



HAL
open science

La musique des films du Wizarding World : Harry Potter et Fantastic Beasts face à l'œuvre-monde

Quentin Duprat

► **To cite this version:**

Quentin Duprat. La musique des films du Wizarding World : Harry Potter et Fantastic Beasts face à l'œuvre-monde. Art et histoire de l'art. Université Lumière - Lyon II, 2022. Français. NNT : 2022LYO20022 . tel-04077700

HAL Id: tel-04077700

<https://theses.hal.science/tel-04077700>

Submitted on 10 Jan 2024

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.



N° d'ordre NNT : 2022LYO20022

THÈSE de DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ LUMIÈRE LYON 2

École Doctorale : ED 484
Lettres, Langues, Linguistique et Arts

Discipline : Lettres et Arts

Spécialité : Musicologie

Soutenue publiquement le 23 novembre 2022, par :

Quentin DUPRAT

La musique des films du *Wizarding World*.
Harry Potter et Fantastic Beasts face à l'œuvre-monde.

Devant le jury composé de :

Laurent JULLIER, Professeur des Universités, Université de Lorraine, IRCAV Paris 3, Président

Nicole BIAMONTE, Professeure des Universités, MCGILL University, Rapporteuse

Chloé HUVET, Maîtresse de conférences, Université Evry Paris Sackay, Examinatrice

Jérôme ROSSI, Professeur des Universités, Université de Tours, Co-Directeur de thèse

Emmanuel REIBEL Professeur des Universités, ENS Lyon, Co-Directeur de thèse

Contrat de diffusion

Ce document est diffusé sous le contrat *Creative Commons* « [Paternité – pas d'utilisation commerciale - pas de modification](#) » : vous êtes libre de le reproduire, de le distribuer et de le communiquer au public à condition d'en mentionner le nom de l'auteur et de ne pas le modifier, le transformer, l'adapter ni l'utiliser à des fins commerciales.

Thèse préparée à l'Institut d'Histoire des Représentations et des Idées dans les Modernités
pour obtenir le grade de docteur délivré par l'Université Lumière Lyon 2
École doctorale 484 : Lettres, Langues, Linguistique et Arts
Discipline : Lettres et Arts, mention Musicologie

Thèse présentée et soutenue publiquement le 23 novembre 2022 par

Quentin DUPRAT

La musique des films du *Wizarding World* *Harry Potter* et *Fantastic Beasts* face à l'œuvre-monde



Composition du jury :

Mme Nicole BIAMONTE

Associate Professor, Université McGill de Montréal

Mme Chloé HUVET

Maîtresse de conférences, Université d'Évry-Val-d'Essonne Paris-Saclay, RASM-CHCSC

M. Laurent JULLIER

Professeur des universités, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, IRCAV

M. Emmanuel REIBEL — Directeur de thèse

Professeur des universités, École normale supérieure de Lyon, IHRIM

M. Jérôme ROSSI — Directeur de thèse

Professeur des universités, Université de Tours, ICD

REMERCIEMENTS

C'est à mes directeurs de thèse Emmanuel REIBEL et Jérôme ROSSI que je souhaite adresser mes premiers remerciements. Je suis honoré de la confiance que vous m'avez accordée en dirigeant mes travaux de recherche doctorale. Je salue également la bienveillance et la patience dont vous avez fait preuve pendant ces quatre années. Vos relectures attentives, vos précieux conseils et la rigueur scientifique que vous avez partagée m'ont guidé pour mener à bien cette thèse. Il me tient à cœur de vous exprimer ma profonde reconnaissance.

Je voue une gratitude envers Michèle et Bruno dont l'aide matérielle a été indispensable au bon déroulement de cette thèse. Ma reconnaissance va également à ma proche famille, Catherine, Mathieu et Bastien, pour son soutien constant et ses encouragements. Je vous remercie infiniment d'avoir toujours cru en moi.

J'ai à cœur de remercier Eva DELAIRE. Les raisons sont multiples. Elles se retrouvent dans notre passion commune autour du *Wizarding World* depuis si longtemps, ton amitié indéfectible, la musique vécue ensemble, et ces sacrées séances de traduction. Comme l'a écrit J. K. ROWLING, « les histoires qu'on aime le plus vivent en nous pour toujours ».

Ce manuscrit a bénéficié de quelques relecteurs investis. À ce titre, j'adresse un grand merci à Martine, Jean-Marc, Catherine, Bastien, Christian, Céline et Ségolène.

Contrairement aux quelques arrangements commercialisés, obtenir des partitions de musique de films authentiques et complètes constitue un véritable défi et les obstacles sont nombreux. Je remercie Samuel pour son aide dans la collecte des sources musicales les plus difficiles d'accès. Formulons le vœu qu'à l'avenir les chercheurs puissent consulter des conducteurs sans encombre.

Au cours de ce travail, j'ai pu compter sur le soutien de mes amis et collègues de l'Association des Musicologues d'Auvergne. Partager cette aventure et échanger avec vous a été stimulant tout au long du travail de thèse. Un clin d'œil tout particulier à Jean-Marc BARDOT, mon professeur de toujours à qui je dois tant, et à Marie-Virginie CAMBRIELS, doctorante-chanteuse-secrétaire de l'AMUSA qui a cru en ce projet.

Je tiens à remercier le compositeur Patrick DOYLE pour le temps – conséquent ! – qu'il m'a accordé au téléphone et pour les deux conducteurs qu'il m'a permis de consulter. Sa spontanéité naturelle et son enthousiasme contagieux ont été de véritables encouragements dans mon travail. Je remercie également Emily APPLETON HOLLEY, l'agent personnel de Patrick DOYLE chez Air Edel, et Xander RODZINSKI, l'assistant du compositeur James Newton HOWARD, qui ont accueilli favorablement mes démarches.

Un clin d'œil encore aux cinq musiciens du Concert des Sorciers, Pierre COURTHIADE, Hiroé NAMBA, Vincent VENRIES, Damien CALATAYUD et Alexandre PERONNY. Vous m'avez aveuglément fait confiance pour concevoir ce spectacle. C'est grâce à vous que j'ai pu faire mes premiers pas dans la vulgarisation de mes recherches et la médiation musicale.

AVERTISSEMENT

Étudier une œuvre-monde pourrait être une entreprise sans fin puisque, par sa nature, cet objet est appelé à se développer et se complexifier à l’infini pour entrer en concurrence avec le réel. La présente thèse délimite toutefois un corpus constitué des œuvres filmiques du *Wizarding World* : les volets *Harry Potter* et *Animaux fantastiques*¹ (Tableau 1).

Sorties UK et USA	Films	Compositeurs	Réalisateurs
16 novembre 2001	<i>Harry Potter and the Philosopher’s Stone</i>	John WILLIAMS	Chris COLUMBUS
15 novembre 2002	<i>Harry Potter and the Chamber of Secrets</i>		
04 juin 2004	<i>Harry Potter and the Prisoner of Azkaban</i>		Alfonso CUARÓN
18 novembre 2005	<i>Harry Potter and the Goblet of Fire</i>	Patrick DOYLE	Mike NEWELL
13 juillet 2007	<i>Harry Potter and the Order of the Phoenix</i>	Nicholas HOOPER	David YATES
17 juillet 2009	<i>Harry Potter and the Half-Blood Prince</i>		
19 novembre 2010	<i>Harry Potter and the Deathly Hallows – part 1</i>	Alexandre DESPLAT	
15 juillet 2011	<i>Harry Potter and the Deathly Hallows – part 2</i>		
18 novembre 2016	<i>Fantastic Beasts and Where to Find Them</i>	James Newton HOWARD	
16 novembre 2018	<i>Fantastic Beasts: The Crimes of Grindelwald</i>		

Tableau 1 : Corpus, cycles de compositeurs et de réalisateurs

Lors de cette étude, les noms de famille des personnages fictifs issus du *Wizarding World* sont écrits en minuscules avec une majuscule initiale [Nom]. Par distinction, les patronymes des personnes réelles sont écrits en petites capitales avec une majuscule initiale [NOM].

Les titres des films étant écrits en italique, les titres des *cues*, constitutifs de l’œuvre cinématographique, devraient être écrits en caractères romains encadrés de guillemets. Puisque nous allons être amené à citer des *cues* à de nombreuses reprises, nous choisissons de renoncer aux guillemets au profit de l’italique pour alléger la lecture.

Les partitions du *Wizarding World* sont presque exclusivement composées pour grand orchestre, elles requièrent alors une page entière au format A3 pour présenter quatre mesures, ainsi que l’exigent les contraintes de l’industrie hollywoodienne. Par souci de lisibilité et d’économie de place lors d’exemples musicaux sur partitions, nous proposerons des réductions sur quelques portées réalisées et gravées par nos soins à partir des conducteurs. Nous signalerons les transcriptions réalisées d’oreille le cas échéant, elles sont à manipuler avec la réserve qui s’impose.

¹ Le dernier épisode, *Fantastic Beasts: The Secrets of Dumbledore* (« Les Animaux fantastiques : Les Secrets de Dumbledore ») sorti le 15 avril 2022, ne fait pas partie de la présente recherche doctorale entamée en octobre 2018.

De même, nous produisons nous-même les traductions présentes dans cette étude. C'est l'auteur Jean-François MÉNARD qui a traduit les romans *Harry Potter* et le reste de l'œuvre-monde en français. Son travail est d'une grande richesse puisqu'il a su conserver des structures de rimes et de mètres pour les paroles des chansons, textes en vers, énigmes. Il a également traduit beaucoup de noms propres connotés vers le français pour permettre d'en saisir le filigrane.

Nous employons les abréviations suivantes pour les titres d'œuvres (**Tableau 2**) :

Titres originaux	Titres français	Abréviations
<i>Wizarding World</i>	<i>Monde des sorciers</i>	WW
<i>Harry Potter and the Philosopher's Stone</i>	<i>Harry Potter à l'école des sorciers</i>	HP1
<i>Harry Potter and the Chamber of Secrets</i>	<i>Harry Potter et la Chambre des Secrets</i>	HP2
<i>Harry Potter and the Prisoner of Azkaban</i>	<i>Harry Potter et le Prisonnier d'Azkaban</i>	HP3
<i>Harry Potter and the Goblet of Fire</i>	<i>Harry Potter et la Coupe de feu</i>	HP4
<i>Harry Potter and the Order of the Phoenix</i>	<i>Harry Potter et l'Ordre du Phénix</i>	HP5
<i>Harry Potter and the Half-Blood Prince</i>	<i>Harry Potter et le Prince de sang-mêlé</i>	HP6
<i>Harry Potter and the Deathly Hallows – part 1/2</i>	<i>Harry Potter et les Reliques de la Mort – partie 1/2</i>	HP7.1/2
<i>Fantastic Beasts and Where to Find Them</i>	<i>Les Animaux fantastiques</i>	FB1
<i>Fantastic Beasts: The Crimes of Grindelwald</i>	<i>Les Animaux fantastiques : Les Crimes de Grindelwald</i>	FB2
<i>Harry Potter and the Cursed Child</i>	<i>Harry Potter et l'Enfant maudit</i>	HPCC
<i>Harry Potter – The John Williams Soundtrack Collection</i>	—	HPJWSC

Tableau 2 : Liste des abréviations des titres d'œuvres

Nous employons les abréviations générales suivantes :

- JKR : J. K. ROWLING
- arr. : arrangement
- mes. : mesure(s)
- op. : *opus*
- main droite et main gauche : MD et MG

Il convient de faire la lumière dès à présent sur quelques vocables propres à la musique de film hollywoodienne qui interviendront fréquemment dans notre étude. Tout d'abord, la musique composée spécialement pour le film s'appelle la « musique originale » ou encore la « musique pour film » selon la terminologie de Jérôme ROSSI². Elle se distingue de la « musique préexistante » qui a été créée auparavant dans un tout autre contexte et qui se retrouve intégrée à une œuvre filmique. Ensemble, la musique pour film et la musique préexistante forment la musique du film. Le syntagme de « bande originale » (ou *musictrack*) désigne strictement l'enregistrement de la musique originale ; il est fréquemment utilisé à tort pour parler de la musique du film sans faire de distinction quant à son origine (originale ou préexistante) ni préciser son régime³. La bande son (ou *soundtrack*) rassemble tous les éléments sonores : l'audio enregistré lors du tournage avec les bruitages, la musique et le *sound design*.

