 69] :



Graphique 8 : *SW6*, Scène de poursuite à *motojets* dans la forêt d'Endor. Représentation de l'intensité du signal, jusqu'à 00:09:30 à partir du début de la séquence [film de 56:11 à 56:20].



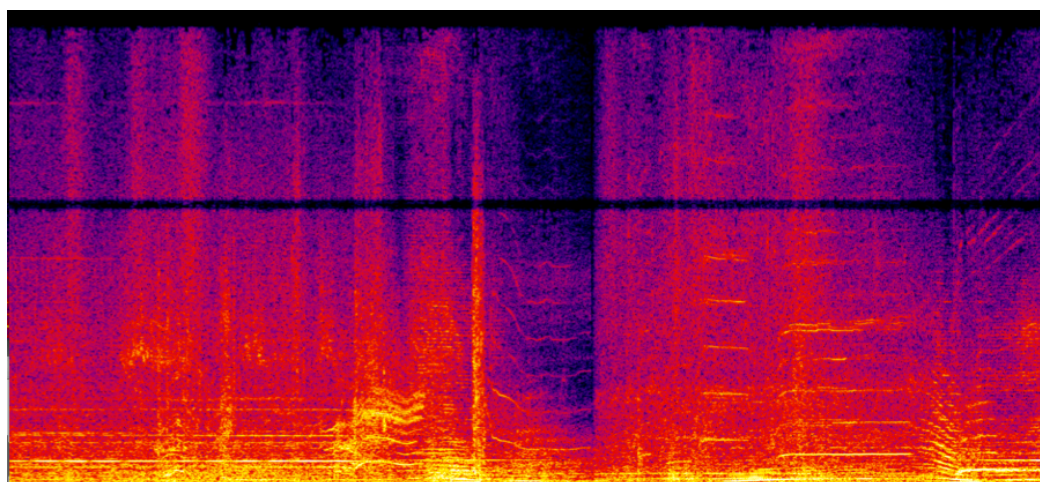
Graphique 9 : *SW1*, Course des modules sur Tatooine. Représentation de l'intensité du signal, jusqu'à 00:12:09 à partir du début de la séquence [film de 01:01:15 à 01:01:27].

¹³⁵⁴ Burttt abonde dans ce sens, expliquant : « Une autre règle au mixage est que, si vous voulez que quelque chose semble très fort, mieux vaut le précéder d'un peu de silence [...], de manière à ce que l'impact de ce qui arrive soit encore plus contrasté » (Ben Burttt, Commentaires audio du Blu-ray de *SW5*). Voir à ce sujet William Whittington, *Sound Design & Science Fiction*, op. cit., p. 201, et l'analyse qu'il fait de la scène de *Terminator 2 : Le Jugement dernier* où le Terminator tire sur le T1000, figé par de l'azote liquide.

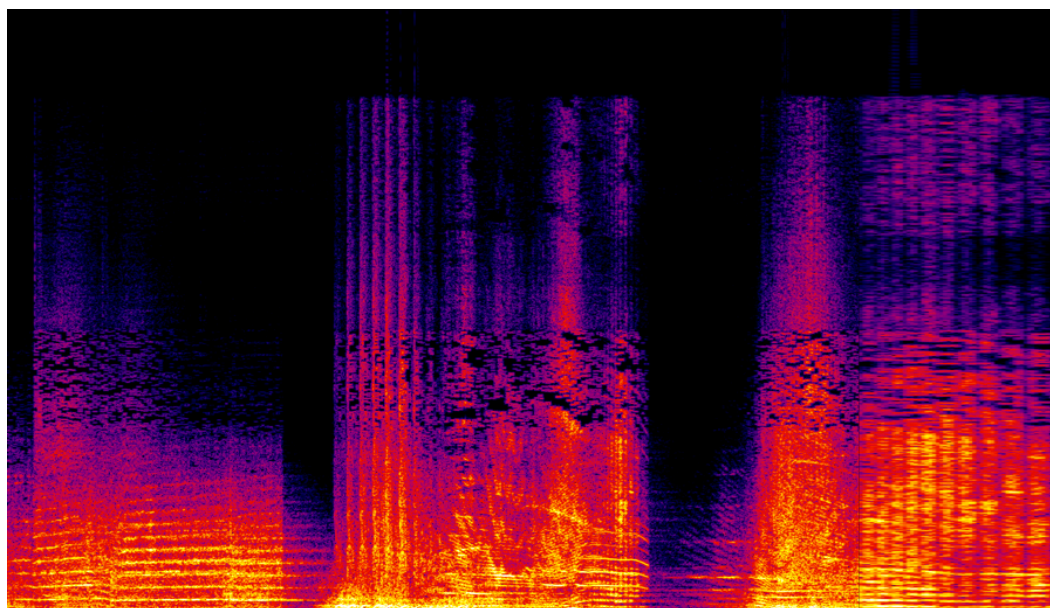
¹³⁵⁵ Voir par exemple le silence total qui succède au *crash* de Sebulba à la fin de la course des modules de *SW1*, analysé par Stephen Keane (« Walter Murch and Ben Burttt », op. cit., p. 460).

¹³⁵⁶ Cité dans Mark Kerins, *Beyond Dolby (Stereo)*, op. cit., p. 61 : « Sometimes a moment of silence before a loud event can make it seem louder and punchier. So it's possible for an audience to experience parts of a movie as being "loud" without the track actually reaching ridiculous decibels. » Steve Bissinger (1964-) est un guitariste, compositeur, producteur, *sound designer* et monteur son. Il a travaillé notamment comme monteur son sur *Marie Antoinette* (2006), *Night and Day* (2010), *Moi, moche et méchant* (2010) et la série télévisée *House of Cards* (2014-2015).

L'apport du numérique apparaît clairement sur le [graphique 9], à travers des contrastes de dynamiques extrêmement marqués, dessinant des pics discontinus – ces « éclats¹³⁵⁷ » de sons évoqués par Burt –, et l'insertion de silences (indiqués par les flèches), dont un complet qui dure plus d'une seconde. Cette caractéristique est suffisamment inhabituelle dans une scène d'action intense pour être soulignée. Notons cependant l'insertion d'un très court silence juste avant la quatrième seconde sur le canal droit de l'extrait de *SW6* (indiqué par la flèche), signe de l'attention que Burt a toujours portée à la présence de césures, et que le perfectionnement technologique lui permet de réaliser beaucoup plus facilement et fréquemment dans la trilogie républicaine. À deux reprises dans *SW1*, une coupure marquée précède ainsi l'arrivée des modules dans le champ, suivis à chaque fois par un rapide panoramique vers la droite. Une comparaison des représentations acousmographiques des deux extraits permet également d'observer une divergence de texture :



Graphique 10 : *SW6*, Scène de poursuite à motojets sur Endor. Sonagramme [film de 56:21 à 56:30].



Graphique 11 : *SW1*, Course des modules. Sonagramme [film de 01:01:15 à 01:01:27].

¹³⁵⁷ Ben Burt, Commentaires audio du Blu-ray de *SW6*.

Dans *SW6*, le tissu sonore est relativement continu et la densité d'occupation des fréquences se maintient à un niveau élevé de manière assez constante. Dans *SW1*, la texture est nettement plus ciselée, plus découpée. Aux contrastes dynamiques fait écho un travail considérable de différenciation des bruitages, déjà perceptible dans *SW6*¹³⁵⁸ : le son du module d'Anakin (à gauche du [graphique 11]), aux nombreuses stries horizontales, s'accompagne de résonances en écho représentées par les traînées moins marquées, dans une occupation décroissante des fréquences, tandis que le bruit pulsé du véhicule de Sebulba (tout à droite) s'en démarque clairement, par un « nuage » de fréquences plus large et diffus.

Si cette divergence de traitement est bien sûr liée, au moins en partie, aux mutations techniques entre les deux trilogies, elle s'explique aussi par une modification des choix esthétiques et dramatiques effectués par les créateurs de la saga. Dans la scène de *SW6*, c'est avant tout la sensation de vitesse qui est mise en avant, conjointement au traitement visuel saisissant réalisé par *ILM*. Dennis Murren, responsable des effets visuels, a d'abord effectué à pied le trajet des *motojets*, équipé d'une *steadicam* filmant une image par seconde. Lorsque la diffusion est rétablie à vingt-quatre images par seconde, l'accélération produite crée une impression de vitesse extrême, d'environ cent soixante kilomètres par heure¹³⁵⁹. Le son met celle-ci en valeur par la prégnance de sifflements aigus et d'effets d'écho au passage des *speerderbikes* devant la caméra. La vitesse constitue d'ailleurs selon Michel Chion, l'un des traits les plus novateurs de la trilogie impériale : « L'originalité de ces films est liée à un effet de dynamisme et de vitesse – qui était jusqu'alors, finalement assez rare dans le space-opera. [...] Ainsi George Lucas propose-t-il à un public essentiellement jeune un spectacle basé sur l'énergie [et] la dépense vitale¹³⁶⁰ ».

Bien que la vitesse reste un paramètre important dans la course de *SW1*, la puissance des modules prend cependant le dessus, à travers la primauté accordée aux fréquences graves¹³⁶¹, aux vibrations et aux trépidations de moteurs. La base des sons elle-même est modifiée : aux bruits de combustion, d'avions et de fusées de la trilogie impériale, succède ici une combinaison très élaborée de sons de voitures de course, de camions et de motocycles amplifiés, de canots à moteur et de pulsations synthétiques qui viennent enrichir la texture¹³⁶². Les bruitages visent à créer un effet de masse et de profondeur. Le vocabulaire même utilisé par Lucas pour qualifier l'approche sonore de la course est révélateur de ce glissement : « Je

¹³⁵⁸ Cf. notre analyse de l'[extrait 65].

¹³⁵⁹ Edith Becker et Kevin Burns, *Empire of Dreams: The Story of the Star Wars Trilogy*, s.l. : 20th Century Fox Home Entertainment, 2004.

¹³⁶⁰ Michel Chion, « Cinéma de rêve », *Cahiers du cinéma*, n° 352, octobre 1983, p. 47-48.

¹³⁶¹ Voir à ce sujet Mark Kerins, *Beyond Dolby (Stereo)*, *op. cit.*, p. 81-82.

¹³⁶² Ben Burt, Commentaires audio du DVD de *SW1*.

voulais [...] jouer avec l'exagération des différentes tailles de moteurs et le frisson viscéral de la course avec son bruit et sa fureur¹³⁶³. » Ce « frisson viscéral » est accentué par le fait que l'on n'entend pas les modules arriver progressivement, en dépit de la puissance de leur moteur qui devrait normalement les précéder sur le plan sonore : de courts silences très nets précèdent des sons puissants et profonds, qui en ressortent considérablement amplifiés dans « l'ivresse vertigineuse du déluge de dB¹³⁶⁴ ».

Ce changement de paradigme amène alors des approches opposées du point d'écoute à coexister dans une même séquence. Si l'on a vu plus haut que le numérique en permettrait un traitement particulièrement minutieux, les films de la saga ne se limitent ni à une application stricte et systématique de la correspondance entre point de vue et point d'écoute, ni à une simple congruence perceptive¹³⁶⁵. Burt n'en fait pas une règle intangible, bien au contraire¹³⁶⁶. La rupture avec une mise en espace « vraisemblable » sur le plan sonore, que l'on observe sans ambiguïté dans cet extrait de *SWI*, tend ainsi à prendre le dessus tout au long de la course sur l'approche de la perspective sonore étudiée précédemment dans l'[**extrait 57**], ou sur l'association spécifique à l'audition d'un personnage. Philippe Cathé rappelle à juste titre que, dans la majeure partie de la séquence, le point de vue et le point d'écoute ne coïncident pas¹³⁶⁷ : le spectateur n'est pas « embarqué » avec l'un des pilotes à bord de son module, mais profite plutôt d'un véritable feu d'artifice sonore à la manière d'un observateur extérieur, comme surplombant la scène dont il percevrait le son dans sa totalité, dans un éclatement saisissant des points d'écoute. Il convient ainsi d'interroger le statut singulier de ce traitement sonore. Tout d'abord, le choix d'inclure des silences au lieu de créer un *crescendo* progressif et continu à l'arrivée des modules est lié à l'extrême rapidité du montage, comme le souligne Burt :

Comme la course va de plus en plus vite, il est plus difficile de faire ressortir les sons des différents pilotes, car si le son existait pour une fraction de seconde, il n'y en avait pas assez pour entendre un pilote arriver de loin ou savoir quand il passait devant la caméra. L'œil peut enregistrer l'information très vite dans un plan rapide. Ça ne marche pas ainsi avec le son. Plus il y a de coupes, plus le concepteur sonore doit penser à des façons d'orchestrer le son¹³⁶⁸.

¹³⁶³ George Lucas, Commentaires audio du Blu-ray de *SWI*.

¹³⁶⁴ Laurent Jullier, « Esthétique du multipistes numérique », *op. cit.*, p. 208. On retrouve d'ailleurs ce même traitement chez Burt et Rydstrom, dans l'[**extrait 65**] de *Super 8*, où chaque impact se voit précédé d'un court silence complet.

¹³⁶⁵ Voir à ce sujet Stan Link, « Nor the Eye Filled with Seeing: The Sound of Vision in Film », *American Music*, vol. 22, n° 1, printemps 2004, p. 80-81.

¹³⁶⁶ Par exemple, à [01:03:57], l'angle de vue et le placement de la caméra sont exactement les mêmes que dans l'[**extrait 57**]. Mais à cet endroit, le son est beaucoup plus fort et offre un point d'écoute rapproché, dissocié du point de vue visuel – ce qui n'était pas le cas la première fois où, en accord avec la caméra très en hauteur en plongée sur le canyon, les sons paraissaient lointains, étouffés, brouillés, et réverbérés, dans une dynamique faible.

¹³⁶⁷ Philippe Cathé, « Bruit et musique dans la course des *Podracers* », *op. cit.*, p. 66.

¹³⁶⁸ Ben Burt, Commentaires audio du Blu-ray de *SWI*.

Au-delà de cet aspect « technique », l'absence majoritaire de corrélation entre point de vue et point d'écoute signe surtout le basculement de la séquence dans le spectacle pur. Un exemple particulièrement emblématique intervient lorsque Anakin, projeté sur la rampe de service par Sebulba, parvient à retrouver le contrôle de son module et revient dans la course à pleine puissance, dépassant son adversaire [extrait 70]. Le traitement sonore très singulier inclut plusieurs silences complets (notamment quand Anakin amorce sa chute en piqué) et des reprises de son importantes au sein de contrastes dynamiques intenses. Il rehausse les choix de mise en scène inaccoutumés, exploitant une grande variété de cadrages, des angles de vue vertigineux et « quelques mouvements ahurissants, comme ces travellings hélicoïdaux qui ponctuent [...] son échappée [à Anakin] sur la rampe de service (88^e et 278^e plans)¹³⁶⁹ ». Lucas pousse même le souci du détail jusqu'à créer un (faux) tremblement du plan au moment où le module d'Anakin, brisant la rambarde de sécurité, est violemment propulsé vers le bord-cadre gauche, comme si la caméra avait effectivement enregistré cette sortie de route, témoin « objectif » plongeant le spectateur au cœur de la course. Les procédés sonores et visuels intensifient l'immersion du spectateur et témoignent d'une « volonté de garantir le spectacle de toutes les manières possibles, quitte à faire passer au premier plan le ballet pyrotechnique des images et des sons¹³⁷⁰ ». Ainsi, comme le note William Whittington, « à l'ère du numérique, l'approche [du point d'écoute] a été repensée pour répondre aux impératifs du cinéma de la sensation, et assurer un “tour de manège” sonore¹³⁷¹ », auquel les brefs silences et « éclats » de son participent au premier chef.

11.5.3. Une écoute tendue vers le sonore

Le silence permet ainsi de magnifier les effets sonores, en formant une sorte d'écran qui les délimite, les enferme et les isole du reste du tissu sonore. Ces respirations dramatiques jouent alors un rôle non négligeable dans la délimitation d'un certain type d'écoute, complémentaire de l'approche « musicienne » des bruitages que l'on vient d'illustrer tout au long de ce chapitre : il s'agit d'une écoute qui n'est pas passive mais dirigée vers un objet sonore, « tendue à l'ordre du sonore¹³⁷² », selon la définition du philosophe Jean-Luc Nancy. Le silence favorise la

¹³⁶⁹ Laurent Jullier, *Star Wars : anatomie d'une saga*, *op. cit.*, p. 89.

¹³⁷⁰ *Ibid.*, p. 90.

¹³⁷¹ William Whittington, « Lost in Sensation », *op. cit.*, p. 68 : « In the digital era, the approach [to point-of-audition] has been reconceptualized to fold in the imperatives of the cinema of sensation to provide a sonic “thrill ride”. »

¹³⁷² Jean-Luc Nancy, *À l'écoute*, Paris : Galilée, 2002, p. 30.

délimitation d'un espace d'écoute qui rehausse la valeur expressive et musicale des bruitages¹³⁷³.

La scène de la renaissance d'Anakin en Dark Vador [extrait 71] en est une illustration particulièrement convaincante. La construction sonore de la séquence est toute entière tendue vers la dimension symbolique et iconique du bruit de respiration du seigneur Sith, qui apparaît ici pour la première fois de la trilogie républicaine. L'effet sonore confère au personnage toute son envergure, et le fait advenir au monde : c'est par le son qu'Anakin Skywalker renaît en Dark Vador, et non simplement lorsqu'il est baptisé par l'Empereur ou qu'il endosse son costume noir¹³⁷⁴. La naissance du Sith se fait dans un silence complet : le thème de la Marche impériale, énoncé en *fa* majeur à l'octave aux violoncelles et contrebasses seuls, dans un silence orchestral affectant tous les autres pupitres, disparaît dans un *diminuendo* véritablement pensé par le compositeur pour laisser place à l'effet sonore [exemple 113]. Williams note en effet au-dessus de la mesure correspondante : « Le casque se ferme puis bruit de respiration¹³⁷⁵ » :



Exemple 113 : *SW3*, « 7M3 The Birth of the Twins », mes. 34-37 [film de 02:06:45 à 02:06:55].

Après un sifflement dans le suraigu et la disparition de tout autre son ambiant, la respiration se met en marche dans le registre extrême grave, fortement amplifiée et réverbérée. Le silence est ici le lieu d'une véritable mise en scène du son : donné à nu, il se suffit à lui-même par la valeur mythique qu'a acquis le personnage depuis la trilogie impériale. Dark Vador prend corps par le son, qui en est son incarnation métonymique. Lucas crée un moment de suspension de la narration tout à fait saisissant, où le gros plan fixe sur le masque du Sith agit comme une loupe sonore, concentrant toute l'attention et l'attente du spectateur vers le son qui va s'en échapper. L'écran du silence décuple la puissance dramatique et émotionnelle de ce bruit de respiration métonymique, qui devient « musicalement écouté¹³⁷⁶ ».

De manière intéressante, ce type d'écoute active des bruitages, suscité par les recherches des créateurs sonores et permis par les technologies numériques, est mis en abyme dans le dernier volet de la saga du *Seigneur des Anneaux*, pour lequel les mixeurs de *Skywalker Sound* Christopher Boyes et Michael Semanick ont d'ailleurs reçu un Oscar [annexe 6]. Dans la scène

¹³⁷³ Selon Makis Solomos, l'écoute attentive au sonore passe en effet par une expérience du silence (voir Makis Solomos, *De la musique au son, op. cit.*, p. 178-179). Le musicologue écrit ainsi : « par l'intermédiaire du silence [...], l'écoute est ce qui permet d'accueillir tous les sons possibles » (*Ibid.*, p. 179).

¹³⁷⁴ Voir à ce sujet Bertrand Guez, « Art du bruitage », *op. cit.*, p. 121-122.

¹³⁷⁵ « Shut in and Breathing » sur le manuscrit.

¹³⁷⁶ Jean-Luc Nancy, *À l'écoute, op. cit.*, p. 21.

de la version longue où le roi-sorcier d'Angmar est sur le point de vaincre Gandalf [extrait 72], le geste meurtrier du Nazgûl est littéralement suspendu par le son des cors du Rohan, tandis que le personnage est filmé en gros plan en position d'écoute : un court panoramique vers la droite souligne son mouvement de tête, qui se tourne majestueusement vers la source du son. Pendant quelques secondes, une suspension de l'action est ainsi créée par l'écoute du son, rehaussée par un silence qui suit les dernières résonances de cor, semblant figer momentanément la scène. Cette courte pause permet d'appuyer la puissance symbolique des sons – ceux-ci représentent à la fois l'espoir pour Minas Tirith, tout en étant l'expression de l'ultime résistance des Hommes face au Mordor –, mais aussi d'apprécier la sonorité éclatante de la quinte à vide (*sib-fa*), magnifiée par l'amplification et la réverbération du son numérique¹³⁷⁷.

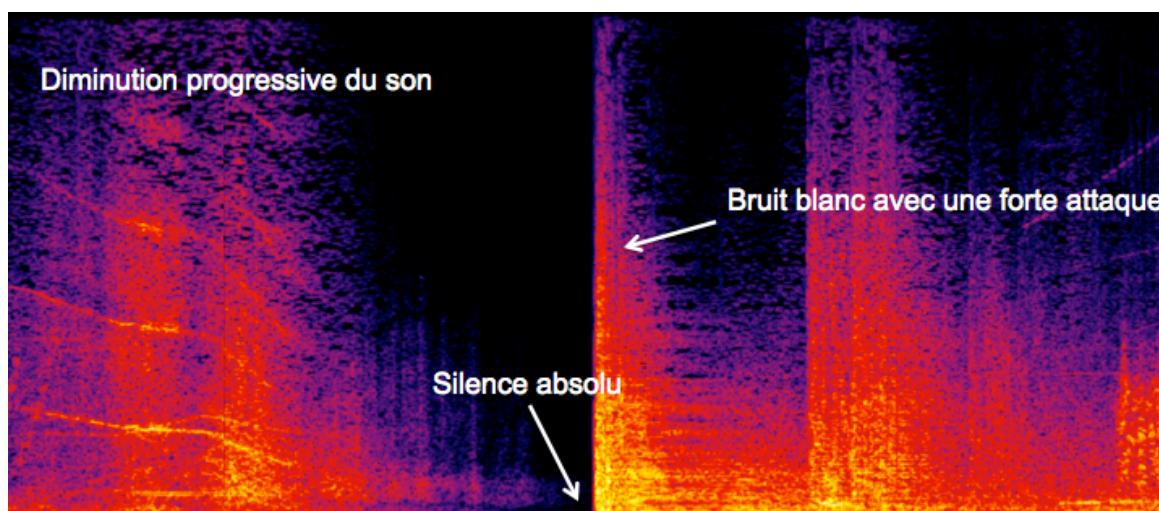
Un glissement intéressant semble s'être ainsi opéré dans certains *blockbusters* contemporains au *sound design* particulièrement travaillé : c'est au son qu'il revient aussi, désormais, de jouer un rôle de premier plan dans l'esthétique « de l'éblouissement¹³⁷⁸ » présidant à ce genre de films. La mise en scène elle-même prend acte de ce passage d'une mise en abyme du regard – dont la scène de découverte des dinosaures par Alan et Ellie dans *Jurassic Park* est le parangon, à travers la succession de *reaction shots* –, à une mise en abyme de l'écoute : les personnages ne sont plus uniquement cadrés en train de fixer, bouche bée et yeux écarquillés, quelque chose hors-champ, mais sont également filmés en situation d'écoute. *SW7* (2015) en offre un exemple saisissant, reposant sur la force d'évocation nostalgique des effets sonores associés aux chasseurs TIE – absents de la trilogie républicaine en dehors des derniers plans de *SW3* : alors que Rey et Finn ont échappé à des *Stormtroopers* à la recherche de BB-8 et se chamaillent, Finn intime soudainement le silence à la jeune femme. Filmé en gros plan, focalisant son attention sur un bruit hors-champ que nous ne percevons pas encore nettement, le personnage force le spectateur à tendre l'oreille lui aussi. La reconnaissance du rugissement distinct des chasseurs TIE avant leur visualisation (aucune verbalisation n'est d'ailleurs nécessaire pour désigner la source d'émission du son) prime ici momentanément sur l'action, figeant les deux personnages sur place dans un effroi partagé tout en permettant au spectateur d'apprécier pleinement le retour de ce « son-emblème » dans la saga, avant que la course-poursuite ne redevienne le moteur dramatique de la scène.

¹³⁷⁷ Le procédé est d'ailleurs reproduit quasiment à l'identique dans *Le Hobbit : La Bataille des cinq armées* (2014) au moment où l'attaque des Orcs est ralentie pendant quelques secondes par les sons de cor flamboyants de Thorin (là encore, une superposition de quarte et quinte à vide *mi-la-mi*, suivie d'un grand silence). Ils annoncent le revirement du Roi, décidant de se joindre à la mêlée et de venir au secours de l'armée des nains. Ils redonnent courage à Bilbo et Gandalf, filmés tour à tour en gros plan, en situation d'écoute (Peter Jackson, *La Bataille des cinq armées* [2014], 2 Blu-ray, Warner Bros. Entertainment, 1000542640, 2015 [de 01:26:59 à 01:27:15]).

¹³⁷⁸ Olivier Assayas, « *L'Empire contre-attaque* (Irvin Kershner) », *Cahiers du cinéma*, n° 316, octobre 1980, p. 52.

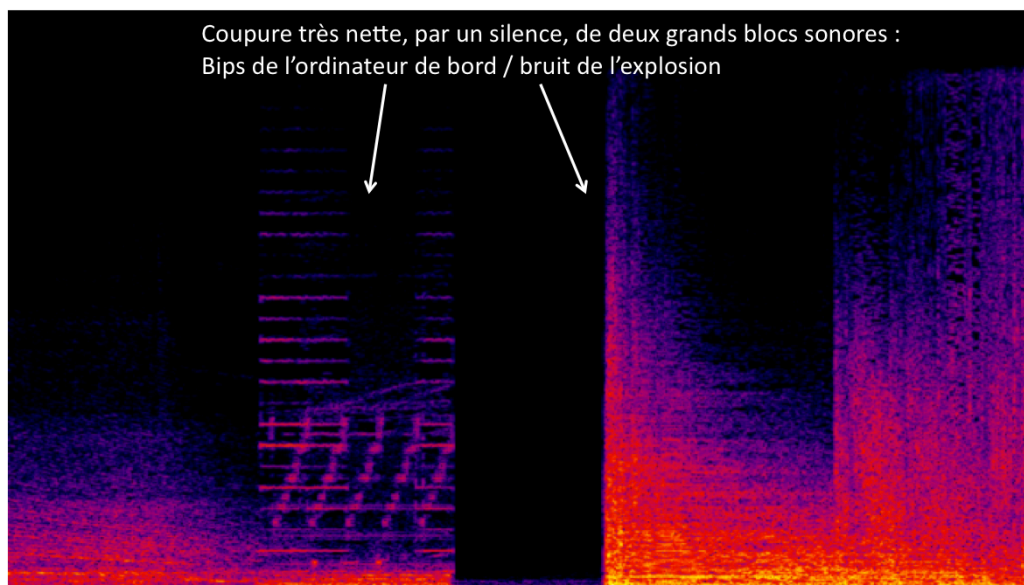
11.5.4. Un silence assourdissant : les charges sismiques de *SW2*

La poursuite dans le champ d'astéroïdes dans *SW2*, dont la majeure partie n'est pas musicalisée, est elle aussi emblématique de cette attention nouvelle au son que Burtt cherche à mobiliser, mais elle se distingue des autres exemples analysés plus haut par le caractère unique et très novateur des charges sismiques sur le plan sonore. Jango et Boba Fett, poursuivis par Obi-Wan, tentent de se débarrasser de lui en larguant successivement deux bombes [extrait 73]. Burtt pousse plus loin encore son utilisation expressive et dramatique du silence, par l'articulation en deux temps de ce nouvel objet sonore : le silence pur et la rupture sonore totale qu'il génère font partie intégrante du *sound design* des charges sismiques, suivis de l'explosion à proprement parler. Il est d'autant plus singulier que, comme le rappelle Théberge, « [l]e silence, le silence absolu, est une rareté dans le cinéma contemporain et à la télévision¹³⁷⁹ ». Ici, il isole par deux fois le son de la charge sismique et rehausse considérablement sa singularité visuelle, toute en déploiement d'ondes bleues concentriques [graphiques 12 et 13] :



Graphique 12 : *SW2*, Première charge sismique. Sonagramme [film de 01:07:13 à 01:07:23].

¹³⁷⁹ Paul Théberge, « Almost Silent », *op. cit.*, p. 51 : « [s]ilence, absolute silence, is a rarity in contemporary cinema and television. »



Graphique 13 : *SW2*, Seconde charge sismique. Sonagramme [film de 01:07:26 à 01:07:32].

En créant un « trou noir audio¹³⁸⁰ », Burttt génère une tension considérable pour le spectateur, comme s'il se retrouvait tout d'un coup confronté au « silence éternel¹³⁸¹ » de l'espace, à un vide d'autant plus vertigineux qu'il est inopiné. Le spectateur prend tout à coup conscience de la réalité infinie de l'espace. L'effet produit est particulièrement puissant ; selon les études psycho-acoustiques, le silence invoque la peur du vide et de l'absence de vie¹³⁸². L'accroche du film *Alien* n'est-elle pas : « Dans l'espace, personne ne vous entend crier¹³⁸³ » ?

La particularité des charges sismiques repose de surcroît sur une dissociation entre l'explosion visuelle et le son correspondant, surprenante et unique dans la saga. Un décalage s'opère de manière tout à fait inattendue entre l'image de la sonde sismique qui, en heurtant un astéroïde, s'enflamme de l'intérieur et émet de vives radiations bleutées, et le silence absolu qui accompagne ces quelques secondes. Burttt se distingue des pratiques sonores les plus couramment répandues au cinéma¹³⁸⁴ où, comme le déplore l'ingénieur du son Daniel Deshays, « le bruitage n'est guère utilisé comme lieu de création mais plutôt comme objet d'inscription d'un effet de réel, d'un réel calmé. [D'ordinaire] la vérité du bruitage est activée par la

¹³⁸⁰ Ben Burttt, Commentaires audio du DVD de *SW2*. Il explique ainsi son approche : « Comme un trou noir dans l'espace a une telle force de gravité qu'il avale toute la lumière, ce qui la rend invisible, ici, c'est l'équivalent sonore [...]. Cela crée une telle perturbation dans la galaxie que ça capte et emprisonne tout le son pendant un instant puis ça le relâche. C'était un trou noir audio dans l'espace » (*Ibid.*).

¹³⁸¹ Nous faisons ici référence à la fameuse phrase de Pascal : « Le silence éternel de ces espaces infinis m'effraie » (Blaise Pascal, *Pensées* [1670], Paris : Gallimard, 1969, p. 60).

¹³⁸² Voir David Sonnenschein, *Sound Design, op. cit.*, p. 125 ; et Walter Murch, « Touch of Silence » [1998], dans Larry Sider, Diane Freeman et Jerry Sider (dir.), *Soundscape: The School of Sound Lectures*, p. 100. Michel Chion soutient également cette idée, indiquant que la tension générée par le silence provient notamment du sentiment de fragilité qu'il suscite : « N'importe quel silence nous fait nous sentir vulnérables » (Michel Chion, « The Silence of the Loudspeakers », *op. cit.*, p. 151 : « Any silence makes us feel exposed »).

¹³⁸³ « In space, no one can hear you scream » dans la version originale.

¹³⁸⁴ Voir James Buhler, David Neumeyer et Rob Deemer, *Hearing the Movies, op. cit.*, p. 15 ; et Walter Murch, « Touch of Silence », *op. cit.*, p. 100.

synchronisation qui confirme et verrouille les liens avec l'image¹³⁸⁵ ». Ici, le son ne confirme pas l'image ; au contraire, une disjonction particulièrement saisissante est réalisée. À une écoute qui aurait été plus « passive » s'il avait opté pour l'évidence de la synchronisation traditionnelle entre explosion et bruitage, Burttt substitue une écoute tendue vers cet objet sonore singulier : passé l'effet de surprise de la première occurrence, le spectateur *attend* la réitération du procédé lorsque les Fett larguent la seconde charge sismique. Burttt rejoint ici, d'une certaine manière, des démarches expérimentales comme celle de Michel Fano chez qui, selon Frédéric Dallaire, le son « “se libère” d'une double contrainte : il n'a plus à illustrer nécessairement les mouvements visuels, ni à reproduire avec fidélité la réalité acoustique¹³⁸⁶ ». Le même constat analytique peut tout à fait s'appliquer aux charges sismiques, qui illustrent de façon éclatante cette force qu'a le sonore d'ébranler le visuel, ne serait-ce que de façon éphémère.

Ce passage est novateur non seulement dans l'univers de la saga, qui ne comporte aucun autre exemple similaire, mais s'avère aussi, à notre connaissance, sans précédent dans l'histoire du cinéma pour ce type d'événement audio-visuel¹³⁸⁷. Laurent Jullier insiste à cet égard :

Allant contre une tradition tenace qui veut qu'au cinéma le tonnerre gronde exactement en même temps que l'éclair luit (tradition qui heurte l'expérience ordinaire [...]), la « décharge sonore » est [...] une bombe qui décale de quelques secondes l'éclair et le bruit de son explosion¹³⁸⁸ ...

Le choix audacieux proposé par Burttt n'a d'ailleurs pas été sans susciter des résistances auprès du réalisateur, du producteur et du reste de l'équipe son : « L'idée d'avoir du silence au moment où la charge sismique crée une lueur, et que le son arrive après, n'a pas été facile à faire accepter. Gary Rydstrom a été le seul à être pour, au départ¹³⁸⁹. » Signe du caractère innovant et non conventionnel de cet objet sonore, Burttt, pourtant habituellement très prolifique lorsqu'il est interrogé sur l'élaboration de ses bruitages, refuse de révéler le détail du processus

¹³⁸⁵ Daniel Deshays, « Entendre le cinéma (1) », s.l., mars 2011, <https://cinemadocumentaire.wordpress.com/2011/03/29/entendre-le-cinema-par-daniel-deshays/>, consulté le 17 février 2015. Daniel Percheron abonde dans ce sens, regrettant : « [le bruitage], la plupart du temps, n'est qu'une spécification supplémentaire de l'image, qu'il gonfle et diégétise » (Daniel Percheron, « Le son au cinéma dans ses rapports à l'image et à la diégèse », *Ça Cinéma*, vol. 1, n° 2, octobre 1973, p. 86).

¹³⁸⁶ Frédéric Dallaire, « Son organisé, partition sonore, ordre musical : la pensée et la pratique cinématographiques d'Edgard Varèse et de Michel Fano », *Intersections: Canadian Journal of Music / Intersections : revue canadienne de musique*, vol. 33, n° 1, automne 2012, p. 76.

¹³⁸⁷ Ben Burttt reproduira ce silence intersidéral et angoissant, caractéristique du vide de l'espace, dans la scène d'ouverture de *Star Trek* (2009, [Blu-ray à 02:57]) : le cri de la jeune femme appelant le lieutenant à l'aide est brutalement coupé lorsqu'elle est aspirée hors du vaisseau endommagé par l'attaque du Narada. Son hurlement se perd de manière saisissante dans l'immensité silencieuse de l'espace et accentue le caractère tragique de sa mort. Précisons ici que cette pratique ne dérive pas d'un postulat « réaliste » puisque dans la majorité des autres scènes se déroulant dans l'espace, les sons émis par les vaisseaux sont clairement entendus. Il s'agit d'un geste esthétique singulier à l'échelle du film, destiné à produire un fort impact dramatique, comme dans *Star Wars*.

¹³⁸⁸ Laurent Jullier, *Star Wars : anatomie d'une saga*, op. cit., p. 66.

¹³⁸⁹ Ben Burttt, Commentaires audio du DVD de *SW2*.

de création des charges sismiques : « Je préfère ne pas aborder en détail cet effet sonore pour l'instant. Après tout, ne puis-je pas garder quelques secrets¹³⁹⁰ ? »

Ce type de silence imaginé par Burt, à la fois « structurel¹³⁹¹ » et « générique¹³⁹² », semble avoir fait exceptionnellement peu d'émules dans les *blockbusters* contemporains, où les explosions ou autres collisions tendent invariablement à être accompagnées par un bruitage puissant, étroitement synchronisé avec sa source visuelle. Mark Kerins voit un exemple similaire à *SW2* dans *Harry Potter et l'Ordre du Phœnix* (2007, [extrait 74]), lors du combat final opposant Voldemort à Dumbledore¹³⁹³, mais son analyse nous paraît erronée dans la mesure où le silence n'intervient pas au moment où le mage noir laisse exploser sa magie, mais bien avant : une demi-seconde de silence précède le déchaînement du sortilège, ce qui n'a rien à voir avec le procédé novateur de synchronisation explosion/silence employé par Burt. Kerins ne prend étonnamment pas acte de la dissociation audio-visuelle de *SW2*, il remarque seulement la puissance du souffle de la déflagration conférée par le silence, alors que ce dernier fait partie intégrante de l'objet sonore, comme on l'a établi plus haut.

À notre sens, le seul exemple comparable au traitement sonore des charges sismiques intervient dans *The Dark Knight : Le Chevalier noir* (2008), film singulièrement passé inaperçu dans les études cinématographiques sur le son. Lors de l'accident provoqué par Batman, dénué d'accompagnement musical, un silence total d'une seconde et demie est synchronisé avec le moment où le camion conduit par le Joker se renverse. De manière tout à fait inattendue, le son de ferraille émis par le camion lorsqu'il est projeté dans les airs – hommage évident aux bruitages accompagnant la chute du camion dans le ravin à la fin de *Duel* (1971) –, est brusquement interrompu pour laisser place à un vide sonore complet. Cette rupture sonore est d'autant plus remarquable qu'elle intervient sur un plan impressionnant en matière d'effets visuels, un travelling avant s'avançant vers les tonneaux effectués par le camion [extrait 75]. Plusieurs techniciens oscarisés de *Skywalker Sound* ayant travaillé sur ce film¹³⁹⁴, il est probable que le procédé novateur utilisé de manière saisissante dans *SW2* ait pu influencer ce choix dramatique. En ce sens, l'approche initiée par Burt démontre de manière éclatante que, dans certains cas, même au sein d'un *blockbuster* au tissu sonore particulièrement dense, « le silence se révèle plus puissant que le son¹³⁹⁵ ».

¹³⁹⁰ « Ben Burt Answers Questions », *FilmSound*, s.d., <http://filmsound.org/starwars/starwars-AQ.htm>, consulté le 20 mai 2015 : « I prefer not to discuss in detail this sound at this time. After all, can't I keep a few secrets ? »

¹³⁹¹ Claudia Gorbman, *Unheard Melodies*, *op. cit.*, p. 19.

¹³⁹² Paul Théberge, « Almost Silent », *op. cit.*, p. 62.

¹³⁹³ Mark Kerins, *Beyond Dolby (Stereo)*, *op. cit.*, p. 62-63.

¹³⁹⁴ Il s'agit des monteurs son Lora Hirschberg et Gary Rizzo (voir l'[annexe 6]).

¹³⁹⁵ Paul Théberge, « Almost Silent », *op. cit.*, p. 65 : « silence proves to be more powerful than sound. »

Conclusion

Au terme de notre étude qui nous a menée de l'écriture de Williams au montage puis au mixage et à la conception sonore, l'unité musicale et sonore de la saga semble davantage prendre la forme d'un idéal qui peine à se concrétiser, dénué de fondements solides réels comme l'a mis au jour notre examen analytique comparatif.

La cohésion musicale de *Star Wars* est, on l'a vu, chose complexe à démêler. Elle s'avère par exemple bien moins manifeste que pour son homologue cinématographique le plus proche, l'hexalogie jacksonienne formée par les trois volets du *Seigneur des Anneaux* (2001-2003) et les trois préquels du *Hobbit* (2012-2014). Matthew Bribitzer-Stull écrit ainsi au sujet des partitions signées par Howard Shore :

Le moindre doute quant à la volonté d'Howard Shore de créer une épopée musicale interreliée pour accompagner le récit dramatique de Tolkien doit être dissipé à l'écoute de la musique du *Hobbit*. Nombreux sont les thèmes du *Seigneur des Anneaux* à y réapparaître [...]. Il existe également d'autres liens. L'accompagnement musical dans sa globalité [...] atteste à l'auditeur que nous évoluons dans le même univers que celui du *Seigneur des Anneaux*¹³⁹⁶.

Une telle affirmation n'est guère possible dans le cas de *Star Wars*. Tout d'abord, contrairement à Shore, Williams ne fait pas de la continuité cohésive des épisodes le point de mire de ses compositions successives. Le musicien affirme au contraire régulièrement sa volonté de renouveler le matériau mobilisé à chaque épisode, en particulier sur la trilogie républicaine, invoquant l'idée d'« heureux hasards » pour expliquer certaines constantes observables ponctuellement tout au long de l'hexalogie¹³⁹⁷. Les thèmes impériaux, principaux facteurs potentiels d'unification à grande échelle, reviennent d'ailleurs assez peu dans les épisodes républicains – à l'exception de *SW3* où ils sont plus présents tout en restant minoritaires par rapport au nouveau matériau et au réemploi de motifs issus de *SW1* et *SW2*. Bien moins récurrents que dans la trilogie impériale, ils ne revêtent en outre pas le même degré d'importance au sein du maillage global des films.

Les six partitions composées par Williams apparaissent comme un gigantesque cycle protéiforme, une somme dont la cohésion globale se dérobe, résiste, nonobstant quelques traits d'écriture circonscrits propres à *Star Wars* et le sentiment d'unité ou de familiarité procuré par

¹³⁹⁶ Matthew Bribitzer-Stull, *Understanding the Leitmotif: from Wagner to Hollywood Film Music*, Cambridge : Cambridge University Press, 2015, p. 299-300 : « Any doubt about Howard Shore's desire to create an interconnected musical epic to accompany the drama of Tolkien's story must be dispelled by listening to the music of *The Hobbit*. Many themes from *The Lord of the Rings* recur [...]. There are other connections as well. The underscoring in general [...] indicates the listener that we inhabit the same sound universe as *The Lord of the Rings*. »

¹³⁹⁷ Voir Craig L. Byrd, « *The Star Wars Interview: A New Talk* », *Film Score Monthly*, vol. 2, n° 1, janvier/février 1997, p. 18.

la plume même du compositeur. Les dissymétries entre les deux trilogies, les aspérités et les particularités propres à chaque épisode ne cessent de se révéler au fil des différents angles d'analyse choisis – qu'il s'agisse de l'écriture de Williams, de son approche du complexe audio-visuel ou du traitement de sa musique au sein des films.

Les deux trilogies ne forment pas en elles-mêmes deux ensembles homogènes. Au sein de chaque trilogie, plusieurs épisodes affirment leur singularité, tant en ce qui a trait à l'écriture même du compositeur, plus ou moins poreuse aux influences extérieures et aux « modes » passagères dominant le paysage musical des *blockbusters* contemporains (en particulier dans *SW3*), à l'adaptation par Williams de ses méthodes compositionnelles (avec notamment, à partir de *SW2*, la constitution d'un réservoir de matériau déconnecté de tout référent ou contexte spécifique, couplée sur *SW3* à un changement dans la temporalité de l'acte créateur), qu'au contexte de création spécifique à chaque film. Le temps alloué au compositeur, au *music editor* et à l'équipe son, les contraintes techniques et financières, et donc les conditions de travail propres à chaque épisode, influent inévitablement sur le degré de remaniement de la partition au montage, sur son déploiement au sein du film, et sur les équilibres sonores. À ce titre, on a vu par exemple que la réussite moindre de *SW6*, contrastant avec le travail plus abouti réalisé sur *SW5*, s'explique en grande partie par le calendrier très serré de la post-production et les remaniements incessants de dernière minute effectués au montage image. L'individualisation musicale des films s'accroît sur la trilogie républicaine, où chaque épisode tend à revêtir une couleur orchestrale distincte. Par ailleurs, des ponts peuvent aussi être tracés entre certains volets appartenant à des trilogies différentes selon le prisme d'étude envisagé, comme on l'a vu à plusieurs reprises.

Ensuite, à plus grande échelle, les deux trilogies obéissent à des régimes de production différents liés aux bouleversements technologiques. L'adoption du numérique a ainsi eu un impact considérable sur l'utilisation de la partition dans la trilogie républicaine. Si certains procédés de montage sont déjà en germe dans la trilogie impériale, le numérique permet toutefois à Kenneth Wannberg d'étendre et d'intensifier considérablement leur emploi en mettant à profit la flexibilité et la facilité de manipulation offertes par les outils numériques, à un niveau macroscopique (film entier) et microscopique (de l'ordre de la mesure voire de la note). Dans cette perspective, Ronald Sadoff affirme : « Pour la première fois de l'histoire, grâce au système binaire de l'univers numérique, l'ensemble du contenu [musical] est interchangeable. [...] De surcroît, la perspective chronologique a laissé place à la juxtaposition et l'assimilation d'éléments hétérogènes¹³⁹⁸. » L'ère du numérique est celle de la montée en

¹³⁹⁸ Ronald Sadoff, « Scoring for Film and Video Games: Collaborative Practices and Digital Post-production », dans Carol Vernallis, Amy Herzog et John Richardson (dir.), *The Oxford Handbook of Sound and Image in*

puissance du *music editor* dont les responsabilités s'accroissent considérablement, alors que le compositeur lui délègue de plus en plus de tâches, influant de manière non négligeable sur les trajectoires narratives et dramatiques de chaque film. Les impératifs de rapidité et d'efficacité entraînent alors, dans de nombreux cas, un traitement musique/image plus direct vis-à-vis du projet initial du compositeur, et la recherche d'un impact dramatique immédiat et maximal. Cette logique d'individualisation des séquences et de l'immédiateté prime parfois sur la logique musicale intrinsèque ou sur l'arc musico-narratif global du film, les contraintes temporelles et financières imposant au music editor un travail rapide et efficace, puisant dans la partition telle une réserve de matériau inépuisable et flexible. Cela ne veut pas dire pour autant que le travail de Williams en soit « dénaturé¹³⁹⁹ » comme le soutient notamment Olivier Desbrosses, ou que la partition soit remaniée par Wannberg de manière arbitraire sans aucune considération créatrice. À travers les exemples de la chaîne de montage droïde géonosienne de *SW2*, l'invasion du temple Jedi par Anakin et ses clones renégats dans *SW3* ou la gestion de « Duel of the Fates » dans le dernier tiers de *SW1*, nous espérons avoir montré en quoi ce travail de découpage et de remontage du matériau musical répond de façon judicieuse et adéquate aux défis spécifiques des *blockbusters* de l'ère numérique, sur les plans technique et esthétique.

L'adoption des technologies numériques a également pour corollaires une augmentation générale du volume, un accroissement de la densité de la bande sonore dans son ensemble et un foisonnement des bruitages, qui représentent pour le compositeur des défis renouvelés par rapport à la trilogie impériale. De fait, les transformations technologiques ont influé sur l'approche même du compositeur, différente d'une trilogie à l'autre. La prolifération des bruitages sur les épisodes républicains appelle en effet un autre équilibre sonore, réalisé par le biais de manières singulières de concevoir et d'organiser les relations entre musique et effets sonores, et de procédés d'écriture auparavant peu ou pas employés dans *SW4*, *SW5* et *SW6*. Williams emploie de façon extensive plusieurs types de doublures orchestrales mises en place sur la trilogie impériale, et en introduit d'autres tels les timbres secs et percussifs du piano et du xylophone, plus à même de répondre au défi représenté par l'intensification de la bande-son. Les partitions de la trilogie républicaine révèlent l'inclusion d'une syntaxe prévisible du sonore dans l'écriture du compositeur, notamment par la gestion fine des dynamiques et des micro-coupures du discours musical lors de l'énoncé de sons puissants. Dans les scènes d'action intenses, Williams délaisse largement l'approche musico-narrative des séquences équivalentes

Digital Media, Oxford : Oxford University Press, 2013, p. 677 : « For the first time in history, thanks to the digital domain of zeros and ones, all [musical] content is interchangeable. [...] Moreover, a chronological perspective has yielded to juxtaposition and to the assimilation of heterogeneous elements. »

¹³⁹⁹ Olivier Desbrosses, « La renaissance du symphonisme », dans Alexandre Tylski (dir.), *John Williams : un alchimiste musical à Hollywood*, Paris : L'Harmattan, 2011, p. 55.

de la trilogie impériale au profit d'une écriture cinématique, éclatée, majoritairement atonale et d'essence rythmique, dominée par les juxtapositions hétérogènes et les contrastes prononcés. Ainsi dénué de thème mélodique important qui risquerait de toute façon d'être recouvert, l'accompagnement orchestral peut côtoyer beaucoup plus sagement et facilement les autres matériaux sonores.

Plus généralement, la démultiplication des fils narratifs, la diffraction et l'emboîtement des intrigues, la profusion des personnages, le rythme plus soutenu de l'action et du montage, le renforcement de la densification et de l'abstraction dans la construction plastique de l'image, liés en partie aux bouleversements des techniques, suscitent une évolution notable dans l'écriture thématique et orchestrale du compositeur sur la trilogie républicaine. Peu conciliables avec cette manière de réaliser les films, les amples déploiements thématiques tels qu'on pouvait les trouver dans les épisodes impériaux se raréfient au profit de motifs brefs et ponctuels, moins délimités et référentiels, et démultipliés à l'échelle du film, tandis que le procédé du *leitmotiv* est presque totalement abandonné. Williams s'empare aussi des possibilités offertes par les mutations technologiques sur le plan de l'enregistrement et du mixage. Conjointement aux choix effectués par le compositeur, celles-ci influent notamment sur la gestion du timbre instrumental (sonorité, registre, intensité, résonance, réverbération), des alliages instrumentaux (en particulier les timbres « transparents »), de l'ambitus (déploiement vers les extrêmes), sur la palette orchestrale mobilisée (synthétiseur, percussions, voix), la circulation orchestrale des motifs et la délimitation nette de plans sonores clairement différenciés. Ces observations constituent un terrain fertile pour d'autres investigations et pourraient être efficacement complétées par une analyse systématique d'autres paramètres comme l'écriture rythmique ou le langage harmonique dans les deux trilogies, d'autant que l'évolution de l'écriture de Williams observée sur les épisodes républicains s'inscrit dans une dynamique globale de transformation de son style pour les *blockbusters* depuis les années 1990.

Au-delà des conclusions de la présente thèse et de notre sujet spécifique, nous espérons que notre étude puisse contribuer à dégager une forme d'approche et de méthodologie renouvelée pour aborder les rapports entre la musique, le complexe audio-visuel et la technique – qu'il s'agisse de notre emploi de logiciels de soutien à l'analyse sonore et musicale, de nos analyses empiriques du montage proposées en deuxième partie de cette thèse, ou de notre manière d'articuler musique, images et sons tout au long des première et troisième parties. Dans

le sillon de chercheurs en études cinématographiques comme Alice Leroy ou Marta Boni¹⁴⁰⁰, nous avons adossé nos analyses thématiques de l'hexalogie au logiciel « Lignes de temps » pour générer une représentation macro-structurale du canevas thématique de chaque film. La cartographie visuelle ainsi générée nous a permis d'observer aisément et précisément, à l'aide de couleurs différentes, les récurrences thématiques et les singularités propres à la construction motivique de chaque épisode, faisant ainsi émerger de façon objective le changement d'approche effectué par Williams sur la trilogie républicaine. Les frises obtenues, présentées en [annexe 4], attestent de tout l'intérêt que peuvent trouver les musicologues à employer un tel outil pour étayer et compléter leurs propres analyses, dont l'application thématique pour laquelle nous avons opté constitue un usage possible parmi les multiples fonctionnalités offertes.

La prise en considération du montage, paramètre encore peu abordé dans la littérature cinémusicologique, et sa mise en regard avec l'évolution des technologies, nous a aussi amenée à repenser notre propre approche analytique du complexe audio-musico-visuel, à procéder à des investigations méthodologiques pour trouver une démarche adéquate. Après avoir éprouvé différentes méthodes de façon empirique, nous avons finalement opté pour une analyse comparative systématique dans chacun des épisodes dont nous avons pu consulter les manuscrits. Celle-ci s'est traduite par un long et méticuleux travail de confrontation entre la partition et le montage musique final, de comparaison, de reconstitutions – qui n'a pas pu être mené complètement à terme dans quelques cas – et d'investigations visant à retracer parfois la provenance de segments de mesures. Notre démarche empirique et systématique a par ailleurs permis de faire émerger un certain nombre de catégories distinctes de procédés de montage musical qui, bien au-delà de notre seul corpus, pourraient être réexploitées, développées et étendues à l'étude d'autres films. Notre analyse du montage ouvre ainsi la voie à des prolongements qui proposeraient des typologies et des modes d'approche complémentaires à ceux que nous avons initiés et exposés dans notre deuxième partie.

L'analyse de la musique de film dans son contexte visuel, sonore, historique et technique, selon les multiples implications qui en découlent, constitue sans doute l'une des visées les plus importantes de notre thèse. Les différentes méthodes que nous avons mises en œuvre tout au long de ce travail permettent d'envisager de façon concrète et précise les relations

¹⁴⁰⁰ Alice Leroy, « Spectres de l'histoire et lanternes magiques dans *Comrades* de Bill Douglas : une "hantologie" du corps au cinéma », *Journée des doctorants en cinéma*, École Normale Supérieure de Lyon, 12 décembre 2012 ; et Marta Boni, « Proposition de navigation dans un film et dans une série. Annotation de *Romanzo Criminale* », Institut de Recherche et d'Innovation du Centre Pompidou, 2009-2010, http://www.iri.centrepompidou.fr/wp-content/uploads/2010/11/RomanzoCriminale_annotations.pdf, consulté le 5 mars 2013.

entre musique et cinéma, invitant à repenser également la notion de partition de cinéma et l'approche même de la musique de film, dans une prise en considération plus franche de sa nature proprement intermédiatique. La musique de film impose aux cinémusicologues, comme nous espérons l'avoir montré au travers de la présente étude, d'adopter une forme de décentrement vis-à-vis du seul matériau musical et de développer des compétences doubles pour saisir avec acuité les rapports d'« entre-expression¹⁴⁰¹ » entre le visuel et le sonore, interpréter leur rencontre, leur influence et leur enrichissement mutuels.

Une interdisciplinarité affirmée nous paraît en effet non seulement pertinente mais aussi essentielle pour appréhender un tel objet, qui nécessite à notre sens de croiser (entre autres) analyses musicologiques, sonores et visuelles pour s'écarter résolument de « l'habituelle abstraction analytique consistant à dégager la logique de telle musique en se fermant les yeux, et celle de telle séquence d'images en se bouchant les oreilles¹⁴⁰² ». Dans la plupart des études existantes sur la saga, l'écriture de Williams est souvent envisagée en tant que telle, détachée de son contexte global de création. Or, on a vu tout au long de notre étude que le type même d'instrumentation, de doublures orchestrales employées, la gestion des dynamiques, le placement des phrases musicales et des micro-silences, mais aussi l'approche thématique et narrative du compositeur sont véritablement pensés en fonction du mode de narration visuelle, du traitement du montage et de la construction plastique de l'image, ainsi que de la densité et de l'intensité de la bande sonore. Comme le soulignent justement Solenn Hellégouarch et Serge Cardinal, « les rapports entre la musique et les images en mouvement composent [...] un processus d'investigation et de découverte mutuelles, comme si une prothèse auditive et une machine optique se branchaient l'une sur l'autre pour prospecter, extraire et transformer les richesses du sonore et du visible¹⁴⁰³ ».

Dans cette perspective, nous souhaiterions insister sur l'importance capitale de greffer à ces éléments l'histoire du cinéma et des techniques pour analyser les partitions filmiques. Les perfectionnements techniques constituent des outils permettant à la créativité des artistes de s'exprimer avec davantage de facilité, de liberté et de flexibilité, même s'il convient de rappeler ici qu'ils demeurent un *support* et ne *déterminent* pas les réalisations faites. Cette manière de concevoir l'étude de la musique au cinéma laisse augurer des perspectives fécondes 1) pour appréhender la manière dont l'accompagnement musical est pensé par rapport au complexe sonore et visuel, et utilisé au montage ainsi qu'au mixage, 2) mieux comprendre les processus

¹⁴⁰¹ Pierre-Henry Frangne, « Introduction : musique et image au cinéma », dans Marie-Noëlle Masson et Gilles Mouëllic (dir.), *Musiques et images au cinéma*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2003, p. 18.

¹⁴⁰² Solenn Hellégouarch et Serge Cardinal, « Introduction : Musiques aux limites de l'image / Images at the Limits of Music », *Circuit*, vol. 26, n° 3, 2016, p. 9.

¹⁴⁰³ *Ibid.*

de création du compositeur ainsi que de l'équipe son autour du *sound designer* et leur(s) évolution(s), et 3) plus généralement, saisir avec davantage d'acuité la transformation des pratiques audio-musico-visuelles sur un corpus donné.

La prise en compte du contexte propre à chaque film et de l'histoire des techniques nous a ainsi amenée à réévaluer et reconsidérer certaines idées répandues dans la littérature dominante au sujet de la musique des épisodes républicains et du son numérique dans le cinéma à grand spectacle, qu'une analyse « musico-centrée » n'aurait pas permis de mettre au jour, en particulier :

- l'absence présumée de thème marquant et la dilution du matériau musical. La diffraction des motifs que l'on peut observer sur les épisodes républicains résulte en fait de deux dimensions concomitantes et indissociables : l'éclatement motivique, l'abstraction accrue et le « cryptage » des relations thème/référent sont bel et bien présents dans l'écriture même du compositeur, mais d'une part ils ne signifient pas pour autant que les thèmes soient inexistantes, et d'autre part ils ne sont pas le fait du seul compositeur. On l'a vu, l'éparpillement du matériau au sein du film et l'abandon d'une narrativité musicale dans la majorité des scènes d'action au profit d'un flux/reflux cinétique aux contours perpétuellement mouvants résultent aussi d'un autre mode de narration mis en œuvre par Lucas, d'une prolifération des personnages et des sous-intrigues, d'un traitement visuel et plastique différent, d'un éclatement de la partition au montage final à l'échelle des plans, des séquences et du film entier, et de la densification généralisée de la bande sonore.

- l'utilisation jugée problématique de la musique au montage. Si nous avons pointé les perturbations localisées que les remaniements intensifs des partitions peuvent générer quant à la logique du discours musical, celles-ci demeurent toutefois limitées à quelques moments brefs et sont, pour la plupart, trop peu perceptibles dans leur contexte audio-visuel pour avoir un impact véritablement néfaste. Notre approche interdisciplinaire a également mis en valeur les transformations dans la manière même d'envisager l'accompagnement musical à l'ère numérique : la partition est conçue comme un objet malléable à l'infini, un *work in progress* adaptable aux transformations continues de l'image, et non une œuvre indépendante, fixée par la plume du compositeur et ayant une valeur artistique autonome. En filigrane, notre thèse invite aussi à sortir de l'auctorialité souvent attachée à la figure du compositeur, en intégrant pleinement à l'analyse la dimension collective de la création cinématographique, surtout dans le cadre des *blockbusters*.

- la rivalité alléguée entre musique et bruitages. Là encore, bien que toutes les scènes de l'hexalogie ne soient pas d'une égale réussite, les quelques exemples « problématiques » que

nous avons pointés prennent davantage la forme de cas isolés que d'exemples représentatifs des pratiques musico-sonores dans leur ensemble. Loin de consacrer une « guerre des sons », les choix compositionnels de Williams et les stratégies mises en place par Burtt et son équipe dans les deux trilogies attestent une forme singulière et inventive de collaboration entre compositeur et *sound designer*, par le biais d'un enrichissement sonore mutuel et d'un maillage étroit entre musique, bruitages et voix. Ce monde sonore très affiné et minutieusement organisé distingue la saga au sein de la production *mainstream* contemporaine et des normes les plus courantes dans les *blockbusters*. La mise en évidence par nos analyses de l'ensemble de procédés employés aussi bien par Williams que par Burtt, conduit à nuancer tout jugement hâtif et permet d'éviter l'écueil des condamnations de principe souvent dirigées à l'encontre de la trilogie républicaine, apportant ainsi un contrepoids au discours dominant. Les frontières entre les catégories de sons appellent à être interrogées, y compris dans le cas de films à grand spectacle faisant principalement appel au paradigme d'écriture pour orchestre symphonique – omniprésent dans la trilogie républicaine, le synthétiseur est rarement mis en avant en tant que tel – et qui semblent alors, à première vue, loin des préoccupations esthétiques du cinéma d'auteur ou expérimental. Pourtant, on observe dans la trilogie républicaine une ré-articulation de la grammaire audio-musico-visuelle, rendue incontournable par l'adoption des technologies numériques. Elle s'exprime dans la présence d'effets de continuité, d'échos, de passerelles entre musique et bruitages qui, même de manière fugace, brouillent voire défont les séparations étanches habituellement établies entre les catégories de sons. Au terme de ce raisonnement, nos analyses invitent à approfondir l'approche de chercheurs tels Philippe Cathé ou Stephen Keane¹⁴⁰⁴, qui envisagent les bruitages eux-mêmes sous un prisme musical par le facetage de leurs différents attributs (timbre, fréquences, stratification interne, intensité, spatialisation) et un travail minutieux sur le silence, suscitant une « écoute musicienne » des effets sonores. Autour de Burtt et de ses épigones spécialisés dans les *blockbusters* – en particulier Gary Rydstrom et Randy Thom – semble ainsi s'être dessinée une forme d'« école » du son dans le cinéma-spectacle, caractérisée notamment par la création inventive de sons inouïs, l'individualisation sonore et la minutie du tressage audio-musico-visuel, dans une optique d'« immersion-sidération sonore¹⁴⁰⁵ ».

L'inventivité de la collaboration Williams/Burtt se voit confirmée de façon éclatante par le contraste frappant entre *SW7* (2015), sur lesquels travaillent à nouveaux les deux artistes, et *Rogue One: A Star Story* (2016). Pour ce *spin-off* situé narrativement entre *SW3* et *SW4*, la

¹⁴⁰⁴ Philippe Cathé, « Bruit et musique dans la course des *Podracers* », *op. cit.*, p. 53-69 ; Stephen Keane, « Walter Murch and Ben Burtt », *op. cit.*, p. 452-462.

¹⁴⁰⁵ Pierre Berthomieu, *Hollywood : le temps des mutants*, Pertuis : Rouge Profond, 2013, p. 366.

musique a été confiée à Michael Giacchino et le *sound design* à David Acord (apprenti monteur son puis assistant sur *SW2* et *SW3*) et Christopher Scarabosio (monteur son sur *SW1*, monteur son additionnel sur *SW2*, monteur dialogue et *re-recording mixer* sur *SW3*).

L'on retrouve dans *SW7* la plupart des procédés compositionnels mis en place par Williams sur les épisodes républicains notamment pour assurer l'intelligibilité de la musique et sa cohabitation harmonieuse avec les bruitages, qu'il s'agisse des couleurs instrumentales et des doublures orchestrales, de l'inclusion de micro-interruptions dans l'accompagnement orchestral (comme lors de l'atterrissage catastrophe du Faucon Millénium sur la base Starkiller) ou du primat des trajectoires rythmiques dans plusieurs séquences d'action (à l'instar de la scène des Rathtars ou lorsque Rey et Finn tentent d'échapper aux *Stormtroopers* sur Jakku), pour n'en citer que quelques-uns¹⁴⁰⁶. Par ailleurs, le réemploi du matériau thématique impérial intervient à plusieurs moments-clés, rehaussant l'image ou ajoutant souvent une dimension supplémentaire, comme lorsque la fanfare des rebelles retentit de manière éclatante sur le plan cadrant le Faucon Millenium pour la première fois. Lorsque Rey prend l'ascendant sur Kylo Ren dans leur duel final au sabre laser dans la forêt enneigée de Starkiller, le thème de la Force est d'abord joué délicatement aux bois sur des trémolos de cordes, soulignant la prise de conscience par la jeune femme de ses pouvoirs, avant d'être énoncé à pleine puissance de façon hiératique par les cuivres ponctués par les timbales quand Rey fait fondre l'épée de son adversaire dans la neige. Le thème atteint ici un climax dramatique comparable à sa présentation orchestrale à la fin de *SW6*, lorsque Dark Vador se retournait contre l'Empereur et sauvait la vie de Luke. La Marche impériale fait également une apparition notable dans l'extrême grave, confiée aux bassons et à la clarinette basse. Son caractère grinçant fait écho à la déformation sinistre du casque de Vador conservé comme un fétiche par Kylo Ren, implorant son grand-père de lui montrer « la puissance des ténèbres¹⁴⁰⁷ ».

Outre l'emploi varié et réinventé des thèmes majeurs de la trilogie impériale, Williams façonne dans cet épisode toute une palette thématique nouvelle, déclinant plusieurs motifs clairement délimités et facilement mémorisables associés à Rey, Kylo Ren, Finn, Poe Dameron, à la Résistance, à la carte menant à Luke ou au temple Jedi (exposé dans les derniers plans du film). *Rogue One* ne présente pas la même inventivité thématique ni orchestrale. En dépit des reprises de quelques-uns des thèmes impériaux et de la composition de plusieurs motifs propres au film (comme le thème de Jyn ou celui du Gardien des Whills), l'accompagnement musical n'atteint ni la même ampleur ni le même souffle épique que les partitions du corpus trilogique,

¹⁴⁰⁶ Voir Chloé Huvet, « D'Un nouvel espoir au Réveil de la Force... John Williams, compositeur d'émotions », *Cahiers du cinéma*, n° 731, mars 2017, p. 32-34.

¹⁴⁰⁷ « The power of the darkness » dans la version originale.

et semble moins inspirée par les mouvements visuels et la plastique de l'image que chez Williams¹⁴⁰⁸.

Du côté de la création sonore, on ne peut que noter à quel point le travail de variation et de réinvention d'un même son évoqué au chapitre 11 est reconduit par Burttt sur *SW7*, qu'il s'agisse du souffle-grondement accompagnant l'usage de la Force ou de toutes les inflexions proposées autour du son emblématique des sabres laser, tant pour l'ancienne arme de Luke que pour l'épée à double garde enflammée de Kylo Ren. Ce processus de modulation et de transformation d'un son individualisé et reconnaissable, qui contribue à faire la signature de Burttt (et de ses épigones) sur les *blockbusters*, n'est pas retrouvé de façon aussi nette ni à un degré si sensible dans *Rogue One*.

Williams et Burttt ont ainsi clairement apposé un sceau indélébile sur la saga qui fait partie intégrante de la réussite de *Star Wars* et dont ils ont forgé, défini et sans cesse réévalué les contours sur le plan musico-sonore. Cette réussite découle sans doute en grande partie de la quête constante de créativité et de renouvellement des deux artistes, et de leur acuité dans la manière de saisir les articulations possibles entre la partition, l'image, la voix et les effets sonores, souvent hors des pratiques les plus courantes, les plus évidentes ou les plus attendues.

À la suite de *SW7*, *Star Wars – Episode VIII : Les Derniers Jedi* (2017) et *Star Wars – Episode IX* (prévu pour décembre 2019) amorcent un nouveau tournant, confirmant la singularité du monumental cycle starwarsien dans le paysage cinématographique *mainstream* : alors que les épisodes républicains assumaient un statut de *préquels* dans un processus de fondation de l'origine et de retour aux sources, la troisième trilogie poursuit le récit initial, une trentaine d'années après la chute de l'Empire qui consacrait le triomphe de l'Alliance rebelle à la fin de *SW6*. Williams et Burttt ayant confirmé leur participation sur *Les Derniers Jedi*, il ne reste qu'à tendre l'oreille aux horizons musico-sonores découverts par cette nouvelle incursion dans une galaxie lointaine, très lointaine où, pour reprendre les vers de Jules Laforgue, « par l'espace où sans fin l'or ruisselle / De chaque atome monte une voix solennelle / Cherchant dans l'azur noir à réveiller un cœur¹⁴⁰⁹ ».

¹⁴⁰⁸ Cf. Laurent Guido, « Entre opéra wagnérien et culture de masse : l'univers musical de *Star Wars* », *Décadrages*, n° 8-9, 2006, p. 64-65.

¹⁴⁰⁹ Jules Laforgue, « Intarissablement », *Œuvres complètes : édition chronologique intégrale. Tome premier 1860-1883*, Lausanne : L'Âge d'homme, 1986, p. 296.

Bibliographie

Sources primaires

Sources non publiées

Partitions d'orchestre manuscrites

Williams, John, *Star Wars – Episode V: The Empire Strikes Back*, 1980 [manuscrit intégral à l'exception des *cues* « R4P2 The Rebels Escape Again » et « R5P1 Crash Landing »].

Williams, John, *Star Wars – Episode I: The Phantom Menace*, 1999 [*cues* « 6M4 The Big Army » et « 6M5 Droid Battle »].

Williams, John, *Star Wars – Episode II: Attack of the Clones*, 2002 [manuscrit intégral à l'exception du *cue* « 6M2 Sweetener »].

Williams, John, *Star Wars – Episode III: Revenge of the Sith*, 2005 [manuscrit intégral à l'exception du *cue* « 6M3 Padme's Visit »].

Entretiens personnels enregistrés (réalisés en amont du projet de thèse)

Entretien avec Conrad Pope, 13 février 2013.

Entretien avec l'« orchestrateur 2 », 18 février 2013.

Entretien avec Kenneth Wannberg, 24 février 2013.

Sources publiées

Partitions d'orchestre éditées

Williams, John, *Star Wars Suite for Orchestra*, Milwaukee : Hal Leonard Corporation, 1977 [contient : « Main Title », « Princess Leia's Theme », « The Imperial March (Darth Vader's Theme) », « Yoda's Theme », « Throne Room & End Title »].

Williams, John, *Star Wars: The Phantom Menace Suite for Orchestra*, Milwaukee : Hal Leonard Corporation, 1999 [contient : « The Flag Parade », « Anakin's Theme », « The Adventures of Jar Jar », « Duel of the Fates »].

Williams, John, « *Across the Stars* » (*Love Theme from Star Wars: Episode II*), Milwaukee : Hal Leonard Corporation, 2002.

Williams, John, « *Battle of the Heroes* » (*from Star Wars Episode III: Revenge of the Sith*), Milwaukee : Hal Leonard, 2005.

Arrangements et réductions pour piano

Francis, Steve et Jim Pierce (éd.), *Star Wars: Deluxe Souvenir Folio of Music Selections, Photos and Stories from the Twentieth Century-Fox Motion Picture*, Los Angeles/Hialeah : Twentieth Century-Fox/Columbia Pictures Publications, 1977 [contient : « Main Title » (piano solo), « Princess Leia's Theme » (piano solo), « Main Title » (sketch score), « Cantina Band » (sketch score)].

- Williams, John, *Souvenir [Sic] Folio of Music Selections and Photos from the Star Wars Saga: Star Wars ; The Empire Strikes Back*, Hialeah : Columbia Pictures Publications, 1980 [contient : « Main Title » (piano solo), « Princess Leia's Theme » (piano solo), « Cantina Band » (piano solo), « The Imperial March (Darth Vader's Theme) » (piano solo), « Yoda's Theme » (piano solo), « Han Solo and the Princess » (piano solo), « May the Force be with you » (piano solo), « Main Title » (sketch score), « Cantina Band » (sketch score), « Finale » (sketch score)].
- Williams, John, *Star Wars: Return of the Jedi. Music from the Original Motion Picture*. New York : Warner-Tamerlane Publishing Corp./Bantha Music, 1983 [contient : « Main Title (The Story Continues) », « Luke and Leia », « Parade of the Ewoks », « Han Solo Returns (At the Court of Jabba the Hutt) », « Lapti Nek » (Jabba's Palace Band) », « The Forest Battle », « The Emperor », « Ewok Celebration »].
- Williams, John, *Music from the Star Wars Trilogy: Special Edition*, Miami : Warner Bros. Publications, 1997 [contient : « Star Wars (Main Title) », « Cantina Band », « Ben's Death / TIE Fighter Attack », « Princess Leia's Theme », « The Throne Room », « Han Solo and the Princess », « The Imperial March », « Yoda's Theme », « May the Force Be with You », « Luke and Leia », « Parade of the Ewoks », « The Emperor Arrives », « Victory Celebration », « Jedi Rocks » (music by Jerry Hey)].
- Williams, John, *Music from Star Wars – Episode I: The Phantom Menace*, Miami : Warner Bros. Publications, Londres : IMP, 1999 [contient : « Star Wars (Main Title) », « Duel of the Fates », « Anakin's Theme », « Jar Jar's Introduction », « The Flag Parade », « Qui-Gon's Funeral », « Augie's Great Municipal Band »].
- Williams, John, *Selections from the Original Motion Picture Soundtrack Star Wars – Episode II: Attack of the Clones*, Miami : Warner Bros. Publications, Londres : IMP, 2002 [contient : « Across the Stars (Love Theme from Star Wars : Episode II) », « The Arena », « Duel of the Fates (Featured Theme in « Return to Tatooine ») », « Imperial March (Featured Theme in « Confrontation with Count Dooku and Finale ») », « May the Force Be with You (Featured Theme in « Return to Tatooine ») », « The Meadow Picnic », « Star Wars (Main Title) »].
- Williams, John, *Star Wars – Episode III: Revenge of the Sith. Music by John Williams*, Miami : Warner Bros. Publications, 2005 [contient : « Anakin's Betrayal », « Anakin's Dark Deeds », « Battle of the Heroes », « The Force Theme » (from A New Hope and « End Credits »), « The Imperial March » (from « Anakin vs. Obi-Wan »), Padmé's Destiny », « Padmé's Ruminations », « Princess Leia's Theme » (from A New Hope and « End Credits ») « Star Wars (Main Title) », « The Throne Room » (from A New Hope and « End Credits »)].