² Voir Jérôme ROSSI, *L'Analyse de la musique de film : histoire, concepts et méthodes*, Lyon : Symétrie, 2021, p. 39

³ Dans le même ouvrage, l'auteur identifie quatre régimes de la musique au cinéma : graphique (les partitions), pré-phonographique (maquette sonore / *demo* / *mock up*), phonographique (enregistrement définitif / *musictrack*), et cinématographique (enregistrement / *musictrack* employé dans la bande son globale et qui a éventuellement subi des transformations par le *music editor* et un travail de mixage).

Les *cues* sont des points d'entrée et de sortie de la musique d'un film ; pour le dire plus simplement, un *cue* est une pièce de musique composée pour un film dans un repère temporel précis, il correspond généralement à une scène mise en musique. Les *cues* peuvent supporter la fonction de musique diégétique (celle entendue par les personnages et dont la source sonore se trouve dans la diégèse) ou extradiégétique (celle qui accompagne le film). Notons que les *cues* diégétiques, appelés aussi *music source*, peuvent provenir d'une autre origine que la production filmique, c'est-à-dire être une musique préexistante au film. Le format des noms de *cues* est le suivant : [n° de *reel*]M[n° du *cue* dans la *reel*] [*Titre*]. Le premier nombre est celui de la *reel*, la bobine⁴ (au temps où le tournage était enregistré sur pellicule) ou la section d'un film dans laquelle la musique intervient. M désigne « *music* », la « musique ». Le second nombre indique l'emplacement du *cue* dans la *reel*. Enfin, le titre vient apporter un éclairage sur la structure. Les *cue lists* en annexe 2 p. 329, les listes des *cues*, donnent la structure musicale des films étudiés. Nous parlerons également des *recording sessions* qui sont des séances d'enregistrement en studio de la bande originale écrite par un compositeur.

La question des sources primaires – les partitions et les enregistrements – et notamment leur accès constituent une difficulté pour le musicologue souhaitant se confronter au matériel musical authentique. Nous détaillerons plus loin les problèmes rencontrés ainsi que les solutions pour obtenir les sources.

La gestion des titres des musiques présente un point d'achoppement. En effet, les noms des pistes des albums discographiques commercialisés ne correspondent pas systématiquement aux noms des *cues* tels qu'ils apparaissent sur les conducteurs manuscrits et pour les sessions d'enregistrement. Dans un souci d'exactitude et d'un matériel le plus complet possible, nous emploierons les titres des *cues* dont la liste complète est donnée en annexe 2 p. 329.

⁴ Une *reel* fait donc référence à une bobine de film trente-cinq millimètres, le médium standard de l'industrie avant que la plupart des cinémas ne passent à la technologie numérique. Chaque bobine contenait mille pieds de film et durait environ onze minutes avant de devoir être changée. Les films sont toujours mesurés dans ces incréments de onze minutes et les *cues* de la partition sont étiquetés en conséquence.

SOMMAIRE

INTRODUCTION

Chapitre 1

Une unité génétique ?

Chapitre 2

Une unité esthétique ?

Chapitre 3

Une unité thématique ?

Chapitre 4

Une unité audiovisuelle ?

Chapitre 5

L'appropriation spectatorielle

CONCLUSION

INTRODUCTION

« Ah, la musique, dit [Albus Dumbledore] en s’essuyant les yeux. Elle est plus magique que tout ce que nous pourrions jamais faire dans cette école.⁵ »

I. Présentation du sujet

I. 1. L’œuvre-monde

L’œuvre-monde est le concept central de notre thèse. L’expression reste assez rare dans la littérature scientifique mais nous l’employons au sens où Marie-Ève THÉRENTY la définit : il s’agit d’une œuvre originellement littéraire, immersive et totalisante

qui tente de créer un monde clos et complet, dans une volonté un peu mégalomane de représentation, de décryptage et d’élucidation du monde réel. [Elle] a cependant particulièrement fasciné le XIX^e siècle, engendrant des chefs-d’œuvre comme *La Comédie humaine* de BALZAC, *Les Voyages extraordinaires* de Jules VERNE, *L’Histoire naturelle et sociale d’une famille sous le Second Empire* d’Émile ZOLA, *À la recherche du temps perdu* de Marcel PROUST.⁶

Nous nous demandons pourquoi le terme d’« œuvre-monde » est si rarement employé au profit de descriptions des œuvres par leurs mondes fictifs singuliers, ce qui apparaît fréquemment dans la littérature sur la culture populaire et les *cultural studies*⁷. « Cycle » ou « saga » nous semblent restrictifs : ils n’englobent pas la notion d’univers entrant en concurrence avec le monde réel. Nous préférons les expressions « fictions-mondes » ou « univers de fiction transmédiatiques » ainsi que les propose Matthieu LETOURNEUX. Celui-ci précise qu’ils

supposent un éclatement de la fiction en une multitude de séries parallèles [...]. Cet éclatement en séries médiatiques conduit les consommateurs à constituer l’unité du « texte » suivant des dynamiques de collection et d’appropriation.⁸

Le *WW*, et plus spécifiquement ses œuvres filmiques, se conforment tout à fait à cette présentation. Les séries parallèles désignent les arcs narratifs identifiés plus bas. Il appartient alors au spectateur des films d’enranger des connaissances rapidement devenues encyclopédiques sur l’univers de fiction. Ce dernier se complexifiant au fur et à mesure des films, le spectateur participe lui aussi à son élaboration car

il faut qu’il partage au moins une partie des vastes répertoires culturels qui sont convoqués [acquis précédemment en découvrant des films de l’œuvre-monde], accepte

⁵ J. K. ROWLING (Joanne ROWLING), *Harry Potter and the Philosopher’s Stone*, 1997 ; traduction par Jean-François MÉNARD, *Harry Potter à l’école des sorciers*, Paris : Gallimard Jeunesse, coll. « Folio Junior », 1998, p. 130.

⁶ *Romantisme*, n°136, *L’Œuvre-monde au XIX^e siècle*, Paris : Armand Colin, juillet 2007, p. 3.

⁷ C’est le cas dans les travaux de David PEYRON avec, par exemple, son article « Quand les œuvres deviennent des mondes. Une réflexion sur la culture de genre contemporaine à partir du concept de convergence culturelle » dans la revue *Réseaux*, n°148-149, 2008, p. 335-368.

⁸ LETOURNEUX Matthieu, *Fictions à la chaîne. Littératures sérielles et culture médiatique*, Paris : Seuil, coll. « Poétique », 2017, p. 18.

de se laisser séduire et d'adopter une posture dans laquelle la lecture [ici, le visionnage] sera informée par l'ensemble des imaginaires et des intrigues qu'on l'invite à associer à l'œuvre [ici, le film]⁹.

Ces massifs transfictionnels [les œuvres-mondes] gagnent en approfondissement d'un effet de monde. La multiplication des personnages, la mise en scène de cadres spatio-temporels différents [les arcs narratifs], ou la constitution d'une histoire longue qui serait la somme des intrigues particulières [les films] sont autant d'éléments qui renvoient à une unité référentielle qui est celle d'un monde, mais d'un monde que l'amateur [le spectateur] doit recomposer en consommant les œuvres en série. La juxtaposition produit un effet d'encyclopédie fictionnelle qui déhiérarchise les composants du monde et les dissocie de l'unité d'une intrigue¹⁰.

LETOURNEUX complète son approche de l'œuvre-monde en soulignant le besoin de détails diégétiques qui lui confère de la vraisemblance :

Le développement d'univers de fiction imaginaires mais traités suivant des procédés réalistes, la structuration de l'œuvre autour d'un monde autant que de personnages, la volonté du créateur de concevoir ce monde dans tous ces détails bien au-delà des nécessités de l'intrigue, les ramifications de l'univers de fiction dans une série de récits rattachés en partie seulement les uns aux autres, la déclinaison dans des médias différents, l'enrichissement de ce monde par une communauté de lecteurs, plus ou moins formalisée, jouent un rôle central dans ce type de créations¹¹.

Le concept d'œuvre-monde fait aussi écho à Richard WAGNER, le premier compositeur qui aspira à créer un *Gesamtkunstwerk*, une œuvre d'art total. Avec sa tétralogie opératique *Der Ring des Nibelungen* proposant l'histoire d'un monde mythologique de sa naissance à sa fin, WAGNER a créé la première œuvre-monde en musique qui est de surcroît une œuvre d'art total. Il a marqué profondément et durablement les arts. Son influence conceptuelle est particulièrement prégnante au cinéma, le nouveau média par excellence du XX^e siècle. En effet, si le cinéma est un art nouveau, il « aspire en fait à se projeter au-delà [des autres arts] en procédant à leur fusion¹² ». La littérature sur l'art total appréhende ainsi le film comme une œuvre globalisante. La totalité artistique désirée à un niveau hyperbolique, comme chez WAGNER en son temps, suppose par conséquent qu'une œuvre-monde littéraire soit adaptée en œuvre-monde filmique ; nous envisageons WAGNER comme la figure émulative, l'impulsion initiale de cette tendance moderne.

De plus, des études à l'intersection de la musique et du cinéma amènent fréquemment les chercheurs à questionner le concept et la pratique de l'art total en regard de sa figure la plus emblématique, WAGNER. La littérature concernant l'art total paraît abondante et nous retiendrons principalement l'essai de Timothée PICARD, *L'Art total. Grandeur et misère d'une utopie (autour de WAGNER)*¹³.

⁹ *Ibid.* p. 51-52.

¹⁰ *Ibid.* p. 428.

¹¹ *Ibid.* p. 432.