Bandes originales (par ordre de film pour la saga)

- Williams, John, *Star Wars Original Soundtrack*, 2 disques 33 tours, 20th Century Records, 2T-541, 1977.
- Williams, John, *The Original Soundtrack for the Motion Picture Star Wars: The Empire Strikes Back*, 2 disques 33 tours, RSO Records, RS-2-4201, 1980.
- Williams, John, *Star Wars: Return of the Jedi. The Original Motion Picture Soundtrack*, 1 disque 33 tours, RSO Records, 422-811 767-1 Y-1, 1983.
- Williams, John, *Star Wars – Episode IV: A New Hope. Original Motion Picture Soundtrack*, 2 disques compacts, Sony Classical, SK92950, 2004.
- Williams, John, *Star Wars – Episode V: The Empire Strikes Back. Original Motion Picture Soundtrack*, 2 disques compacts, Sony Classical, S2K92951, 2004.

- Williams, John, Star Wars – Episode VI: Return of the Jedi. *Original Motion Picture Soundtrack*, 2 disques compacts, Sony Classical, S2K92952, 2004.
- Williams, John, Star Wars – Episode I: The Phantom Menace. *Original Motion Picture Soundtrack*, 1 disque compact, Sony Classical, S261812, 1999.
- Williams, John, *The Ultimate Edition*. Star Wars – Episode I: The Phantom Menace, 2 disques compacts, Sony Classical, S2K 89460, 2000.
- Williams, John, Star Wars – Episode II: Attack of the Clones. *Original Motion Picture Soundtrack*, 1 disque compact, Sony Classical, SK89968, 2002.
- Williams, John, Star Wars – Episode III: Revenge of the Sith. *Original Motion Picture Soundtrack*, 1 disque compact, Sony Classical, SK94220, 2005.
- Williams, John, Nixon *Original Motion Picture Soundtrack*, 1 disque compact, Hollywood Records, 1620432, 1996.
- Williams, John, Sleepers: *Original Motion Picture Soundtrack*, 1 disque compact, Philips, 4549882, 1996.
- Williams, John, The Lost World: Jurassic Park. *Music from the Motion Picture*, 1 disque compact, MCA Records, MCD11628, 1997.
- Williams, John, Catch Me if You Can: *Music from the Motion Picture*, 1 disque compact, Dreamworks Records, 4504102, 2002.
- Williams, John, Harry Potter and the Philosopher's Stone: *Music from and inspired by the Motion Picture*, 1 disque compact, Atlantic, 7567834914, 2002.
- Williams, John, Minority Report: *Original Motion Picture Score*, 1 disque compact, Dreamworks Records, 4503852, 2002.
- Williams, John, Harry Potter and the Prisoner of Azkaban: *Original Motion Picture Soundtrack*, 1 disque compact, Atlantic, 83711-2, 2004.
- Williams, John, War of the Worlds: *Music from the Motion Picture*, 1 disque compact, Decca Records, 9881413, 2005.
- Williams, A.I. Artificial Intelligence. *Music from the Motion Picture Limited Edition: Expanded Archival Collection*, 3 disques compacts, La-La Land Records, LLC 1353, 2015.
- Zimmer, Hans et Lisa Gerrard, Gladiator: *More Music from the Motion Picture*, 1 disque compact, Decca Records, 0131992, 2001.

Films (par ordre chronologique de sortie pour la saga)

- Lucas, George, *Star Wars – Episode IV: A New Hope* [1977], 1 DVD, Twentieth Century Fox Home Entertainment, 3344428023348, 2008.
- Kershner, Irvin, *Star Wars – Episode V: The Empire Strikes Back* [1980], 1 DVD, Twentieth Century Fox Home Entertainment, 3344428023348, 2008.
- Marquand, Richard, *Star Wars – Episode VI: Return of the Jedi* [1983], 1 DVD, Twentieth Century Fox Home Entertainment, 3344428023348, 2008.
- Lucas, George, *Star Wars – Episode I: The Phantom Menace* [1999], 1 Blu-ray, Twentieth Century Fox Home Entertainment, 3344428045142, 2011.
- Lucas, George, *Star Wars – Episode II: Attack of the Clones* [2002], 1 Blu-ray, Twentieth Century Fox Home Entertainment, 3344428045142, 2011.

- Lucas, George, *Star Wars – Episode III: Revenge of the Sith* [2005], 1 Blu-ray, Twentieth Century Fox Home Entertainment, 3344428045142, 2011.
- Bay, Michael, *Transformers* [2007], 2 Blu-ray, Paramount Home Entertainment, 315931, 2008.
- Gans, Christophe, *Le Pacte des loups*, 2 DVD, Studio Canal, 1963612, 2001.
- Jackson, Peter, *Le Seigneur des Anneaux : La Communauté de l'Anneau* [2001], 2 DVD, Metropolitan Filmexport, 202463, 2002.
- Jackson, Peter, *Le Hobbit : La Bataille des cinq armées* [2014], 2 Blu-ray, Warner Bros. Entertainment, 1000542640, 2015.
- Lee, Ang, *Tigre et dragon* [2000], 1 DVD, Warner Home Video, 1053200, 2001.
- Newell, Mike, *Harry Potter and the Goblet of Fire* [2005], 1 DVD, Warner Bros. Entertainment Inc., 5860900, 2006.
- Singer, Bryan, *X-Men 2* [2003], 1 Blu-ray, Twentieth Century Fox Home Entertainment, 3344428035051, 2009.
- Spielberg, Steven, *Hook ou la revanche du capitaine Crochet* [1991], 1 DVD, Gaumont Columbia Tristar Home Video, 753187, 2000.
- Spielberg, Steven, *Minority Report*, 1 DVD, 20th Century Fox Home Entertainment, 2091845, 2002.
- Spielberg, Steven, *La Guerre des mondes* [2005], 1 DVD, Paramount Home Entertainment, 313856, 2006.
- Spielberg, Steven, *Munich* [2005], 1 DVD, Universal Pictures Video, 830287-1, 2006.
- Stanton, Andrew, *Wall-E*, 1 Blu-ray, Walt Disney Studios Home Entertainment, BF0007322Z2B, 2009.
- Story, Tim, *Fantastic Four* [2005], 1 Blu-ray, Twentieth Century Fox, 2866795, 2006.

Supports audio-visuels

- A Conversation with the Masters: The Empire Strikes Back – 30 years later*, s.l. : 20th Century Fox Home Entertainment, 2010.
- Becker, Edith et Kevin Burns, *Empire of Dreams: The Story of the Star Wars Trilogy*, s.l. : 20th Century Fox Home Entertainment, 2004.
- Bresolin, Mary B., *Films Are Not Released. They Escape*, s.l. : 20th Century Fox Home Entertainment, 2002.
- Bushkin, Tippy, *Star Wars: A Musical Journey*, s.l. : 20th Century Fox Home Entertainment, 2005.
- Bushkin, Tippy, *Within a Minute: The Making of Episode III*, s.l. : 20th Century Fox Home Entertainment, 2005.
- Commentaires audio du DVD de *SW4*, avec George Lucas, Ben Burtt, Dennis Murren et Carrie Fisher, s.l. : 20th Century Fox Home Entertainment, 1997.
- Commentaires audio du DVD de *SW5*, avec George Lucas, Irvin Kershner, Ben Burtt, Dennis Murren et Carrie Fisher, s.l. : 20th Century Fox Home Entertainment, 1997.
- Commentaires audio du DVD de *SW6*, avec George Lucas, Ben Burtt, Dennis Murren et Carrie Fisher, s.l. : 20th Century Fox Home Entertainment, 1997.

- Commentaires audio du DVD de *SW1*, avec George Lucas, Rick McCallum, Ben Burtt, Rob Coleman, John Knoll et Ben Snow, s.l. : 20th Century Fox Home Entertainment, 2001.
- Commentaires audio du DVD de *SW2*, avec George Lucas, Rick McCallum, Rob Coleman, Pablo Helman, John Knoll, Dennis Murren et Scott Squire, s.l. : 20th Century Fox Home Entertainment, 2002.
- Commentaires audio du DVD de *SW3*, avec George Lucas, Rick McCallum, Ben Burtt, Rob Coleman, John Knoll et Roger Guyett, s.l. : 20th Century Fox Home Entertainment, 2005.
- Commentaires audio du Blu-ray de *SW4*, avec Kenny Baker, Ben Burtt, Richard Chew, Anthony Daniels, Peter Diamond, John Dykstra, Richard Edlund, Carrie Fisher, Harrison Ford, Stuart Freeborn, Alec Guinness, Mark Hamill, Paul Hirsch, Gary Kurtz, George Lucas, Peter Mayhew, Ralph McQuarrie, Dennis Muren, Norman Reynolds, Phil Tippett et Robert Watts, s.l. : 20th Century Fox Home Entertainment, 2011.
- Commentaires audio du Blu-ray de *SW5*, avec Jeremy Bulloch, Ben Burtt, Anthony Daniels, Peter Diamond, Carrie Fisher, Harrison Ford, Stuart Freeborn, Steve Gawley, Alec Guinness, Mark Hamill, Joe Johnston, Lawrence Kasdan, Irvin Kershner, Gary Kurtz, George Lucas, Peter Mayhew, Ralph McQuarrie, Dennis Muren, Frank Oz, Ken Ralston, Norman Reynolds, Robert Watts et Billy D. Williams, s.l. : 20th Century Fox Home Entertainment, 2011.
- Commentaires audio du Blu-ray de *SW6*, avec Kenny Baker, Jeremy Bulloch, Ben Burtt, Anthony Daniels, Peter Diamond, Richard Edlund, Carrie Fisher, Harrison Ford, Stuart Freeborn, Steve Gawley, Mark Hamill, Paul Huston, Lawrence Kasdan, Howard Kazanjian, George Lucas, Ian McDiarmid, Ralph McQuarrie, Dennis Muren, Frank Oz, Ken Ralston, Norman Reynolds, Phil Tippett, Robert Watts, Billy D. Williams et John Williams, s.l. : 20th Century Fox Home Entertainment, 2011.
- Commentaires audio du Blu-ray de *SW1*, avec Ahmed Best, Gavin Bocquet, Ben Burtt, Doug Chiang, Rob Coleman, Nick Gillard, Samuel L. Jackson, John Knoll, Jake Lloyd, George Lucas, Rick McCallum, Ian McDiarmid, Ewan McGregor, Dennis Muren, Liam Neeson, Ray Park, Nathalie Portman et Scott Squires, s.l. : 20th Century Fox Home Entertainment, 2011.
- Commentaires audio du Blu-ray de *SW2*, avec Ben Burtt, Hayden Christensen, Rob Coleman, Nick Gillard, Pablo Helman, Christopher Lee, George Lucas, Rick McCallum, Ian McDiarmid, Ewan McGregor, Temuera Morrison, Natalie Portman, Jimmy Smits, Ben Snow et John Williams, s.l. : 20th Century Fox Home Entertainment, 2011.
- Commentaires audio du Blu-ray de *SW3*, avec Trisha Biggar, Gavin Bocquet, Ben Burtt, Silas Carson, Anthony Daniels, Nick Gillard, Roger Guyett, Samuel L. Jackson, John Knoll, Christopher Lee, George Lucas, Rick McCallum, Ian McDiarmid, Ewan McGregor, Temuera Morrison, Natalie Portman et Jimmy Smits, s.l. : 20th Century Fox Home Entertainment, 2011.
- « Endlessly Compelling. The Music of *Episode III* », s.l. : 20th Century Fox Home Entertainment, 2005.
- Schickel, Richard, « From *Star Wars* to *Jedi*: The Making of a Saga » [1983], New York : CBS Fox Video, 1989.
- Shenk, Jon, *The Beginning – Making Episode I*, s.l. : 20th Century Fox Home Entertainment, 2001.
- « *Star Wars – Music by John Williams* », Documentaire de la BBC, s.l., 1980, <https://archive.org/details/StarWars-Music.by.John.Williams.BBC>, consulté le 12 avril 2015.

Bouzereau, Laurent, *Scoring War of the Worlds*, s.l. : Dreamworks Home Entertainment, 2005.

Bibliothèque nationale de France, Département des Arts du spectacle

George Lucas : *dossier biographique* [Dossier de coupures de presse], 1971-1977. Cote : 4-SW-10779.

Lucas, George, *Star Wars : synopsis, scénario*, Paris : 1973. Cote : 4-MY-1555.

Cinémathèque française, Fonds Francis Girod

Marquand, Richard, *Rencontres du troisième type* [dossier de presse, coupures de presse], 1983. [Sujet (personne) : George Lucas. Sujets (films) : *Close Encounters of the Third Kind*, Steven Spielberg, 1977 ; *Return of the Jedi*, Richard Marquand, 1983]. Cote : GIROD514-B47.

Presse (par ordre chronologique de création)

Soundtrack (1975-2002)

Film Score Monthly (1990-)

Dreams to Dream...s (1995-2001)

Dreams Magazine (2001-2003)

Cinéfonia (2003-2006)

Ressources en ligne

John Williams Fan Network (<http://www.jwfan.com/>)

Star Wars HoloNet (<http://www.starwars-holonet.com/>)

Star Wars Music (<http://starwarsmusic.pashamusic.com/about.html>)

Littérature secondaire : bibliographie sélective

Ouvrages et articles sur la musique de *Star Wars*

Adams, Doug, « Sounds of the Empire », *Film Score Monthly*, vol. 4, n° 5, juin 1999, p. 22-25 et p. 47.

Adams, Doug, « A Return, or a New Hope? », *Film Score Monthly*, vol. 4, n° 7, août 1999, p. 32-34.

Adams, Doug, Jon et Al Kaplan, « Dumped! », *Film Score Monthly*, vol. 8, n° 9, octobre/novembre 2003, p. 24-31.

Adams, Doug, « Revenge of the Sixth », *Film Score Monthly*, vol. 10, n° 3, mai/juin 2005, p. 33-35.

Arlon, Jean-Christophe, « L'Empire contre-attaquera », *Dreams Magazine*, n° 27, avril/mai 2002, p. 31-32.

- Arnold, Alan, livret de John Williams, *The Original Soundtrack for the Motion Picture Star Wars: The Empire Strikes Back*, 2 disques 33 tours, RSO Records, RS-2-4201, 1980.
- Audissino, Emilio, « *John Williams, Star Wars and the Canonization of Hollywood Film Music* », dans Pietro Bianchi, Giulio Bursi, et Simone Venturini (dir.), *Il Canone Cinematografico/The Film Canon*, Forum : Udine, 2011, p. 273-278.
- Audissino, Emilio, *John Williams's Film Music: Jaws, Star Wars, Raiders of the Lost Ark, and the Return of the Classical Hollywood Music Style*, Madison : The University of Wisconsin Press, 2014.
- Belval, Sébastien, « Étude d'inspiration néo-riemanienne des structures harmoniques et scalaires d'extraits musicaux du film *The Empire Strikes Back* », Mémoire de maîtrise en musicologie sous la direction de François de Médicis et Serge Cardinal, Université de Montréal, 2016.
- Berthomieu, Pierre, « John Williams. Planètes Symphoniques », *Positif*, n° 430, décembre 1996, p. 72-73.
- Berthomieu, Pierre, « Le retour de *Star Wars* : héritage hollywoodien et guerre des sons », *Positif*, n° 435, mai 1997, p. 96-97.
- Berthomieu, Pierre, « John Williams », *Positif*, n° 452, octobre 1998, p. 103.
- Berthomieu, Pierre, « *Star Wars* après *Star Wars* : le legs des deux sagas à l'art du *blockbuster* », *Positif*, n° 658, décembre 2015, p. 100-102.
- Bezuidenhout, Franscois J. T., « Music as Brand, with Reference to the Film Music of John Towner Williams (with Particular Emphasis on Williams's « Main Title » for *Star Wars*) », Mémoire de maîtrise en musicologie, University of the Witwatersrand, 2008.
- Bond, Jeff, « The Second Coming », *Film Score Monthly*, vol. 4, n° 5, juin 1999, p. 2.
- Bond, Jeff, « *Star Wars: The Phantom Menace: The Ultimate Edition. Score Review* », *Film Score Monthly*, vol. 5, n° 9, novembre/décembre 2000, p. 49-50.
- Bond, Jeff, « Score : *Star Wars: The Phantom Menace* », *Film Score Monthly*, vol. 5, n° 9, novembre/décembre 2000, p. 49-50.
- Bond, Jeff, « A Score for All Fans », *Film Score Magazine*, vol. 10, n° 3, mai/juin 2005, p. 32-33.
- Buhler, James, « *Star Wars, Music, and Myth* », dans James Buhler, Caryl Flinn, et David Neumeyer (dir.), *Music and Cinema*, Hanover : Wesleyan University Press, 2000, p. 33-57.
- Byrd, Craig L., « The *Star Wars* Interview: A New Talk », *Film Score Monthly*, vol. 2, n° 1, janvier/février 1997, p. 18-21.
- Byrd, Craig L., « John Williams and *Star Wars* (1997) », dans Mervyn Cooke (dir.), *The Hollywood Film Music Reader*, Oxford/New York : Oxford University Press, 2010, p. 233-244.
- Cathé, Philippe, « Bruit et musique dans la course des *Podracers* de *Star Wars, Episode I, The Fantom Menace (La Menace fantôme)*, 1999 », *Musurgia*, vol. XIV, n° 2, 2007, p. 53-69.
- Cook-Wilson, Winston, « Why You Can't Hum Any of the Tunes from John Williams' *Star Wars* Soundtrack for *The Force Awakens* », *Inverse*, décembre 2015, <https://www.inverse.com/article/9553-why-you-can-t-hum-any-of-the-tunes-from-john-williams-star-wars-soundtrack-for-the-force-awakens>, consulté le 11 novembre 2016.
- Desbrosses, Olivier, « La renaissance du symphonisme », dans Alexandre Tylski (dir.), *John Williams : un alchimiste musical à Hollywood*, Paris : L'Harmattan, 2011, p. 43-56.

- Doctor Digital, « *Phantom Menace Mania* », *Film Score Monthly*, vol. 5, n° 3, mars 2000, p. 24-31 et p. 48.
- Dyer, Richard, « Making *Star Wars* Sing Again », *Film Score Monthly*, vol. 4, n° 5, juin 1999, p. 18-21.
- Dyer, Richard, « John Williams. Scoring *The Phantom Menace* », *Soundtrack*, vol. 18, n° 70, été 1999, p. 10-13.
- Gonin, Philippe, « L'héritage wagnérien dans la musique de John Williams : réflexion sur l'usage du leitmotiv dans la première trilogie de *Star Wars* », dans Alexandre Tylski (dir.), *John Williams : un alchimiste musical à Hollywood*, Paris : L'Harmattan, 2011, p. 95-112.
- Goss, Thomas, « *Star Wars: The Force Awakens* Orchestration Review », *Orchestration Online*, décembre 2015 et avril 2016, <http://orchestrationonline.com/category/orchestration-reviews/star-wars/>, consulté le 2 janvier 2017.
- Greiving, Tim, « John Williams On *The Force Awakens* and the Legacy of *Star Wars* », *Projector & Orchestra*, 5 janvier 2016, <http://projectorandorchestra.com/john-williams-on-the-force-awakens-and-the-legacy-of-star-wars/>, consulté le 2 mai 2016.
- Guido, Laurent, « Entre opéra wagnérien et culture de masse : l'univers musical de *Star Wars* », *Décadrages*, n° 8-9, 2006, p. 52-75.
- Huvet, Chloé, « Musique et effets sonores dans *Star Wars : Episode II – L'Attaque des clones* : une alliance conflictuelle ? », *Revue musicale OICRM*, vol. 2, n° 2, mai 2015, p. 69-98, <http://revuemusicaleoicrm.org/rmo-vol2-n2/musique-et-effets-sonores-dans-star-wars-episode-ii-lattaque-des-clones-une-alliance-conflictuelle%E2%80%89/>.
- Huvet, Chloé, « D'Un nouvel espoir au Réveil de la Force. John Williams, compositeur d'émotions », *Cahiers du cinéma*, n° 731, mars 2017, p. 32-34.
- Huvet, Chloé, « Articulation du point de vue et du point d'écoute dans la saga *Star Wars* : des partis pris techniques et esthétiques entre réalisme sonore et spectaculaire », dans Roxane Hamery, Antony Fiant et Jean-Baptiste Massuet (dir.), *Point de vue et point d'écoute au cinéma : approches techniques*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, à paraître en 2017.
- Huvet, Chloé, « Les archives musicales de *Star Wars* (1977-2005) : réutilisation et réinvention du matériau originel de John Williams », dans Dimitri Kerdiles et Léonie Lauvaux (dir.), *Archive(s) et création(s)*, à paraître en 2017.
- « John Williams: Back Again to a Galaxy... », *International Musician*, juin 2015, <http://internationalmusician.org/john-williams/>, consulté le 12 juillet 2015.
- Kalinak, Kathryn, « John Williams and *The Empire Strikes Back*. The Eighties and Beyond: Classical Meets Contemporary », *Settling The Score: Music and the Classical Hollywood Film*, Madison : University of Wisconsin Press, 1992, p. 184-202.
- Kaplan, Jon et Al Kaplan, « *Star Wars* Episode 2 1/2: Attack of the Kaplans », *Film Score Monthly*, mai 2002, http://www.filmscoremonthly.com/articles/2002/13_may---star_wars_episode_2_attack_of_the_kaplans.asp, consulté le 20 avril 2016.
- Kaplan, Jon et Al Kaplan, « Sithburger? », *Film Score Monthly*, vol. 10, n° 3, mai/juin 2005, p. 31-32.
- Kendall, Lucas, « *Star Wars*: Anal-retentive Trivia on the Lost Music, the Lost Scenes, and so on », *Film Score Monthly*, vol. 1, n° 41-42-43, janvier/février/mars 1994, p. 26-29.
- Kmet, Nicholas, « Examining the Evolution of John Williams' Orchestrations through the Lens of *Star Wars* », dans Emilio Audissino (dir.), *John Williams. Music for Film, Television, and the Concert Stage*, Turnhout : Brepols Publishers, à paraître en 2018.

- Larsen, Peter, « The Empire Strikes Back: *Star Wars*, 1977 », *Film Music* [2005], Londres : Reaktion Books, 2007, p. 166-183.
- Lehman, Frank, « Trailers, Tonality, and the Force of Nostalgia », *Musicology Now*, novembre 2015, <http://musicologynow.ams-net.org/2015/11/trailers-tonality-and-force-of-nostalgia.html>, consulté le 13 mai 2016.
- Lejeune, Vivien, « John Williams, de Géonosis à *Minority Report* », *Dreams Magazine*, n° 29, septembre/octobre 2002, p. 81-84.
- Leprêtre, Didier et Nicolas Michel, « La guerre ne fait pas rage que dans les étoiles », *Dreams to Dream...s*, n° 15, automne 1999, p. 42-44.
- Leprêtre, Didier, « Que les clones attaquent... », *Dreams Magazine*, n° 27, avril/mai 2002, p. 26-30.
- Leprêtre, Didier, « Le retour du Jedi Williams », *Dreams Magazine*, n° 27, avril/mai 2002, p. 30.
- Leprêtre, Didier, « Rapport minoritaire », *Dreams Magazine*, n° 29, septembre/octobre 2002, p. 85.
- Leprêtre, Didier, « Il y a bien longtemps, dans une galaxie musicale lointaine, très lointaine... Rencontre avec le compositeur John Williams », *Lucasfilm Magazine. Star Wars : 30^e anniversaire*, Hors-série n° 5, octobre 2007, p. 55-57.
- Lerner, Neil, « Nostalgia, Masculinist Discourse, and Authoritarianism in John Williams' Scores for *Star Wars* and *Close Encounters of the Third Kind* », dans Philip Hayward (dir.), *Off the Planet: Music, Sound and Science Fiction Cinema*, Londres/Eastleigh : John Libbey Publishing, 2004, p. 96-108.
- Lippincott, Charles, livret de John Williams, *Star Wars Original Soundtrack*, 2 disques 33 tours, 20th Century Records, 2T-541, 1977.
- Malone, Chris, « Recording the *Star Wars* Saga », mars 2012, *Malone Digital*, <http://www.malonedigital.com/starwars.htm#.VsSLjynraft>, consulté le 17 février 2016.
- Manuceau, Jean-Christophe, « *Star Wars, Episode I. La Menace Fantôme* : un renouveau pour John Williams », *Cinéfonia*, n° 12, juin 2005, p. 56-57.
- Matessino, Michael, « Return of the Trilogy », *Film Score Monthly*, vol. 2, n° 1, janvier/février 1997, p. 9-12.
- Matessino, Michael, « The *Star Wars* Trilogy Special Edition: The Comprehensive Reference for the John Williams Music Scores », *Film Score Monthly*, vol. 2, n° 1, janvier/février 1997, p. 12-17.
- Matessino, Michael, « 70mm Variations Strike Back », *Film Score Monthly*, vol. 2, n° 1, janvier/février 1997, p. 15.
- McCosker Sylvia, « *Star Wars* : Opera spaziale. La Musica di *Star Wars* », dans Massimo Benvegnù (dir.), *Guida completa a Star Wars : da Guerre stellari a La minaccia fantasma*, Roma : Elle U Multimedia, 1999, p. 107-114.
- Pascual, Don, « Chroniques sonores. *Star Wars Episode I: The Phantom Menace. The Ultimate Edition* », *Colonne sonore*, n° 3, printemps/été 2001, p. 192-193.
- Paulus, Irena, « Williams versus Wagner or an Attempt at Linking Musical Epics », *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, vol. 31, n° 2, 2000, p. 153-184.

- Poché, Bill J. « Musical Content and Thematic Process in the *Star Wars* Concert Suites of John Williams », Mémoire de maîtrise en musicologie sous la direction de David Ward-Steinman, San Diego State University, 1995.
- Reed, Josephine, « A Conversation with John Williams », *National Endowment for the Arts*, 2009, <https://www.arts.gov/audio/john-williams>, consulté le 2 septembre 2016.
- Richards, Mark, « Celebrating *Star Wars* », *Film Music Notes*, novembre/décembre 2015, <http://www.filmmusicnotes.com/series/celebrating-star-wars/>, consulté le 6 août 2016.
- Rinzler, Jonathan W., « The Making of *Star Wars – Revenge of the Sith: The Final Chapter* », s.l., 2005, <http://www.starwars.com/episode-iii/release/publishing/img/thefinalchapter.pdf>, consulté le 13 juin 2014.
- Robb, Brian J., « Across the Stars », *Star Wars Insider*, n° 61, octobre 2002, p. 22-32.
- Roger, Mathias, « *Star Wars* : musique et narration dans le cinéma spectacle », Mémoire de Master en musicologie sous la direction de Michel Fischer, Université de Paris-Sorbonne, 2004.
- Rossi, Jérôme, « Le dynamisme harmonique dans l'écriture filmique de John Williams : harmonie fonctionnelle versus harmonie non fonctionnelle », dans Alexandre Tylski (dir.), *John Williams : un alchimiste musical à Hollywood*, Paris : L'Harmattan, 2011, p. 113-140.
- Schneller, Tom, « Modal Interchange and Semantic Resonance in Themes by John Williams », *Journal of Film Music*, vol. 6, n° 1, 2013, p. 49-74.
- Schroeder, David, « Wagner's Ring for Adolescents: *Star Wars* », *Cinema's Illusions, Opera's Allure: The Operatic Impulse in Film*, New York : Continuum, 2002, p. 213-223.
- « Score Restore. *Star Wars: The Empire Strikes Back* », *Film Score Monthly*, vol. 11, n° 9, septembre 2006, <http://www.filmscoremonthly.com/fsmonline/story.cfm?maid=483>, consulté le 2 janvier 2016.
- Seiler, Andy, « Williams Shapes More Music for *Star Wars* », *USA Today*, 13 novembre 2001, <http://usatoday30.usatoday.com/life/movies/2001-11-13-john-williams-star-wars.htm>, consulté le 31 janvier 2016.
- Soulier, Virginie, « Au-delà du récit cinématographique. John Williams signe la musique des films de Steven Spielberg et de George Lucas », Mémoire de maîtrise en musicologie, Montpellier III, 1998.
- Takis, John « *Star Wars* Episode Tunes: Attack on the Score », *Film Score Monthly*, vol. 7, n° 4, mai/juin 2002, p. 18-23.
- Thaxton, Ford A., « *Star Wars Episode One: The Phantom Menace*. Music Editor Ken Wannberg », *Soundtrack*, vol. 18, n° 70, été 1999, p. 8-10.
- Tommasini, Anthony, « John Williams's Surprising Score for *Sith* », *New York Times*, 25 mai 2005, <http://www.nytimes.com/2005/05/25/arts/john-williamss-surprising-score-for-sith.html>, consulté le 18 novembre 2016
- Tzitros, Constantinos, « Musique de film. L'impact psychologique des instruments musicaux utilisés dans la musique de *Star Wars* et de *Blade Runner* », Mémoire de maîtrise, Université Libre de Bruxelles, 2001.
- Voill, Martin A. F., *Science Fiction Film Music after Star Wars (1978)*, New Orleans : Loyola University New Orleans, 1990.
- Wallen, Norman D., *Star Wars Symphonic Band Suite*, Washington : Central Washington University, 1978.

Wise, Peter J., « *Return of the Jedi: The Score* », *CinemaScore*, n° 11/12, automne/hiver 1983, p. 17-20.

Wolkenfeld, Stefan, « George Lucas' Space Opera *Star Wars* und ihre Bezüge zu Musikdrama und Orchestersprache des 19. und frühen 20. Jahrhunderts », *Frankfurter Zeitschrift für Musikwissenschaft*, vol. 10, octobre 2007, p. 71-98.

Ouvrages et articles sur John Williams

Anderson, Dana, « The Film Music of John Williams », dans Graeme Harper, Ruth Doughty et Jochen Eisentraut (dir.), *Sound and Music in Film and Visual Media: An Overview*, New York : Continuum, 2009, p. 463-471.

Aschieri, Roberto, *Over The Moon : La Música de John Williams para el Cine*, Santiago : Universidad Diego Portales, 1999.

Audissino, Emilio, « Se l'avventura ha un nome, questo dev'essere John Williams' : Le musiche di *Tintin* », *FilmCritica*, vol. 61, n° 620, décembre 2011, p. 518-526.

Audissino, Emilio, « *John Williams, The Boston Pops Orchestra and Film Music in Concert* », dans Claudia d'Alonzo, Ken Slock et Philippe Dubois (dir.), *Cinéma : Critique des images, Udine : Campanotto, 2012, p. 230-235.*

Audissino, Emilio, « Neoclassical Hollywood Music : John Williams e il recupero dello stile classico di Hollywood », Thèse de doctorat en musicologie sous la direction de Pier Marco De Santi, Università di Pisa, 2012.

Audissino, Emilio (dir.), *John Williams. Music for Film, Television, and the Concert Stage*, Turnhout : Brepols Publishers, à paraître en 2018.

Bazelon, Irwin, « Interview with John Williams », *Knowing the score*, New York : Van Nostrand Reinhold Company, 1975, p. 193-206.

Bond, Jeff, « God Almighty! », *Film Score Monthly*, vol. 8, n° 1, janvier 2003, p. 10-13.

Bond, Jeff, « Dialogue: John Williams », *The Hollywood Reporter*, janvier 2006, http://www.hollywoodreporter.com/hr/search/article_display.jsp?vnu_content_id=1001808239, consulté le 20 avril 2011.

Caps, John et Elmer Bernstein (dir.), « John Williams: Scoring the Film Whole », *Film Music Notebook*, vol. 2, n° 3, 1976, p. 273-279.

Darby, Williams et Jack Du Bois, « John Williams », *American Film Music: Major Composers, Techniques, Trends, 1915-1990*, Jefferson/Londres : McFarland Classics, 1990, p. 521-545.

Derouard, Claire « Présence des musiques romantique et post-romantique dans la musique de film ? Une étude à partir de John Williams et Bernard Herrmann », Mémoire de Master en musicologie sous la direction de Laurent Cugny, Université Paris IV-Sorbonne, 2009.

Dobroski, Bernie et Claire Greene, « Pass the Popcorn: An Interview with John Williams », *The Instrumentalist*, vol. 38, n° 12, juillet 1984, p. 6-9.

Elley, Derek, « The Film Composer: John Williams », *Films and Filming*, vol. 24, n° 10 et 11, juillet et août 1978, p. 20-24, et p. 30-33.

Fourgiotis, Thanos, « Entrevista – John Williams », *Cinema Magazine*, 1992, <http://conteudo.potterish.com/entrevista-john-williams-1992/>, consulté le 20 avril 2011.

Freer, Ian *et al.*, « *Raiders of the Lost Ark*. Indy Interviews », *Empire*, n° 208, octobre 2006, p. 72-82.

- Garel, Alain, « Autour de Brian de Palma, de Bernard Herrmann à John Williams », *Ecran*, n° 78, 15 mars 1979, p. 83-84.
- Garel, Alain, « John Williams », *Ecran*, n° 81, 15 juin 1979, p. 83-84.
- Groult, Florent, « Musica Dentata », *Colonne Sonore*, n° 3, printemps/été 2001, p. 158-170.
- Huvet, Chloé, « John Williams, héritier du symphonisme de l'âge d'or hollywoodien ? Étude comparative d'*E.T. the Extra-Terrestrial* et de *Jurassic Park* de Steven Spielberg (1982-1993) », Mémoire de Master 2 en musicologie sous la direction de Laurent Cugny et Philippe Cathé, ENS de Lyon, 2011.
- Huvet, Chloé, « La dissociation musique/images dans *Jurassic Park* : un élargissement des pratiques compositionnelles de l'âge d'or hollywoodien dans la partition de John Williams », *Cahiers de la Société Québécoise de Recherche en Musique*, vol. 15, n° 2, automne 2014, p. 23-39.
- Huvet, Chloé, « Le son de l'apocalypse spielbergienne : musique et *sound design* dans *La Guerre des mondes* (2005) », dans Hélène Machinal, Monica Michlin et Arnaud Regnaud (dir.), *Formes d(e l')Apocalypse*, à paraître en 2017.
- Huvet, Chloé, « Awe and Wonder: Shaping the Audiovisual World of *E.T. the Extra-Terrestrial* (1982) », dans Emilio Audissino (dir.), *John Williams. Music for Film, Television, and the Concert Stage*, Turnhout : Brepols Publishers, à paraître en 2018.
- Larson, Randall D., « Déjà Vu. The Music of John Williams », *Musique Fantastique. A Survey of Film Music in the Fantastic Cinema*, Metuchen/Londres : Scarecrow Press, 1985, p. 293-306.
- Lehman, Frank, « Scoring the President: Myth and Politics in Williams's *JFK* and *Nixon* », *Journal of the Society for American Music*, vol. 9, n° 4, 2015, p. 409-444.
- Merluzeau, Yann, « An Interview with John Williams », *Soundtrack*, vol. 12, n° 47, septembre 1993, p. 4-9.
- Moormann, Peter, *Spielberg-Variationen : Die Filmmusik von John Williams*, Baden-Baden : Nomos, 2010.
- Morgan, Catherine P., « Good vs. Evil: The Role of the Soundtrack in Developing a Dichotomy in *Harry Potter and the Sorcerer's Stone* », Mémoire de maîtrise en musicologie sous la direction de J. Kent Williams, The University of North Carolina at Greensboro, 2011.
- Navarro, Diego (dir.), *La Conexión Williams – Spielberg*, Madrid : Ilarion, 2010.
- Orosz, Jeremy, « John Williams: Paraphraser or Plagiarist? », *Journal of Musicological Research*, vol. 34, n° 4, 2015, p. 299-319.
- Sapiro, Ian, « Star Scores: Orchestration and the Sound of John Williams's Film Music », dans Emilio Audissino (dir.), *John Williams. Music for Film, Television, and the Concert Stage*, Turnhout : Brepols Publishers, à paraître en 2018.
- Scheurer, Timothy E., « John Williams and Film Music Since 1971 », *Popular Music and Society*, vol. 21, n° 1, 1977, p. 59-72.
- Soo, Chelsey L., « Bernard Herrmann and John Williams: Two Composers and their Influential Film Scores », Mémoire de maîtrise, University of Miami, 2007.
- Thomas, Tony, « A Conversation with John Williams », *The Cue Sheet, Journal of the Society for the Preservation of Film Music*, vol. 8, n° 1, mars 1991, p. 6-15.
- Tylski, Alexandre, « *Les dents de la mer* : analyse d'une partition incisive », s.l.n.d., <http://www.lumiere.org/esthetique/jaws.html>, consulté le 14 mai 2013.

- Tylski, Alexandre (dir.), *John Williams : un alchimiste musical à Hollywood*, Paris : L'Harmattan, 2011.
- Webster, Jamie L., « The Music of *Harry Potter*: Continuity and Change in the First Five Films », Thèse de doctorat en musicologie, University of Oregon, 2009.
- Webster, Jamie L., « Creating Magic with Music: The Changing Dramatic Relationship between Music and Magic in *Harry Potter* Films », dans Janet K. Halfyard (dir.), *The Music of Fantasy Cinema*, Sheffield : Equinox Pub., 2012, p. 193-217.

Ouvrages et articles sur le cinéma hollywoodien

Sur le cinéma de George Lucas et Star Wars

- Abbott, Denise, « George Lucas: His First Love is Editing » [1991], dans Sally Kline (dir.), *George Lucas Interviews*, Jackson : University Press of Mississippi, 1999, p. 165-169.
- Assayas, Olivier, « *L'Empire contre-attaque* (Irvin Kershner) », *Cahiers du cinéma*, n° 316, octobre 1980, p. 51-52.
- Associated Press, « Lucas Talks as *Star Wars* Returns: Some Fans Wish Original Versions Were on DVDs », *Today*, septembre 2004, http://www.today.com/id/6011380#.Vq_k21Lraft, consulté le 2 février 2016.
- Baxter, John, *George Lucas: A Biography*, Londres : HarperCollins, 1999.
- Benayoun, Robert et Michel Ciment, « Entretien avec George Lucas », *Positif*, n° 197, septembre 1977, p. 51-60.
- Berthomieu, Pierre (dir.), *Star Wars : le Rebelle et l'Empereur*, Paris : Ellipses, 2006.
- Berthomieu, Pierre, « *Star Wars – Episode I : La Menace fantôme*. Les paradoxes de George Lucas », *Positif*, n° 465, novembre 1999, p. 64-65.
- Berthomieu, Pierre, « *Star Wars – Episode III : La Revanche des Sith*. Les deux soleils de Tatooine », *Positif*, n° 533/534, juillet/août 2005, p. 126-127.
- Berthomieu, Pierre, « Les deux soleils de Tatooine : le destin de George Lucas », *Hollywood moderne : le temps des voyants*, Pertuis : Rouge Profond, 2011, p. 521-544.
- Bouzereau, Laurent et Judy Duncan, *The Making of Star Wars, Episode I - The Phantom Menace*, New York : Ballantine, 1999.
- Bowen, Jonathan L., *Anticipation: The Real Life Story of Star Wars: Episode I – The Phantom Menace*, Lincoln : iUniverse, 2005.
- Bresman, Jonathan, *The Art of Star Wars: Episode I – The Phantom Menace*, New York : Del Rey, 1999.
- Brooker, Will, *Using the Force: Creativity, Community and Star Wars Fans*, New York : Continuum, 2002.
- Brooker, Will, *Star Wars*, Londres : British Film Institute, 2009.
- Champlin, Charles, « *Star Wars* Hails the Once and Future Space Western », *Los Angeles Times*, 22 mai 1977, p. 1 et 41, <http://cinfiles.bampfa.berkeley.edu/cinfiles/DocDetail?docId=29141>, consulté le 7 mai 2012.
- Chion, Michel, « Cinéma de rêve », *Cahiers du cinéma*, n° 352, octobre 1983, p. 44-48.

- Chonin, Neva, « Rerun of the Jedi », *San Francisco Bay Guardian*, 22 février 1997, p. 34-38, <http://cinefiles.bampfa.berkeley.edu/cinefiles/DocDetail?docId=29170>, consulté le 7 mai 2012.
- Collins, Robert G., « *Star Wars*: The Pastiche of Myth and The Yearning for a Past Future », *Journal of Popular Culture*, été 1977, vol. 11, n° 1, p. 2-10, <http://cinefiles.bampfa.berkeley.edu/cinefiles/DocDetail?docId=29084>, consulté le 7 mai 2012.
- Conn, Andrew L., « *Star Wars*: Always », *Film Comment*, mai/juin 1997, p. 2 et 7-8, <http://cinefiles.bampfa.berkeley.edu/cinefiles/DocDetail?docId=29090>, consulté le 7 mai 2012.
- « Dave Prowse & James Earl Jones : Dark Vader », *Lucasfilm Magazine*. *Star Wars : 30^e anniversaire*, hors-série n° 5, octobre 2007, p. 41-43.
- Duncan, Jody, *Star Wars Mythmaking: Behind the Scenes of Attack of the Clones*, New York : Del Rey/Ballantine Books, 2002.
- Dupont, Nathalie, « De *La Guerre des étoiles* à *La Menace fantôme* : l'évolution structurelle, conceptuelle et technologique du cinéma américain de 1977 jusqu'à nos jours », Thèse de civilisation et culture anglaises sous la direction de Jacques Portes, Université de Paris 8, 2001.
- Edwards, Ted, *The Unauthorized Star Wars Compendium: The Complete Guide to the Movies, Comic Books, Novels, and More*, Boston : Little, Brown, 1999.
- François, Philippe, « *La Guerre des étoiles* devant la critique française », *Lucasfilm Magazine*. *Star Wars : 30^e anniversaire*, Hors-série n° 5, octobre 2007, p. 86-93.
- Hartlaub, Peter, « *Star Wars* Brought Down to Earth in Monster DVD Set », *San Francisco Chronicle*, 21 septembre 2004, <http://www.sfgate.com/entertainment/article/Star-Wars-brought-down-to-Earth-in-monster-DVD-2723603.php?page=1>, consulté le 7 mai 2012.
- Harty, Kevin J., « Boys to Men: Medievalism and Masculinity in *Star Wars* and *E.T. the Extra-Terrestrial* », dans Martha W. Driver et Sid Ray (dir.), *The Medieval Hero on Screen: Representations from Beowulf to Buffy*, Jefferson : McFarland, 2004, p. 73-90.
- Hearn, Marcus, *Star Wars : L'Attaque des Clones. Le guide illustré : l'histoire et les coulisses du tournage de l'Episode II*, Paris : Hors Collection, 2002.
- Hearn, Marcus, *Le cinéma de George Lucas*, Paris : La Martinière, 2005.
- Hills, Matt, « *Star Wars* in Fandom, Film Theory, and the Museum », dans Julian Stringer (dir.), *Movie Blockbusters*, Londres/New York : Routledge, 2003, p. 178-189.
- Jullier, Laurent, *Star Wars : anatomie d'une saga* [2005], Paris : Armand Colin, 2010.
- Kaminski, Michael, *The Secret History of Star Wars: The Art of Storytelling and the Making of a Modern Epic*, Kingston : Legacy Books Press, 2008.
- Kelly, Kevin et Paula Parisi, « Beyond *Star Wars*: What's Next for George Lucas », *Wired*, vol. 5, n° 2, février 1997, http://archive.wired.com/wired/archive//5.02/fflucas.html?person=george_lucas&topic_set=wiredpeople, consulté le 31 janvier 2016.
- Kline, Sally (dir.), *George Lucas Interviews*, Jackson : University Press of Mississippi, 1999.
- Bill Krohn, « Files d'attente », *Cahiers du cinéma*, n° 350, août 1983, p. 18-21.
- Labrousse, Fabrice et Francis Schall, *Il était une fois La Guerre des étoiles : la galaxie George Lucas*, Paris : Dark Star, 2007.
- Lancashire, Anne, « *The Phantom Menace*: Repetition, Variation, Integration », *Film Criticism*, vol. 24, n° 3, printemps 2000, p. 23-44.

- Longworth, Karina, *George Lucas*, Paris : Cahiers du cinéma, 2012.
- Lucas, Robert C., « Crafting Digital Cinema: Cinematographers in Contemporary Hollywood », Thèse de doctorat en études cinématographiques sous la direction de Thomas Schatz, University of Texas, 2011.
- McDaniel, Patti J., « The Lucas Effect: George Lucas and the New Hollywood », Thèse de doctorat en études cinématographiques, University of Southern California, 2004.
- Magid, Ron, « George Lucas: Past, Present and Future », *American Cinematographer*, vol. 78, n° 2, février 1997, p. 48-50, 52 et 54.
- Magid, Ron, « Saving the *Star Wars* Saga », *American Cinematographer*, vol. 78, n° 2, février 1997, p. 55-56 et 58-59.
- Magid, Ron, « An Expanded Universe: Digital and Analog Special Effects Collide in the Retooled Version of *Star Wars* », *American Cinematographer*, vol. 78, n° 2, février 1997, p. 60-62 et 64-70.
- Magid, Ron, « Master of His Universe: George Lucas Discusses *The Phantom Menace* and the Impact of Digital Filmmaking on the Industry's Future », *American Cinematographer*, vol. 80, n° 9, septembre 1999, p. 26-27, 29-30, 32 et 35.
- Magid, Ron, « Edit-Suite Filmmaking: Avid's Film Composer System and Variety of Covert Visual Effects Were Used During the Editing Phase to Complete *The Phantom Menace* », *American Cinematographer*, vol. 80, n° 9, septembre 1999, p. 118-120 et 122-124.
- Magid, Ron, « Exploring a New Universe: George Lucas Discusses His Ongoing Effort to Shape the Future of Digital Cinema », *American Cinematographer*, vol. 83, n° 9, septembre 2002, p. 40-42, 44 et 46-49.
- Magid, Ron, « Brave New Worlds: a Group of Cinematographers Assess the Digital Methods they Adopted to Render the Fantastic Scenes and Settings in *Star Wars: Episode II* », *American Cinematographer*, vol. 83, n° 9, septembre 2002, p. 50-52 et 54-59.
- Magid, Ron, « The Lucas Effect », *Popular Mechanics*, vol. 182, n° 6, juin 2005, p. 124-128.
- Philippe, Alexandre O., *The People vs. George Lucas* [2010], 1 DVD, Seven sept, 3512391763848, 2011.
- Rinzler, Jonathan W., *The Making of Star Wars: Episode III – Revenge of the Sith*, New York : Del Rey, 2005.
- Rinzler, Jonathan W., *The Making of Star Wars: The Definitive Story Behind the Original Film. Based on the Lost Interviews from the Official Lucasfilm Archives*, New York : Ballantine Books, 2007.
- Rinzler, Jonathan W., *Star Wars : The Blueprints. Inside the Production Archives*, Bellevue : Epic Ink, 2011.
- Rinzler, Jonathan W., *The Making of Return of the Jedi*, New York : Del Rey, 2013.
- Rinzler, Jonathan W., *Le Making of de L'Empire contre-attaque*, Talence : Akileos, 2013.
- Rinzler, Jonathan W., *Star Wars : Le Making of*, Talence : Akileos, 2014.
- Rosenbaum, Jonathan, « The Solitary Pleasures of *Star Wars* », *Sight and Sound*, 1977, p. 208-209, <http://cinefiles.bampfa.berkeley.edu/cinefiles/DocDetail?docId=54103>, consulté le 7 mai 2012.
- Sansweet, Stephen J. et Pablo Hidalgo, *Star Wars : la prélogie*, Paris : Flammarion, 2006.
- Sansweet, Stephen J. et Peter Wilmur, *Star Wars, le livre culte : 30 ans de passion – Les trésors inédits des archives LucasFilm et 2 CD audio*, Paris : Nathan, 2007.

- Sansweet, Stephen J., Pablo Hidalgo, Bob Vitas et Daniel Wallace, *The Complete Star Wars Encyclopedia*, Londres : Titan Books, 2009.
- Shay, Don et Jody Duncan (dir.), « *Star Wars Episode I: The Phantom Menace* », *Cinefex*, n° 78, juillet 1999, <http://www.cinefex.com/backissues/issue78.htm>, consulté le 10 avril 2015.
- Silvio, Carl et Tony M. Vinci (dir.), *Culture, Identities and Technology in the Star Wars Films*, Jefferson : McFarland & Company, 2007.
- Smissi, Hélène, « Le scénario fantôme », *Synopsis*, n° 4, automne 1999, p. 12-16.
- Sragow, Michael, « Film: The Force is Almost with You », *SF Weekly*, 29 janvier 1997. <http://cinefiles.bampfa.berkeley.edu/cinefiles/DocDetail?docId=29148>, consulté le 5 mai 2012.
- Vallely, Jean, « *The Empire Strikes Back* and So Does Filmmaker George Lucas With His Sequel to *Star Wars* » [1980], dans Sally Kline (dir.), *George Lucas Interviews*, Jackson : University Press of Mississippi, 1999, p. 87-97.
- Vaz, Mark C. et Shinji Hata, *From Star Wars to Indiana Jones: The Best of the Lucasfilm Archives*, San Francisco : Chronicle Books, 1994.
- Vuillaume, Corinne, « *La Revanche des Sith*, George Lucas (2005). L'impatience des limites », *Diable et cinéma*, 2005, http://www.diable-cinema.net/articles/index_revanche.htm, consulté le 16 novembre 2016.
- Waller, Marguerite R., « Poetic Influence in Hollywood: Rebel Without A Cause and *Star Wars* », *Diacritics*, vol. X, n° 3, septembre 1980, p. 57-66.
- Weiner, Rex, « Lucas the Loner Returns to *Wars* » [1995], dans Sally Kline (dir.), *George Lucas Interviews*, Jackson : University Press of Mississippi, 1999, p. 184-189.
- Sur les blockbusters, le cinéma hollywoodien contemporain et les nouvelles technologies***
- Amiel, Vincent et Pascal Couté, *Formes et obsessions du cinéma américain contemporain (1980-2002)*, Paris : Klincksieck, 2003.
- Beau, Franck, Philippe Dubois et Gérard Leblanc (dir.), *Cinéma et dernières technologies*, Paris/Bruxelles : INA/De Boeck & Larcier, 1998.
- Bennett, Bruce, Marc Furstenau et Adrian Mackenzie (dir.), *Cinema and Technology : Cultures, Theories, Practices*, Basingstoke/New York : Palgrave Macmillan, 2008.
- Berthomieu, Pierre, *Le cinéma hollywoodien : le temps du renouveau*, Paris : Armand Colin, 2003.
- Berthomieu, Pierre, *Hollywood classique : le temps des géants*, Pertuis : Rouge Profond, 2009.
- Berthomieu, Pierre, *Hollywood moderne : le temps des voyants*, Pertuis : Rouge Profond, 2011.
- Berthomieu, Pierre, *Hollywood : le temps des mutants*, Pertuis : Rouge Profond, 2013.
- Biskind, Peter, *Le Nouvel Hollywood : Coppola, Lucas, Scorsese, Spielberg... La révolution d'une génération*, Paris : Le Cherche Midi, 2002.
- Bordwell, David, « Intensified Continuity Visual Style in Contemporary American Film », *Film Quarterly*, vol. 55, n° 3, printemps 2002, p. 16-28.
- Bordwell, David, *The Way Hollywood Tells It: Story and Style in Modern Movies*, Berkeley : University of California Press, 2006.
- Brode, Douglas, *The Films of Steven Spielberg*, New York : Citadel Press, 1995.

- Brouwer, Alexandra et Thomas L. Wright, *Working in Hollywood*, New York : Crown Publishers, 1990.
- Buckland, Warren, *Directed by Steven Spielberg: Poetics of the Contemporary Hollywood Blockbuster*, New York : Continuum, 2006.
- Buckland, Warren, « A Close Encounter with *Raiders of the Lost Ark*: Notes on Narrative Aspects of the New Hollywood Blockbuster », dans Steve Neale et Murray Smith (dir.), *Contemporary Hollywood Cinema*, New York : Routledge, 1998, p. 166-177.
- Bukatman, Scott, « Spectacle, Attractions and Visual Pleasure », dans Wanda Strauven (dir.), *The Cinema of Attraction Reloaded*, Amsterdam : Amsterdam University Press, 2006, p. 71-82.
- Burdeau, Emmanuel, « Dans l'ombre du 11 septembre », *Cahiers du cinéma*, n° 603, juillet/août 2005, p. 34-36.
- Chateau, Dominique, « Pensées lacunaires et nouvelles technologies », dans Franck Beau, Philippe Dubois et Gérard Leblanc (dir.), *Cinéma et dernières technologies*, Paris/Bruxelles : INA/De Boeck & Larcier, 1998, p. 67-81.
- Cieutat, Michel, *Les grands thèmes du cinéma américain. Tome 1 : le rêve et le cauchemar*, Paris : Editions du Cerf, 1988.
- Cieutat, Michel, *Les grands thèmes du cinéma américain. Tome 2 : ambivalences et croyances*, Paris : Editions du Cerf, 1991.
- Coursodon, Jean-Pierre et Bertrand Tavernier, *50 ans de cinéma américain*, Paris : Nathan, 1995.
- Crawley, Tony, *L'aventure Spielberg*, Paris : Pygmalion/Gérard Watelet, 1984.
- Dixon, Wheeler W. et Gwendolyn A. Foster, *21st-Century Hollywood: Movies in the Era of Transformation*, New Brunswick : Rutgers University Press, 2011.
- Dupuy, Julien, Laure Gontier et Wilfried Benon, *Steven Spielberg*, Paris : Dark Star, 2001.
- Earnshaw, Steven (dir.), *Just Postmodernism*, Amsterdam/Atlanta : Rodopi, 1997.
- Enticknap, Leo, *Moving Image Technology: From Zoetrope to Digital*, Londres : Wallflower Press, 2005.
- Friedman, Lester D., *Citizen Spielberg*, Urbana : University of Illinois Press, 2006.
- Friedman, Lester D. et Brent Notbohm, *Steven Spielberg: Interviews*, Jackson : Mississippi University Press, 2000.
- Gaffez, Fabien, « La peau dure : quelques hypothèses relatives au “système d’incorporation spectaculaire” menant du burlesque au *blockbuster* », dans Claude Forest (dir.), *Du héros aux super héros : mutations cinématographiques*, Paris : Presses Sorbonne nouvelle, 2009, p. 87-98.
- Garson, Charlotte, *Le cinéma hollywoodien*, Paris : Cahiers du cinéma, 2008.
- Gaudreault, André et Philippe Marion, *La fin du cinéma ? Un média en crise à l'ère du numérique*, Paris : Armand Colin, 2013.
- Gauthier, Brigitte, *Histoire du cinéma américain*, Paris : Hachette, 1995.
- Godard, Jean-Pierre, *Spielberg*, Paris : Rivages, 1987.
- Godard Jean-Pierre, *Steven Spielberg, mythes et chaos*, Boulogne : Horizon illimité, 2003.

- Guido, Laurent, « La réception critique du cinéma hollywoodien en France : une perspective historique », dans Justin K. Bisanswa et Michel Tétu (dir.), *Francophonie au pluriel*, Québec : Cidef-AFI, 2003, p. 228-238.
- Gunning, Tom, « The Cinema of Attraction[s]: Early Film, its Spectator and the Avant-Garde » [1986], dans Wanda Strauven (dir.), *The Cinema of Attraction Reloaded*, Amsterdam : Amsterdam University Press, 2006, p. 381-388.
- Hall, Sheldon, « Blockbusters in the 1970s », dans Linda R. Williams et Michael Hammond (dir.), *Contemporary American Cinema*, Maidenhead : Open University Press, 2006, p. 164-181.
- Hall, Sheldon et Steve Neale, *Epics, Spectacles and Blockbusters: A Hollywood History*, Detroit : Wayne State University Press, 2010.
- Hayward, Philip et Tana Wollen (dir.), *Future Visions: New Technologies of the Screen*, Londres : BFI, 1993.
- Higgins, Scott, « Suspenseful Situations: Melodramatic Narrative and the Contemporary Action Film », *Cinema Journal*, vol. 47, n° 2, hiver 2008, p. 74-96.
- Hill, John et Pamela Church Gibson (dir.), *American Cinema and Hollywood: Critical Approaches*, Oxford : Oxford University Press, 2000.
- Jess-Cooke, Carolyn, *Film Sequels: Theory and Practice from Hollywood to Bollywood*, Edinburgh : Edinburgh University Press, 2009.
- Jess-Cooke, Carolyn, « Sequelizing Spectatorship and Building Up the Kingdom: The Case of *Pirates of the Caribbean*, Or, How a Theme-Park Attraction Spawned a Multibillion-Dollar Film Franchise », dans Carolyn Jess-Cooke et Constantine Verevis (dir.), *Second Takes: Critical Approaches to the Film Sequel*, Albany : State University of New York Press, 2010, p. 205-223.
- Jullier, Laurent, *L'écran post-moderne : un cinéma de l'allusion et du feu d'artifice*, Paris/Montréal : L'Harmattan, 1997.
- Keane, Stephen, *Disaster Movies: The Cinema of Catastrophe*, Londres/New York : Wallflower, 2006.
- Keane, Stephen, *CineTech: Film, Convergence and New Media*, New York : Palgrave Macmillan, 2007.
- King, Geoff, *Spectacular Narratives: Hollywood in the Age of the Blockbuster*, Londres/New York : I.B. Tauris, 2000.
- King, Geoff, *New Hollywood Cinema: An Introduction*, New York : Columbia University Press, 2002.
- King, Geoff, « Spectacle, Narrative, and the Spectacular Hollywood Blockbuster », dans Stringer, Julian (dir.), *Movie Blockbusters*, Londres/New York : Routledge, 2003, p. 114-127.
- King, Geoff, « Spectacle and Narrative in the Contemporary Blockbuster », dans Linda R. Williams et Michael Hammond (dir.), *Contemporary American Cinema*, Maidenhead : Open University Press, 2006, p. 334-352.
- Klein, Amanda A. et R. Barton Palmer, *Cycles, Sequels, Spin-offs, Remakes and Reboots: Multiplicities in Film and Television*, Austin : University of Texas Press, 2016.
- Kolker, Robert P., *A Cinema of Loneliness: Penn, Stone, Kubrick, Scorsese, Spielberg, Altman*, Oxford : Oxford University Press, 2000.

- Kramer, Peter, « Post-Classical Hollywood », dans John Hill et Pamela Church Gibson (dir.), *The Oxford Guide to Film Studies*, Oxford : Oxford University Press, 1998, p. 289-309.
- Leitch, Thomas, « Twice-Told Tales: Disavowal and the Rhetoric of the Remake », dans Jennifer Forrest et Leonard R. Koos (dir.), *Dead Ringers: The Remake in Theory and Practice*, Albany : State University of New York Press, 2002, p. 37-62.
- Lewis, Jon (dir.), *The New American Cinema*, Durham/Londres : Duke University Press, 1998.
- Lewis, Jon (dir.), *The End of Cinema as We Know It: American Film in the Nineties*, New York : New York University Press, 2001.
- Lovell, Alan et Gianluca Sergi, *Making Films in Contemporary Hollywood*, Londres : Hodder Arnold, 2005.
- McQuire, Scott, « Impact Aesthetics: Back to the Future in Digital Cinema? », *Convergence: the Journal of Research into New Media Technologies*, vol. 6, n° 2, 2000, p. 41-61.
- Menegaldo, Gilles (dir.), *Crises de la représentation dans le cinéma américain*, Poitiers : UFR Langues et littératures, 1996.
- Morris, Nigel, *The Cinema of Steven Spielberg: Empire of Light*, Londres : Wallflower Press, 2007.
- Moussaron, Jean-Pierre et Jean-Baptiste Thoret (dir.), *Why not ? Sur le cinéma américain*, Pertuis : Rouge Profond, 2002.
- Myles, Lynda et Michael Pye, *Les enfants terribles du cinéma américain, ou comment les jeunes cinéastes ont pris le pouvoir à Hollywood*, Paris : L'Age d'Homme, 1983.
- Neale, Steve, « Hollywood Strikes Back: Special Effects in Recent American Cinema », *Screen*, vol. 21, n° 3, automne 1980, p. 101-106.
- Neale, Steve, « Hollywood Corner », *Framework*, vol. 0, n° 19, janvier 1982, p. 37-39.
- Neale, Steve et Murray Smith (dir.), *Contemporary Hollywood Cinema*, New York : Routledge, 1998.
- Paci, Viva, *La machine à voir : à propos de cinéma, attraction, exhibition*, Villeneuve-d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, 2012.
- Pierson, Michele, *Special Effects: Still in Search of Wonder*, New York : Columbia University Press, 2002.
- Prince, Stephen, *Digital Visual Effects in Cinema: The Seduction of Reality*, New Brunswick : Rutgers University Press, 2012.
- Quirke, Antonia, *Jaws*, Londres : British Film Institute, 2002.
- Rogers, Ariel R., « Moving Machines: The Experience of New Technologies from Widescreen to Digital Cinema », Thèse de doctorat en études cinématographiques, The University of Chicago, 2010.
- Rogers, Ariel R., *Cinematic Appeals: The Experience of New Movie Technologies*, New York : Columbia University Press, 2013.
- Rombes, Nicholas, *Cinema in the Digital Age*, Londres : Wallflower Press, 2009.
- Rombes, Nicholas, « Before and After and Right Now: Sequels in the Digital Era », dans Carolyn Jess-Cooke et Constantine Verevis (dir.), *Second Takes: Critical Approaches to the Film Sequel*, Albany : State University of New York Press, 2010, p. 191-204.
- Rose, Frank, *The Art of Immersion: How the Digital Generation is Remaking Hollywood, Madison Avenue, and the Way We Tell Stories*, New York : W.W. Norton & Company, 2011.

- Shone, Tom, *Blockbuster: How Hollywood Learned to Stop Worrying and Love the Summer*, New York : Free Press, 2004.
- Silet, Charles L. P. (dir.), *The Films of Steven Spielberg: Critical Essays*, Lanham : Scarecrow Press, 2002.
- Silvio, Carl et Tony M. Vinci (dir.), *Culture, Identities and Technology in the Star Wars Films*, Jefferson : McFarland & Company, 2007.
- Stringer, Julian (dir.), *Movie Blockbusters*, Londres/New York : Routledge, 2003.
- Sutton, David E. et Peter Wogan (dir.), *Hollywood Blockbusters: The Anthropology of Popular Movies*, Oxford/New York : Berg, 2009.
- Sutton, Paul, « The “Afterwardsness” of the Sequel », dans Carolyn Jess-Cooke et Constantine Verevis (dir.), *Second Takes : Critical Approaches to the Film Sequel*, Albany : State University of New York Press, 2010, p. 139-152.
- Thoret, Jean-Baptiste, *Le cinéma américain des années 70*, Paris : Cahiers du cinéma, 2006.
- Williams, Linda R. et Michael Hammond (dir.), *Contemporary American Cinema*, Maidenhead : Open University Press, 2006.

Sur le cinéma de science-fiction

- Baxter, John, *Science Fiction in the Cinema*, New York : A. S. Barnes, 1970.
- Berthelot, Francis et Philippe Clermont (dir.), *Colloque de Cerisy : science-fiction et imaginaires contemporains*, Paris : Bragelonne, 2007.
- Boddy, William, « A Century of Electronic Cinema », *Screen*, vol. 49, n° 2, été 2008, p. 142-156.
- Booker, M. Keith, *Alternate Americas: Science Fiction Film and American Culture*, Westport/Londres : Praeger, 2006.
- Booker, M. Keith, *Historical Dictionary of Science Fiction Cinema*, Lanham/Toronto : Scarecrow Press, 2010.
- Bozzetto, Roger et Gilles Menegaldo (dir.), *Colloque de Cerisy : les nouvelles formes de la science-fiction*, Paris : Bragelonne, 2006.
- Chapman, James et Nicholas J. Cull, *Projecting Tomorrow: Science Fiction and Popular Cinema*, Londres : I.B. Tauris, 2013.
- Chion, Michel, *Les films de science-fiction*, Paris : Cahiers du cinéma, 2008.
- Cornea, Christine, *Science Fiction Cinema: Between Fantasy and Reality*, New Brunswick : Rutgers University Press, 2007.
- Dufour, Éric, *Le cinéma de science-fiction : histoire et philosophie*, Paris : Armand Colin, 2011.
- Engel, Charlene, « Language and the Music of the Spheres: Steven Spielberg’s *Close Encounters of the Third Kind* », *Literature/Film Quarterly*, vol. 24, n° 4, octobre 1996, p. 376-382.
- Fisher, William, « Of Living Machines and Living-Machines: *Blade Runner* and the Terminal Genre », *New Literary History*, vol. 20, n° 1, automne 1988, p. 187-198.
- Gordon, Andrew, *Empire of Dreams: The Science Fiction and Fantasy Films of Steven Spielberg*, Lanham : Rowman & Littlefield, 2008.
- Gressard, Gilles, *Le film de science-fiction*, Paris : J’ai lu, 1988.

- Hogan, David J. (dir.), *Science Fiction America: Essays on SF Cinema*, Jefferson : McFarland, 2006.
- Johnston, Keith M., *Science Fiction Film: A Critical Introduction*, Oxford/ New York : Berg Publishers, 2011.
- King, Geoff et Tanya Krzywinska, *Science Fiction Cinema: From Outerspace to Cyberspace*, Londres : Wallflower, 2000.
- Pelosato, Alain, *Fantastique et science-fiction au cinéma*, Pantin : Editions Naturellement, 1999.
- Perkowitz, Sidney, *Hollywood Science: Movies, Science, and the End of the World*, New York : Columbia University Press, 2007.
- Pierson, Michele, « CGI Effects in Hollywood Science-Fiction Cinema 1989-95: The Wonder Years », *Screen*, vol. 40, n° 2, été 1999, p. 158-176.
- Sexton, Max et Malcolm Cook, *Adapting Science Fiction to Television: Small Screen, Expanded Universe*, Lanham : Rowman & Littlefield, 2015.
- Sobchack, Vivian, *Screening Space: The American Science Fiction Film*, New Brunswick : Rutgers University Press, 2004.
- Telotte, J. P., *A Distant Technology: Science Fiction Film and the Machine Age*, Hanover/Londres : University Press of New England, 1999.
- Telotte, J. P., *Science Fiction Film*, Cambridge/New York : Cambridge University Press, 2001.

Ouvrages et articles sur le montage

- Albera, François, « Pour une épistémographie du montage : préalables », dans Elena Dagrada (dir.), *Limite(s) du montage. Cinémas : revue d'études cinématographiques*, vol. 13, n° 1-2, automne 2002, p. 11-32.
- Amiel, Vincent, *Esthétique du montage* [2005], Paris : Armand Colin, 2010.
- Bazin, André, « Montage interdit », *Cahiers du cinéma*, n° 65, décembre 1956, p. 32-36.
- Benassi, Stéphane et Alphonse Cugier (dir.), *Le montage : état des lieux réel(s) et virtuel(s)*, Paris : L'Harmattan, 2003.
- Borghi, Michèle, « L'évolution du montage dans les nouveaux types de post-production », dans Stéphane Benassi et Alphonse Cugier (dir.), *Le montage : état des lieux réel(s) et virtuel(s)*, Paris : L'Harmattan, 2003, p. 231-240.
- Chandler, Gael, *Cut by Cut: Editing your Film or Video*, Studio City : Michael Wise Productions, 2004.
- Colpi, Henri, « Dégradation d'un art : le montage », *Cahiers du cinéma*, n° 65, décembre 1956, p. 26-29.
- Durand, Philippe, *Cinéma et montage : un art de l'ellipse*, Paris : Editions du Cerf, 1993.
- Eisenstein, Serguei, *Le Film : sa forme, son sens*, Paris : Christian Bourgois, 1976.
- Fairservice, Don, *Film Editing: History, Theory and Practice*, Manchester : Manchester University Press, 2001.
- Faucon, Térésa, *Penser et expérimenter le montage*, Paris : Presses Sorbonne nouvelle, 2009.
- Faucon, Térésa, *Théorie du montage : énergie, forces et fluides*, Paris : Armand Colin, 2013.

- Godard, Jean-Luc, « Montage, mon beau souci », *Cahiers du cinéma*, n° 65, décembre 1956, p. 30-31.
- Jurgenson, Albert et Sophie Brunet, *Pratique du montage*, Lormont : Le Bord de l'eau, 2014.
- Koppelman, Charles, *Behind the Seen: How Walter Murch Edited Cold Mountain Using Apple's Final Cut Pro and What This Means for Cinema*, New York : New Riders Press, 2004.
- Lefebvre, Martin et Marc Furstenu, « Digital Editing and Montage: The Vanishing Celluloid and Beyond », dans Elena Dagrada (dir.), *Limite(s) du montage. Cinémas : revue d'études cinématographiques*, vol. 13, n° 1-2, automne 2002, p. 69-107.
- LoBrutto, Vincent, *Selected Takes: Film Editors on Editing*, New York : Praeger, 1991.
- Murch, Walter, *En un clin d'œil : passé, présent et futur du montage*, Paris : Capricci, 2001.
- Ondaatje, Michael, *Conversations avec Walter Murch : l'art du montage cinématographique*, Paris : Ramsay, 2009.
- Orpen, Valerie, *Film Editing: The Art of the Expressive*, Londres : Wallflower Press, 2003.
- Pinel, Vincent, *Le montage : l'espace et le temps du film*, Paris : Cahiers du cinéma/SCÉRÉN-CNDP, 2001.
- Robertson, Robert, *Eisenstein on the Audiovisual: The Montage of Music, Image and Sound in Cinema*, Londres : Tauris Academic Studies, 2009.
- Ropars-Wuilleumier, Marie-Claire, « Fonction du montage dans la constitution du récit au cinéma », *Revue des sciences humaines*, n° 141, janvier/mars 1971, p. 33-52.
- Sadoff, Ronald H., « The Role of the Music Editor and the "Temp Track" as Blueprint for the Score, Source Music, and Scource Music of Films », *Popular Music*, vol. 25, n° 2, mai 2006, p. 165-183.
- Salt, Barry, *Film Style and Technology*, Londres : Star Word, 2009.
- Saltzman, Steven, *Music Editing for Film and Television: the Art and the Process*, Burlington/Abindgon : Focal Press, 2015.
- Sinclair, Jorge, *Direction montage*, Biarritz : Séguier, 1997.
- Villain, Dominique, *Le montage au cinéma*, Paris : Cahiers du cinéma, 1996.
- Wallcraft, Connie, « Music and Editing. The Message Within the Filmic Event: Exploring an Extract of *Moulin Rouge* », dans David Cooper, Christopher Fox et Ian Sapiro (éd.), *CineMusic? Constructing the Film Score*, Newcastle : Cambridge Scholars Publishing, 2008, p. 69-84.
- Yazbek, Elie, « Montage et idéologie dans le cinéma américain contemporain », Thèse de doctorat en études cinématographiques sous la direction de Jean-Loup Bourget, Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, 2008.

Ouvrages et articles sur le son

Sur le son dans Star Wars et dans le cinéma de science-fiction

- Allen, Ioan, « The Dolby Sound System for Recording *Star Wars* », *American Cinematographer*, vol. 58, n° 6, juillet 1977, p. 709, 748 et 761.

- Allen, Michael, « From *Bwana Devil* to *Batman Forever*: Technology in Contemporary Hollywood Cinema », dans Steve Neale et Murray Smith (dir.), *Contemporary Hollywood Cinema*, New York : Routledge, 1998, p. 109-129.
- Barham, Jeremy, « Scoring Incredible Futures: Science-Fiction Screen Music, and “Postmodernism” as Romantic Epiphany », *The Musical Quarterly*, vol. 91, n° 3/4, automne/hiver 2008, p. 240-274.
- Bartkowiak, Mathew J. (dir.), *Sounds of the Future: Essays on Music in Science Fiction Film*, Jefferson : McFarland & Company, 2010.
- « Ben Burtt Answers Questions about Sound Design of *Star Wars* », *FilmSound*, s.d., <http://filmsound.org/starwars/starwars-AQ.htm>, consulté le 20 mai 2015.
- « Ben Burtt – Sound Designer of *Star Wars* », *FilmSound*, 1993, <http://www.filmsound.org/starwars/burtt-interview.htm>, consulté le 20 avril 2015.
- Blake, Larry, *Film Sound Today: An Anthology of Articles from Recording Engineer/Producer, Hollywood* : Reveille Press, 1984.
- Blake, Larry, « *Star Wars Episode II: Attack of the Clones* », *Mix Magazine*, juin 2002, http://www.mixonline.com/mag/audio_star_wars_episode_2/, consulté le 6 septembre 2014.
- Bond, Jeff, *The Music of Star Trek: Profiles in Style*, Los Angeles : Lone Eagle Publishing Company, 1998.
- Burtt, Ben, « The Emotional Sounds of *Star Wars* », *FilmSound*, s.d., <http://www.filmsound.org/starwars/dramatic.htm>, consulté le 2 avril 2015.
- Burtt, Ben, *Star Wars Galactic Phrase Book & Travel Guide*, New York : Lucas Books/Del Rey, 2001.
- Buhler, James, « Notes to the Soundtrack of *Source Code* », dans Carol Vernallis, Amy Herzog et John Richardson (dir.), *The Oxford Handbook of Sound and Image in Digital Media*, Oxford : Oxford University Press, 2013, p. 502-513.
- Carlsson, Sven E., « Sound Design of *Star Wars* », *FilmSound*, s.d., <http://filmsound.org/starwars/>, consulté le 12 avril 2015.
- Chang, Maria L., « The Sound of *Star Wars* », *Science World*, vol. 55, n° 14, mai 1999, p. 40.
- Clews, Richard, « Sound for *Star Wars Episode II* », *AudioTechnology*, novembre 2002, http://www.audiotechnology.com.au/pdf/5/at5_star_wars_episode_2.pdf, consulté le 9 février 2015.
- Coyle, Rebecca, « Spooked by Sound: *The Blair Witch Project* », dans Philip Hayward (dir.), *Terror Tracks: Music, Sound and Horror Cinema*, Oakville : Equinox Publishing, 2009, p. 213-228.
- Coyle, Rebecca, « Point of Audition: Sound and Music in *Cloverfield* », *Science Fiction Film and Television*, vol. 3, n° 2, automne 2010, p. 217-237.
- Fisher, Kevin, « Sounds between Worlds: The Audiovisual Hyperchiasm in *The Thirteenth Floor* and *The Matrix* », *New Review of Film and Television Studies*, vol. 9, n° 1, mars 2011, p. 57-70.
- Forde, Teresa, « The *Sunshine* Soundtrack as Aural Attraction », *New Review of Film and Television Studies*, vol. 9, n° 1, mars 2011, p. 71-83.
- Gauthier, François R., « L’impact des changements technologiques sur le travail de Paul Baillargeon dans la série *Star Trek* », Mémoire de maîtrise en musicologie sous la direction de Michel Duchesneau et Caroline Traube, Université de Montréal, 2010.