¹² GUIDO Laurent, entrée « Cinéma » dans PICARD Timothée (dir.), *Dictionnaire encyclopédique WAGNER*, Arles : Actes Sud, coll. « Thesaurus », 2010, p. 368. Cette idée a déjà été formulée lorsqu'a été forgé le syntagme du « septième art » par Ricciotto CANUDO dans le *Manifeste des sept arts* publié lui-même dans la *Gazette des sept arts* du 25 janvier 1923 : « Mais cet art de la total synthèse qu'est le cinéma, ce nouveau né de la Machine et du sentiments, commence ses vagissements, entrant dans son enfance. Son adolescence viendra, bientôt, happer son intelligence et multiplier ses rêves ; nous demandons à hâter son épanouissement, à précipiter l'avènement de sa jeunesse. Nous avons besoin du cinéma pour créer l'art total vers lequel tous les autres, depuis toujours, ont tendu. »

¹³ PICARD Timothée, *L'Art total. Grandeur et misère d'une utopie (autour de WAGNER)*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, coll. « *Æsthetica* », 2006, 466 p. L'ouvrage traite des problèmes théoriques et pratiques par la question de l'œuvre d'art mixte à travers les siècles et de sa réception.

L'enseignant-chercheur Laurent GUIDO travaille et publie lui aussi sur l'histoire et l'esthétique du cinéma, la musique de film et l'influence du compositeur de Bayreuth au cinéma¹⁴. Parmi les principes wagnériens les plus saillants dont l'œuvre-monde qui nous intéresse hérite, nous relevons l'usage de leitmotif et la quête d'unité à grande échelle. Nous questionnerons nécessairement ces aspects.

I. 2. L'univers fictionnel du *Wizarding World*

Le 26 juin 1997 est marqué par la publication de *HP1* chez Bloomsbury. Six tomes ont suivi avec un succès éditorial étourdissant, hissant la saga romanesque *Harry Potter* à la troisième place de l'histoire du livre avec plus de 500 millions d'exemplaires vendus dans 80 langues, seulement devancée par la Bible et *Le Petit Livre rouge* de Mao ZEDONG. Son auteur, Joanne ROWLING, connue sous le pseudonyme J. K. ROWLING, sort de la pauvreté et autorise la société de production et de distribution de cinéma Warner Bros. à adapter à l'écran ses romans à condition d'être impliquée dans les décisions, notamment narratives et artistiques.

JKR écrit en parallèle à ses romans des petits livres qui sont des ouvrages présentés dans la diégèse des romans *HP*, elle les extrait de son univers fictif. Afin de brouiller davantage la frontière entre réalité et fiction, les prétendus auteurs de ces livres sont des sorciers issus du *WW* comme Beedle le Barde ou encore Norbert Dragonneau, le personnage principal du volet des *Animaux fantastiques*. Cela constitue la première action soulignant la volonté de JKR d'avoir une pleine maîtrise sur et dans son monde : elle le précise, lui donne de la vraisemblance et de la plausibilité. C'est aussi étendre son univers à travers d'autres supports que les romans ; ainsi, *Harry Potter* devient une œuvre transmédiatique qui explore le monde des sorciers sans opérer de lien narratif faisant avancer l'histoire principale, celle du destin individuel du personnage Harry Potter. Les jeux vidéo sur consoles permettent eux aussi de découvrir l'univers des sorciers au-delà de l'histoire principale. Au fil des ans, ce monde fictif se structure et se développe temporellement, géographiquement, avec des narrations secondaires et anecdotiques et sur des supports divers.

Cette effusion artistique et créative, active depuis plus de vingt ans, a fait de *Harry Potter* une véritable œuvre-monde. En 2015, Warner Bros. et JKR déposent la marque commerciale du J. K. ROWLING's *Wizarding World*, le « Monde des Sorciers de J. K. ROWLING », qui protège, regroupe et permet de développer tout ce qui relève de la franchise : les romans, les films, Pottermore¹⁵, les publications diverses¹⁶, les musiques originales, les jeux vidéo, les parcs d'attractions *The Wizarding World of Harry Potter*, le « musée » aux Studios Warner Bros. de Leavesden *Warner Bros. Studio*

¹⁴ Plusieurs de ses travaux permettent de nous conforter dans la perspective d'appréhender la tétralogie opératique *Der Ring des Nibelungen* de WAGNER et d'étudier le cinéma du *WW* comme des œuvres-mondes en musique où s'inscrit la notion d'héritage. C'est notamment le cas avec son entrée « cinéma » dans PICARD Timothée (dir.), *Dictionnaire encyclopédique WAGNER*, Arles/Paris : Actes Sud/Cité de la musique, coll. « Thésaurus », 2010, 2496 p. et ses articles « Entre opéra wagnérien et culture de masse. L'Univers musical de *Star Wars* », *Décadrages*, n°8-9, 2006, p. 52-75 ; « L'Esthétique wagnérienne et le cinéma », dans Paul LANG (éd.), *Richard WAGNER visions d'artistes d'Auguste RENOIR à Anselm KIEFER*, Paris/Genève : Somogy/Musée d'Art et Histoire, 2005, p. 276-284 ; « "Une nouvelle formule d'opéra" ou le film comme *Gesamtkunstwerk*. Les enjeux esthétiques de la réception française des *Nibelungen* » dans Violaine ANGER et Antoine ROULLÉ (éd.), *Les Nibelungen de Fritz Lang, musique de Gottfried Huppertz, une approche pluri-disciplinaire*, Paris : L'Harmattan, 2012, p. 135-160.

¹⁵ Pottermore est l'encyclopédie officielle en ligne de l'œuvre-monde, accessible depuis 2012 sur <<https://www.pottermore.com/>>. Pottermore a annoncé sa disparition et la migration de son contenu vers le site Internet du *WW* le 1^{er} octobre 2019.

¹⁶ JKR a publié *Quidditch through the Ages* (« Le Quidditch à travers les âges ») et *Fantastic Beasts and Where to Find Them* (« Vie et habitat des animaux fantastiques ») en 2001 en se faisant passer pour des auteurs dans le *WW* ; *The Tales of Beedle the Bard* (« Les Contes de Beedle le Barde ») et *Harry Potter prequel* en 2008 ; *Hogwarts: An Incomplete and Unreliable Guide* (« Poudlard : Le Guide pas complet et pas fiable du tout »), *Short Stories from Hogwarts of Power, Politics and Pesky Poltergeists* (« Nouvelles de Poudlard : Pouvoir, politique et esprits frappeurs enjoués ») et *Short Stories from Hogwarts of Heroism, Hardship and Dangerous Hobbies* (« Nouvelles de Poudlard : Héroïsme, tribulations et passe-temps dangereux ») en 2016.

Tour London: The Making of Harry Potter, l'exposition itinérante *Harry Potter: The Exhibition*, les produits dérivés... La marque opère un changement de nom et une refonte graphique le 28 février 2018 pour devenir le *Wizarding World*, le « Monde des Sorciers »¹⁷. Ainsi, JKR perd le contrôle absolu qu'elle avait sur son univers fictionnel : la franchise peut dorénavant se développer sans avoir systématiquement l'aval de l'auteur comme c'est le cas avec les récents jeux-applications pour smartphone¹⁸. Sur son site internet officiel, le *WW* se définit ainsi aujourd'hui :

L'univers magique initialement développé dans les livres *Harry Potter* de J. K. ROWLING et porté à l'écran par les films Warner Bros. comprend à présent une pièce de théâtre, des parcs d'attractions, des jeux, des expériences virtuelles, des produits dérivés et des expositions. Pour les fans d'aujourd'hui tout autour du monde et pour les générations à venir, le *Wizarding World*TM vous invite à explorer cet univers magique ; passé, présent et futur.¹⁹

Nous distinguons actuellement quatre arcs narratifs interconnectés les uns aux autres dans le *WW* (Tableau 3) :

Volets narratifs	Support médiatique	Début de parution, publication	Temporalité principale
<i>Harry Potter</i>	Romans ; films ; jeux-vidéo ; ciné-concerts	26 juin 1997	1991 – 1998
<i>Harry Potter and the Cursed Child</i>	Pièce de théâtre ; script	30 juillet 2016	2017 – 2020 (1981 ; 1994 – 1995)
<i>Harry Potter: Hogwarts Mysteries</i>	Jeu-vidéo	25 avril 2018	1984 – 1991
<i>Fantastic Beasts</i>	Films ; scripts ; jeux-vidéo	18 novembre 2016	1926 – en cours de production

Tableau 3 : Volets narratifs dans le *Wizarding World*

Le volet des *Animaux fantastiques*, conçu après *Harry Potter*, convoque des éléments narratifs issus de *Harry Potter* comme autant d'intertextualités. Citons, pêle-mêle, des personnages : Albus Dumbledore, Minerva McGonagall ; des lieux : Poudlard, le ministère de la Magie ; des sortilèges : *Expelliarmus*, *Revelio*... L'inscription de ces intertextualités dans une globalité, dans la franchise du *WW*, permet progressivement l'acquisition du statut d'œuvre-monde. Celui-ci se consolide et se développe tout à la fois par la construction des volets narratifs à différentes époques dans l'univers fictionnel, notamment avec les *prequels*²⁰. En tant que *prequel* à *Harry Potter*, *Les Animaux fantastiques* participe à la « continuité rétroactive²¹ » de la diégèse à l'échelle du *WW*.

La question de la temporalité dans le *WW* est difficile à élucider. Dans *HP2*, le fantôme Nick Quasi-Sans-Tête célèbre le cinq-centième anniversaire de sa mort datée au 31 octobre 1492. À partir de cette information, beaucoup d'éléments peuvent être resitués dans le temps. Des annonces officielles,

¹⁷ La marque déposée peut être retrouvée ici : <<https://trademarks.justia.com/search?q=Wizarding+world>>.

¹⁸ *Fantastic Beasts. Cases from the Wizarding World* (« Les Animaux fantastiques. Enquêtes dans le Monde des Sorciers ») paru en 2016 ; *Harry Potter. Hogwarts Mystery* (« Harry Potter. Secret à Poudlard ») en 2018 ; *Harry Potter. Wizards Unite* en 2019.

¹⁹ « The magical universe first established in J. K. ROWLING's Harry Potter books and brought to the screen in the Warner Bros. movies, now extends to a stage play, theme parks, games, interactive experiences, products and exhibitions. For today's fans around the world, and for generations to come, the Wizarding WorldTM welcomes you to explore this magical universe; past, present and future. » Site accessible sur <<https://www.wizardingworld.com/>> (consulté le 02 novembre 2018).

²⁰ Un *prequel* se définit comme un « film dont la réalisation est postérieure à une œuvre de référence, mais qui, sur le plan de la chronologie narrative, évoque des faits antérieurs à ce premier film. » HUVET Chloé, *Composer pour l'image à l'ère du numérique. Star Wars, d'une trilogie à l'autre*, Paris : Vrin, 2022, p. 408.

²¹ JULIER Laurent, *Star Wars : Anatomie d'une saga*, Paris : Armand Colin, 2015, p. 156.

notamment sur Pottermore, complètent régulièrement la chronologie du *WW*. Elle est extrêmement élaborée puisque JKR révèle, de-ci de-là, des informations et des événements passés, datant même du Moyen Âge pour certains, et dans d'autres lieux que le Royaume-Uni qui est le cadre géographique où se développe principalement les intrigues. Cette complexité démesurée du cadre narratif permet au *WW* d'exister en tant qu'œuvre-monde puisqu'il vient s'articuler et se confronter à « notre monde », la réalité. Les deux deviennent perméables, le monde des sorciers évolue en parallèle de la réalité et échange avec elle, c'est le fondement même du registre de la *low fantasy*. En annexe 8 p. 382 se trouve une reproduction de la frise chronologique du *WW* éditée par Pottermore.

I. 3. La musique des films du *Wizarding World*

Le *WW* accède déjà au statut d'œuvre-monde grâce aux romans *Harry Potter*. Au-delà de la narration, d'autres éléments peuvent concourir à l'organicité d'une œuvre, à sa cohésion, à sa complexité structurelle. Notre première hypothèse veut que la musique, c'est-à-dire les bandes originales des films du *WW*, soit constitutive de l'œuvre-monde, qu'elle contribue à la façonner en tant que telle. De manière générale, la musique endosse un rôle prépondérant au cinéma, elle constitue une « valeur ajout  e²² » selon la terminologie de Michel CHION. Son but pourrait-il s'étendre davantage dans le cadre de l'œuvre-monde au point de contribuer à son élaboration ?

Si le *WW* est un objet culturel en pleine effervescence depuis plus de deux décennies, c'est aussi un phénomène de société de premier plan. Les *Potterheads* forment une communauté de fans active. *Harry Potter* est passé de la culture populaire, *geek*, *fantasy*    la culture générale de tout un chacun. Nous avançons l'hypothèse que la musique des films du *WW* tient un rôle clef dans la réception de l'œuvre-monde, qu'elle mondialise une culture.

La musique des films du *WW* rassemble cinq compositeurs avec leurs orchestrateurs, des départements « musique » et mobilise des orchestres pour être enregistrée. John WILLIAMS a écrit les bandes originales de *HP1*, *HP2* et *HP3* ; Patrick DOYLE celle de *HP4* ; Nicholas HOOPER celles de *HP5* et *HP6* ; Alexandre DESPLAT celles de *HP7.1* et *HP7.2* ; James Newton HOWARD celles des films *Animaux fantastiques*. Un tel défilé de compositeurs semble *a priori* contradictoire avec les deux hypothèses fondant notre travail. En effet, comment la musique pourrait-elle jouer un rôle unificateur dans le *WW* si elle est éclatée entre plusieurs compositeurs, donc plusieurs styles ? Cette interrogation sera le fil conducteur de notre étude, et nous creuserons la tension entre unité et diversité au cours de cinq chapitres.

II. Choix du corpus

Bien que la musique soit présente sur d'autres supports qu'exploite le *WW* (les romans, les jeux-vidéo, *HPCC*, etc.), nous limitons notre corpus à celle des films. Notons que les épisodes *Harry Potter* et *Animaux fantastiques* possèdent quelques musiques non originales, c'est-à-dire écrites voire enregistrées préalablement à la production des films et en-dehors du *WW*.

Il est probable que le cinquième et dernier *opus* des *Animaux fantastiques* sorte au cinéma en 2025²³. On pourrait dès lors questionner la légitimité d'étudier aujourd'hui cette œuvre encore incomplète. Cependant, c'est bien le concept d'œuvre-monde et sa musique que nous souhaitons investir. Cet objet

²² « La valeur ajoutée est cet effet en vertu duquel un apport d'information, d'émotion, d'atmosphère, amené par un élément sonore, est spontanément projet   par le spectateur (l'audio-spectateur, en fait) sur ce qu'il voit, comme si cela en émanait naturellement ». CHION Michel, *La Musique au cinéma*, Paris : Fayard, coll. « Les chemins de la musique », 1995, p. 205.

²³ Cette prévision doit être révisée dans la mesure où la sortie de *FB3* a été repoussée de deux ans.

étant, par nature, développable à l'infini, le cinéma du *WW* pourrait n'être toujours pas achevé dans cinquante ans. Cette considération conduirait-elle la recherche à se priver d'étudier un phénomène artistique qui imprègne profondément la culture mondiale depuis plus de vingt ans ? Il nous semble que ce serait également une richesse de travailler sur une œuvre-monde déjà très étoffée à un moment donné et d'y revenir éventuellement plus tard avec de nouvelles approches.

Plusieurs éléments renforcent notre volonté de travailler sur le volet encore partiel des *Animaux fantastiques*. Au sein de l'œuvre-monde, le volet « potterien » paraît achevé et se présente comme le centre de gravité tant sémantique que temporel du *WW* : il peut ainsi constituer un point de comparaison privilégié. Avec dix films déjà produits, nous disposons d'un échantillon suffisamment large et probant. Rappelons également que c'est la créatrice du *WW*, JKR, qui conçoit et rédige les scripts des *Animaux fantastiques*, apportant ainsi une garantie de cohérence et de légitimité du contenu sémantique. De plus, il semble que les *Animaux fantastiques* vont bénéficier d'un seul et même compositeur, James Newton HOWARD. Il nous apparaît particulièrement intéressant d'étudier maintenant la réception de cette œuvre-monde en musique, au moment où la production des *Animaux fantastiques* est en cours. En effet, la génération qui a grandi avec le volet *Harry Potter* étant enfant et adolescente découvre et reçoit aujourd'hui, en tant qu'adulte, celui des *Animaux fantastiques*. Enfin, lorsqu'on est en prise avec une œuvre-monde, par nature complexe et démesurée, la recherche de l'exhaustivité devient moins probante que de proposer un travail visant la représentativité.

III. État de l'art

III. 1. La cinémusicologie

La « cinémusicologie », également appelée « musicologie du cinéma », désigne la branche de la musicologie qui étudie les musiques de films. Nous empruntons ces termes à la cinémusicologue française Chloé HUVET dont l'article « La Musicologie du cinéma : enjeux disciplinaires et problèmes méthodologiques²⁴ » (2016) nous éclaire sur l'épistémologie de notre discipline. Il convient de noter que ce domaine de recherche a longtemps été marginalisé, notamment dans les études francophones, car il apparaissait atypique, apparenté à la culture populaire et, par conséquent, illégitime, connoté de légèreté, éloigné des préoccupations académiques de la musicologie. Le matériau musical lui-même était désavoué puisque la musique de films s'avère peu compatible avec les grandes formes académiques, puise majoritairement ses codes dans le passé (romantisme, postromantisme...) et est l'œuvre d'une équipe (compositeur(s), orchestrateurs, arrangeurs), non celle d'un compositeur seul. De manière globale, ce modèle hollywoodien de musique de cinéma a été condamné tôt par les musicologues, et notamment par ADORNO et EISLER²⁵. Enfin, les chercheurs en études cinématographiques ont eux aussi fait preuve de réserve car une spécialisation en musique et dans son vocabulaire technique est indispensable, tout comme les codes des partitions.

Cette position se modifie depuis la publication en 1987 de *Unheard Melodies: Narrative Film Music* de Claudia GORBMAN. Les trois premiers compositeurs de musiques pour le cinéma hollywoodien réhabilités par la musicologie sont Max STEINER (1888-1971), Erich Wolfgang KORNGOLD (1897-1957)

²⁴ HUVET Chloé, « La Musicologie du cinéma. Enjeux disciplinaires et problèmes méthodologiques », *Intersections*, n°36/1, 2016, p. 53-84. Pour la discipline de la « *film musicology* » ou des « *film music studies* », voir également DAUBNEY Kate, *Max STEINER's Now, Voyager. A Film Score Guide* [« Une femme cherche son destin de Max STEINER. Un guide de bande originale »], Westport (Connecticut) : Greenwood, 2000, 128 p. Coll. « Film Score Guides ».

²⁵ ADORNO Theodor Wiesengrund et EISLER Hanns, *Komposition für den Film*, 1944 ; traduction par Jean-Pierre HAMMER, *Musique de cinéma*, Paris : L'Arche, 1972, 179 p.

et Bernard HERRMANN (1911-1975). On assiste alors à l'émergence d'une littérature spécialisée en cinémusicologie. HUVET résume l'ouvrage fondateur de GORBMAN :

Appliquant une méthodologie inspirée de la sémiologie, de la narratologie, du structuralisme et des théories de la psychologie musicale qu'elle croise avec l'analyse filmique, GORBMAN ambitionne de répondre à deux questions principales : pourquoi, dès le cinéma muet, les films ont-ils eu besoin d'une présence musicale, et de quelles manières la musique agit-elle sur la perception du spectateur ? En définissant plusieurs concepts clés – en particulier la distinction entre musique diégétique et extra-diégétique issue de la narratologie –, et en posant un cadre conceptuel clair autour des principales fonctions de la musique au cinéma, GORBMAN jette ainsi les bases théoriques et fournit les premiers outils d'une approche rigoureuse de la musique de film.²⁶

Enfin, la musicologie s'ouvre depuis 2009 avec la thèse de WEBSTER²⁷ aux bandes originales des films qualifiés de *blockbusters*, caractérisés par les sommes investies étourdissantes et les revenus démesurés qu'ils engendrent²⁸. La présente étude s'inscrit dans le prolongement de ces récents travaux²⁹. De manière générale, la plupart des ouvrages traitant de cinémusicologie adoptent des approches générales historiques, contextuelles ou fonctionnelles et relèvent également du champ des études cinématographiques où le travail sur la partition n'est que secondaire. C'est le cas avec les écrits de Jacques AUMONT, Martin BARNIER, Pierre BERTHOMIEU, Cristina CANO, Michel CHION, Laurent GUIDO, Zofia LISSA, Matt SCHRADER...

Un autre versant de la cinémusicologie s'inscrit dans une démarche sémiotique, esthétique et analytique. Cette seconde perspective met le matériau musical, la partition, au cœur des études et offre un nouvel essor à la cinémusicologie. Nous retrouvons alors Emilio AUDISSINO, Matthew BRIBITZER-STULL, Erik HEINE, Chloé HUVET, Fred KARLIN, Frank LEHMAN, Gilles MOUËLLIC, Jérôme ROSSI, Ian SAPIRO, Jamie Lynn WEBSTER, Rayburn WRIGHT... Les références complètes figurent en bibliographie à la fin du présent volume.

La question, pourtant fondamentale, de l'analyse de la musique de films, ses objectifs et ses méthodes, est toujours d'actualité puisqu'à l'automne 2020 s'est tenue la première rencontre franco-québécoise d'analyse musicale consacrée à ce sujet³⁰. Le récent ouvrage-somme de Jérôme ROSSI paru en 2021, *L'Analyse de la musique de film : histoire, concepts et méthodes*, s'impose comme une boussole indispensable dans le champ de la cinémusicologie.

²⁶ *Ibid.* p. 55.

²⁷ WEBSTER Jamie Lynn, *The Music of Harry Potter. Continuity and Change in the First Five Films* [« La musique de *Harry Potter*. Continuité et changement dans les cinq premiers films »], thèse de doctorat, Eugene (Oregon) : University of Oregon, 2009, 820 p.