- Guez, Bertrand, « Art du bruitage : l'abstraction sonore dans *Star Wars* », dans Pierre Berthomieu, *Le Rebelle et l'Empereur : étude sur Star Wars*, Paris : Ellipses, 2006, p. 115-124.
- Guido, Laurent, « Un nouveau “règne de la terreur” ? La voix de *L'Homme invisible* et les mythes de la dictature radiophonique », dans Laurent Guido (dir.), *Les peurs de Hollywood*, Lausanne : Antipodes, 2006, p. 59-81.
- Guido, Laurent, « Quelle musique après la catastrophe ? Culture de masse et régression de l'écoute dans les adaptations cinématographiques de *I Am Legend* », dans Philippe Borne, Claire Clivaz, Nicole Durisch Gauthier, Philippe Hertig et Nicolas Meylan (dir.), *La fin du monde : analyses plurielles d'un motif religieux, scientifique et culturel*, Genève : Labor et Fides, 2012, p. 213-226.
- Hayward, Philip (dir.), *Off the Planet: Music, Sound and Science Fiction Cinema*, Londres/Eastleigh : John Libbey Publishing, 2004.
- Hershon, Robert, « Film Composers in the Sonic Wars », *Cinéaste*, vol. 22, n° 4, mars 1997, p. 10-14, <http://www.crouchingphotographer.com/Sonic%20Wars.htm>, consulté 10 avril 2015.
- Jarrett, Michael, « Sound Doctrine: An Interview with Walter Murch », *Film Quarterly*, vol. 53, n° 3, printemps 2000, p. 2-11.
- Keane, Stephen, « Walter Murch and Ben Burt: The Sound Designer as Composer », dans Graeme Harper, Ruth Doughty et Jochen Eisentraut (dir.), *Sound and Music in Film and Visual Media: An Overview*, New York : Continuum, 2009, p. 452-462.
- Kellegan, Fiona, « Sound Effects in Sci-Fi and Horror Films », *FilmSound*, mars 1996, <http://filmsound.org/articles/horrorsound/horrorsound.htm>, consulté le 15 janvier 2016.
- Lauten, Erin K., « Interview with Ben Burt, Editor and Sound Designer, *Star Wars: Episode II* », *FilmSound*, avril 2002, <http://filmsound.org/starwars/editorsnet-interview.htm>, consulté le 12 avril 2015.
- « Magical Sounds », *Creative Planet Network*, février 2012, <http://www.creativeplanetnetwork.com/news/news-articles/magical-sounds/383191>, consulté le 15 novembre 2015.
- Murphy, Scott, « The Major Tritone Progression in Recent Hollywood Science Fiction Films », *Music Theory Online*, vol. 12, n° 2, mai 2006, <http://www.mtosmt.org/issues/mto.06.12.2/mto.06.12.2.murphy.html>, consulté le 14 mai 2016.
- Rinzler, Jonathan W., *The Sounds of Star Wars*, San Francisco : Chronicle Books, 2010.
- Redmond, Sean, « Sounding Alien, Touching the Future: Beyond the Sonorous Limit in Science Fiction Film », *New Review of Film and Television Studies*, vol. 9, n° 1, janvier 2011, p. 42-56.
- Roberts, Sheila, « Ben Burt Interview, *Wall-E* », *MoviesOnline*, 2008, http://www.moviesonline.ca/movienews_14930.html, consulté le 2 avril 2015.
- Rydstrom, Gary, « Sound Design of *Terminator 2* », *FilmSound*, s.d., <http://www.filmsound.org/t2/>, consulté le 22 février 2015.
- Sergi, Gianluca, « Tales of the Silent Blast: Star Wars and Sound », *Journal of Popular Film and Television*, vol. 26, n° 1, printemps 1998, p. 12-22.
- « Skywalker Sound History », *Skywalker Sound*, s.d., http://www.skysound.com/about_history.html, consulté le 12 avril 2015.

- Summers, Tim, « *Star Trek* and the Musical Depiction of the Alien Other », *Music, Sound and the Moving Image*, vol. 7, n° 1, avril 2013, p. 19-52.
- « The Wilhelm Scream », *Hollywood Lost and Found*, mai 2010, <http://hollywoodlostandfound.net/wilhelm.html>, consulté le 17 avril 2015.
- Whittington, William, *Sound Design & Science Fiction*, Austin : University of Texas Press, 2007.
- Whittington, William, « Sound Design for a Found Future: Alfonso Cuarón's *Children of Men* », *Routledge New Review of Film and Television Studies*, vol. 9, n° 1, mars 2011, p. 3-14.
- Wright, Benjamin, « The Scream Heard 'Round the World », *Wright on Film*, mars 2008, <http://wrightonfilm.com/2008/03/03/the-scream-heard-round-the-world/>, consulté le 17 avril 2015.
- Wood, Aylish, « Sonic Times in *Watchmen* and *Inception* », dans Carol Vernallis, Amy Herzog et John Richardson (dir.), *The Oxford Handbook of Sound and Image in Digital Media*, Oxford : Oxford University Press, 2013, p. 417-436.

Sur le son au cinéma

- Alibert, Jean-Louis, *Le son de l'image*, Grenoble : Presses universitaires de Grenoble, 2008.
- Altman, Rick, « The Evolution of Sound Technology », dans Elisabeth Weis et John Belton (dir.), *Film Sound: Theory and Practice*, New York : Columbia University Press, 1985, p. 44-53.
- Altman, Rick, « Technologie et représentation : l'espace sonore », dans Jacques Aumont, André Gaudreault et Michel Marie (dir.), *L'Histoire du cinéma : nouvelles approches*, Paris : Publications de la Sorbonne, 1989, p. 121-130.
- Altman, Rick, « Reading Positions: The Cow Bell Effect, and the Sounds of Silent Film », *Cinemas : revue d'études cinématographiques*, vol. 2, n° 2-3, printemps 1992, p. 19-31.
- Altman, Rick, « General Introduction: Cinema as Event », dans Rick Altman (dir.), *Sound Theory, Sound Practice*, New York/Londres : Routledge, 1992, p. 1-14.
- Altman, Rick (dir.), *Sound Theory, Sound Practice*, New York/Londres : Routledge, 1992.
- Astic, Guy et Philippe Langlois, « La perception dans les plis : musique, son et silence dans *Mulholland Drive* », *Simulacres*, n° 6, mars 2002, p. 122-133.
- Bailblé, Claude, « L'image frontale, le son spatial », dans Franck Beau, Philippe Dubois et Gérard Leblanc (dir.), *Cinéma et dernières technologies*, Paris/Bruxelles : INA/De Boeck & Larcier, 1998, p. 225-249.
- Balibar, Lucien, *La chaîne du son au cinéma et à la télévision : de la prise de son à la post-production*, Paris : Dunod, 2015.
- Barnier, Martin, « L'espace de la peur dans le son de quelques films espagnols récents », dans Jean-Claude Séguin (dir.), *Les Séminaires du GRIMIA : coprésences*, Lyon : GRIHM/GRIMIA/Université Lumière-Lyon 2, 2001, p. 21-38.
- Barnier, Martin, « Le cri de la nature chez Terrence Malick. Analyse du son de *The Thin Red Line* », *Décadrages*, n° 11, automne 2007, p. 41-49.
- Barnier, Martin, « Les rapports entre images et sons », dans René Gardies (dir.), *Comprendre le cinéma et les images*, Paris : Armand Colin, 2007, p. 53-66.

- Barnier, Martin, « Kiyoshi Kurosawa et les sons fantomatiques », dans Antoine Coppola (dir.), *CinémAction : Cinémas d'Asie orientale*, n° 128, août 2008, p. 122-129.
- Barnier, Martin, *Bruits, cris, musique de films : les projections avant 1914*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2010.
- Barnier, Martin, « Voix over et peur au cinéma », *Cahiers de narratologie*, n° 12, 2012, <http://narratologie.revues.org/6518>, consulté le 10 février 2015.
- Barnier, Martin, « Réception critique et historique des technologies du son au cinéma », *Cinémas : revue d'études cinématographiques*, vol. 4, n° 1, automne 2013, p. 35-57.
- Beck, Jay « A Quiet Revolution: Changes in American Film Sound Practices, 1967-1979 », Thèse de doctorat, University of Iowa, 2003.
- Beck, Jay, « The Sounds of “Silence”: Dolby Stereo, Sound Design and *The Silence of the Lambs* », dans Jay Beck et Tony Grajeda (dir.), *Lowering the Boom: Critical Studies in Film Sound*, Urbana : University of Illinois Press, 2008, p. 68-83.
- Beck, Jay, et Tony Grajeda (dir.), *Lowering the Boom: Critical Studies in Film Sound*, Urbana : University of Illinois Press, 2008.
- Beck, Jay et Vanessa Theme Ament, « The New Hollywood, 1981-1999 », dans Kathryn Kalinak (dir.), *Sound: Dialogue, Music, and Effects*, Londres/New York : I.B. Tauris, 2015, p. 107-132.
- Beck, Jay, *Designing Sound: Audiovisual Aesthetics in 1970s American Cinema*, New Brunswick/Londres : Rutgers University Press, 2016.
- Belton, John, « Technology and Aesthetics of Film Sound », dans Elisabeth Weis et John Belton (dir.), *Film Sound: Theory and Practice*, New York : Columbia University Press, 1985, p. 63-72.
- Belton, John, « 1950s Magnetic Sound: The Frozen Revolution », dans Rick Altman (dir.), *Sound Theory, Sound Practice*, New York/Londres : Routledge, 1992, p. 154-167.
- Bergren, Peter, « Blurring the Lines Between the Edit and the Mix: New Trends in Audio Post-Production », *Mix Magazine*, mars 1997, p. 84-90.
- Billeaud, Richard, « Du bon usage et des limites des techniques numériques pour la restauration des bandes sonores de films », dans Didier Huvelle et Dominique Nasta (dir.), *Le son en perspective : nouvelles recherches / New Perspectives in Sound Studies*, Bruxelles/New York : P.I.E./Peter Lang, 2004, p. 235-242.
- Blake, Larry, « Go Back and Listen: Classic Film Soundtracks », *Mix*, vol. 19, n° 8, août 1995, p. 110 et 113-120.
- Bobée, Emmanuelle, « Monde “réel” et monde imaginaire. Le Rôle de la bande-son dans *Eraserhead*, de David Lynch », *Entrelacs*, n° 8, 2011, <http://entrelacs.revues.org/236>, consulté le 10 avril 2015.
- Brophy, Philip (dir.), *Cinesonic: The World of Sound in Film*, Sidney : AFTRS Publications, 1999.
- Brophy, Philip (dir.), *Cinesonic: Cinema & the Sound of Music*, Sidney : AFTRS Publications, 2000.
- Brophy, Philip (dir.), *Cinesonic: Experiencing the Soundtrack*, Sidney : AFTRS Publications, 2001.
- Buhler, James, David Neumeyer et Rob Deemer, *Hearing the Movies: Music and Sound in Film History*, New York : Oxford University Press, 2010.

- Buhler, James et Alex Newton, « Outside the Law of Action: Music and Sound in the *Bourne* Trilogy », dans Carol Vernallis, Amy Herzog et John Richardson (dir.), *The Oxford Handbook of Sound and Image in Digital Media*, Oxford : Oxford University Press, 2013, p. 325-349.
- Campan, Véronique, *L'écoute filmique : écho du son en image*, Saint-Denis : Presses universitaires de Vincennes, 1999.
- Cardinal, Serge, « L'espace dissonant. À propos d'un segment du film *Boy Meets Girl* », *Cinémas : revue d'études cinématographiques*, vol. 5, n° 3, printemps 1995, p. 77-95.
- Cardinal, Serge, « Entendre le lieu, comprendre l'espace, écouter la scène », *Protée*, vol. 23, n° 3, automne 1995, p. 94-99.
- Cardinal, Serge, « Le lieu du son, l'espace de la source. Autour d'*Une femme douce* (Robert Bresson, 1969) », *Canadian Journal of Film Studies*, vol. 4, n° 2, automne 1995, p. 3-16.
- Cardinal, Serge, Martin Allard et Louis Comtois, « La musicalité d'une bande sonore. À propos de *L'Invention d'un paysage* », dans Réal La Rochelle (dir.), *Écouter le cinéma*, Montréal : Les 400 coups, 2002, p. 158-174.
- Cardinal, Serge, « From Disjunction to Discordance », *2007 Conference on Sound, Music, and the Moving Image*, Senate House de Londres, septembre 2007, <http://www.creationsonore.ca/articles-et-communications/>, consulté le 9 janvier 2015.
- Chateau, Dominique, « Projet de sémiologie des relations audiovisuelles dans le film », *Le Cinéma comme langage*, Paris : AISS-AIASPA, 1986, p. 131-175.
- Chion, Michel, « La question du bruit rapportée aux genres cinématographiques », s.l.n.d., <http://michelchion.com/texts>, consulté le 2 mars 2015.
- Chion, Michel, « 100 concepts pour penser et décrire le cinéma sonore », s.l.n.d., <http://michelchion.com/texts>, consulté le 2 mars 2015.
- Chion, Michel, « Révolution douce... et dure stagnation », *Cahiers du cinéma*, n° 398, juillet/août 1987, p. 27-32.
- Chion, Michel, « Pendant la musique, le bruit continue », *Positif*, n° 437/438, juillet/août 1997, p. 65-70.
- Chion, Michel, *Un art sonore, le cinéma : histoire, esthétique, poétique*, Paris : Cahiers du cinéma, 2003.
- Chion, Michel, « The Silence of the Loudspeakers, or Why With Dolby Sound it is the Film that Listens To Us » [1998], dans Larry Sider, Diane Freeman et Jerry Sider (dir.), *Soundscape: The School of Sound Lectures*, Londres/New York : Wallflower Press, 2003, p. 150-154.
- Chion, Michel, *Le son : traité d'acoulogie* [1998], Paris : Armand Colin, 2010.
- Chion, Michel, *L'audio-vision : son et image au cinéma*, Paris : Armand Colin, 2013.
- Chion, Michel, « Sensory Aspects of Contemporary Cinema », dans John Richardson, Claudia Gorbman et Carol Vernallis (dir.), *The Oxford Handbook of New Audiovisual Aesthetics*, New York : Oxford University Press, 2013, p. 325-330.
- Dallaire, Frédéric, « Son organisé, partition sonore, ordre musical : la pensée et la pratique cinématographiques d'Edgard Varèse et de Michel Fano », *Intersections: Canadian Journal of Music / Intersections : revue canadienne de musique*, vol. 33, n° 1, automne 2012, p. 65-81.

- Dallaire, Frédéric, « Création sonore et cinéma contemporain : la pensée et la pratique du mixage », Thèse de doctorat en études cinématographiques sous la direction de Serge Cardinal et Peter Szendy, Université de Montréal, 2014.
- Deshays, Daniel, *Pour une écriture du son*, Paris : Klincksieck, 2006.
- Deshays, Daniel, *Entendre le cinéma*, Paris : Klincksieck, 2010.
- Deshays, « Entendre le cinéma (1) », s.l., mars 2011, <https://cinemadocumentaire.wordpress.com/2011/03/29/entendre-le-cinema-par-daniel-deshays/>, consulté le 17 février 2015.
- Doane, Mary A., « Ideology and the Practice of Sound Editing and Mixing », dans Teresa de Lauretis et Stephen Heath (dir.), *The Cinematic Apparatus*, New York : St Martin's Press, 1980, p. 47-56.
- Donnelly, Kevin J., « Extending Film Aesthetics: Audio Beyond Visuals », dans John Richardson, Claudia Gorbman et Carol Vernallis (dir.), *The Oxford Handbook of New Audiovisual Aesthetics*, New York : Oxford University Press, 2013, p. 357-371.
- Donnelly, Kevin J., *Occult Aesthetics: Synchronization in Sound Film*, New York : Oxford University Press, 2014.
- Fano, Michel, « Le son et le sens », dans Dominique Chateau, André Gardies et François Jost (dir.), *Cinéma de la modernité : films, théories*, Paris : Klincksieck, 1981, p. 105-122.
- Fano, Michel, « L'ordre musical chez Alain Robbe-Grillet. Le discours sonore dans ses films », dans Jean Ricardou (dir.), *Robbe-Grillet : Analyse, théorie – Tome 1 Roman/Cinéma*, Paris : U.G.É., 1976, p. 173-186.
- Farnell, Andy, *Designing Sound*, Cambridge : MIT Press, 2010.
- Figgis, Mike, « Silence: The Absence of Sounds » [1998], dans Larry Sider, Diane Freeman et Jerry Sider (dir.), *Soundscape: The School of Sound Lectures*, Londres/New York : Wallflower Press, 2003, p. 1-14.
- Gardies, René (dir.), *Comprendre le cinéma et les images*, Paris : Armand Colin, 2007.
- Goddard, Michael, Benjamin Halligan et Paul Hegarty (dir.), *Reverberations: The Philosophy, Aesthetics and Politics of Noise*, Londres : Continuum, 2012.
- Grainge, Paul, « Selling Spectacular Sound: Dolby and the Unheard History of Technical Trademarks », dans Jay Beck et Tony Grajeda (dir.), *Lowering the Boom: Critical Studies in Film Sound*, Urbana : University of Illinois Press, 2008, p. 251-268.
- Greene, Liz et Danijela Kulezic-Wilson (dir.), *The Palgrave Handbook of Sound Design and Music in Screen Media*, Londres : Palgrave Macmillan, 2016.
- Halfyard, Janet K., « Cue the Big Theme? The Sound of the Superhero », dans John Richardson, Claudia Gorbman et Carol Vernallis (dir.), *The Oxford Handbook of New Audiovisual Aesthetics*, New York : Oxford University Press, 2013, p. 171-193.
- Hanson, Helen, « Sound Affects: Post-production Sound, Soundscapes and Sound Design in Hollywood's Studio Era », *Music, Sound, and the Moving Image*, vol. 1, n° 1, printemps 2007, p. 27-49.
- Harrod, Ariel, « Les conditions d'une musicalité du sonore : étude comparative sur le statut musical du bruit en musique et au cinéma », Mémoire de maîtrise en études cinématographiques sous la direction de Serge Cardinal, Université de Montréal, 2010.
- Hayward, Philip (dir.), *Terror Tracks: Music, Sound and Horror Cinema*, Oakville : Equinox Publishing, 2009.

- Heboyann, Esther, Françoise Heitz, Patrick Louguet et Patrick Vienne (dir.), *Le son au cinéma*, Arras : Artois Presses Université, 2010.
- Holman, Tomlinson, *Sound for Film and Television*, Burlington : Focal Press, 2010.
- Janot, Antoine, « La dissonance audiovisuelle : au-delà du réalisme sonore », Mémoire de Master 2 en cinéma et audiovisuel, Université Paris I Panthéon-Sorbonne, septembre 2013.
- Jullier, Laurent, *Les sons au cinéma et à la télévision : précis d'analyse de la bande-son*, Paris : Armand Colin, 1995.
- Jullier, Laurent, « La complémentarité CinémaScope – son multipistes », dans Jean-Jacques Meusy (dir.), *Le CinémaScope entre art et industrie*, Paris : Association française de recherche sur l'histoire du cinéma, 2003, p. 207-216.
- Jullier, Laurent, « Esthétique du multipistes numérique », dans Didier Huvelle et Dominique Nasta (dir.), *Le son en perspective : nouvelles recherches / New Perspectives in Sound Studies*, Bruxelles/New York : P.I.E./Peter Lang, 2004, p. 199-211.
- Kalinak, Kathryn (dir.), *Sound: Dialogue, Music, and Effects*, Londres/New York : I.B. Tauris, 2015.
- Kerins, Mark, « Narration in the Cinema of Digital Sound », *The Velvet Light Trap*, n° 58, automne 2006, p. 41-54.
- Kerins, Mark, *Beyond Dolby (Stereo): Cinema in the Digital Sound Age*, Bloomington : Indiana University Press, 2011.
- Kerins, Mark, « The Modern Entertainment Marketplace, 2000-Present », dans Kathryn Kalinak (dir.), *Sound: Dialogue, Music, and Effects*, Londres/New York : I.B. Tauris, 2015, p. 133-155.
- Konow, David, « Before THX: The Cinema Shaking Technology of Sensurround », *Tested*, mai 2013, <http://www.tested.com/tech/455667-thx-cinema-shaking-technology-sensurround/>, consulté le 11 mai 2015.
- Kulezic, Danijela, « The Audio-Visual Structure of Film and the Influence of the Poetics of Myth on its Maturing », *New Sound*, n° 9, 1997, p. 59-64.
- Kulezic-Wilson, Danijela, « Sound Design is the New Score », *Music, Sound, and the Moving Image*, vol. 2, n° 2, automne 2008, p. 127-131.
- Kulezic-Wilson, Danijela, « The Music of Film Silence », *Music and the Moving Image*, vol. 2, n° 3, automne 2009, p. 1-10.
- Langlois, Philippe, *Les cloches d'Atlantis : musique électroacoustique et cinéma. Archéologie et histoire d'un art sonore*, Paris : MF, 2012.
- Lastra, James, *Sound Technology and the American Cinema: Perception, Representation, Modernity*, New York : Columbia University Press, 2000.
- Lerner, Neil (dir.), *Music in the Horror Film: Listening to Fear*, New York : Routledge, 2010.
- Levin, Tom, « The Acoustic Dimension: Notes on Cinema Sound », *Screen*, vol. 25, n° 3, mai/juin 1984, p. 55-68.
- Libault, Violette, « La révélation de l'espace sonore par Walter Murch », Mémoire de Master 1 en études cinématographiques, Université Paris VII Denis Diderot, 2013.
- Link, Stan, « Nor the Eye Filled with Seeing: The Sound of Vision in Film », *American Music*, vol. 22, n° 1, printemps 2004, p. 76-90.
- LoBrutto, Vincent, *Sound-on-Film: Interviews with Creators of Film Sound*, Westport : Praeger, 1994.

- Mancini, Marc, « Sound Thinking », *Film Comment*, vol. 19, n° 6, novembre/décembre 1983, p. 40-47.
- Mancini, Marc, « The Sound Designer », dans Elisabeth Weis et John Belton (dir.), *Film Sound: Theory and Practice*, New York : Columbia University Press, 1985, p. 361-368.
- Mari, Jean-Claude, *Quand le film se fait musique : une nouvelle ère sonore au cinéma*, Paris : L'Harmattan, 2007.
- McGill, Amy C., « The Contemporary Hollywood Film Soundtrack: Professional Practices and Sonic Styles Since the 1970s », Thèse de doctorat en études cinématographiques sous la direction de Helen Hanson, Université d'Exeter, 2008.
- Milani, Matteo et Federico Placidi, « An Interview with Gary Rydstrom », *Unidentified Sound Object Project*, juin 2011, <http://usoproject.blogspot.ca/2011/06/interview-with-gary-rydstrom.html>, consulté le 13 avril 2015.
- Millet, Thierry, *Bruit et cinéma*, Aix-en-Provence : Publications de l'Université de Provence, 2007.
- Mouëllic, Gilles, « Improvisation et son direct. Entre théories du son et mutations technologiques », *Cinémas : revue d'études cinématographiques*, vol. 24, n° 1, automne 2013, p. 83-102.
- Murch, Walter, « Touch of Silence » [1998], dans Larry Sider, Diane Freeman et Jerry Sider (dir.), *Soundscape: The School of Sound Lectures*, Londres/New York : Wallflower Press, 2003, p. 83-102.
- Murch, Walter, « Stretching Sound to Help the Mind See », *FilmSound*, 1^{er} octobre 2000, <http://filmsound.org/murch/stretching.htm>, consulté le 3 février 2015.
- Murch, Walter, « Dense Clarity – Clear Density », *The Transom Review*, vol. 5, n° 1, avril 2005, p. 7-23, <http://transom.org/2005/walter-murch/#part-2>, consulté le 30 mars 2015.
- Nasta, Dominique, « Musique, écoute et valorisation du son : de Starewitch à Tim Burton », dans Didier Huvelle et Dominique Nasta (dir.), *Le son en perspective : nouvelles recherches / New Perspectives in Sound Studies*, Bruxelles/New York : P.I.E./Peter Lang, 2004, p. 47-67.
- Noyer, Jérémie, « Cars Toon : entretien avec le réalisateur Victor Navone », *Media Magic*, 23 février 2009, <http://media-magic.blogspot.ca/2009/02/cars-toon-entretien-avec-le-realisateur.html>, consulté le 11 février 2015.
- Paine, Frank, « Sound Mixing and *Apocalypse Now*: An Interview with Walter Murch », dans Elisabeth Weis et John Belton (dir.), *Film Sound: Theory and Practice*, New York : Columbia University Press, 1985, p. 356-360.
- Pasler, Jann, « Hugues Dufourt's Cinematic Dynamism: Space, Timbre, and Time in *L'Afrique d'après Tiepolo* », dans Carol Vernallis, Amy Herzog et John Richardson (dir.), *The Oxford Handbook of Sound and Image in Digital Media*, Oxford : Oxford University Press, 2013, p. 642-662.
- Pasquariello, Nicholas, *Sound of Movies: Interviews with the Creators of Feature Sound Tracks*, San Francisco : Port Bridge Books, 1996.
- Percheron, Daniel, « Le son au cinéma dans ses rapports à l'image et à la diégèse », *Ça Cinéma*, vol. 1, n° 2, octobre 1973, p. 81-86.
- Rona, Jeff, *The Reel World: Scoring for Pictures*, New York : Hal Leonard Books, 2009.
- Richardson, John, Claudia Gorbman et Carol Vernallis (dir.), *The Oxford Handbook of New Audiovisual Aesthetics*, New York : Oxford University Press, 2013.

- Russell, Dominique, « Sounds Like Horror: Alejandro Amenabar's *Thesis* on Audio-visual Violence », *Canadian Journal of Film Studies*, vol. 15, n° 2, automne 2006, p. 81-95.
- Schaeffer, Pierre, « L'élément non visuel au cinéma » [1946], *La Revue du cinéma : Anthologie*, Paris : Gallimard, 1992, p. 460-477.
- Schreger, Charles, « Altman, Dolby, and the Second Sound Revolution », dans Elisabeth Weis et John Belton (dir.), *Film Sound: Theory and Practice*, New York : Columbia University Press, 1985, p. 348-355.
- Sergi, Gianluca, « A Cry in the Dark: The Role of Post-Classical Film Sound », dans Steve Neale et Murray Smith (dir.), *Contemporary Hollywood Cinema*, New York : Routledge, 1998, p. 156-165.
- Sergi, Gianluca, « The Sonic Playground: Hollywood Cinema and its Listeners », dans Richard Maltby et Melvyn Stokes (dir.), *Hollywood Spectatorship: Changing Perceptions of Cinema Audiences*, Londres : BFI, 2001, p. 121-131.
- Sergi, Gianluca, « Blockbusting Sound: The Case of *The Fugitive* », dans Julian Stringer (dir.), *Movie Blockbusters*, Londres/New York : Routledge, 2003, p. 141-152.
- Sergi, Gianluca, *The Dolby Era: Film Sound in Contemporary Hollywood*, Manchester : Manchester University Press, 2004.
- Sergi, Gianluca, « In Defense of Vulgarity: The Place of Sound Effects in the Cinema », *Scope*, n° 5, juin 2006, <http://filmsound.org/articles/sergi/sound-effects-place.htm>, consulté le 22 février 2015.
- Sider, Larry, « If You Wish to See, Listen: The Role of Sound Design », *The Journal of Media Practice*, vol. 4, n° 1, p. 5-15.
- Smith, Jeff, « The Sound of Intensified Continuity », dans John Richardson, Claudia Gorbman et Carol Vernallis (dir.), *The Oxford Handbook of New Audiovisual Aesthetics*, New York : Oxford University Press, 2013, p. 331-356.
- Sobchack, Vivian, « When the Ear Dreams: Dolby Digital and the Imagination of Sound », *Film Quarterly*, vol. 58, n° 4, été 2005, p. 2-15.
- Sonnenschein, David, *Sound Design: The Expressive Power of Music, Voice, and Sound Effects in Cinema*, Studio City : Michael Wise Productions, 2001.
- Stranska, Lenka et Hervé Zenouda (dir.), *Son-image-geste : une interaction illusoire ?*, Paris : L'Harmattan, 2016.
- Telotte, Jay P., « The Sounds of *Blackmail*: Hitchcock and Sound Aesthetic », *Journal of Popular Film and Television*, vol. 28, n° 4, hiver 2001, p. 184-191.
- Théberge, Paul, « "These Are My Nightmares": Music and Sound in the Films of David Cronenberg », dans Philip Hayward (dir.), *Off the Planet: Music, Sound and Science Fiction Cinema*, Londres/Eastleigh : John Libbey Publishing, 2004, p. 129-148.
- Théberge, Paul, « Almost Silent: The Interplay of Sound and Silence in Contemporary Cinema and Television », dans Jay Beck et Tony Grajeda (dir.), *Lowering the Boom: Critical Studies in Film Sound*, Urbana : University of Illinois Press, 2008, p. 51-83.
- Théberge, Paul, Kyle Devine et Tom Everett (dir.), *Living Stereo: Histories and Cultures of Multichannel Sound*, New York : Bloomsbury Academic, 2015.
- Theme Ament-Gjenvick, Vanessa, « From Splicing to Dicing: Film Sound Design Goes Digital in the 1990s », Thèse de doctorat en communication sous la direction de Jack Boozer, Georgia State University, 2014.

- Thom, Randy, « Are Movies Getting Too Loud? », *FilmSound*, s.d., <http://filmsound.org/randythom/loud-movies.htm>, consulté le 14 avril 2015.
- Thom, Randy, « Designing a Movie for Sound », *FilmSound*, 1999, http://filmsound.org/articles/designing_for_sound.htm, consulté le 16 avril 2015.
- Thom, Randy, « Designing a Movie For Sound » [1998], dans Larry Sider, Diane Freeman et Jerry Sider (dir.), *Soundscape: The School of Sound Lectures*, Londres/New York : Wallflower Press, 2003, p. 121-137.
- Thom, Randy, « Notes on Sound Design in Contemporary Animated Films », dans John Richardson, Claudia Gorbman et Carol Vernallis (dir.), *The Oxford Handbook of New Audiovisual Aesthetics*, New York : Oxford University Press, 2013, p. 227-232.
- Thomas, François, « Entretien avec Walter Murch, “sound designer” », *Positif*, n° 335, janvier 1989, p. 11-21.
- Vernallis, Carol, Amy Herzog et John Richardson (dir.), *The Oxford Handbook of Sound and Image in Digital Media*, Oxford : Oxford University Press, 2013
- Walker, Alison, « (Re)sounding Celluloid: Navigating a Cinesonic Place in *The Lord of the Rings : The Fellowship fo the Ring* », *Metro*, n° 140, 2004, p. 88-92.
- Weis, Elisabeth, *The Silent Scream: Alfred Hitchcock's Soundtrack*, Rutherford : Fairleigh Dickinson University Press, 1982.
- Weis, Elisabeth et John Belton (dir.), *Film Sound: Theory and Practice*, New York : Columbia University Press, 1985.
- Weis, Elisabeth, « Synch Tanks: The Art and Technique of Postproduction Sound », *Cinéaste*, vol. 21, n° 1-2, 1995, p. 56-61.
- Welsch, Tricia, « Sound Strategies: Lang's Rearticulation of Renoir », *Cinema Journal*, n° 39, n° 3, printemps 2000, p. 51-65.
- Whittington, William, « Sound Design in the New Hollywood Cinema », dans Graeme Harper, Ruth Doughty et Jochen Eisentraut (dir.), *Sound and Music in Film and Visual Media: An Overview*, New York : Continuum, 2009, p. 555-568.
- Whittington, William, « Contemporary Film Technology », dans Jill Nelmes (dir.), *Introduction to Film Studies*, Londres : Routledge, 2011, p. 41-58.
- Whittington, William, « Lost in Sensation: Reevaluating the Role of Cinematic Sound in the Digital Age », dans Carol Vernallis, Amy Herzog et John Richardson (dir.), *The Oxford Handbook of Sound and Image in Digital Media*, Oxford : Oxford University Press, 2013, p. 61-74.
- Wierzbicki, James (dir.), *Music, Sound and Filmmakers: Sonic Style in Cinema*, New York/Abingdon : Routledge, 2012.
- Wright, Benjamin, « Sound from Start to Finish: Professional Style and Practice in Modern Hollywood Sound Production », Thèse de doctorat en médiations culturelles sous la direction de Paul Théberge, Carleton University, 2011.
- Wright, Benjamin, « What Do We Hear? The Pluralism of Sound Design in Hollywood Sound Production », *The New Soundtrack*, vol. 3, n° 2, septembre 2013, p. 137-157.
- Wright, Benjamin, « Atmos Now: Dolby Laboratories, Mixing Ideology and Hollywood Sound Production », dans Paul Théberge, Kyle Devine et Tom Everett (dir.), *Living Stereo: Histories and Cultures of Multichannel Sound*, New York : Bloomsbury Academic, 2015, p. 227-246.

Ouvrages et articles sur la musique de film

- Abhervé, Séverine, « Compositeur de musiques de films dans l'industrie cinématographique française : définition, caractérisation et enjeux d'un métier en mutation », Thèse de doctorat en Arts et sciences de l'art sous la direction de Daniel Serceau et Frédéric Gimello-Mesplomb, Paris 1, 2011.
- Abhervé, Séverine, N. T. Binh et José Moure (dir.), *Musiques de films : nouveaux enjeux*, Bruxelles : Les Impressions nouvelles, 2014.
- Adams, Doug, *The Music of the Lord of the Rings Films: A Comprehensive Account of Howard Shore's Scores*, Van Nuys : Alfred Music, 2010.
- Adorno, Theodor W. et Hanns Eisler, *Musique de cinéma* [1944], Paris : L'Arche, 1972.
- André, Emmanuelle, « Formes filmiques et idées musicales : en quête de musicalité au cinéma », Thèse de doctorat en études cinématographiques sous la direction de Jacques Aumont, Université de Paris III, 2000.
- Berthomieu, Pierre, « Les conventions magnifiques : le symphonisme hollywoodien de l'âge d'or », *Positif*, n° 452, octobre 1998, p. 76-81.
- Berthomieu, Pierre, « Du papier peint au silence : la musique avec et contre l'image », *Positif*, n° 502, décembre 2002, p. 78-80.
- Berthomieu, Pierre, *La musique de film*, Paris : Klincksieck, 2004.
- Billard, Quentin, « Présence et influence des *Planètes* de Gustave Holst dans la musique de film américaine à partir de 1970. Un jeu de codes entre les compositeurs et leur modèle », Mémoire de maîtrise en musicologie sous la direction de Michel Lehmann, Université de Toulouse-Le Mirail, 2003.
- Binh, N. T. (dir.), *Musique & cinéma : le mariage du siècle ?*, catalogue de l'exposition (Musée de la musique, Paris, 19 mars-18 août 2013), Paris : Actes Sud / Cité de la musique, 2013.
- Binns, Alexander, « The Development of Film Musicology: An Overview », dans Graeme Harper, Ruth Doughty et Jochen Eisentraut (dir.), *Sound and Music in Film and Visual Media: An Overview*, New York : Continuum, 2009, p. 725-738.
- Boer, Laurent, « Georges Delerue, itinéraire d'un musicien de film », Mémoire de maîtrise de musicologie sous la direction de Jean-Rémy Julien et Jean Mongrédien, Université Paris IV-Sorbonne, 1982.
- Boiles, Charles L., « La signification dans la musique de film », *Musique en jeu*, Paris : Seuil, 1975, p. 71-85.
- Bolduc-Cloutier, Hubert, « La création musicale dans le cinéma des années trente en France : problématiques et mutations. Analyse multimédiale des films *Rapt* (1934) et *Victoire de la vie* (1938) », Thèse de doctorat en musicologie sous la direction de Valérie Dufour et Michel Duchesneau, Université libre de Bruxelles/Université de Montréal, débutée en 2014.
- Bossu, Laurent, « "Passages" de la musique dans le cinéma contemporain de fiction : nouvelles fonctions, nouvelles formes », Thèse de doctorat en histoire de l'art sous la direction de Jean A. Gili et Nicole Brenez, Université Paris 1, 2005.
- Bribitzer-Stull, Matthew, *Understanding the Leitmotif: from Wagner to Hollywood Film Music*, Cambridge : Cambridge University Press, 2015.
- Brown, Royal S., « Herrmann, Hitchcock, and the Music of the Irrational », *Cinema Journal*, vol. 21, n° 2, printemps 1982, p. 14-49.