²⁸ Selon Chloé HUVET, *blockbuster* est un « terme employé pour qualifier les superproductions qui, à la suite des *Dents de la mer* (1975), se caractérisent par des effets spéciaux spectaculaires, un budget très conséquent investi dans la production, dont une large part est consacrée à une campagne publicitaire massive et aux produits dérivés, des avant-premières organisées à travers le monde et une large distribution dans les cinémas, et par un succès public immédiat et global assurant des revenus bien supérieurs aux coûts de production. » HUVET Chloé, *Composer pour l'image à l'ère du numérique. Star Wars, d'une trilogie à l'autre, op. cit.*, p. 407. Pour la question spécifique de la musique des *blockbusters* actuels, nous renvoyons à la *Revue musicale OICRM*, « Création sonore et musicale dans les *blockbusters* de *Remote Control* », 2018, vol. 5, n° 2, accessible sur <<https://revuemusicaleoicrm.org/rmo-vol5-n2/>> (consulté le 11 novembre 2020).

²⁹ La bibliographie en fin de la présente thèse en fournit la liste exhaustive. Nous nous intéresserons plus spécifiquement à l'état de l'art des œuvres-mondes en musique plus bas dans ce chapitre.

³⁰ Cette rencontre a été conjointement portée par la Société française d'analyse musicale (SFAM) et l'Observatoire interdisciplinaire de création et de recherche en musique (OICRM). L'intervention de Jérôme ROSSI a notamment dressé un large panorama sur les méthodes et les restitutions d'analyses ; force est de constater une pluralité, synonyme qu'il n'y a pas de consensus en la matière et que c'est au musicologue de définir ses outils en fonction de son projet de recherche.

III. 2. Les œuvres-mondes en musique

Des compagnies de cinéma se sont essayées à porter à l'écran des œuvres-mondes. Citons les plus emblématiques : *Star Wars*, *Matrix*, le *Legendarium* de TOLKIEN (c'est-à-dire les films issus de l'œuvre-monde de TOLKIEN située en Terre du Milieu)... Et celle du *WW* : les volets *Harry Potter* et les *Animaux fantastiques*.

De manière générale, ces grandes « sagas » cinématographiques peinent à susciter une littérature musicologique. Raphaël ROTH dresse le même constat pour les productions des studios Disney en introduction de sa thèse intitulée *Bande originale de film, bande originale de vie. Pour une sémiologie tripartite de l'emblème musical : le cas de l'univers Disney* (2013). Cette tendance pourrait s'expliquer par la relative jeunesse des films concernés, l'ampleur du travail qu'ils supposent et l'accès absolument ardu aux sources musicales primaires, c'est-à-dire aux partitions complètes et aux enregistrements intégraux qui demeurent les propriétés des compagnies de cinéma qui verrouillent tout. Nous bénéficions cependant de quelques travaux probants dans ce domaine soulignant l'importance de la musique dans quelques œuvres-mondes en particulier.

III. 2. a. *Star Wars*

Sûrement en raison de sa popularité, *Star Wars*, la « Guerre des étoiles », suscite une quantité d'écrits assez conséquente, notamment des articles ponctuels qui la présentent comme *space opera*. C'est par exemple le cas avec un récent ouvrage dirigé par Alexandre TYLSKI portant sur la musique de John WILLIAMS³¹. Nous trouvons alors un article d'Olivier DESBROSSES consacré à « La renaissance du symphonisme » par les partitions de *Star Wars* qui marquent un retour aux pratiques compositionnelles du passé pour le cinéma. Philippe GONIN a, quant à lui, proposé un article traitant de « L'héritage wagnérien dans la musique de John WILLIAMS » en menant une réflexion sur les concepts et pratiques wagnériens dans *Star Wars* comme l'usage du leitmotiv, l'idée de la rédemption, l'esthétique compositionnelle puisée dans le romantisme et l'Âge d'Or du cinéma hollywoodien, la nécessité d'une continuité musicale résultant en une partition-fleuve...

La thèse de doctorat de Chloé HUVET, soutenue en 2017 et parue en 2022 sous le titre *Composer pour l'image à l'ère du numérique. Star Wars, d'une trilogie à l'autre*, nous apparaît comme l'un des rares travaux universitaires qui étudie la musique de l'univers conçu par George LUCAS. L'un des aspects de cet ouvrage est en lien avec le concept d'œuvre-monde. En effet, HUVET a travaillé sur deux trilogies des films *Star Wars*, la trilogie impériale (films n°4, 5 et 6) ayant été produite avant la trilogie républicaine (films n°1, 2 et 3), pour lesquelles John WILLIAMS a dû « remonter le temps » compositionnellement parlant pour s'inscrire dans la chronologie fictionnelle.

Tout en s'inscrivant dans le champ des études cinématographiques, l'essai *Star Wars : Anatomie d'une saga* (2015) de Laurent JULLIER constitue une référence en ce qui concerne l'approche des œuvres-mondes initialement développées à partir d'une série de films. Son analyse de l'« univers étendu » est pour nous très inspirante : elle décrypte la progressive construction du « monde » de *Star Wars*, partant des épisodes originaux jusqu'aux créations *fanmade* en passant par les *sequels*³² et toute une variété de supports médiatiques (jeux vidéo, romans, produits dérivés).

³¹ TYLSKI Alexandre (éd.), *John WILLIAMS. Un alchimiste musical à Hollywood*, Paris : L'Harmattan, coll. « Univers musical », 2011, 218 p.

³² Un *sequel* se définit comme la « prolongation narrative et chronologique d'un film précédent [qui] reprend les mêmes protagonistes et débute là où l'histoire s'est arrêtée ». HUVET Chloé, *Composer pour l'image à l'ère du numérique. Star Wars, d'une trilogie à l'autre*, op. cit., p. 408.

III. 2. b. Le *Legendarium* de TOLKIEN

John Ronald Reuel TOLKIEN, l'auteur des romans dont la diégèse se déroule majoritairement en Terre du Milieu, évoquait lui-même son œuvre comme un monde défiant le réel. Il écrivait en 1947 :

L'état d'esprit du lecteur a été décrit comme une « suspension volontaire de l'incrédulité ». Mais cela ne me semble pas correspondre à une description juste de ce qui se produit. Ce qui se produit réellement, c'est que l'auteur est parvenu à être un véritable « sub-créditeur ». Il conçoit un Monde Secondaire dans lequel le lecteur peut pénétrer par la pensée. À l'intérieur de ce monde, ce qu'il raconte est « vrai » dans la mesure où cela s'accorde avec les règles de ce monde.³³

Dans cette optique et avec ses aptitudes de philologue, TOLKIEN a conçu plusieurs langues parlées dans son œuvre-monde par une multitude de races, des cartes géographiques précises, une vaste chronologie découpée en quatre Âges, des illustrations, des chants, des poèmes... Cependant, il réfute tout lien de filiation entre *Der Ring des Nibelungen* (« L'Anneau du Nibelung ») de WAGNER et son *Lord of the Rings* (« Seigneur des anneaux ») où, pourtant, dans les deux cas, la narration gravite autour d'un anneau de pouvoir : « les deux anneaux étaient ronds, et ici s'arrête la ressemblance.³⁴ »

Durant l'élaboration de la trilogie cinématographique de *The Lord of the Rings*, œuvre-monde en musique par excellence, son compositeur Howard SHORE a mandaté le musicologue Doug ADAMS afin de le suivre durant l'intégralité de son travail pour produire un ouvrage complet servant de guide d'écoute en ce qu'il dresse un catalogue commenté des leitmotifs. L'auteur explique aussi l'utilisation de la musique dans les films, établit un témoignage des *recording sessions* et des singularités que l'on ne rencontre habituellement pas dans la musique au cinéma. Intitulé *The Music of the Lord of the Rings Films. A Comprehensive Account of Howard SHORE's Scores* (2010), ce livre est accompagné d'un CD audio de « raretés » jamais commercialisées auparavant. Les *recording sessions* des trois films de *The Lord of the Rings* ont été commercialisées en 2005 sous le titre *The Lord of the Rings. The Complete Recordings*. Si cet ouvrage se présente surtout comme un guide d'écoute, il constitue un point de départ méthodologique intéressant pour mener un travail de fond consacré à l'étude de la thématique musicale d'une œuvre-monde.

III. 3. Les travaux musicologiques portant sur le *Wizarding World*

Si le *WW* est fortement présent dans la culture générale aujourd'hui et si les recherches qui l'étudient couvrent des champs disciplinaires nombreux, la musicologie n'a pas encore approché cet objet protéiforme, particulièrement dans ses travaux francophones. Nous rencontrons la musique d'*Harry Potter* seulement mentionnée dans l'ouvrage récent consacré au compositeur John WILLIAMS sous la direction d'Alexandre TYLSKI, *John Williams. Un alchimiste musical à Hollywood* (2011) qui se présente comme étant la première publication française à traiter du maître d'Hollywood et de ses productions. Ce collectif réunit des textes de quelques grands noms de la cinémusicologie française comme Olivier DESBROSSES, Cécile CARAYOL, Michel CHION, Florent GROULT ou Jérôme ROSSI. La musique des films

³³ « That state of mind has been called "willing suspension of disbelief." But this does not seem to me a good description of what happens. What really happens is that the story-maker proves a successful "sub-creator." He makes a Secondary World which your mind can enter. Inside it, what he relates is "true": it accords with the laws of that world. » J. R. R. TOLKIEN, *On Fairy-Stories*, 1947 ; traduction par Francis LEDOUX, *Du conte de fées in Faërie et autres textes*, Paris : Pocket, 2009, 432 p.

³⁴ « Both rings were round, and there the resemblance ceases. » Lettre de TOLKIEN à son éditeur Allen & Unwin en date du 23 février 1961 à propos de la remarque faite par Åke OHLMARKS, le traducteur suédois du *Seigneur des anneaux*.

Harry Potter revient plusieurs fois, lors d'analyses, dans les articles de *The Music of Fantasy Cinema* dirigés par Janet K. HALFYARD³⁵.

Toutefois, quatre travaux universitaires existent à ce jour. Nous comptons trois mémoires de master. Catherine MORGAN a rédigé *Good vs. Evil. The Role of the Soundtrack in Developing a Dichotomy in Harry Potter and the Sorcerer's Stone* (2011) focalisé uniquement sur le premier *opus* et dans la perspective restreinte d'étudier ce qui, dans la substance musicale, caractérise le bien et le mal, les bons et les méchants. La Canadienne Noëlie MORE, avec *Les Deux Derniers Films Harry Potter. Marqueurs sonores et thèmes narratifs* (2016) produit une analyse musicale de quelques thèmes emblématiques des deux derniers épisodes de *HP* en regard de la narration. Notre thèse se distinguera également de notre mémoire de master consacré exclusivement aux musiques des quatre premiers films *HP* où l'enjeu était de rassembler tout ce que l'on doit savoir sur la musique de ces œuvres pour comprendre son succès : des origines romanesques à la composition des bandes originales jusqu'à l'utilisation faite dans les films et en-dehors en passant par des phases analytiques. Le succinct mémoire coréen *영화 <신비한 동물사전>(Fantastic Beasts and Where to Find Them), 2016 에 나타난 제임스 뉴튼 하워드(James Newton HOWARD)의 음악적 특징 연구* rédigé par 권세리, est une simple présentation de la production, de l'intrigue et de la mise en musique de *FB1* sans véritable analyse ou démarche critique.