- Brown, Royal S., *Overtones and Undertones: Reading Film Music*, Berkeley : University of California Press, 1994.
- Brown, Royal S., « Music and/as Cine-Narrative or: *Ceci n'est pas un leitmotif* », dans James Phelan et Peter J. Rabinowitz (dir.), *A Companion to Narrative Theory*, Malden : Blackwell, 2005, p. 451-465.
- Bruce, Graham, *Bernard Herrmann: Film and Narrative*, Ann Arbor : UMI Research Press, 1985.
- Buhler, James, Caryl Flinn et David Neumeier (dir.), *Music and Cinema*, Hanover : Wesleyan University Press, 2000.
- Buhler, James, « Analytical and Interpretative Approaches to Film Music (II): Analysing Interactions of Music and Film », dans Kevin J. Donnelly (dir.), *Film Music: Critical Approaches*, Edinburgh : Edinburgh University Press, 2001, p. 39-61.
- Burlingame, Jon, *Sound and Vision: 60 Years of Motion Picture Soundtracks*, New York : Billboards Books, 2000.
- Cano, Cristina, *La musique de film au cinéma : musique, image, récit*, Rome : Gremese, 2010.
- Carayol, Cécile, « Les musiques de films fantastiques macabres : influence de l'impressionnisme à travers Claude Debussy », Mémoire de maîtrise en musicologie sous la direction de Annick Fiaschi-Dubois, Montpellier 3, 2001.
- Carayol, Cécile, « Musiques de films fantastiques : Hitchcock/Herrmann, une collaboration dans un climat d'inquiétante étrangeté », Mémoire de maîtrise en musicologie sous la direction de Jean-Yves Bosseur, Paris-IV Panthéon Sorbonne, 2004.
- Carayol, Cécile, « Un langage musical spécifique au cinéma : du modèle américain à l'émergence d'une nouvelle forme de symphonisme dans le cinéma français contemporain », Thèse de doctorat en musicologie sous la direction de Gilles Mouëllic, Université Rennes 2, 2011.
- Carayol, Cécile, *Une musique pour l'image : vers un symphonisme intimiste dans le cinéma français*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2012.
- Carayol, Cécile, « La musique de film comme prolongement de l'opéra : correspondances entre *The Wuthering Heights* et *The Ghost and Mrs Muir* de Bernard Herrmann », dans Frédérique Toudoire-Surlapierre et Pascal Lécroart (dir.), *Marges de l'opéra : musique de scène, musique de film et musique radiophonique 1920-1950*, Paris : Vrin, 2015, p. 173-185.
- Carayol, Cécile et Jérôme Rossi (dir.), *Musiques de séries télévisées*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2015.
- Carbonnel, Wilfried, « La musique de film : du muet à *Jurassic Park*, 1895-1997 », Mémoire de maîtrise en musicologie, Paris IV, 1997.
- Cardinal, Serge, « Où (en) est (l'étude de) la musique (au cinéma ?) du film ? », *Intersections: Canadian Journal of Music / Intersections : revue canadienne de musique*, vol. 33, n° 1, automne 2012, p. 35-49.
- Caschetto, Maurizio, « "It's All in the (Film) Music" : Interview with Lukas Kendall (*Film Score Monthly*) – Part 1 », *Colonne Sonore*, 14 avril 2013, <http://www.colonnesonore.net/contenuti-speciali/interviste/2517-qits-all-in-the-film-musicq-interview-with-lukas-kendall-film-score-monthly-part-1.html>, consulté le 26 janvier 2015.
- Chanudaud, Stéphane, « La musique de cinéma française, européenne et américaine, de l'avènement du cinéma parlant aux années de l'âge d'or », Thèse de doctorat en lettres et arts, Université de Provence Aix-Marseille 1, 2003.

- Chion, Michel, *La musique au cinéma*, Paris : Fayard, 1995.
- Cléder, Jean, « Tous les garçons s'appellent Erik : opéra et fantastique au cinéma », dans Hervé Lacombe et Timothée Picard (dir.), *Opéra et fantastique*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2011, p. 365-378.
- Cohen, Annabel, « Film Music: Perspectives from Cognitive Psychology », dans James Buhler, Caryl Flinn, et David Neumeyer (dir.), *Music and Cinema*, Hanover : Wesleyan University Press, 2000, p. 360-377.
- Cohen, Annabel J., « Music as a Source of Emotion in Film », dans Patrick N. Juslin et John Sloboda (dir.), *Handbook of Music and Emotion: Theory, Research, Applications*, Oxford : Oxford University Press, 2001, p. 249-272.
- Colpi, Henri, *Défense et illustration de la musique de film*, Lyon : SERDOC, 1963.
- Cook, Nicolas, *Analysing Musical Multimedia*, Oxford : Clarendon Press, 1998.
- Cooke, Mervyn, *A History of Film Music*, Cambridge : Cambridge University Press, 2008.
- Cooke, Mervyn (dir.), *The Hollywood Film Music Reader*, Oxford/New York : Oxford University Press, 2010.
- Cooper, David, *Bernard Herrmann's The Ghost and Mrs. Muir: A Film Score Guide*, Lanham : Scarecrow Press, 2005.
- Darby, Williams et Jack Du Bois, *American Film Music: Major Composers, Techniques, Trends, 1915-1990*, Jefferson/Londres : McFarland Classics, 1990.
- Dastugue, Gérard, *Le corps du cinéma : musique de film et réception spectatorielle dans le cinéma hollywoodien classique*, Lille : ANRT, 2006.
- Daubney, Kate, *Max Steiner's Now, Voyager: A Film Score Guide*, Westport : Greenwood Press, 2000.
- Deaville, James, « The Beauty of Horror: Kilar, Coppola and Dracula », dans Neil Lerner (dir.), *Music in the Horror Film: Listening to Fear*, Londres : Routledge, 2010, p. 187-205.
- Del Signore, John, « Doug Adams, *Lord of the Rings* Musicologist », s.l., 22 septembre 2009, http://gothamist.com/2009/09/22/doug_adams_author.php, consulté le 25 janvier 2015.
- Descheneaux, Aurée, « Idées, espoir et grande illusion : quand le compositeur s'engage », Thèse de doctorat en musicologie sous la direction de Michel Duchesneau, Université de Montréal, 2011.
- Dickinson, Evan, « Hans Zimmer Talks *Interstellar*, Breaking Away from the Sound of *Inception*, Working with Christophan Nolan, and Hypnotizing the Audience », *Collider*, 7 novembre 2014, <http://collider.com/hans-zimmer-interstellar-interview/>, consulté le 22 février 2016.
- Donnelly, Kevin J., « The Classical Film Score Forever? *Batman*, *Batman Returns* and Post-classical Film Music », dans Steve Neale et Murray Smith (dir.), *Contemporary Hollywood Cinema*, New York : Routledge, 1998, p. 142-155.
- Donnelly, Kevin J. (dir.), *Film Music: Critical Approaches*, Edinburgh : Edinburgh University Press, 2001.
- Donnelly, Kevin J., *The Spectre of Sound: Music in Film and Television*, Londres : British Film Institute, 2005.
- Eaton, Rebecca, « Unheard Minimalisms: The Functions of the Minimalist Technique in Film Scores », Thèse de doctorat en musicologie sous la direction d'Eric Drott, The University of Texas at Austin, 2008.

- Eugène, Jean-Pierre, *Les musiques dans les films d'Alfred Hitchcock*, Paris : Dreamland, 2000.
- Evans, Marc et Philip Hayward (dir.), *Sounding Funny: Music, Sound and Comedy Cinema*, Sheffield : Equinox, 2016.
- Evans, Mark (dir.), *Encyclopedia of Film Music and Sound*, Londres : Equinox, à paraître en 2017.
- Fano, Michel, « Film, partition sonore », *Musique en jeu*, n° 21, novembre 1975, p. 10-13.
- Faulkner, Robert R., *Music on Demand: Composers and Careers in the Hollywood Film Industry*, New Brunswick/Londres : Transaction, 1983.
- Flinn, Caryl, *Strains of Utopia: Gender, Nostalgia and Hollywood Film Music*, Princeton : Princeton University Press, 1992.
- Frangne, Pierre-Henry, « Introduction : musique et image au cinéma », dans Marie-Noëlle Masson et Gilles Mouëllic (dir.), *Musiques et images au cinéma*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2003, p. 17-25.
- Fulchignoni, Enrico, « Son et image », *La Revue Musicale*, n° 236, 1957, p. 77-92.
- Gauthier, Brigitte (dir.), *Kubrick, les films, les musiques. Volume 2 : Kubrick, les musiques*, Montpellier : L'Entretiens, 2012.
- Gimello-Mesplomb, Frédéric, *Georges Delerue, une vie*, Hélette : Jean Curutchet, 1998.
- Gimello-Mesplomb, Frédéric (dir.), *Analyser la musique de film : méthodes, pratiques, pédagogie*, Norderstedt : Books on Demand, 2010.
- Goldmark, Daniel, Lawrence Kramer et Richard Leppert (dir.), *Beyond the Soundtrack: Representing Music in Cinema*, Berkeley/Los Angeles : University of California Press.
- Gorbman, Claudia, « Narrative Film Music », *Yale French Studies*, n° 60, 1980, p. 183-203.
- Gorbman, Claudia, *Unheard Melodies : Narrative Film Music*, Londres/Bloomington : BFI Publishing/Indiana University Press, 1987.
- Grünberg, Tristan, « Le chant des sirènes : chansons de mort, chansons d'amour dans *M le Maudit* de Fritz Lang et *L'Ange bleu* de Josef von Sternberg », dans Esther Heboyan, Françoise Heitz, Patrick Louguet et Patrick Vienne (dir.), *Le son au cinéma*, Arras : Artois Presses Université, 2010, p. 265-276.
- Guadalupe Silveira, Carlos H., « La musique de film : introduction à l'étude des attentes musico-filmiques du spectateur », Thèse de doctorat en études cinématographiques sous la direction de Martin Barnier et Barbara Tillmann, Université Lumière Lyon 2, 2013.
- Guido, Laurent, « L'esthétique wagnérienne et le cinéma », dans Paul Lang (dir.), *Richard Wagner, visions d'artistes : d'Auguste Renoir à Kiefer*, Paris : Somogy, 2005, p. 276-284.
- Guido, Laurent, « De "nouveaux Wagner" pour l'écran : autour de l'émergence du grand spectacle cinématographique et musical », dans Pascal Pistone (éd.), *Musicologie et cinéma*, Paris : Université de Paris-Sorbonne, 2006, p. 15-22.
- Guido, Laurent, « De l'Or du Rhin au Nouveau Monde : Terrence Malick et les rythmes du romantisme pastoral américain », *Décadrages*, n° 11, automne 2007, p. 50-64.
- Guido, Laurent, *L'Âge du rythme : cinéma, musicalité et culture du corps dans les théories françaises des années 1910-1930*, Lausanne : Payot Lausanne, 2007.
- Hacquard, Georges, *La musique et le cinéma*, Paris : Presses Universitaires de France, 1959.
- Halfyard, Janet K. (dir.), *The Music of Fantasy Cinema*, Sheffield : Equinox Pub., 2012.

- Harper, Graeme, Ruth Doughty et Jochen Eisentraut (dir.), *Sound and Music in Film and Visual Media: An Overview*, New York : Continuum, 2009.
- Hellégouarch, Solenn, « Une méthode dangereuse. Comprendre le processus créateur en musique de film : le cas de Norman McLaren et Maurice Blackburn, David Cronenberg et Howard Shore », Thèse de doctorat en musicologie sous la direction de Michel Duchesneau et Serge Cardinal, Université de Montréal, 2015.
- Hellégouarch, Solenn et Serge Cardinal, « Introduction : Musiques aux limites de l'image / Images at the Limits of Music », *Circuit*, vol. 26, n° 3, 2016, p. 7-10.
- Hickman, Roger, *Reel Music: Exploring 100 Years of Film Music*, New York : W.W. Norton, 2006.
- Hubbert, Julie (dir.), *Celluloid Symphonies: Texts and Contexts in Film Music History*, Berkeley : University of California Press, 2011.
- Huvet, Chloé, « Georges Delerue : une esthétique musicale et sa mise en application dans deux films de Jean-Luc Godard et François Truffaut (1963-1983) », Mémoire de Master 1 en musicologie sous la direction de Yves Balmer et Elise Domenach, ENS de Lyon, 2010.
- Huvet, Chloé, « Des oreilles ouvertes sur le monde : sur Bruno Coulais », *Positif*, n° 607, septembre 2011, p. 66-67.
- Huvet, Chloé, « Regard, point de vue et musique dans *Eyes Wide Shut* », dans Brigitte Gauthier (dir.), *Kubrick, les films, les musiques. Volume 2 : Kubrick, les musiques*, Montpellier : L'Entretemps, 2012, p. 125-139.
- Huvet, Chloé, « *The Tudors* de Trevor Morris : l'importation du style "Media Ventures" dans une série télévisée ? », dans Cécile Carayol et Jérôme Rossi (dir.), *Musiques de séries télévisées*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2015, p. 119-137.
- Huvet, Chloé, « *Vivement Dimanche !* de Georges Delerue (1983) : un hommage distancié aux films classiques américains », dans Jérôme Rossi (dir.), *La Musique de film en France : courants, spécificités, évolutions*, Lyon : Symétrie, 2016, p. 133-160.
- Huvet, Chloé, « *Le Pianiste* de Roman Polanski (2002). Survivre et exister par la musique », *Revue musicale OICRM* « Mémoire musicale et résistance : autour du *Verfügbar aux Enfers* de Germaine Tillion », sous la direction de Marie-Hélène Benoit-Otis et Philippe Despoix, vol. 3, n° 2, mai 2016, <http://revuemusicaleoicrm.org/rmo-vol3-n2/le-pianiste/>.
- Huvet, Chloé, « *Ouvrir la neuvième porte* : musique et sorcellerie dans le film de Roman Polanski (1999) », dans Cécile Carayol, Pierre-Albert Castanet et Pascal Pistone (dir.), *Le fantastique dans les musiques des XX^e et XXI^e siècles : musiques actuelles, musique contemporaine, musique de film*, Sampzon : Éditions Delatour France, à paraître en 2017.
- Jacquot, Philippe, « Synthèse du son au cinéma et analyse des rapports image/musique dans *Le Dernier Métro* », Mémoire de maîtrise de musicologie sous la direction de Georges Bloch, Université de Strasbourg II, 1994.
- Jaubert, Maurice, « Les Arts. Le Cinéma. Petite école du spectateur (suite). La Musique », *Esprit*, n° 43, avril 1936, p. 114-119.
- Johnson, Bruce (dir.), *Earogenous Zones: Sound, Sexuality and Cinema*, Londres : Equinox, 2010.
- Joubert, Muriel et Bertrand Merlier (dir.), *La traduction des émotions dans les musiques de films*, Sampzon : Éditions Delatour France, 2015.
- Jullier, Laurent et Michel Marie, *Lire les images de cinéma*, Paris : Larousse, 2009.

- Kalinak, Kathryn, *Settling The Score: Music And The Classical Hollywood Film*, Madison : University of Wisconsin Press, 1992.
- Kalinak, Kathryn, « “Disturbing the Guests with This Racket”: Music and *Twin Peaks* », dans David Lavery (dir.), *Full of Secrets: Critical Approaches to Twin Peaks*, Detroit : Wayne State University Press, 1995, p. 82-92.
- Kalinak, Kathryn, « The Language of Music: A Brief Analysis of *Vertigo* », dans Kay Dickinson (dir.), *Movie Music, The Film Reader*, Londres/New York : Routledge, 2003, p. 15-23.
- Kalinak, Kathryn, *Film Music: A Very Short Introduction*, Oxford/New York : Oxford University Press, 2010.
- Kalinak, Kalinak (dir.), *Music in the Western: Notes From the Frontier*, New York/Abingdon : Routledge, 2012.
- Kamp, Michiel, Tim Summers et Mark Sweeney (dir.), *Ludomusicology: Approaches to Video Game Music*, Sheffield : Equinox Publishing, 2016.
- Karlin, Fred, *Listening to Movies: The Film Lover’s Guide to Film Music*, New York : Schirmer, 1994.
- Karlin, Fred et Rayburn Wright, *On the Track: A Guide to Contemporary Film Scoring* [1990], New York : Routledge, 2004.
- Kassabian, Anahid, *Hearing Film: Tracking Identifications in Contemporary Hollywood Film Music*, New York : Routledge, 2001.
- Lacombe, Alain et Claude Rocle, *La musique du film*, Paris : Van de Velde, 1979.
- Lacombe, Alain, *Hollywood Rhapsody : l’âge d’or de la musique de film à Hollywood*, Paris : Jobert/Transatlantiques, 1983.
- Lacombe, Alain et François Porcile, *Les musiques du cinéma français*, Paris : Bordas, 1995.
- Lagabrielle, Renaud et Timo Obergöker (dir.), *La chanson dans le film français et francophone depuis la Nouvelle Vague*, Würzburg : Königshausen & Neumann, 2016.
- Larsen, Peter, « From Bayreuth to Los Angeles: Classical Hollywood Music and the Leitmotif Technique », dans Didier Huvelle et Dominique Nasta (dir.), *Le son en perspective : nouvelles recherches / New Perspectives in Sound Studies*, Bruxelles/New York : P.I.E./Peter Lang, 2004, p. 185-197.
- Larsen, Peter, *Film Music* [2005], Londres : Reaktion Books, 2007.
- Lauliac, Christian, « Deux ou trois choses qui me restent d’elle. Un bref état des lieux », *Positif*, n° 502, décembre 2002, p. 100-101.
- Lehman, Frank M., « Reading Tonality Through Film: Transformational Hermeneutics and the Music of Hollywood », Thèse de doctorat en musicologie sous la direction d’Alexander Rehding, Harvard University, 2012.
- Lehman, Frank, « Hollywood Cadences: Music and the Structure of Cinematic Expectation », *Music Theory Online*, vol. 19, n° 4, décembre 2014, <http://www.mtosmt.org/issues/mto.13.19.4/mto.13.19.4.lehman.html>, consulté le 7 avril 2015.
- Leinberger, Charles, « Thematic Variation and Key Relationships: Charlotte’s Theme in Max Steiner’s Score for *Now, Voyager* », *The Journal of Film Music*, vol. 1, n° 1, 2002, p. 63-77.
- Leinberger, Charles, *Ennio Morricone’s The Good, the Bad and the Ugly: A Film Score Guide*, Lanham : The Scarecrow Press, 2004.

- Leon, Sam, « Hans Zimmer Talks *Inception*, Composing, Working with James Newton Howard, and More », *Collider*, 31 octobre 2010, <http://collider.com/hans-zimmer-interview-inception-batman/>, consulté le 22 février 2016.
- Lerner, Neil, « Copland's Music of Wide Open Spaces: Surveying the Pastoral Trope in Hollywood », *Musical Quarterly*, vol. 85, n° 3, automne 2001, p. 477-515.
- Lerner, Neil (dir.), *Music in the Horror Film: Listening to Fear*, Londres : Routledge, 2010.
- Link, Stan, « Leitmotif: Persuasive Musical Narration », dans Graeme Harper, Ruth Doughty et Jochen Eisentraut (dir.), *Sound and Music in Film and Visual Media: An Overview*, New York : Continuum, 2009, p. 180-193.
- Lissa, Zofia, *Ästhetik der Filmmusik* [1937], Berlin : Henschelverlag, 1965.
- Litwin, Mario, *Le film et sa musique : création, montage*, Paris : Romillat, 1992.
- London, Justin, « Leitmotifs and Musical Reference in the Classical Film Score », dans James Buhler, Caryl Flinn et David Neumeyer (dir.), *Music and Cinema*, Hanover : Wesleyan University Press, 2000, p. 85-96.
- London, Kurt, *Film Music*, Londres : Faber & Faber, 1936.
- MacDonald, Laurence E., *The Invisible Art of Film Music: A Comprehensive History*, Lanham : Scarecrow Press, 2013.
- Masson, Marie-Noëlle et Gilles Mouëllic (dir.), *Musiques et images au cinéma*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2003.
- Meyer, Stephen C., « "Leitmotif": On the Application of a Word to Film Music », *Journal of Film Music*, vol. 5, n° 1-2, 2012, p. 101-108.
- Meyer, Stephen C. (dir.), *Music in Epic Film: Listening to Spectacle*, New York/Abingdon : Routledge, 2017.
- Michot, Jérémy, « Mise en série et intertextualité : les enjeux musicaux de la série télévisée », Thèse de doctorat en musicologie sous la direction de Gilles Mouëllic, Université Rennes 2, débutée en 2012.
- Mouëllic, Gilles, *Jazz et cinéma*, Paris : Cahiers du cinéma, 2000.
- Mouëllic, Gilles, *La musique de film*, Paris : Cahiers du Cinéma/SCÉRÉN-CNDP, 2003.
- Nasta, Dominique, *Meaning in Film: Relevant Structures in Soundtrack and Narrative*, Berne : Peter Lang, 1991.
- Nicolas, François, « La généalogie wagnérienne de la musique de film », dans Frédéric Gimello-Mesplomb (dir.), *Analyser la musique de film : méthodes, pratiques, pédagogie*, Norderstedt : Books on Demand, 2010, p. 37-54.
- Neumeyer, David et James Buhler, « Analytical and Interpretative Approaches to Film Music (I): Analysing the Music », dans Kevin J. Donnelly (dir.), *Film Music: Critical Approaches*, Edinburgh : Edinburgh University Press, 2001, p. 16-38.
- Palmer, Christopher, *The Composer in Hollywood*, Londres/New York : Marion Boyars Publishers, 1990.
- Pistone, Pascal (éd.), *Musicologie et cinéma*, Paris : Université de Paris-Sorbonne, 2006.
- Poirier, Alain, « Les fonctions de la musique au cinéma », dans Jean-Jacques Nattiez (dir.), *Musiques : une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, vol. 1, *Musiques du XX^e siècle*, Arles/Paris : Actes Sud/Cité de la musique, 2003, p. 750-776.
- Pool, Jeannie G. et H. Stephen Wright, *A Research Guide to Film and Television Music in the United States*, Lanham : Scarecrow Press, 2011.

- Porcile, François, *Présence de la musique à l'écran*, Paris : Editions du Cerf, 1969.
- Prendergast, Roy M., *Film Music, A Neglected Art: A Critical Study of Music in Films*, New York/Londres : W. W. Norton and Company, 1992.
- Reay, Pauline, *Music in Film: Soundtracks and Synergy*, Londres/New York : Wallflower Press, 2004.
- Rosar, William H., « Film Studies in Musicology: Disciplinarity vs. Interdisciplinarity », *The Journal of Film Music*, vol. 2, n° 2-4, hiver 2009, p. 99-125.
- Rossi, Jérôme, « De la musique de scène à la musique de film : *Macbeth* d'Orson Welles et Jacques Ibert, une écriture musico-cinématographique », dans Frédérique Toudoire-Surlapierre et Pascal Lécroart (dir.), *Marges de l'opéra : musique de scène, musique de film et musique radiophonique 1920-1950*, Paris : Vrin, 2015, p. 151-171.
- Rossi, Jérôme (dir.), *La musique de film en France : courants, spécificités, évolutions*, Lyon : Symétrie, 2016.
- Rothbart, Peter, *The Synergy of Film and Music: Sight and Sound in Five Hollywood Films*, Lanham : Scarecrow Press, 2013.
- Russell, Mark, *Les compositeurs de musique*, Paris : La Compagnie du livre, 2000.
- Sadoff, Ronald H., « Scoring for Film and Video Games: Collaborative Practices and Digital Post-production », dans Carol Vernallis, Amy Herzog et John Richardson (dir.), *The Oxford Handbook of Sound and Image in Digital Media*, Oxford : Oxford University Press, 2013, p. 663-681.
- Schelle, Michael, *The Score: Interviews with Film Composers*, Beverly Hills : Silman-James Press, 1999.
- Schmitt, Edouard, « La musique de film dans le cinéma américain : du classicisme à la modernité », Mémoire de maîtrise en musicologie, Paris IV, 1999.
- Schreibman, Myrl A., « On *Gone with the Wind*, Selznick, and the Art of "Mickey Mousing": An Interview with Max Steiner » [1967], *Journal of Film & Video*, vol. 56, n° 1, printemps 2004, p. 41-50.
- Schroeder, David, *Cinema's Illusions, Opera's Allure: The Operatic Impulse in Film*, New York : Continuum, 2002.
- Sisco King, Claire, « Ramblin' Men and Piano Men: Crises of Music and Masculinity in *The Exorcist* », dans Neil Lerner (dir.), *Music in the Horror Film: Listening to Fear*, New York : Routledge, 2010, p. 114-132.
- Slobin, Mark (dir.), *Global Soundtracks: Worlds of Film Music*, Middletown : Wesleyan University Press, 2008.
- Solis, Israel, « (Re)creating a Hero's Narrative Through Music: Different Musical Landscapes in Six Live Action *Batman* Films », Thèse de doctorat en musicologie sous la direction de Donald G. Traut, The University of Arizona, 2013.
- Stilwell, Robynn J., « "I Just Put a Drone Under Him...": Collage and Subversion in the Score of *Die Hard* », *Music & Letters*, vol. 78, n° 4, novembre 1997, p. 551-580.
- Stilwell, Robynn J., « "Bad Wolf": Leitmotif in *Doctor Who* (2005) », dans James Deaville (dir.), *Music in Television: Channels of Listening*, New York/Abingdon : Routledge, 2011, p. 119-142.
- Stravinsky, Igor, « La musique de film ? Du papier peint ! », *Ecran français*, n° 125, 18 novembre 1947, p. 3.

- Tagg, Philip, « Trois méthodes proposées pour l'analyse de musiques de films », dans Frédéric Gimello-Mesplomb (dir.), *Analyser la musique de film : méthodes, pratiques, pédagogie*, Norderstedt : Books on Demand, 2010, p. 169-184.
- Tagg, Philip et Bob Clarida, *Ten Little Title Tunes: Towards a Musicology of the Mass Media*, New York/Montréal : Mass Media Music Scholars' Press, 2003.
- Teisseire, Guy, « Un coup de cymbales peut quelquefois... (en guise de requiem pour Bernard Herrmann et quelques autres) », *Positif*, n° 187, novembre 1976, p. 33-39.
- Thomas, Tony, *Music for the Movies*, South Brunswick/New York : A. S. Barnes, 1973.
- Thomas, Tony, *Film Score: The Art & Craft of Movie Music*, Burbank : Riverwood Press, 1991.
- Van Steerthem, Angie, « La sonorité des films coctaliens », dans David Gullentops et Malou Haine (dir.), *Jean Cocteau : textes et musique*, Sprimont : Mardaga, 2005, p. 119-130.
- Vdovin, Marsha, « Interview: Mark Wherry, Man behind Hollywood's Digital Musical Instruments, Hans Zimmer Collaborator », *CreateDigitalMusic*, 26 octobre 2012, <http://createdigitalmusic.com/2012/10/interview-mark-wherry-man-behind-hollywoods-digital-musical-instruments-hans-zimmer-collaborator/>, consulté le 23 février 2016.
- Vignon, Gaspard, « Ludwig van Beethoven – Gus Van Sant : vers un idéal romantique. Musique et silence dans *Elephant* », *Décadrages*, n° 19, automne 2011, p. 30-47.
- Villani, Vivien, *Guide pratique de la musique de film : pour une utilisation inventive et raisonnée de la musique au cinéma*, Paris : Scope, 2008.
- Villani, Vivien, « L'analyse des musiques de films : quelques études de cas », dans Frédéric Gimello-Mesplomb (dir.), *Analyser la musique de film : méthodes, pratiques, pédagogie*, Norderstedt : Books on Demand, 2010, p. 73-89.
- Vincent, Coralie, « Voix chantée et émotion dans le cinéma de James Cameron : une étude empirique », dans Muriel Joubert et Bertrand Merlier (dir.), *La traduction des émotions dans les musiques de films*, Sampzon : Éditions Delatour France, 2015, p. 141-154.
- Walker, Elsie, *Understanding Sound Tracks Through Film Theory*, New York : Oxford University Press, 2015.
- Wierzbicki, James, *Film Music: A History*, New York : Routledge, 2009.
- Winters, Ben, « The Non-Diegetic Fallacy: Film, Music and Narrative Space », *Music & Letters*, vol. 91, n° 2, mai 2010, p. 224-244.
- Winters, Ben, *Music, Performance, and the Realities of Film: Shared Concert Experiences in Screen Fiction*, New York : Routledge, 2014.

Divers

Ouvrages et articles cités sur la musique

- Abbate, Carolyn, *Unsung Voices: Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*, Princeton : Princeton University Press, 1991.
- Balmer, Yves, « Edifier son œuvre : genèse, médiation, diffusion de l'œuvre d'Olivier Messiaen », Thèse de doctorat en musicologie sous la direction de Joëlle Caullier, Université de Lille 3, 2008.
- Balmer, Yves, « Recherches en musicologie : nouvelles perspectives », *Revue de Musicologie*, tome 99, n° 1, 2013, p. 3-9.

- Bartoli, Jean-Pierre, « Forme narrative et principes du développement musicale dans la *Symphonie Fantastique* de Berlioz », *Musurgia*, vol. 2, n° 1, 1995, p. 25-50.
- Beaudet, Luce, « Le pivotement », *L'œil qui entend, l'oreille qui voit : un modèle d'analyse du discours musical tonal*, août 2015, <http://bw.musique.umontreal.ca/chap2/pivotement.htm>, consulté le 17 janvier 2016.
- Bent, Ian et William Drabkin, *L'analyse musicale : histoire et méthodes*, Nice : Main d'Œuvre, 1998.
- Boulez, Pierre, *Penser la musique aujourd'hui*, Paris : Gonthier, 1963.
- Bourion, Sylveline, *Le style de Claude Debussy : duplication, répétition et dualité dans les stratégies de composition*, Paris : Vrin, 2011.
- Campos, Rémy et Nicolas Donin, *L'analyse musicale : une pratique et son histoire*, Genève : Droz, 2009.
- Campos, Rémy et Nicolas Donin, « Wagnérisme et analyse musicale. L'émergence de nouvelles pratiques savantes de lecture et d'écoute en France à la fin du XIX^e siècle », dans Rémy Campos et Nicolas Donin, *L'analyse musicale, une pratique et son histoire*, Genève : Droz, 2009, p. 35-80.
- Carenco, Céline, « Les stratégies dramaturgiques dans *Hamlet* de Liszt », dans Gaëlle Loisel et Alban Ramaut (dir.), *Les comédies de Shakespeare à l'opéra (XIX^e-XXI^e siècles)*, Saint-Etienne : Presses universitaires de Saint-Etienne, à paraître en 2016, pages.
- Chion, Michel, *Guide des objets sonores : Pierre Schaeffer et la recherche musicale*, Paris : Ina/Éditions Buchet-Chastel, 1983.
- Citron, Marcia J., *When Opera Meets Film*, Cambridge/New York : Cambridge University Press, 2010.
- Cohen-Levinas, Danielle, *La voix au-delà du chant : une fenêtre aux ombres*, Paris : Vrin, 2006.
- Dahlhaus, Carl, *Les drames musicaux de Richard Wagner* [1971], trad. de l'allemand par Madeleine Renier, Liège : Mardaga, 1994.
- Desjardins, Lucie, « Passions et théorie musicale : de l'imitation à la convention », *Le corps parlant : savoirs et représentation des passions au XVII^e siècle*, Saint-Nicolas/Paris : Presses de l'Université Laval/L'Harmattan, 2001, p. 209-228.
- Duchesneau, Michel, Valérie Dufour et Marie-Hélène Benoit-Otis (dir.), *Écrits de compositeurs : une autorité en questions*, Paris : Vrin, 2013.
- Escal, Françoise, « Le thème en musique classique », *Communications*, n° 47, 1988, p. 93-117.
- Escal, Françoise, « Aux origines romantiques de notre conception actuelle de l'œuvre musicale », *EHESS*, décembre 2006, <http://musique.ehess.fr/document.php?id=235>, consulté le 9 février 2016.
- Girard, Anthony, *Analyse du langage musical, de Corelli à Debussy*, Paris : Billaudot, 2001.
- Grey, Thomas S., « ...wie ein rother Faden: On the Origins of "Leitmotif" as Critical Construct and Musical Practice », dans Ian Bent (éd.), *Music Theory in the Age of Romanticism*, 1996, Cambridge : Cambridge University Press, p. 187-210.
- Harrison, Daniel, *Harmonic Function in Chromatic Music: A Renewed Dualist Theory and an Account of Its Precedents*, Chicago : University of Chicago Press, 1994.
- Imberty, Michel, « Émotions, musicalité, narrativité », dans Muriel Joubert et Bertrand Merlier (dir.), *La traduction des émotions dans les musiques de films*, Sampzon : Éditions Delatour France, 2015, p. 157-175.

- Kirby, Frank E., *Wagner's Themes: A Study in Musical Expression*, Warren : Harmonie Park Press, 2004.
- Labartette, Sylvain P., « De la représentation du cri dans la musique savante occidentale, de la Renaissance à 1914 », *L'Éducation musicale*, s.d., www.leducation-musicale.com/musique_savante.pdf, consulté le 2 juin 2015.
- Lazzaro, Federico, « École(s) de Paris : enquête sur les compositeurs étrangers à Paris dans l'entre-deux guerres », Thèse de doctorat en musicologie sous la direction de Michel Duchesneau, Université de Montréal, 2014.
- Le Breton, David, *Éclats de voix : une anthropologie des voix*, Paris : Métailié, 2011.
- London, Justin, *Hearing in Time: Psychological Aspects of Musical Meters*, New York : Oxford University Press, 2012.
- McAdams, Stephen, *Perception et cognition de la musique*, Paris : Vrin, 2015.
- McCredie, Andrew, « Leitmotife: Wagner's Points of Departure and their Antecedents », *Miscellanea Musicologica*, n° 14, 1985, p. 1-28.
- Monelle, Raymond, *The Sense of Music: Semiotic Essays*, Princeton : Princeton University Press, 2000.
- Nattiez, Jean-Jacques, « Quelques réflexions sur l'analyse du style », *L'Analyse musicale*, n° 32, juillet 1993, p. 5-8.
- Nattiez, Jean-Jacques, « La signification comme paramètre musical », dans Jean-Jacques Nattiez (dir.), *Musiques : une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, vol. 2, *Les savoirs musicaux*, Arles/Paris : Actes Sud/Cité de la musique, 2004, p. 256-289.
- Nattiez, Jean-Jacques, « L'univers wagnérien et les wagnérismes » [2004], dans Jean-Jacques Nattiez (dir.), *Musiques : une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, vol. 4, *Histoires des musiques européennes*, Arles/Paris : Actes Sud/Cité de la musique, 2006, p. 1221-1257.
- Picard, Timothée, *Wagner, une question européenne. Contribution à une étude du wagnérisme (1860-2004)*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2006.
- Rodgers, Stephen, *Form, Program, and Metaphor in the Music of Berlioz*, New York : Cambridge University Press, 2009.
- Roy, Stéphane, *L'analyse des musiques électroacoustiques : modèles et propositions*, Paris : L'Harmattan, 2000.
- Schaeffer, Pierre, *Traité des objets musicaux : essai interdisciplines*, Paris : Éditions du Seuil, 1966.
- Schroeder, David, *Experiencing Tchaikovsky: A Listener's Companion*, Lanham : Rowman & Littlefield, 2015.
- Solomos, Makis, *Iannis Xenakis*, Cahors : P.O. Éditions, 1996.
- Solomos, Makis, *De la musique au son : l'émergence du son dans la musique des XX^e-XXI^e siècles*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2013.
- Tagg, Philip, *Everyday Tonality: Towards a Tonal Theory of What Most People Hear* [2009], New York : The Mass Media Music Scholar's Press, version 2.5.2., 2014.
- Taillandier-Guittard, Inès, « Alfred Cortot, interprète de Frédéric Chopin », Thèse de doctorat en musicologie sous la direction d'Alban Ramaut, Université Jean Monnet, 2013.
- Taruskin, Richard, *The Oxford History of Western Music, vol. 2 : The Seventeenth and Eighteenth Centuries*, Oxford : Oxford University Press, 2005.

- Vivès, Jean-Michel, « Le chant entre parole et cri étouffé. Ou heurs et malheurs de l'innovation dans les *Contes d'Hoffmann* de Jacques Offenbach », *Insistance*, vol. 1, n° 1, 2005, p. 45-57.
- Wagner, Richard, « De l'application de la musique au drame » [1879], *Œuvres en prose*, t. 12, Paris : Delagrave, 1924, p. 271-295.
- Warrack, John, *German Opera: From the Beginnings to Wagner*, Cambridge : Cambridge University Press, 2001.
- Weissman, Dick, *Understanding the Music Business* [2010], New York : Routledge, 2016.

Ouvrages et articles cités sur le cinéma

- Aumont, Jacques et Michel Marie, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Paris : Armand Colin, 2008.
- Aumont, Jacques, Alain Bergala, Michel Marie et Marc Vernet, *Esthétique du film [1983]*, Paris : Armand Colin, 2008.
- Austin, Bruce A., *Immediate Seatings: A Look at Movie Audiences*, Belmont : Wadsworth Publishing, 1988.
- Boni, Marta, « Proposition de navigation dans un film et dans une série. Annotation de *Romanzo Criminale* », Institut de Recherche et d'Innovation du Centre Pompidou, 2009-2010, http://www.iri.centrepompidou.fr/wp-content/uploads/2010/11/RomanzoCriminale_annotations.pdf, consulté le 5 mars 2013.
- Bordwell, David, *On the History of Film Style*, Cambridge : Harvard University Press, 1997.
- Bordwell, David et Kristin Thompson, *L'art du film : une introduction* [2000], Bruxelles : De Boeck, 2009.
- Chell, David, *Moviemakers at Work: Interviews*, Redmond : Microsoft Press, 1987.
- Costantini-Cornède, Anne-Marie, « Pictorialité et pictorialisme dans *Prospero's Books* de Peter Greenaway », *Études anglaises*, vol. 55, n° 2, avril-mai-juin 2002, p. 157-166.
- Ellis, John, *Visible Fictions*, New York : Routledge, 1992.
- Gardies, René (dir.), *Comprendre le cinéma et les images*, Paris : Armand Colin, 2007.
- Gaudreault, André et Tom Gunning, « Le cinéma des premiers temps : un défi à l'histoire du cinéma ? », dans Jacques Aumont, André Gaudreault et Michel Marie (dir.), *L'Histoire du cinéma : nouvelles approches*, Paris : Publications de la Sorbonne, 1989, p. 49-63.
- Jullier, Laurent, *Les images de synthèse : de la technologie à l'esthétique* [1998], Paris : Nathan, 2005.
- Jullier, Laurent et Michel Marie, *Lire les images de cinéma*, Paris : Larousse, 2009.
- Kulezic-Wilson, Danijela, *The Musicality of Narrative Film*, Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2015.
- Leroy, Alice, « Le corps utopique au cinéma. Transparence, réversibilité, hybridité », Thèse de doctorat en arts sous la direction de Marc Cerisuelo, Université Paris Est, 2015.
- LoBrutto, Vincent, *Becoming Film Literate: The Art and Craft of Motion Pictures*, Wesport : Praeger, 2005.
- Massuet, Jean-Baptiste, « Quand le dessin animé rencontre le cinéma en prises de vues réelles : modalités historiques, théoriques et esthétiques d'une scission-assimilation entre deux

régimes de représentation », Thèse de doctorat en études cinématographiques sous la direction de Laurent Le Forestier, Université Rennes 2, novembre 2013.

Neale, Steve, « Questions of Genre », *Screen*, vol. 31, n° 1, printemps 1990, p. 45-66.

Roy, André, *Dictionnaire général du cinéma. Du cinématographe à Internet : art, technique, industrie*, Saint-Laurent : Fides, 2007.

Van Sijll, Jennifer, *Les techniques narratives du cinéma*, Paris : Eyrolles, 2006.

Ouvrages et articles littéraires cités

Aranda, Daniel, « Originalité historique du retour de personnages balzaciens », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, n° 5, novembre/décembre 2001, p. 1573-1589.

Barthes, Roland, « L'effet de réel », *Communications*, n° 11, 1968, p. 84-89.

Baudelaire, Charles, *Les Fleurs du Mal*, Paris : E.J.L., 2003.

Besson, Anne, *D'Asimov à Tolkien : cycles et séries dans la littérature de genre*, Paris : CNRS Éditions, 2004.

Durot-Boucé, Elizabeth, *Spectres des Lumières : du frissonnement au frisson. Mutations gothiques du XVIII^e au XXI^e siècle*, Paris : Publibook, 2008.

Genette, Gérard, « Vraisemblance et motivation », *Communications*, n° 11, 1968, p. 5-21.

Laforge, Jules, « Intarissablement », *Œuvres complètes : édition chronologique intégrale. Tome premier 1860-1883*, Lausanne : L'Âge d'homme, 1986, p. 296.

Proust, Marcel, *Du côté de chez Swann* [1913], Paris : Librairie générale française, 1992.

Ouvrages et articles de sociologie cités

Guillet, Clément, *Sociologie du fan. Les passionnés de musique populaire : entre culte et construction identitaire*, Saarbrücken : Editions universitaires européennes, 2011.

Jenkins, Henry, « "Strangers No More, We Sing": Filking and the Social Construction of the Science Fiction Fan Community », dans Lisa A. Lewis (dir.), *The Adoring Audience: Fan Culture and Popular Media*, Londres/New York : Routledge, 1992, p. 208-236.

Le Guern, Philippe (dir.), *Les cultes médiatiques : culture fan et œuvres cultes*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2002.

Manale, Margaret, « La mise en scène de l'espace public virtuel », *L'Homme et la société*, vol. 3, n° 145, 2002, p. 3-8.

Menger, Pierre-Michel, « Le génie et sa sociologie. Controverses interprétatives sur le cas Beethoven », *Annales. Histoire, sciences sociales*, 57^e année, n° 4, 2002, p. 967-999.

Moysan, Bruno, « Le génie, le talent et la réputation, constructions de l'expérience du manque et de la dette », *Séminaire Arts et sociétés du Centre d'Histoire de Sciences Po*, 15 mai 2008, <http://www.artsetsocietes.org/f/f-moysan.html>, consulté le 24 janvier 2015.

Segré, Gabriel, *Fans de... Sociologie des nouveaux cultes contemporains*, Paris : Armand Colin, 2014.

Ouvrages et articles philosophiques cités

- Eco, Umberto, « Innovation et répétition : entre esthétique moderne et post-moderne » [1987], *Réseaux*, vol. 12, n° 68, 1994, p. 9-26.
- Leone, Massimo, « Le repentir, une énonciation fragmentaire », *Actes Sémiotiques*, n° 113, décembre 2010, <http://epublications.unilim.fr/revues/as/4925>, consulté le 23 février 2016.
- Nancy, Jean-Luc, *À l'écoute*, Paris : Galilée, 2002.
- Pascal, Blaise, *Pensées* [1670], Paris : Gallimard, 1969.

Communications orales citées

- Barnier, Martin, « Créer la peur par le son », *Séminaire de l'Institut des Arts*, École Normale Supérieure de Lyon, 24 janvier 2012.
- Fano, Michel, Classe de maître à la Cinémathèque québécoise, 20 novembre 2014.
- Kmet, Nicholas, « Discordant Synchrony: Film Scoring, Film Music Editing, and the Psychology of Meter in Film Music », Colloque international *Music & the Moving Image*, New York University, 29 mai 2015.
- Lehman, Frank, « What the Sith Lord Said: Monologic Narration and Musical Reflexivity in Leitmotivic Scores », Colloque international *Music & the Moving Image*, New York University, 26 mai 2017.
- Leroy, Alice, « Spectres de l'histoire et lanternes magiques dans *Comrades* de Bill Douglas : une "hantologie" du corps au cinéma », *Journée des doctorants en cinéma*, École Normale Supérieure de Lyon, 12 décembre 2012.

Annexe 1 : Références complètes des films cités (par ordre alphabétique)

NB : Lorsque le titre du film est différent en anglais et en français, nous indiquons entre parenthèses le titre original.

- 12 Years a Slave* (Steve McQueen, 2013)
- 2001, l'Odyssée de l'espace* (*2001: A Space Odyssey*, Stanley Kubrick, 1966)
- A.I. Intelligence Artificielle* (*A.I. Artificial Intelligence*, Steven Spielberg, 2001)
- Alamo* (*The Alamo*, John Wayne, 1960)
- Alexandre* (*Alexander*, Oliver Stone, 2004)
- Alice au pays des merveilles* (*Alice in Wonderland*, Tim Burton, 2010)
- Alien, le huitième passager* (*Alien*, Ridley Scott, 1979)
- Alien 3* (David Fincher, 1992)
- Alien, la résurrection* (*Alien Resurrection*, Jean-Pierre Jeunet, 1997)
- Aliens, le retour* (*Aliens*, James Cameron, 1986)
- Alien: Covenant* (Ridley Scott, 2017)
- All About Eve* (*Ève*, Joseph L. Mankiewicz, 1950)
- American Beauty* (Sam Mendes, 1999)
- American Graffiti* (George Lucas, 1972)
- American Graffiti, la suite* (*More American Graffiti*, Bill N. Norton, 1979)
- Anna Karénine* (*Anna Karenina*, Joe Wright, 2012)
- Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola, 1979)
- Armageddon* (Michael Bay, 1998)
- Arrête-moi si tu peux* (*Catch Me If You Can*, Steven Spielberg, 2002)
- Bachelor Flat* (Frank Tashlin, 1962)
- Backdraft* (Ron Howard, 1991)
- Batman : Le Défi* (*Batman Returns*, Tim Burton, 1992)
- Batman Begins* (Christopher Nolan, 2005)
- Ben-Hur* (William Wyler, 1959)

Blade Runner (Ridley Scott, 1982)

Bonnie et Clyde (*Bonnie and Clyde*, Arthur Penn, 1967)

Cabiria (Giovanni Pastrone, 1914)

Callan (Don Sharp, 1974)

Capitaine Blood (*Captain Blood*, Michael Curtiz, 1935)

Casino Royale (Martin Campbell, 2006)

Cheval de guerre (*War Horse*, Steven Spielberg, 2011)

Cléopâtre (*Cleopatra*, Joseph L. Mankiewicz, 1963)

Comment voler un million de dollars (*How to Steal a Million*, William Wyler, 1966)

Comrades (Bill Douglas, 1986)

Conversation secrète (*The Conversation*, Francis Ford Coppola, 1974)

Coraline (Henry Selick, 2009)

Daddy-O (Lou Place, 1958)

Dancer in the Dark (Lars von Trier, 2000)

Darkness (Jaume Balagueró, 2002)

Deadpool (Tim Miller, 2016)

Démineurs (*The Hurt Locker*, Kathryn Bigelow, 2009)

Des monstres attaquent la ville (*Them!*, Gordon Douglas, 1954)

Dr Jekyll et Mr Hyde (*Dr. and Mr. Hyde*, Victor Fleming, 1941)

Dracula (*Bram Stoker's Dracula*, Francis Ford Coppola, 1992)

Duel (Steven Spielberg, 1971)

Easy Rider (Dennis Hopper, 1969)

Elephant (Gus Van Sant, 2003)

E.T. l'extra-terrestre (*E.T. The Extra-Terrestrial*, Steven Spielberg, 1982)

Exodus: Gods and Kings (Ridley Scott, 2014)

Fog (*The Fog*, John Carpenter, 1980)

Frankenstein (James Whale, 1931)

Frissons (*Shivers*, David Cronenberg, 1975)

Galactica (Battlestar Galactica, Glen A. Larson, 1978)

Gidget Goes to Rome (Paul Wenkos, 1963)

Gladiator (Ridley Scott, 2000)

Halloween 2 (Rob Zombie, 2009)

Hannibal Lecter : Les Origines du mal (Hannibal Rising, Peter Webber et Pietro Scalia, 2007)

Harry Potter à l'école des sorciers (Harry Potter and the Philosopher's Stone, Chris Columbus, 2001)

Harry Potter et la chambre des secrets (Harry Potter and the Chamber of Secrets, Columbus, 2002)

Harry Potter et le prisonnier d'Azkaban (Harry Potter and the Prisoner of Azkaban, Alfonso Cuarón, 2004)

Harry Potter et la coupe de feu (Harry Potter and the Goblet of Fire, Mike Newell, 2005)

Harry Potter et l'Ordre du Phœnix (Harry Potter and the Order of the Phoenix, David Yates, 2007)

Harry Potter et le Prince de sang-mêlé (Harry Potter and the Half-Blood Prince, Yates, 2009)

Harry Potter et les Reliques de la Mort – Première partie (Harry Potter and the Deathly Hallows – Part 1, David Yates, 2010)

Harry Potter et les Reliques de la Mort – Seconde partie (Harry Potter and the Deathly Hallows – Part 2, David Yates, 2011)

Heroes of Might and Magic III (1999)

Hook ou la revanche du capitaine Crochet (Hook, Steven Spielberg, 1991)

Horizons lointains (Far and Away, Ron Howard, 1992)

Il faut sauver le soldat Ryan (Saving Private Ryan, Steven Spielberg, 1998)

Inception (Christopher Nolan, 2010)

Indiana Jones et le Temple maudit (Indiana Jones and the Temple of Doom, Steven Spielberg, 1984)

Indiana Jones et la dernière croisade (Indiana Jones and the Last Crusade, Steven Spielberg, 1989)

Indiana Jones et le Royaume du crâne de cristal (Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull, Steven Spielberg, 2008)

Interstellar (Christopher Nolan, 2014)

Jane Eyre (Delbert Mann, 1970)

JFK (Oliver Stone, 1991)

Jurassic Park (Steven Spielberg, 1993)

Kill Bill vol. 1 (Quentin Tarantino, 2003)

King Kong (Merian C. Cooper et Ernest B. Schoedsack, 1933)

King Kong (Peter Jackson, 2005)

L'Aigle des mers (The Sea Hawk, Michael Curtiz, 1940)

LAattaque du métro 123 (The Taking of Pelham 1 2 3, Tony Scott, 2009)

L'Aventure du Poséidon (The Poseidon Adventure, Ronald Neame, 1972)

L'Encombrant Monsieur John (John Goldfarb, Please Come Home, John Lee Thompson, 1965)

L'Étoffe des héros (The Right Stuff, Philip Kaufman, 1983)

L'Exorciste (The Exorcist, William Friedkin, 1973)

L'Exorciste : Au commencement (Exorcist: The Beginning, Renny Harlin, 2004)

L'Homme qui ment (Alain Robbe-Grillet, 1968)

L'Île mystérieuse (Mysterious Island, Cy Endfield, 1961)

L'Immortelle (Alain Robbe-Grillet, 1963)

L'Invasion des profanateurs (Invasion of the Body Snatchers, Philip Kaufman, 1978)

L'Odyssée du Hindenburg (The Hindenburg, Robert Wise, 1975)

L'Opération diabolique (Seconds, John Frankenheimer, 1966)

La Bataille de Midway (Midway, Jack Smight, 1976)

La Belle et la Bête (Jean Cocteau, 1946)

La Charge sur la rivière rouge (The Charge at Feather River, Gordon Douglas, 1953)

La Chose d'un autre monde (*The Thing from Another World*, Christian Nyby et Howard Hawks, 1951)

La Couleur pourpre (*The Color Purple*, Steven Spielberg, 1985)

La Dernière Maison sur la gauche (*The Last House on the Left*, Wes Craven, 1972)

La Forteresse cachée (*Kakushi toride no san akunin*, Akira Kurosawa, 1958)

La Garçonnière (*The Apartment*, Billy Wilder, 1960)

La Guerre des mondes (*The War of the Worlds*, Byron Askin, 1953)

La Guerre des mondes (*War of the Worlds*, Steven Spielberg, 2005)

La Horde sauvage (*The Wild Bunch*, Sam Peckinpah, 1969)

La Liste de Schindler (*Schindler's List*, Steven Spielberg, 1993)

La Momie (*The Mummy*, Stephen Sommers, 1999)

La Mort dans la peau (*The Bourne Supremacy*, Paul Greengrass, 2002)

La Neuvième Porte (*The Ninth Gate*, Roman Polanski, 1999)

La Nuit des morts-vivants (*Night of the Living Dead*, George A. Romero, 1968)

La Terre des pharaons (*Land of the Pharaohs*, Howard Hawks, 1955)

La Tour infernale (*The Towering Inferno*, John Guillermin, 1974)

La Vallée des poupées (*Valley of the Dolls*, Mark Robson, 1967)

La Voleuse de livres (*The Book Thief*, Brian Percival, 2013)

Last Action Hero (John McTiernan, 1993)

Lawrence d'Arabie (*Lawrence of Arabia*, David Lean, 1962)

Le Bon Gros Géant (*The BFG*, Steven Spielberg, 2016)

Le Faucon Maltais (*The Maltese Falcon*, John Huston, 1941)

Le Fugitif (*The Fugitive*, Andrew Davis, 1993)

Le Hobbit : La Bataille des cinq armées (*The Hobbit: The Battle of the Five Armies*, Peter Jackson, 2014)

Le Hobbit : La Désolation de Smaug (*The Hobbit: The Desolation of Smaug*, Peter Jackson, 2013)

Le Hobbit : Un voyage inattendu (The Hobbit: An Unexpected Journey, Peter Jackson, 2012)

Le Jour où la Terre s'arrêta (The Day the Earth Stood Still, Robert Wise, 1951)

Le Lauréat (The Graduate, Mike Nichols, 1969)

Le Monde de Nemo (Finding Nemo, Andrew Stanton et Lee Unkrich, 2003)

Le Monde fantastique d'Oz (Oz the Great and Powerful, Sam Raimi, 2013)

Le Monde perdu : Jurassic Park (The Lost World: Jurassic Park, Steven Spielberg, 1997)

Le Mouchard (The Informer, John Ford, 1935)

Le Pacte des loups (Christophe Gans, 2001)

Le Parrain (The Godfather, Francis Ford Coppola, 1972)

Le Parrain, 3^e partie (The Godfather Part III, Francis Ford Coppola, 1990)

Le Patient anglais (The English Patient, Anthony Minghella, 1996)

Le Pôle express (The Polar Express, Robert Zemeckis, 2004)

Le Projet Blair Witch (The Blair Witch Project, Eduardo Sánchez et Daniel Myrick, 1999)

Le Retour de la momie (The Mummy Returns, Stephen Sommers, 2001)

Le Roman de Mildred Pierce (Mildred Pierce, Michael Curtiz, 1945)

Le Sang d'un poète (Jean Cocteau, 1932)

Le Seigneur des Anneaux : La Communauté de l'Anneau (The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring, Peter Jackson, 2001)

Le Seigneur des Anneaux : Le Retour du roi (The Lord of the Rings: The Return of the King, Peter Jackson, 2003)

Le Seigneur des Anneaux : Les Deux Tours (The Lord of the Rings: The Two Towers, Peter Jackson, 2002)

Le Terminal (The Terminal, Steven Spielberg, 2004)

Le Toboggan de la mort (Rollercoaster, James Goldstone, 1977)

Les Aventures de Robin des Bois (The Adventures of Robin Hood, Michael Curtiz et William Keighley, 1938)

Les Aventures de Tintin : Le Secret de la Licorne (The Adventures of Tintin: The Secret of the Unicorn, Steven Spielberg, 2011)

Les Aventures du capitaine Wyatt (Distant Drums, Raoul Walsh, 1951)

Les Aventuriers de l'Arche perdue (Raiders of the Lost Ark, Steven Spielberg, 1981)

Les Borgias, saison 1 (The Borgias, Season 1, 2011)

Les Canons de Navarone (The Guns of Navarone, J. Lee Thomson, 1961)

Les Cendres d'Angela (Angela's Ashes, Alan Parker, 1999)

Les Dents de la mer (Jaws, Steven Spielberg, 1975)

Les Derniers Jours de Pompéi (Gli ultimi giorni di Pompei, Luigi Maggi et Arturo Ambrosio, 1908)

Les Évadés (The Shawshank Redemption, Frank Darabont, 1994)

Les Fils de l'homme (Children of Men, Alfonso Cuarón, 2006)

Les Indestructibles (The Incredibles, Brad Bird, 2004)

Les Infiltrés (The Departed, Martin Scorsese, 2006)

Les Pirates du métro (The Taking of Pelham One Two Three, Joseph Sargent, 1974)

Les Quatre Fantastiques (Fantastic Four, Tim Story, 2005)

Les Sorcières d'Eastwick (The Witches of Eastwick, George Miller, 1987)

Les Tudors, saison 2 (The Tudors, Season 2, 2008)

Lincoln (Steven Spielberg, 2012)

Logan (James Mangold, 2017)

*M*A*S*H* (Robert Altman 1970)*

M le maudit (M – Eine Stadt sucht einen Mörder, Fritz Lang, 1931)

Ma meilleure ennemie (Stepmom, Chris Columbus, 1998)

Maman, j'ai encore raté l'avion (Home Alone 2, Chris Columbus, 1992)

Maman, j'ai raté l'avion (Home Alone, Chris Columbus, 1990)

Man of Steel (Zack Snyder, 2013)

Marie Antoinette (Sofia Coppola, 2006)

Massacre à la tronçonneuse : Le Commencement (The Texas Chainsaw Massacre: The Beginning, Jonathan Liebesman, 2006)

Master and Commander : De l'autre côté du monde (Master and Commander: The Far Side of the World, Peter Weir, 2003)

Matrix (The Matrix, Larry et Andy Wachowski, 1999)

Matrix Revolutions (The Matrix Revolutions, Larry et Andy Wachowski, 2003)

Mémoires d'une geisha (Memoirs of a Geisha, Rob Marshall, 2005)

Mickey One (Arthur Penn, 1965)

Minority Report (Steven Spielberg, 2002)

Mission impossible 2 (Mission: Impossible 2, John Woo, 2000)

Mission Galactica : Les Cylons attaquent (Mission Galactica: The Cylon Attack, Vince Edwards et Christian I Nyby II, 1979)

Moi, moche et méchant (Despicable Me, Pierre Coffin et Chris Renaud, 2010)

Monster House (Gil Kenan, 2006)

Monstres et Cie (Monsters, Inc., Pete Docter, 2001)

Mosquito Coast (The Mosquito Coast, Peter Weir, 1986)

Munich (Steven Spielberg, 2005)

Né un 4 juillet (Born on the Fourth of July, Oliver Stone, 1989)

Night and Day (Knight and Day, James Mangold, 2010)

Nixon (Oliver Stone, 1995)

Oklahoma ! (Fred Zinnemann, 1955)

Pearl Harbor (Michael Bay, 2001)

Phase IV (Saul Bass, 1974)

Pirates des Caraïbes : Le Secret du coffre maudit (Pirates of the Caribbean: Dead Man's Chest, Gore Verbinski, 2006)

Planète interdite (Forbidden Planet, Fred McLeod Wilcox, 1956)

Predator (John McTiernan, 1987)

Présumé innocent (Presumed Innocent, Alan J. Pakula, 1990)

Prometheus (Ridley Scott, 2012)

Psychose (*Psycho*, Alfred Hitchcock, 1960)

Quantum of Solace (Marc Forster, 2008)

Quo Vadis ? (Enrico Guazzoni, 1912)

Rage (*Rabid*, David Cronenberg, 1975)

Ratatouille (Brad Bird, 2007)

Rencontres du troisième type (*Close Encounters of the Third Kind*, Steven Spielberg, 1977)

Reservoir Dogs (Quentin Tarantino, 1992)

Reviens-moi (*Atonement*, Joe Wright, 2007)

Robin des bois, prince des voleurs (*Robin Hood: Prince of Thieves*, Kevin Reynolds, 1991)

Rogue One: A Star Wars Story (Gareth Edwards, 2016)

Scream (Wes Craven, 1996)

Scream 2 (Wes Craven, 1997)

Scream 3 (Wes Craven, 2000)

Scream 4 (Wes Craven, 2011)

Sept ans au Tibet (*Seven Years in Tibet*, Jean-Jacques Annaud, 1997)

Shakespeare in Love (John Madden, 1998)

Sicario (Denis Villeneuve, 2015)

Silent Running (Douglas Trumbull, 1972)

Skyfall (Sam Mendes, 2012)

Sleepers (Barry Levinson, 1996)

Star Trek (J. J. Abrams, 2009)

Star Trek Into Darkness (J. J. Abrams, 2013)

Star Wars – Episode I : La Menace fantôme (*The Phantom Menace*, George Lucas, 1999)

Star Wars – Episode II : L'Attaque des clones (Attack of the Clones, George Lucas, 2002)

Star Wars – Episode III : La Revanche des Sith (Revenge of the Sith, George Lucas, 2005)

Star Wars – Episode IV : Un nouvel espoir (A New Hope, George Lucas, 1977)

Star Wars – Episode V : L'Empire contre-attaque (The Empire Strikes Back, Irvin Kershner, 1980)

Star Wars – Episode VI : Le Retour du Jedi (Return of the Jedi, Richard Marquand, 1983)

Star Wars – Episode VII : Le Réveil de la Force (The Force Awakens, J. J. Abrams, 2015)

Star Wars – Episode VIII : Les Derniers Jedi (The Last Jedi, Rian Johnson, 2017)

Star Wars – Episode IX (Colin Trevorrow, 2019)

Star Wars: The Clone Wars (Dave Filoni, 2008)

Sugarland Express (The Sugarland Express, Steven Spielberg, 1974)

Super 8 (J. J. Abrams, 2011)

Superman (Richard Donner, 1978)

Superman 2 (Richard Lester, 1980)

Superman 3 (Richard Lester, 1983)

Superman 4 (Sidney J. Furie, 1987)

Superman Returns (Bryan Singer, 2006)

Taxi Driver (Martin Scorsese, 1976)

Terminator 2 : Le Jugement dernier (Terminator 2: Judgement Day, James Cameron, 1991)

The Bling Ring (Sofia Coppola, 2013)

The Thing (John Carpenter, 1982)

The Thing (Matthijs van Heijningen Jr., 2011)

The Dark Knight : Le Chevalier noir (The Dark Knight, Christopher Nolan, 2008)

The Dark Knight Rises (Christopher Nolan, 2012)

THX 1138 (George Lucas, 1971)

Tigre et Dragon (*Wò Hǔ Cánɡ Lónɡ*, Ang Lee, 2000)

Tin Toy (John Lasseter, 1988)

Titanic (James Cameron, 1997)

Tommy (Ken Russell, 1975)

Toy Story (John Lasseter, 1995)

Transformers (Michael Bay, 2007)

Tremblement de terre (*Earthquake*, Mark Robson, 1974)

Troie (*Troy*, Wolfgang Petersen, 2004)

Tron (Steven Lisberger, 1982)

Un violon sur le toit (*Fiddler on the Roof*, Norman Jewinson, 1971)

Une femme cherche son destin (*Now, Voyager*, Irving Rapper, 1942)

Van Helsing (Stephen Sommers, 2004)

Wall-E (Andrew Stanton, 2008)

West Side Story (Robert Wise et Jerome Robbins, 1961)

Wolverine : Le Combat de l'immortel (*The Wolverine*, James Mangold, 2013)

X-Men (Bryan Singer, 2000)

X-Men 2 (Bryan Singer, 2003)

X-Men: Apocalypse (Bryan Singer, 2016)

X-Men: Days of Future Past (Bryan Singer, 2014)

X-Men : L'Affrontement final (*X-Men: The Last Stand*, Brett Ratner, 2006)

X-Men : Le Commencement (*X-Men: First Class*, Matthew Vaughn, 2011)

X-Men Origins: Wolverine (Gavin Hood, 2009)

Annexe 2 : *Cue lists* de *SW5*, *SW2* et *SW3*

NB : Afin de faciliter le repérage du lecteur, nous faisons figurer des exemples sur portées, mais uniquement pour les *cues* que nous exploitons dans la thèse. Le numéro de l'exemple fait référence à celui qui figure dans notre corps de texte.

- *CUE LIST* DE *SW5* :

« R1P1 Main Title »
« R1P2 The Imperial Probe »
« R1P2 New Start »
« R1P2 Insert Bar 80 »
« R1P2 Insert #2 Bar 109 »
« R1/2P3/1 Luke's Escape »
« R2P2 Ben's Instructions »
« R2P3 Luke's Rescue »
« R2P4 The Probe Scanner »
« R3P1 Drawing The Battle Lines »
« R3P2 Leia's Instructions »
« R3P3 The Snow Battle »
« R3/4P4/1 Luke's First Crash »
« R4P2 The Rebels Escape Again »
« R4P3 The Asteroid Field »
« R5P1 Crash Landing »
« R5P2 Yoda Appears »
« R5P3 Yoda's Entrance »
« R5P3 End Fix »
« R5/6P4/1 Solo And The Princess »
« R6P2 Yoda's Teaching »
« R6P3 This is Not a Cave »
« R6P4 Training A Jedi »
« R6/7P5/1 The Magic Tree »
« R7P2 Attack Position »
« R7P3 Yoda Raises The Ship »
« R7/8P4/1 Vadar's Command » [sic]
« R8P2 City In The Clouds »
« R8P3 Lando's Palace »
« R9P1 Luke To The Rescue »
« R9P2 Vadar Shows Up » [sic]
« R9P3 Putting ThreePio Together »
« R9P4 Trouble In Prison »
« R9/10P6/1 Carbon Freeze »
« R9/10P6/1 Insert Bar 57 »
« R10P2 Luke Pursues The Captives »
« R10P3 Chewie Chokes Lando »
« R11P1 Through The Window »
« R11/12P2/1 Losing A Hand »
« R12P2 To Hyper-Space »
« R12P3 Finale »
« R12P4 End Credits »
« R12P4 End Credits Insert »

- CUE LIST DE SW2 :

- « 1M2 The Arrival at Coruscant »
- « 1M3 Thwarted Attempt »
- « 1M4 The Meeting of Anakin and Padme »
- « 1M5 She Hardly Recognized Me »
- « 1M6 Zam's Dirty Trick »
- « 1M7A Zam Chase Pt. 1 »
- « 1M7B Zam in Pursuit »
- « 2M1 Zam is Eliminated »
- « 2M2 Palpatine's Plotting »
- « 2M3 Departure »
- « 2M5 The Library Scene »
- « 2M6 Lunch and the Younglings »
- « 2M7 Approaching Naboo Palace »
- « 3M1 Insert »
- « 3M1 Finding Kamino »
- « 3M2 Visiting the Prime Minister »
- « 3M3 The First Kiss »
- « 3M4 Interior Tipoca City »
- « 3M5 Meadow Scene Insert »
- « 3M5 The Meadow Scene »
- « 3M6 The Meeting with Fett »
- « 3M7 The Dinner Scene »
- « 3M8 Rainy Ramp and Anakins Nightmare »
- « 4M1 The Jango Fett Fight »
- « 4M2 Watto Describes Mothers Fate »
- « 4M3 The Spare Canister Caper »
- « 4M4 The Arrival at Tatooine »
- « 4M5 Obi-Wan Eavedropping »
- « 4M6 Rescuing Mother »
- « 4M7 Exacting Revenge »
- « 5M1A Carrying Mother Home »
- « 5M1B Anakin Changes »
- « 5M2 Smee's Funeral » [sic]
- « 5M3 The Commerce Guild Prepares for War »
- « 5M5 Finding the Conveyor Belt »
- « 5M6 Insert »
- « 5M6 The Conveyor Belt »
- « 5M7 The Senate Scene »
- « 6M1 Love Pledge »
- « 6M2 Entrance of the Monsters »
- « 6M2 Sweetener »
- « 6M5 Insert »
- « 6M5 Padme Falls »
- « 7M1 Dooku Versus Obi-Wan »
- « 7M2 Yoda Strikes Back »
- « 7M3 Insert »
- « 7M3 Finale »
- « End Credits »
- « End Credits Gelb Version » et « End Credits Updated Gelb Version »

- *CUE LIST DE SW3* :

- « 1M3 Boys into Battle »
- « 1M4 They're Coming Around »
- « 1M4A Get'Em R-2 ! »
- « 1M5 The Elevator Scene »
- « 1M6 Count Dooku's Entrance »
- « 1M7 The Death of Dooku »
- « 2M1 »
- « 2M3 Another Happy Landing »
- « 2M4 Revisiting Padme »
- « 2M5 Grievous [sic] Travels to Palpatine »
- « 2M6 Scenes and Dreams »
- « 2M7 Be Careful of your Friend »
- « 3M1 Counsel Meeting »
- « 3M2 Hold Me »
- « 3M3 Palpatines Big Pitch » [sic]
- « 3M5 Good Bye Old Friend »
- « 3M6 Going to Utapau »
- « 3M7 Riding the Lizard »
- « 3M8 Obi-Wan Fares Droids »
- « 4M1X Drawing Swords »
- « 4M1A Good Guys Arrive »
- « 4M3 Palpatine's Seduction »
- « 4M4 Rolling with Grievous »
- « 4M4A Fighting with Grievous »
- « 4M5 Dialogue with Mace »
- « 4M5A Padme's Ruminations »
- « 4M6 I am the Senate »
- « 5M1 Palpatine Instructs Anakin »
- « 5M3 Lament »
- « 5M3A Bail's Escape »
- « 5M4 Swimming, Droids, and Yoda Farewell »
- « 5M5 News of the Attack »
- « 5M6 Moving Things Along »
- « 5M7 Anakin's Dark Deeds »
- « 6M1 It Can't Be »
- « 6M2 A Moody Trip »
- « 6M4 Revisions
- « 6M4 Heroes Collide »
- « 6M5 New »
- « 6M6 Yoda Falls »
- « 6M7 The Boys Continue »
- « 6M7 Revisions »
- « 6M8 Rev. Yoda's to Exile »
- « 6M9 Revisions »
- « 6M9 Revenge of Sith »
- « 6M9 Revenge of Sith DVD Version (corrected) »
- « 7M1 The Immolation Scene »
- « 7M2 Anakin Crawling »
- « 7M3 The Birth of the Twins »
- « 7M4 The Death of Padme »
- « 7M5 Plans for the Twins »

« 7M6 Padme's Funeral »
« 7M7 A Home for the Twins »
« 7M8 End Credits »

Annexe 3 : Cue lists de SW4, SW6 et SW1

NB : Dans la mesure où nous n'avons pas eu accès aux manuscrits de ces trois films, nous reproduisons ici les noms des pistes des bandes originales référencées dans notre bibliographie.