Une thèse anglophone existe : Jamie Lynn WEBSTER a écrit *The Music of Harry Potter. Continuity and Change in the First Five Films* (2009). Cette étude s'intéresse particulièrement à l'esthétique musicale des cinq premiers films *HP* en avançant que l'impression de diversité stylistique s'explique par les différentes approches des trois compositeurs en présence dans sa thèse, à savoir John WILLIAMS, Patrick DOYLE et Nicholas HOOPER, quand bien même ceux-ci œuvrent à la continuité et à la fluidité de la narration. Face à ce premier phénomène, WEBSTER relève les multiples façons dont la musique est pensée et employée pour faire évoluer l'histoire en adoptant la méthodologie proposée par Claudia GORBMAN. Néanmoins, cette thèse dédiée à la musique de *HP* fait figure d'élément presque unique dans la recherche et le travail de l'Américaine demeure généraliste. De notre côté, nous nous proposons d'explorer d'autres perspectives : le concept d'œuvre-monde, sous un angle allant de la conception à l'appropriation spectatorielle, et interrogeant la fonction de la musique au sein de ce vaste univers. Nous entretenons l'espoir que notre contribution viendra étoffer la bibliographie, pour l'heure très incomplète, tant sur les objets d'étude et les questions qui nous intéressent que sur la recherche musicologique actuelle consacrée aux musiques de films.

IV. Deux problématiques pour l'œuvre-monde en musique

Notre thèse investit le champ des études liant musique et cinéma dans une double problématique. La première concerne l'objet artistique lui-même en déterminant comment la musique contribue à façonner l'œuvre-monde. La seconde problématique s'intéresse à la place de l'œuvre-monde en musique dans la société en analysant l'appropriation spectatorielle dans un contexte de mondialisation culturelle.

La musique nous semble constitutive de l'œuvre-monde au cinéma, elle la façonnerait autant que la narration organique des romans de JKR. Cette hypothèse nous amène à questionner les rapports qu'ont les compositeurs des musiques du *WW* avec celui-ci. Ont-ils conscience d'être des artisans d'une narration, d'une sémantique, d'une diégèse globalisantes ? Qu'est-ce que cela change dans leurs rapports à la composition ? Dans le sillage du travail réalisé par Chloé HUVET pour sa thèse de doctorat consacrée

³⁵ HALFYARD Janet K. (éd.), *The Music of Fantasy Cinema* [« La musique du cinéma fantasy »], Sheffield (Angleterre) : Equinox Publishing, coll. « Genre, Music and Sound », 2012, 256 p.

la musique de *Star Wars*³⁶, notre hypothèse nous conduit ensuite à interroger l'unité et les ruptures musicales dans l'œuvre-monde au regard des cinq compositeurs impliqués dans le *WW*. En nous appuyant sur la démarche inspirante et fructueuse de la chercheuse, nous adopterons une méthode comparative pour analyser d'une part le matériau musical et l'écriture des compositeurs (la musique elle-même), et d'autre part le traitement des partitions dans les films.

Ayant ainsi examiné les processus créateurs et créatifs engendrant l'œuvre-monde à travers la mise en exergue des enjeux génétiques, esthétiques, thématiques et audiovisuels tant par la musicologie que par la cinématographie, nous pourrions travailler la question de la réception de la musique de l'œuvre-monde sous l'angle de l'appropriation spectatorielle. Par l'étude des moyens d'autonomisation, de diffusion et de mondialisation des musiques filmiques, nous serons amené à comprendre comment de nouvelles pratiques de consommations musicales – domestiques et spectaculaires – s'imposent et font système. Nous tâcherons également d'appréhender le rôle des réseaux sociaux en ligne, toujours plus présents, dans ces mécanismes de mondialisation culturelle.

V. Les outils de l'investigation

V. 1. Les sources

Rassembler les sources musicales nécessaires à cette étude est un travail long, complexe et parfois frustrant dans la mesure où celles-ci existent avec certitude mais sont quasiment inaccessibles pour des raisons de propriété intellectuelle et d'absence de commercialisation. Il s'agit là de la problématique préalable à tout travail de recherche musicologique portant sur de la musique de cinéma³⁷. En effet, les musiques (partitions et enregistrements intégraux) sont stockées dans les archives musicales de Warner Bros. à Burbank près de Los Angeles et auprès de la société qui en a réalisé la *music preparation*³⁸, JoAnn Kane Music Service. Les musiques sont la propriété de Warner Bros. (non des compositeurs) et la société n'en propose ni la diffusion ni la commercialisation. Nous bénéficions cependant des albums CD publiés avec quelques titres seulement et des partitions éditées pour différentes formations et à différents degrés de difficulté pour chaque formation – ce sont des arrangements réducteurs. Pour chaque film, nous utiliserons ainsi les conducteurs des arrangements pour orchestre symphonique et les partitions pour le piano, l'ensemble étant publié par Alfred Music Corporation et Hal Leonard. John WILLIAMS a écrit en supplément une *Children's Suite for Orchestra* pour le premier *opus* ; il s'agit de neuf miniatures de musique de chambre ou petits ensembles empruntant les thèmes principaux du film.

James Newton HOWARD dépose chaque année ses exemplaires personnels des partitions qu'il écrit dans une *special collection* qui lui est dédiée à l'University of Southern California. Il a été étudiant pendant six semaines dans cette université publique de Los Angeles et donne régulièrement des cours de composition et assure des *masterclasses* dans cet établissement. La « *James Newton HOWARD Special Collection* » comporte aussi bien ses conducteurs orchestrés que ses brouillons écrits depuis 1987. Nous avons contacté l'assistant de ce compositeur pour obtenir les conducteurs de *FB1* et *FB2* : ne pouvant

³⁶ HUVET Chloé, *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*, Rennes : Université Rennes 2, 2017, p. 36.

³⁷ Notons toutefois que la tâche devient plus ardue lorsque les sources ont été perdues ou détruites comme c'est le cas avec des œuvres filmiques jusqu'à la moitié du XX^e siècle. Nous retrouvons dans cette perspective le musicologue Derek GRETEN-HARRISON qui œuvre à restaurer des partitions des années 1930 à 1960, l'Âge d'Or de Hollywood, et à les faire rejouer et enregistrer par de grands orchestres.

³⁸ La *music preparation* est une étape dans l'industrie de la production de la musique de cinéma. Il s'agit essentiellement de saisir les manuscrits des orchestrateurs pour produire les conducteurs et les parties d'orchestre. JoAnn Kane Music Service est l'agence la plus sollicitée à Hollywood, elle a réalisé la *music preparation* pour tous les *HP* et *FB* à l'exception de *HP4* « préparé » par Global Music Service.

me les envoyer par mail pour des raisons légales, il nous a suggéré de nous rendre à Los Angeles pour consulter les exemplaires en bibliothèque, voyage que nous n'avons pu réaliser.

En mars 2018, la prestigieuse Juilliard School de New York où John WILLIAMS a étudié a annoncé que le compositeur lui lègue l'intégralité de sa bibliothèque personnelle contenant ses partitions et esquisses. La « *John WILLIAMS Music Collection* » rejoindra donc les *special collections* de la bibliothèque universitaire avec celle de STRAVINSKY à titre d'exemple et permettra d'avoir librement accès aux partitions de l'homme vivant le plus nommé aux cérémonies des Oscars³⁹.

Les sources musicales primaires sont toutefois accessibles grâce à des « fuites » sur Internet. Des forums et des sites spécialisés permettent l'échange des enregistrements bruts, complets, sortis des studios que l'on appelle les *recording sessions*, les « sessions d'enregistrement ». D'autres sites offrent aux internautes la possibilité de lister leurs partitions et de les mettre en relation en vue d'échanges de conducteurs. Malheureusement, ces matériaux issus des fuites sont systématiquement lacunaires. Le fleurissement des ciné-concerts *Harry Potter* ces dernières années s'accompagne de fuites des conducteurs gravés et comportant les informations de synchronisation aux films. Les sources musicales primaires obtenues par des fuites pour mener la présente étude sont détaillées en annexe 2 p. 329 et représentent la quasi-totalité de notre matériau. Nous avons eu la chance, lors de notre travail de master de recevoir de Patrick DOYLE et son agent les partitions inédites des *cues* 7M4 *The Maze* et 7M5 *Voldemort*.

Le label La-La Land Records⁴⁰ a publié le 27 novembre 2018 un coffret de sept disques intitulé *Harry Potter: The John WILLIAMS Soundtrack Collection*. Il rassemble l'intégralité⁴¹ de la musique écrite par John WILLIAMS pour les films *Harry Potter*, c'est-à-dire que les sessions d'enregistrement pour ces films ont été complètement retravaillées et enfin publiées. Ce coffret d'une valeur de \$99.98 a été produit à 5 000 exemplaires et nous offre une source musicale particulièrement précieuse.

V. 2. Les méthodologies

La cinémusicologie, branche encore jeune de la musicologie et récemment légitimée ainsi que nous l'avons vu précédemment, ne possède pas de méthodologie clairement établie. Quelques publications⁴² font toutefois autorité dans l'analyse musico-filmique mais encore faut-il que les techniques exposées conviennent à l'objectif d'étude que le cinémusicologue s'est fixé. Les deux problématiques mises à l'épreuve dans cette étude imposent de définir un cadre méthodologique pour chacune d'elle, il n'existe pas de démarche ni établie ni consensuelle pour y répondre.

V. 2. a. Méthodologie pour évaluer le rôle de la musique dans l'œuvre-monde

L'œuvre-monde est un objet artistique organique, particulièrement vaste et développé dans sa narration. Afin d'évaluer le rôle de la musique des films du *WW* dans sa réalisation, nous choisissons

³⁹ La Juilliard School propose un communiqué de presse à ce propos : <<https://www.juilliard.edu/news/131971/academy-award-winning-composer-and-conductor-john-williams-bequeath-concert-and-film>>. John WILLIAMS a été nommé trente-deux fois aux Oscars et récompensé cinq fois.

⁴⁰ Maison de disques spécialisée dans la publication de musiques originales de films et de télévision avec des éditions complètes.

⁴¹ C'est du moins ce qui est avancé par le label. Les *cues lists* en annexe 2 p. 329 des trois films montrent qu'il nous manque tout de même quelques titres pour *HP3* comme [2M2] *Shawm*.

⁴² Voir Chloé HUVET qui en a fait la liste exhaustive dans sa thèse de doctorat *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*, Rennes : Université Rennes 2, 2017, p. 48-50. Voir également son article « La Musicologie du cinéma. Enjeux disciplinaires et problèmes méthodologiques », *Intersections*, n°36/1, 2016, p. 53-84. Le récent ouvrage de Jérôme ROSSI, *L'Analyse de la musique de film : histoire, concepts et méthodes* (Lyon : Symétrie, 2021, p. 404), s'impose comme une référence.

une méthodologie analytique cherchant à mettre en lumière tout élément musical concourant l'organicité de l'ensemble.

En dépouillant les témoignages des créateurs des musiques des films du *WW*, nous collecterons leurs intentions artistiques préalables. Ces propos auront le double avantage de nous renseigner sur les directions compositionnelles et sur la chronologie industrielle de la production musicale. C'est à partir de ces données que nous pourrions déterminer si les artistes – compositeurs et réalisateurs – et le contexte étaient favorables à l'élaboration de l'œuvre-monde par la musique.

La partition et les enregistrements se présentent comme le terrain privilégié pour interroger l'organicité, l'évolution cohérente des musiques composées pour ces films. À l'aide des outils musicologiques traditionnels d'analyse musicale, nous établirons une typologie chronologique des langages musicaux des cinq compositeurs en présence. Une approche d'esthétique comparée nous permettra alors de distinguer ce qui relève ou non des caractéristiques d'une œuvre-monde.

Après avoir dégagé de grands traits esthétiques structurant potentiellement cette fresque musicale, nous mènerons une analyse plus resserrée, à l'échelle d'un micro-élément musical qui investit l'ensemble de la composition dans une dimension macro-structurante : le thème récurrent associé. Un repérage systématique doublé d'un catalogage permettra d'en révéler l'importance et l'intérêt organique pour la partition. Élément puissant de signification et de cohésion musicales, nous examinerons son évolution au cours des bandes originales.

Enfin, nous envisagerons l'œuvre sous sa dimension audiovisuelle. C'est en faisant émerger les rapports entre la musique et la bande-son et ceux entre la musique et les images que nous pourrions déterminer le rôle de la musique au sein du complexe filmique. Le degré d'unité qui sous-tend ce rôle se montrera particulièrement révélateur des dynamiques musicales participant à l'élaboration de l'œuvre-monde.

V. 2. b. Méthodologie pour étudier la mondialisation musicale de l'œuvre-monde

Notre travail sur la mondialisation culturelle est sous-tendue par une démarche sociologique. En nous appuyant sur le concept de transmédiatisation issu des *cultural studies*, nous questionnerons les produits dérivés de la musique du *WW*, à savoir les albums discographiques, le milieu du spectacle vivant avec les concerts symphoniques et les ciné-concerts, et enfin les récits textuels et médiatiques des internautes. Cette cartographie pourra mettre au jour les influences exercées par ces produits dérivés sur l'œuvre-monde elle-même.

V. 3. Le plan

Nous déclinerons notre étude en cinq chapitres. Pour déterminer dans quelle mesure les bandes originales des films du *WW* contribuent à façonner l'œuvre-monde en tant que telle, nous commencerons par mettre en lumière leur genèse établie dans le cadre industriel hollywoodien au cours du chapitre 1, retraçant ainsi chronologiquement une aventure musicale déjà vingtenaire et toujours en cours de production. Nous plongerons directement dans l'étude des partitions au chapitre 2 afin de faire ressortir les liens esthétiques qui unissent les dix bandes originales – notamment par le prisme des langages musicaux – et qui contribuent ainsi à la cohérence et l'organicité de l'œuvre-monde. Le chapitre 3 sera consacré à l'étude des thèmes récurrents dans les bandes originales du *WW*, nous en dresserons un catalogue et nous en analyserons les usages et les intérêts, particulièrement dans l'optique d'un maillage thématique fort apportant de l'unité et de la cohérence à l'œuvre-monde. Nous interrogerons l'unité audiovisuelle des films dans le chapitre 4 en révélant les ressorts des interactions entre la musique et la mise en scène audiovisuelle, c'est-à-dire le reste de la bande-son et les images. Enfin, le chapitre 5

Introduction

montrera comment les spectateurs s'approprient aujourd'hui les musiques des films du *WW* dans un contexte d'autonomisation, de diffusion et de mondialisation des bandes originales grâce à un système transmédiatique.

Chapitre 1.

Une unité génétique ?

L'objectif de ce premier chapitre consiste à interroger la possibilité d'une écriture sériale⁴³ en retraçant la genèse des musiques composées pour les films du *Wizarding World*. Nous commencerons par identifier sur quelles traditions s'appuient généralement les cinq compositeurs de ce corpus. Dans un second temps, nous rappellerons en quoi consiste le déroulement hollywoodien usuel de la mise en musique d'un film et nous verrons comment les productions du *Wizarding World* s'y sont conformées. Nous chercherons ainsi à comprendre les choix opérés au fil des épisodes dans les sélections et les changements de compositeurs. En nous appuyant sur leurs approches préalables à l'écriture, nous présenterons les relations qu'ont entretenues les compositeurs avec les réalisateurs. Afin de faire émerger les processus créateurs, nous enquêterons sur le déroulement complet des mises en musique depuis les périodes d'écriture jusqu'au montage définitif.

⁴³ Afin de prémunir le lecteur contre une confusion avec l'écriture musicale « sérielle » qui se rapporte à la mise en série de paramètres musicaux dans une composition, nous adoptons l'adjectif « sérial » pour qualifier l'écriture musicale inscrite dans une sérialité, principe rendant compte des caractéristiques esthétiques de l'effet de série. Le terme anglais « *serial* » est très usité dans les *cultural* et *popular studies*. Sa francisation en « sérial » revient à Jérémy MICHOT qui la présente dans sa thèse de doctorat intitulée *Les musiques originales de série télévisée à l'ère des networks (1950-2010) : histoires, échos et singularités* (Rennes : Université Rennes 2, 2020, p. 11). Pour approfondir la sérialité en musique, voir l'introduction de *Musiques de séries télévisées* (Rennes : Presses universitaires de Rennes, coll. « Le Spectaculaire », 2015) rédigée par Jérôme ROSSI et Cécile CARAYOL (p. 9-10).

I. Des compositeurs issus de traditions contrastées

Les œuvres filmiques du *WW* débutent par l'arc narratif *Harry Potter* durant la première décennie du XXI^e siècle. Ses différents compositeurs possèdent chacun des habitudes d'écriture particulières, des artisanats compositionnels personnels qui s'appuient sur des traditions musicales manifestes. Ouvrons ce premier chapitre par un tour d'horizon des cinq compositeurs du *WW* en identifiant les traditions à partir desquelles ils développent leurs styles.

La musique du compositeur new-yorkais John WILLIAMS (né en 1932) se situe généralement au carrefour d'idiomes issus de l'école classique hollywoodienne⁴⁴ et d'éléments exogènes. De l'Âge d'Or du symphonisme, nous retrouvons chez WILLIAMS une omniprésence de la musique confiée à un effectif symphonique considérable – de type postromantique – dont la fonction illustrative prévaut dans un langage majoritairement tonal. Le compositeur accorde une valeur quasi universelle à cette esthétique :

Nous utilisons déjà des orchestres symphoniques bien avant le cinéma sonore. Quiconque s'intéresse au cinéma sait que la musique apparaît comme un élément indispensable aux yeux des cinéastes. Je ne sais pas exactement pourquoi. Nous pourrions en débattre pendant des jours mais l'ambiance, les motifs, le rythme, le *tempo*, l'atmosphère, la caractérisation, etc. : c'est seulement une technique pour remplir de sons les intervalles entre les dialogues. Les orchestres symphoniques étaient extrêmement utiles pour cela car ils sont élégants. Indépendamment du cinéma, l'orchestre symphonique est l'une de nos plus grandes créations artistiques. Il peut produire des sons fabuleux et dispose d'une large palette émotionnelle.

Je pense que si l'utilisation des orchestres symphoniques est tombée en désuétude dans les années 1950 et 1960, c'est simplement parce qu'ils n'étaient plus à la mode. Quelqu'un [d'autre que moi] aurait bien fini par les ramener. Les orchestres symphoniques sont trop utiles et appréciés pour ne pas revenir. Je crois qu'après le succès de *Star Wars*, les orchestres ont connu une période très florissante à cause de cela – c'est merveilleux, heureusement. Je ne pense pas que l'on puisse affirmer que c'est vraiment une renaissance mais plutôt un simple changement de mode si vous voulez.⁴⁵

Le synchronisme audiovisuel apparaît également comme un trait essentiel dont le paroxysme se traduit par des gestes fréquents de *mickeymousing*. La musique assume une fonction narrative forte grâce à l'utilisation de thèmes récurrents associés ou de leitmotive, l'emploi de longues mélodies et de développements thématiques affectés tantôt à des personnages, tantôt à des lieux, des forces – positives comme négatives –, des situations. Cette architecture musico-narrative sophistiquée confère aux

⁴⁴ L'Âge d'Or du symphonisme hollywoodien s'établit entre 1935 et les années 1950. Les représentants majeurs de cette veine étaient Max STEINER (1888-1971), Erich Wolfgang KORNGOLD (1897-1957), Alfred NEWMAN (1901-1970), Franz WAXMAN (1906-1967), Miklós RÓZSA (1907-1995) et Bernard HERRMANN (1911-1975). Pour une approche historique approfondie, voir le chapitre 3 dans COOKE Mervyn, *A History of Film Music* [« Une histoire de la musique de film »], Cambridge : Cambridge University Press, 2008, p. 67-130.

⁴⁵ « *We've been using symphony orchestras since even before sound. Anyone interested in film knows that music seems to be an indispensable ingredient for filmmakers. I'm not exactly sure why. We could talk about that for days, but mood, motivation, rhythm, tempo, atmosphere, all these things, characterization and so on – just the practical aspect of sounds between dialogue that need filling up. Symphony orchestras were enormously handy for this because they're elegant and symphony orchestra itself is one of the greatest inventions of our artistic culture. Fabulous sounds it can produce and a great range of emotional capabilities.*

I think if the use of symphony orchestras went out of fad in the '50s and '60s for some reason it was just that: it was out of fad. Someone would have brought it back. It's too useful and too successful not to have it back. I think after the success of Star Wars the orchestras enjoyed a very successful period because of that – wonderful, all to the good. I don't think we can claim that it was a renaissance really, more than just a change of fad if you'd like. » Cité par Craig L. BYRD dans « John WILLIAMS. The *Star Wars* Interview » [« John WILLIAMS. L'interview autour de *Star Wars* »], *Film Score Monthly*, vol. 2, n°1, janvier/février 1997, p. 19.

partitions de WILLIAMS une structure, une progression dramatique lisible par le spectateur. Nous repérons quelques traits d'écriture représentatifs : ampleur mélodique, grands sauts intervalliques expressifs – notamment dans les thèmes d'amour –, sections solistes valorisant certains timbres instrumentaux, longues phrases jouées par les cordes frottées, fusées dans l'aigu – particulièrement aux bois et aux cordes –, fanfares de cuivres, marches solennelles ou miliaries, *ostinati*⁴⁶...

À ces caractéristiques empruntées à la tradition symphonique hollywoodienne, John WILLIAMS s'empare d'autres sonorités. Il n'hésite pas à introduire dans ses partitions des éléments du jazz – musique qu'il pratique lui-même de longue date –, de l'atonalité, de diverses modalités, du bruitisme, des musiques d'inspiration ethnique, d'orchestration moins conventionnelle par l'usage d'instruments plus rares comme le synthétiseur, la flûte shakuhachi, plusieurs piccolos... Cette diversification des sonorités le conduit à écrire des *cues* non thématiques afin d'instaurer des climats difficilement déchiffrables pour le spectateur ou tendus tout en maintenant le suspense.