- CUE LIST DE SW4 :

CD1

- « 20th Century Fox Fanfare » (Alfred Newman, 1954)
- « Main Title/Rebel Blockade Runner »
- « Imperial Attack »
- « The Dune Sea of Tatooine/Jawa Sandcrawler »
- « The Moisture Farm »
- « The Hologram/Binary Sunset »
- « Landspeeder Search/Attack of the Sand People »
- « Tales of a Jedi Knight/Learn about the Force »
- « Burning Homestead »
- « Mos Eisley Spaceport »
- « Cantina Band »
- « Cantina Band #2 »
- « Binary Sunset (Alternate) »

CD2

- « Princess Leia's Theme »
- « The Millennium Falcon/Imperial Cruiser Pursuit »
- « Destruction of Alderaan »
- « The Death Star/The Stormtroopers »
- « Wookiee Prisoner/Detention Block Ambush »
- « Shootout in the Cell Bay/Dianoga »
- « The Trash Compactor »
- « The Tractor Beam/Chasm Crossfire »
- « Ben Kenobi's Death/TIE Fighter Attack »
- « The Battle of Yavin (Launch from the Fourth Moon/X-Wings Draw Fire/Use the Force) »
- « The Throne Room/End Title »

- CUE LIST DE SW6 :

CD1

- « 20th Century Fox Fanfare »
- « Star Wars Main Title »
- « Approaching the Death Star »
- « Tatooine Rendezvous »
- « The Droids Are Captured »
- « Bounty for a Wookiee »
- « Han Solo Returns »
- « Luke Confronts Jabba/Den of the Rancor/Sarlacc Sentence »
- « The Pit of Carkoon/Sail Barge Assault »
- « The Emperor Arrives/The Death of Yoda/Obi Wan's Revelation »
- « Alliance Assembly »

- « Shuttle Tydirium Approaches Endor »
- « Speeder Bike Chase/Land of the Ewoks »
- « The Levitation/Threepio's Bedtime Story »
- « Jabba's Baroque Recital »
- « Jedi Rocks »
- « Sail Barge Assault (Alternate) »

CD2

- « Parade of the Ewoks »
- « Luke and Leia »
- « Brother and Sister/Father and Son/The Fleet Enters Hyperspace/Eroic Ewok »
- « Emperor's Throne Room »
- « The Battle of Endor I (Into the Trap/Forest Ambush/Scout Walker Scramble/Prime Weapon Fires) »
- « The Lightsaber/The Ewok Battle »
- « The Battle of Endor II (The Duel Begins/Overtaking the Bunker/The Dark Side Beckons/The Emperor's Death) »
- « The Battle of Endor III (Superstructure Chase/Darth Vader's Death/The Main Reactor) »
- « Leia's News/Light of the Force »
- « Victory Celebration/End Title »
- « Ewok Feast/Part of the Tribe »
- « The Forest Battle (Concert Suite) »

- *CUE LIST DE SW1* :

CD1

- « 20th Century Fox Fanfare »
- « Star Wars Main Title »
- « Boarding the Federation Battleship »
- « Death Warrant for Qui-Gon and Obi-Wan »
- « Fighting the Destroyer Droids »
- « Queen Amidala Warns the Federation »
- « The Droid Invasion »
- « Swimming to Otoh Gunga »
- « Inside the Bubble City »
- « Attack of the Giant Fish »
- « Darth Sidious »
- « The Giant Squid and the Attack on Theed »
- « Qui-Gon and Obi-Wan Rescue the Queen »
- « Fighting the Guards »
- « Escape from Naboo »
- « Enter Darth Maul »
- « The Arrival at Tatooine »
- « Street Band of Mos Espa »
- « Padme Meets Anakin »
- « Desert Winds »
- « Jar Jar's Run-In with Sebulba »
- « Anakin's Home and the Introduction to Threepio »
- « Darth Sidious and Darth Maul »
- « Talk of Podracing »
- « Watto's Deal/Shmi and Qui-Gon Talk »
- « Anakin, Podracer Mechanic »

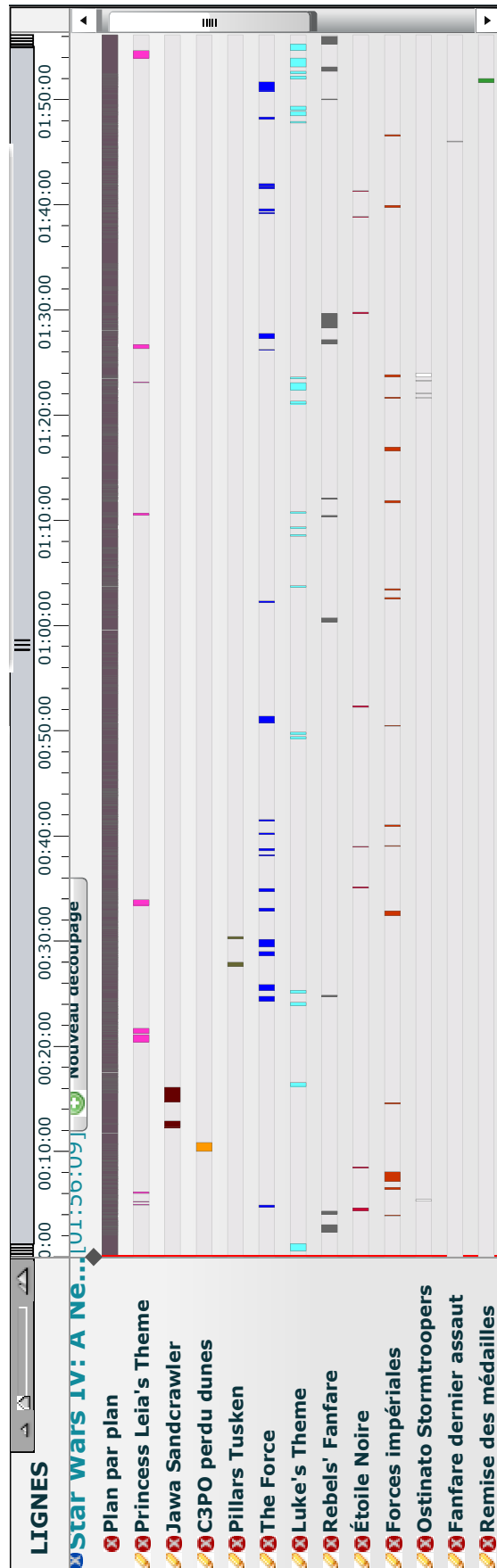
- The Racer Roars to Life/Anakin's Midi-Chlorian Count »
- « Darth Maul and the Sith Spacecraft »
- « Mos Espa Arena Band »
- « Watto's Roll of the Die »
- « The Flag Parade »
- « Sebulba's Dirty Hand/Qui-Gon's Pep Talk »
- « Anakin Defeats Sebulba »
- « Hail to the Winner, Anakin Skywalker »
- « The Street Singer »

CD2

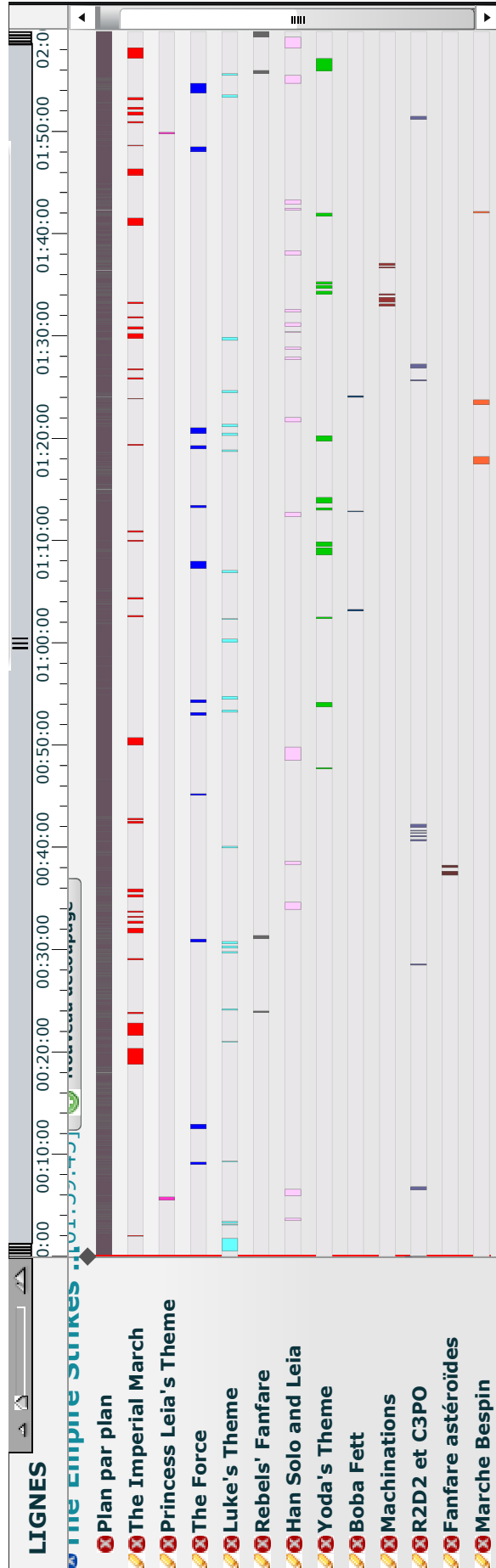
- « Anakin is Free »
- « Qui-Gon and Darth Maul Meet »
- « Anakin and Group to Coruscant »
- « The Queen and Palpatine »
- « High Council Meeting »
- « The Senate »
- « Anakin's Test »
- « Qui-Gon's Mission/Obi-Wan's Warning »
- « Nute and Rune Confer with Darth Sidious »
- « The Queen and Group Land on Naboo »
- « Jar Jar Lead Group to the Gungans »
- « War Plans »
- « Darth Sidious Receives News of the Gungan Army »
- « The Gungans March »
- « The Queen and her Group Sneak Back to the Palace »
- « The Battle Begins »
- « The Republic Pilots Take Off Into Space »
- « Activate the Droids »
- « The Gungans Fight Back »
- « The Duel Begins »
- « Anakin Takes Off in Spaceship »
- « The Duel Continues »
- « The Battle Rages On »
- « Qui-Gon, Obi-Wan and Darth Maul Continue Battle »
- « Qui-Gon, Darth Maul and the Invisible Wall »
- « The Gungans Retreat and the Queen Surrenders »
- « The Death of Qui-Gon and the Surrender of the Gungans »
- « The Tide Turns/The Death of Darth Maul »
- « The Queen Confronts Nute and Rune »
- « The Funeral of Qui-Gon »
- « The Parade »
- « End Credits »

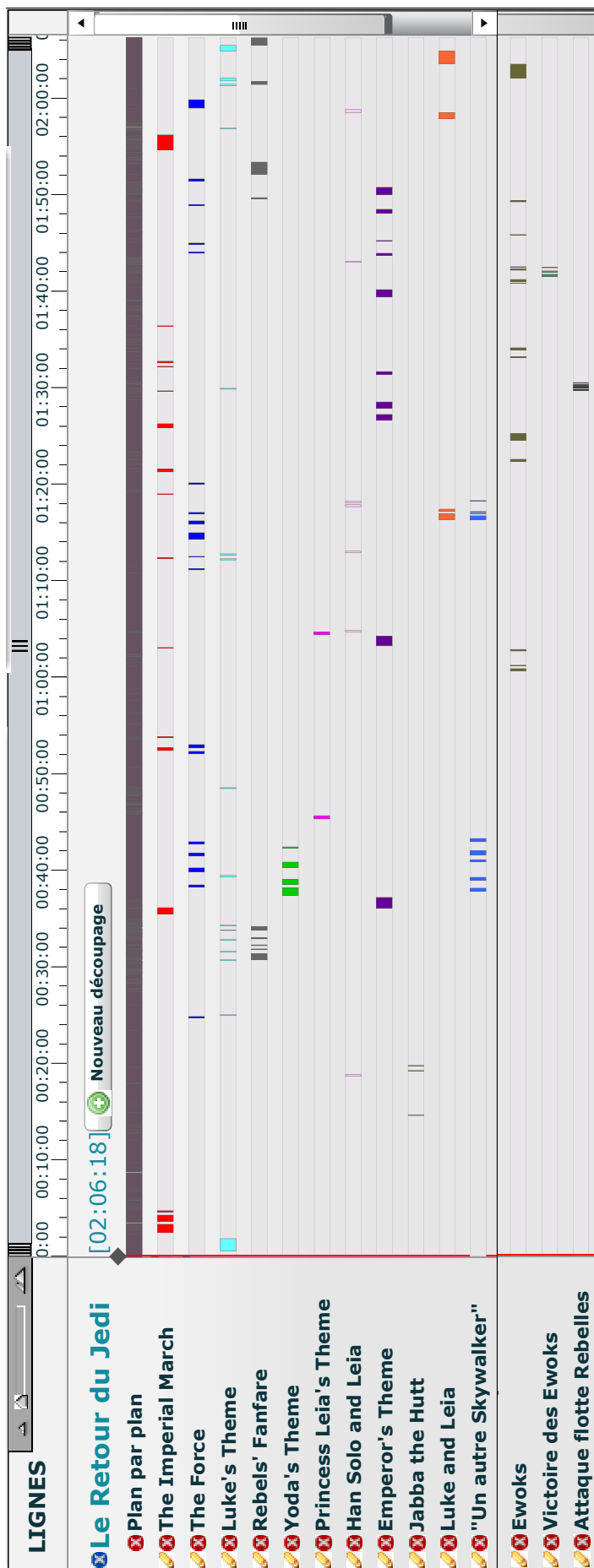
Annexe 4 : Frises thématiques de chaque épisode

- SW4 :



- SW5 :

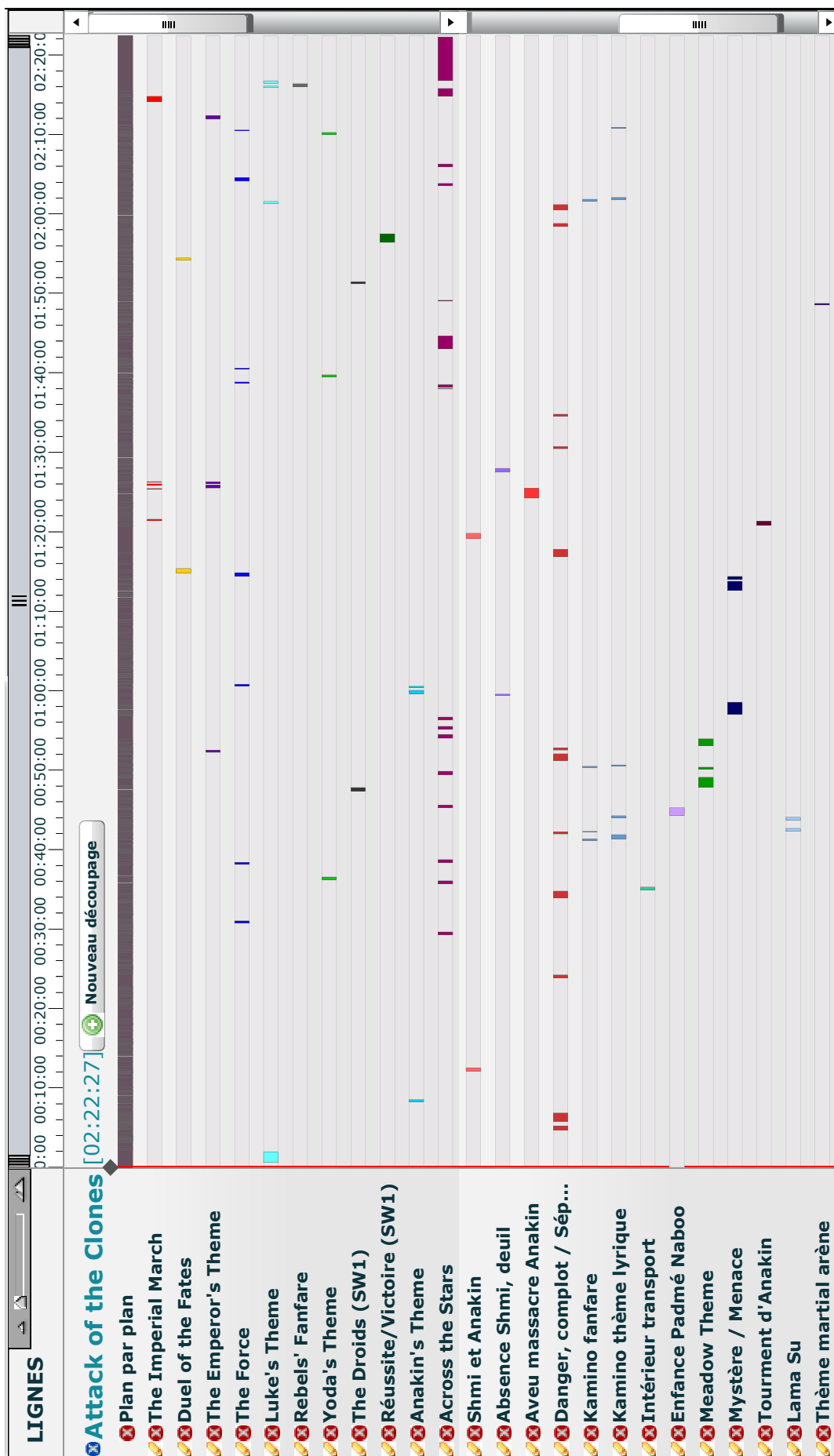


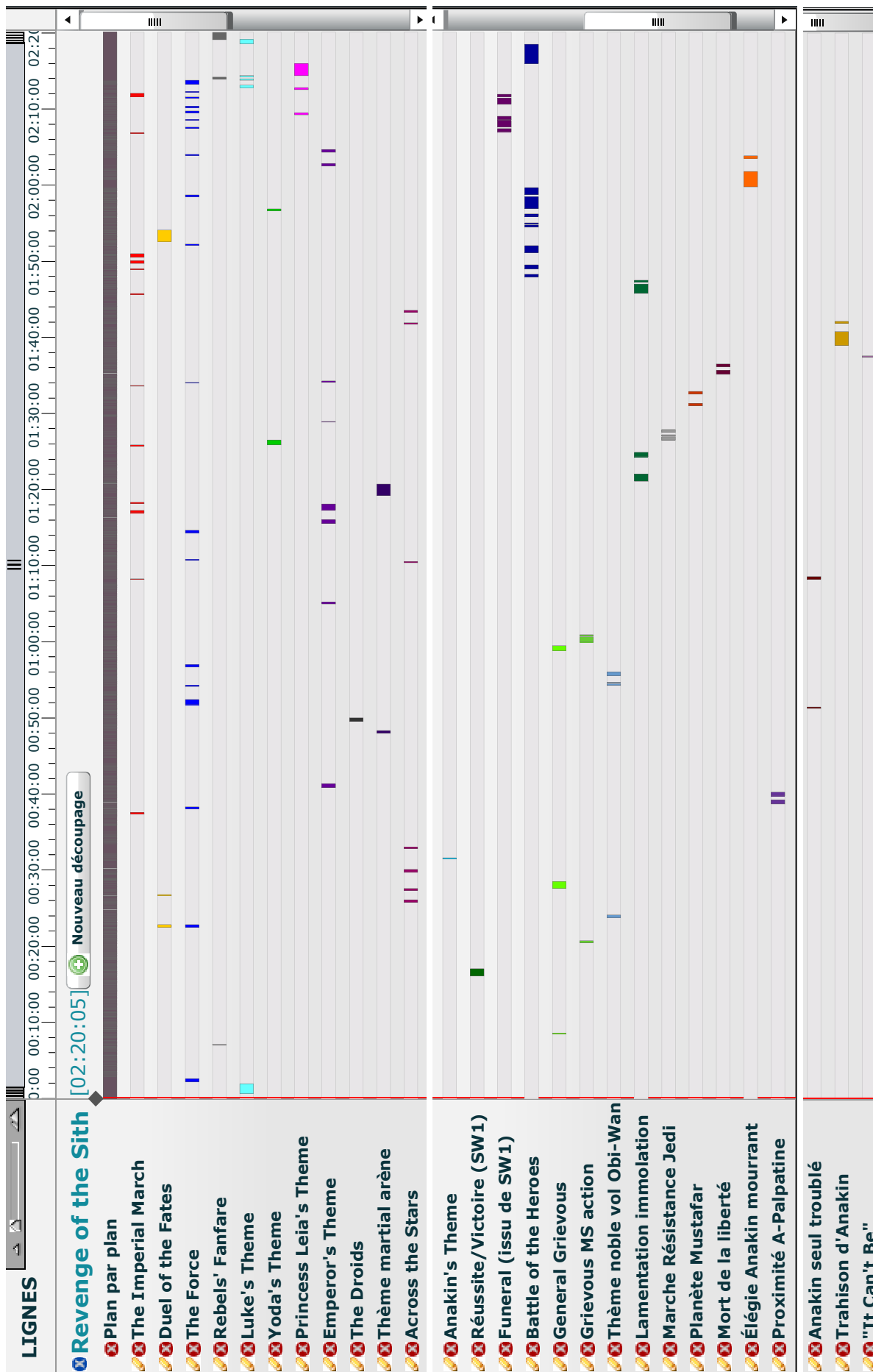


LIGNES

La Menace Fantome [02:16:10] Nouveau découpage

- Plan par plan
- The Imperial March
- Emperor's Theme
- The Force
- Luke's Theme
- Rebels' Fanfare
- Yoda's Theme
- Duel of the Fates
- The Droids
- Dark Maul
- Anakin's Theme
- Séparation Anakin
- Shmi et Anakin
- Courage d'Anakin
- Jar Jar
- Monstres marins
- Monde sous-marin
- Qui-Gon et Anakin
- Qui-Gon et Boss Nass
- Funeral
- Amidala & Federation
- Réussite / Victoire
- Watto's Deal (2nd part)
- Fanfare Flag Parade





Annexe 5 : Équipe son de chaque épisode de *Star Wars*

NB : Par commodité, et en raison du manque de précision des traductions françaises quant aux différents métiers du son, nous avons conservé les termes anglais tels qu'ils apparaissent au générique de chaque épisode. Nous avons surligné en différentes couleurs les noms des personnalités les plus influentes de *Skywalker Sound*, au sujet desquelles nous présentons une courte notice biographique :

- **Ben Burtt** (1948-) est un *sound designer*, mixeur, monteur son, consultant en *sound design*, monteur image, réalisateur et scénariste. Diplômé de l'USC, il débute sa carrière en collectant des sons pour George Lucas sur *SW4*. Collaborateur privilégié de George Lucas et Steven Spielberg, et spécialisé dans le son des *blockbusters*, il est le *sound designer* des sagas *Star Wars* et *Indiana Jones*. Il a remporté quatre Oscars.
- **Tomlinson Holman** (1946-) est un ingénieur du son, mixeur, consultant en post-production sonore et théoricien du cinéma. Il développe la certification THX avec Lucas. En 2002, l'Académie des Oscars lui remet un prix récompensant ses avancées technologiques (*Technical Achievement Award*). Après avoir publié un ouvrage majeur sur le son au cinéma (*Sound for Film and Television*, Burlington : Focal Press, 2010), il enseigne sur ce sujet à l'USC.
- **Gary Rydstrom** (1959-) est un *sound designer*, mixeur, monteur son, consultant en *sound design* et réalisateur. Diplômé de l'USC, il débute sa carrière à *Skywalker Sound* en 1983. Il travaille régulièrement avec Lucas, Spielberg et J. J. Abrams. Il a participé à la mise au point du système numérique *Dolby Digital Surround EX* avec Lucas et les laboratoires Dolby. Il est le technicien son le plus récompensé aux Oscars (sept statuettes à ce jour).
- **Randy Thom** (1951-) est un *sound designer*, mixeur, monteur son et consultant en *sound design*. Il débute sa carrière en tant que preneur de son sur *Apocalypse Now* et *SW5*, et a par la suite beaucoup travaillé pour le cinéma d'animation. Il occupe actuellement le poste de directeur du département *sound design* à *Skywalker Sound*. Il a reçu deux Oscars.

FILM	ÉQUIPE SON
SW4	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Special dialogue and sound effects</i> : Ben Burtt (*rétrospectivement <i>sound designer</i>) - <i>Supervising sound editor</i> : Sam Shaw - <i>Sound editors</i> : Robert R. Rutledge, Gordon Davidson, Gene Corso (*et Richard L. Anderson, non crédité) - <i>Re-recording mixers</i> : Don MacDougall, Bob Minkler, Ray West, Robert Litt, Mike Minkler, Lester Fresholt, Richard Portman
SW5	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Sound design and Supervising sound effects editor</i> : Ben Burtt - <i>Sound editors</i> : Richard Burrow, Teresa Eckton, Bonnie Koehler - <i>Production sound</i> : Peter Sutton - <i>Sound boom operator</i> : Don Wortham - <i>Re-recording</i> : Bill Varney, Steve Maslow, Gregg Landaker - <i>Dialogue editors</i> : Curt Schulkey, Leslie Shatz, Joanne D'Antonio - <i>Assistant sound editors</i> : John Benson, Joanne Cappuccilli, Ken Fischer, Craig Jaeger, Nancy Jenks, Laurel Ladevich - <i>Foley editors</i> : Robert Rutledge, Scott Hecker - <i>Foley assistants</i> : Edward M. Steidele, John Roesh - <i>Sound effects recording</i> : Randy Thom - <i>Recording technicians</i> : Gary Summers, Howie Hammerman, Kevin O'Connell
SW6	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Sound design</i> : Ben Burtt - <i>Production sound</i> : Tony Dawe, Randy Thom - <i>Sound effects editors</i> : Richard Burrow, Teresa Eckton, Ken Fisher - <i>Dialogue editors</i> : Laurel Ladevich, Curt Schulkey, Bonnie Koehler, Vickie Rose Sampson - <i>Assistant sound editors</i> : Chris Weir, Bill Mann, Gloria Borders, Suzanne Fox, Kathy Ryan, Nancy Jenks, Mary Helen Leasman - <i>Re-recording mixers</i> : Gary Summers, Roger Savage, Ben Burtt, Randy Thom - <i>Re-recording engineer</i> : Tomlinson Holman - <i>Boom operators</i> : David Batchelor, David Parker - <i>Sound assistants</i> : Shep Dawe, Jim Manson - <i>Audio engineers</i> : T. M. Christopher, Catherine Coombs, Kris Handwerk, K. C. Hodefield, Howie Hammerman, Tom Johnson, Brian Kelly, James Kessler, Susan Leahy, Robert Marty, Scott Robinson, Dennie Thorpe, John Watson - <i>Paroles en Hutt</i> : Annie Arbogast - <i>Paroles en Ewok</i> : Ben Burtt

<p>SW1</p>	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Sound design</i> : Ben Burtt [qui occupe aussi le poste de monteur image] - <i>Re-recording mixers</i> : Gary Rydstrom, Tom Johnson, Shawn Murphy - <i>ADR recordist</i> : Matthew Wood - <i>Supervising sound editors</i> : Ben Burtt, Tom Belfort, Matthew Wood - <i>Sound effects editors</i> : Teresa Eckton, Chris Scarabosio - <i>Dialogue/ADR editors</i> : Sara Bolder, Gwendolyn Yates Whittle - <i>Foley mixer</i> : Tony Eckert - <i>Foley recordist</i> : Frank « Pepe » Merel - <i>Foley artists</i> : Dennie Thorpe, Jana Vance - <i>Re-recordist</i> : Ronald G. Roumas - <i>Mix Technicians</i> : Tony Sereno, Jurgen Scharpf, Kent Sparling - <i>Machine room operators</i> : Brandon Proctor, Stephen Romanko, Jennifer Barin - <i>Foley editors</i> : Bruce Lacey, Marian Wilde - <i>Assistant sound editors</i> : Kevin Sellers, Steve Slanec - <i>Assistant Dialogue/ADR editor</i> : Jessica Bellfort - <i>Digital audio transfer supervisor</i> : Jonathan Greber - <i>Digital audio transfer</i> : Dee Selby, Christopher Barron - <i>Video services</i> : Christian Von Burkleo, John Torrijos - <i>Projectionist</i> : Scott Brewer
<p>SW2</p>	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Sound design</i> : Ben Burtt [qui occupe aussi le poste de monteur image] - <i>Re-recording mixers</i> : Gary Rydstrom, Michael Semanick, Rick Kline - <i>Supervising sound editors</i> : Ben Burtt, Matthew Wood - <i>Sound effects editors</i> : Teresa Eckton, Bruce Lacey - <i>Sound FU</i> : Christopher Scarabosio - <i>Dialogue/ADR editors</i> : Marilyn McCoppen, Steve Slanec - <i>Foley editors</i> : Mary Helen Leasman, Kevin Sellers - <i>Supervising assistant editor</i> : Coya Elliott - <i>Assistant sound editor</i> : Eleanor Beaton - <i>Assistant Dialogue/ADR editor</i> : Michael Axinn - <i>Apprentice sound editor</i> : David Acord - <i>Digital audio transfer supervisor</i> : Jonathan Greber - <i>Digital audio transfer</i> : Christopher Barron, Tim Burby - <i>Foley mixer</i> : Frank « Pepe » Merel - <i>Foley recordist</i> : Travis Crenshaw - <i>Foley artists</i> : Dennie Thorpe, Jana Vance - <i>Re-recordists</i> : Ronald G. Roumas, Brian Magerkurth

	<ul style="list-style-type: none"> - Additional re-recording mixer : Gary A. Rizzo - Mix Technicians : Jurgen Scharpf, Kent Sparling - Machine room operators : Sean England, Mark Purcell - Video services : John Torrijos, Ed Dunkley - Projectionist : Scott Brewer
SW3	<ul style="list-style-type: none"> - Sound design : Ben Burt [qui occupe aussi le poste de monteur image] - Sound editor/Re-recording mixer : Tom Myers - Dialogue editor/Re-recording mixer : Christopher Scarabosio - Music Re-recording mixer : Andy Nelson - Supervising sound editors : Ben Burt, Matthew Wood [qui fait aussi la voix du général Grievous] - Sound effects editor : Teresa Eckton - Dialogue/ADR editor : Steve Slanec - Foley editor : Kevin Sellers - Supervising assistant editor : Coya Elliott - Assistant sound editor : David Acord - Assistant Dialogue/ADR editor : Jeremy Molod - Additional sound effects recording : Greg Smith - Foley mixer : Frank Rinella - Foley recordist : George Peterson Jr. - Foley artists : Jana Vance, Dennie Thorpe, Ellen Heuer - Video services : Edwin Dunkley, John Torrijos - Projectionist : Scott Brewer - ADR mixer : Robert Farr - ADR recordist : Mark Appleby - Re-recordists : Ronald G. Roumas, Brian Magerkurth - Mix Technicians : Tony Sereno, Jurgen Scharpf, Brandon Proctor, Juan Peralta - Digital audio transfer supervisor : Jonathan Greber - Digital audio transfer : Christopher Barron, John Countryman - Digital audio technicians : Leff Lefferts, David Hunter, Tim Burby - Stage mix engineer : Christopher Barnett

Annexe 6 : Oscars remportés par les techniciens de *Skywalker Sound*

NB : La liste des nominations reçues par chacun des techniciens de *Sywalker Sound* allongerait considérablement notre tableau, aussi avons-nous fait le choix de faire figurer ici uniquement les Oscars qu'ils ont remportés, par ordre alphabétique de noms de personnes. Nous avons repris le même code couleur que dans l'[annexe 5].

NOMS DES TECHNICIENS (PAR ORDRE ALPHABÉTIQUE)	OSCARS REMPORÉS (PAR ORDRE CHRONOLOGIQUE)
<p>Ben Burtt (1948-) : 4 Oscars</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Oscar pour une contribution spéciale ; « sons des extra-terrestres, des créatures et des robots¹⁴¹⁰ » pour <i>SW4</i> (1977) - Oscar pour une contribution spéciale ; montage effets sonores pour <i>Les Aventuriers de l'Arche perdue</i> (1981), avec Richard L. Anderson - Meilleur montage effets sonores pour <i>E.T. l'extra-terrestre</i> (1982), avec Charles L. Campbell - Meilleur montage effets sonores pour <i>Indiana Jones et la dernière croisade</i> (1989), avec Richard Hymns
<p>Christopher Boyes (n.c.) : 4 Oscars</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Meilleur montage effets sonores pour <i>Titanic</i> (1997), avec Tom Bellfort - Meilleur montage effets sonores pour <i>Pearl Harbor</i> (2001), avec George Watters II - Meilleur mixage son pour <i>Le Retour du roi</i> (2003), avec Michael Semanick, Michael Hedges et Hammond Peek - Meilleur mixage son pour <i>King Kong</i> (2005), avec Michael Semanick, Michael Hedges et Hammond Peek
<p>Richard Hymns (1947-) 3 Oscars</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Meilleur montage effets sonores pour <i>Indiana Jones et la dernière croisade</i>, avec Ben Burtt - Meilleur montage son pour <i>Jurassic Park</i> (1993), avec Gary Rydstrom - Meilleur montage son pour <i>Il faut sauver le soldat Ryan</i> (1998), avec Gary Rydstrom
<p>Lora Hirschberg (1963-) et Gary Rizzo (1972-) : 1 Oscar</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Meilleur mixage son pour <i>Inception</i> (2010), avec Ed Novick

¹⁴¹⁰ En anglais, le prix s'intitule : « Special Achievement Award for the creation of the alien, creature and robot voices ».

<p>Gary Rydstrom (1959-) :</p> <p>7 Oscars</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Meilleur son pour <i>Terminator 2</i> (1991), avec Tom Johnson, Gary Summers et Mark Ulano - Meilleur son pour <i>Jurassic Park</i>, avec Gary Summers, Shawn Murphy et Ron Judkins - Meilleur son pour <i>Titanic</i>, avec Tom Johnson, Gary Summers et Mark Ulano - Meilleur son pour <i>Il faut sauver le soldat Ryan</i>, avec Gary Summers, Andy Nelson et Ron Judkins - Meilleur montage son pour <i>Terminator 2</i>, avec Gloria Borders - Meilleur montage son pour <i>Jurassic Park</i>, avec Richard Hymns - Meilleur montage son pour <i>Il faut sauver le soldat Ryan</i>, avec Richard Hymns
<p>Michael Semanick (1963-) :</p> <p>2 Oscars</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Meilleur mixage son pour <i>Le Retour du roi</i> (2003), avec Christopher Boyes, Michael Hedges et Hammond Peek - Meilleur mixage son pour <i>King Kong</i> (2005), avec Christopher Boyes, Michael Hedges et Hammond Peek
<p>Randy Thom (1951-) :</p> <p>2 Oscars</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Meilleur son pour <i>L'Étoffe des héros</i> (1983), avec Mark Berger, Tom Scott et David MacMillan - Meilleur montage son pour <i>Les Indestructibles</i> (2004), avec Michael Silvers

D'UN NOUVEL ESPOIR (1977) À LA REVANCHE DES SITH (2005) :
Écriture musicale et traitement de la partition au sein du complexe audio-visuel dans la
saga *Star Wars*

Résumé

Fait unique dans l'histoire du cinéma, les partitions du gigantesque cycle dischronique qu'est la saga *Star Wars*, couvrant une période très étirée de vingt-huit ans, sont toutes de la main de John Williams. Cette constance compositionnelle devrait *a priori* faire des deux trilogies (1977-1983 et 1999-2005) un tout cohérent et unifié, d'autant que George Lucas envisage les six épisodes comme une seule et même entité. Pourtant, l'unité musicale de l'hexalogie et la signature musicale « starwarsienne » sont loin d'aller de soi, prenant la forme d'un idéal dénué de fondements solides réels.

En adoptant une approche comparative transversale et en faisant varier différentes échelles d'analyse (épisode, trilogie, saga), la présente thèse a ainsi pour projet de montrer de quelles manières le matériau musical, les pratiques compositionnelles de Williams, mais aussi le traitement et l'intégration de la partition au sein du complexe audio-visuel font l'objet de profondes transformations entre les deux trilogies. Notre recherche interroge également dans quelle mesure et selon quelles modalités ces changements dans l'écriture musicale et l'utilisation de la partition dans les différents épisodes sont liés aux mutations des techniques cinématographiques, en particulier aux bouleversements du numérique. Mettant à profit l'exploitation de sources manuscrites inédites et d'entretiens personnels réalisés auprès de l'orchestrateur principal de Williams, Conrad Pope, et de son *music editor* Kenneth Wannberg, notre travail met en œuvre une interdisciplinarité affirmée au croisement de l'analyse musicale, de l'histoire du cinéma et des technologies.

Mots clés : *Star Wars*, John Williams, George Lucas, Ben Burt, analyse musicale, musique de film, cinéma, *sound design*, montage, technologie, numérique, saga

FROM A NEW HOPE (1977) TO REVENGE OF THE SITH (2005):
Musical writing and treatment of the score within the audiovisual complex in the *Star Wars* saga

Abstract

The scores of the *Star Wars* saga, a gigantic dischronic cycle spanning over a long period of twenty-eight years, are all composed by John Williams, a unique configuration in cinema history. This compositional consistency should theoretically establish the two trilogies (1977-1983 and 1999-2005) as a coherent and unified whole, especially as George Lucas considers the six episodes as one single entity. Nevertheless, the hexalogy's musical unity and the existence of a *Star Wars* musical signature are far from self-evident, instead taking the form of an ideal devoid of real, solid foundations.

By adopting a comparative cross-disciplinary approach and by resorting to different scales of analysis (episode, trilogy, saga), this dissertation aims to show in which ways the musical material, Williams' compositional practice as well as the use and integration of the score within the audiovisual complex are subjected to profound transformations between the two trilogies. This research also questions how and to what extent these changes in Williams's writing and the score's treatment in the different episodes are related to the mutations of film techniques, especially those of the digital age. Drawing on unreleased hand-written sources and personal interviews conducted with Williams' main orchestrator, Conrad Pope, and his music editor, Kenneth Wannberg, this dissertation implements a firm interdisciplinarity at the intersection of musical analysis, cinema and technology history.

Keywords: *Star Wars*, John Williams, George Lucas, Ben Burt, musical analysis, film music, cinema, sound design, editing, technology, digital age, saga

Discipline : Cinéma / Musique
Laboratoire d'Études cinématographiques / OICRM
Université Rennes 2 – Bretagne Loire / Université de Montréal
Place du Recteur Henri Le Moal, 35043 Rennes Cedex /
200, Avenue Vincent-D'Indy, Montréal, QC H2V 2T2