L'agrégation musicale entre un héritage de l'école classique et des sonorités diversifiées fait de John WILLIAMS l'un des représentants majeurs du Nouvel Hollywood⁴⁷. C'est sans doute cette capacité compositionnelle protéiforme qui lui a permis d'être engagé pour de nombreux films aux registres variés.

Le compositeur écossais Patrick DOYLE (né en 1953) succède à WILLIAMS pour composer *HP4*. Sa formation classique de pianiste et chanteur à la Royal Scottish Academy of Music and Drama de Glasgow se termine en 1974. Il écrit pour le théâtre en prenant la direction musicale de la Renaissance Theatre Company fondée en 1987 par Kenneth BRANAGH. Ses musiques de scène pour des pièces shakespeariennes amorcent sa collaboration intense avec BRANAGH qui évolue vers le cinéma, notamment vers les adaptations de pièces de théâtre et de romans.

Cette toile de fond académique, classique, se ressent dans ses partitions. DOYLE privilégie les accords simples et classés de trois sons, des conduites harmoniques héritées du romantisme, de grands élans mélodiques issus de sa pratique vocale et chorale intense⁴⁸, une orchestration riche et raffinée, des musiques de danse (valse, polkas...). Face à cette musique lyrique et profondément thématique, il emploie des effets de dissonance non fonctionnels et atonaux pour accompagner les forces négatives mais sans surcharger l'écriture qui reste toujours raffinée. La journaliste Hélène VAN LOO, spécialisée en musiques de films, précise qu'il « navigue entre le cinéma américain et européen, et nous offre régulièrement des partitions au classicisme d'écriture soigné et très entretenu par un souci constant de la qualité de l'écriture et des orchestrations.⁴⁹ »

La musique du compositeur britannique Nicholas HOOPER (né en 1952) est quant à elle profondément marquée par sa pratique de la guitare classique qu'il a étudiée au Royal College of Music de Londres au milieu des années 1970. Il a également suivi des cours de composition à l'université et s'est professionnellement dirigé dans cette voie par dépit, réalisant que la guitare seule ne lui permettrait

⁴⁶ Emilio AUDISSINO étudie quelques aspects caractéristiques du style de WILLIAMS dans son ouvrage *John WILLIAMS'S Film Music: Jaws, Star Wars, Raiders of the Lost Ark, and the Return of the Classical Hollywood Music Style* [« La musique de films de John WILLIAMS : *Les Dents de la mer*, *Star Wars*, *Les Aventuriers de l'arche perdue* et le retour au symphonisme hollywoodien »], Madison : University of Wisconsin Press, coll. « Wisconsin Film Studies », 2014, p. 122-127.

⁴⁷ L'école d'écriture musicale du Nouvel Hollywood s'érige sur la base symphonique héritée de l'Âge d'Or à laquelle se mêlent d'autres éléments exogènes afin de diversifier les sonorités.

⁴⁸ Tout son environnement familial est concerné par une pratique vocale soutenue ainsi qu'il l'explique dans une interview vidéo accordée à l'émission *Kino Kino* de la chaîne de télévision Bayerisches Fernsehen accessible sur www.youtube.com/watch?v=xAz3OpBYZr4 (consulté le 17 mai 2020).

⁴⁹ Voir VAN LOO Hélène, « Rencontre avec Patrick DOYLE. Le souci constant de la qualité de l'écriture et des orchestrations » dans l'émission radiophonique *Sur un air de cinéma* diffusée sur la RTBF, accessible sur https://www.rtbf.be/musiq3/emissions/detail_sur-un-air-de-cinema/accueil/article_rencontre-avec-patrick-doyle-le-souci-constant-de-la-qualite-de-l-ecriture-et-des-orchestrations?id=10313210&programId=14815 (consulté le 17 mai 2020).

pas de gagner sa vie. Son style est parfois qualifié de néoclassique. En prenant appui sur une interview du compositeur⁵⁰, Jamie Lynn WEBSTER repère un « usage fréquent de progressions harmoniques polyphoniques et polyrythmiques dérivées de l'écriture pour guitare⁵¹ ». Dans le même entretien, le compositeur a signalé le minimalisme de Philip GLASS comme l'un de ses modèles venant relativiser son approche néoclassique. WEBSTER relate également :

HOOPER explique dans une interview audio non retranscrite que ses premiers projets de musique de film étaient pour des documentaires à petit budget au début des années 1980. Bien qu'il joue parfois de la guitare lui-même sur ces premières bandes originales avec quelques autres instrumentistes, il utilise souvent le MIDI pour satisfaire sa recherche d'une qualité sonore particulière au regard du manque de financement pour payer des musiciens. Plus tard, lorsque des projets à budget plus élevé se sont présentés à lui, il a continué à utiliser des échantillons MIDI en parallèle des sonorités d'un orchestre véritable.⁵²

Ce compromis initial des sonorités MIDI est devenu chez HOOPER une véritable poésie dans ses bandes originales. Il s'agit d'une manière originale de conjuguer musique mixte et économie de moyens.

Le compositeur français Alexandre DESPLAT (né en 1961) clôture le volet potterien par ses bandes originales pour les deux parties de *HP7*. L'écriture usuelle du compositeur, analysée par la cinémusicologue Cécile CARAYOL dans sa thèse remaniée⁵³, repose sur la tradition du « symphonisme intimiste » qui se cristallise depuis les années 1990 dans les productions françaises. L'auteur identifie ainsi les principaux traits des partitions composées par DESPLAT : minimalisme répétitif ou « pulsé » (autour d'une brève cellule traitée en *pattern*), minimalisme intégral ou « statique » à la manière d'Arvo PÄRT (raréfaction mélodique, orchestration monochrome, rythme distendu, nuances ténues), dimension contemplative de l'écriture harmonique (passivité harmonique, absence de modulation, juxtaposition inattendue des tonalités, effacement de la frontière entre consonant et dissonant), lyrisme épique, expérimentation sonore par des modes de jeu rares, orchestration impressionniste, septièmes d'espèce abondantes, écriture diaphane. À cette liste, ajoutons l'emploi de percussions atypiques et rares, l'écriture d'une musique très harmonique qui rejette souvent le *mickeymousing*.

Un second volet filmique du *WW* voit le jour en 2016 autour de l'arc narratif des *Animaux fantastiques*. C'est le compositeur californien James Newton HOWARD (né en 1951) qui en assure la mise en musique. Il dispose d'un double bagage musical partagé entre musique savante et musiques actuelles – notamment le rock et la pop. Pianiste accompli de formation classique, il a également enregistré des parties de synthétiseur et réalisé des arrangements pour des chanteurs comme Barbara STREISAND ou Sir Elton JOHN. Sa collaboration avec celui-ci s'est poursuivie lors de tournées en tant que claviériste. Les bandes originales de HOWARD couvrent aujourd'hui une large palette de genres : il a su s'illustrer aussi bien dans la comédie romantique (*Pretty Woman*, 1990), que la science-fiction (les films du

⁵⁰ L'interview audio n'est aujourd'hui plus accessible. WEBSTER donne les références suivantes : PINCUS Saul, « More Than Meets the Wand. Nicholas HOOPER Scores the Latest Potter Flick – But First, a Little about How He Got There » [« Il ne faut pas se fier à la baguette. Nicholas HOOPER met en musique le dernier épisode de *Potter* - mais d'abord, comment est-il arrivé là »], *Film Score Monthly*, accessible sur <http://www.filmscoremonthly.com/fsmonline/mp3VI2N7/FEATURES/Fsm_Hooper.mp3>.

⁵¹ WEBSTER Jamie Lynn, *The Music of Harry Potter. Continuity and Change in the First Five Films*, op. cit., p. 161.

⁵² « HOOPER explains in an un-transcribed audio interview that his first film scoring projects were for low-budget documentaries in the early 1980s. Although he would sometimes perform guitar himself on these early soundtracks with a few other live performers, he often used MIDI to mitigate his interest in having a particular sound quality with his lack of funding to pay for live musicians. Later, when higher budget projects came along, he continued to use MIDI samples along with the conventional sounds of live orchestra. » *Ibid.*, p. 162.

⁵³ Voir CARAYOL Cécile, *Une musique pour l'image. Vers un symphonisme intimiste dans le cinéma français*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, coll. « Le Spectaculaire », 2012, 322 p.

réalisateur SHYAMALAN) ou encore le film d'animation (*Atlantis: The Lost Empire* – « Atlantide, l'empire perdu » –, 2001).

La musique de cinéma de James Newton HOWARD repose sur un socle symphonique. Elle n'est pas systématiquement présente tout au long du film. Le compositeur confie s'appuyer aussi bien sur le romantisme allemand que l'impressionnisme français⁵⁴. Il précise l'influence d'Igor STRAVINSKI sur son écriture (les rythmes asymétriques et la superposition motivique). Il se réclame également de Richard WAGNER et Carl Maria VON WEBER en recourant au leitmotiv, ce qui le relie aux pratiques thématiques et de développement du discours musical de l'Âge d'Or du symphonisme hollywoodien. Il déclare enfin se rapprocher de György LIGETI et Krzysztof PENDERECKI dans ses partitions atonales.

HOWARD intègre à ces traditions savantes des codes puisés dans les musiques actuelles qu'il a longtemps pratiquées ; il se rapproche particulièrement des Beatles selon Erik HEINE, professeur à l'Oklahoma City University⁵⁵. Nous rencontrons ainsi des appuis irréguliers, des phrases serties dans une carrure, une écriture mélodique franche, une harmonie claire et fonctionnelle et des *ostinati*.

À l'issue de ce tour d'horizon, force est de constater que les compositeurs du *WW* ne s'appuient habituellement pas tous sur les mêmes modèles. Néanmoins, le symphonisme tonal⁵⁶ semble les rassembler tel un socle ; ils partagent ce « dialecte » – selon la terminologie établie par MEYER – mais possèdent chacun un « idiome » musical propre et bien distinct⁵⁷. Nous questionnerons la possibilité d'une concorde compositionnelle en faveur de l'intégrité de l'œuvre-monde. Le processus d'une mise en musique d'un film à Hollywood étant une mécanique bien huilée, nous allons voir comment les dix épisodes de notre corpus s'y sont conformés.

Avant de poursuivre notre recherche, nous souhaitons familiariser le lecteur avec le déroulement classique de la mise en musique d'un film à Hollywood, procédure usuelle créant une forme d'unité mais qui n'est pas propre au *WW*. Nous tâcherons d'illustrer les différentes étapes de ce processus industriel par des documents d'archives tirés des productions de notre corpus. Ainsi, la partie suivante, essentiellement informative, est nécessaire au lecteur non-averti pour aborder la suite de l'étude.

II. Prolégomènes techniques et terminologiques de la musique de films hollywoodienne

Les sociétés de production de cinéma fabriquent les œuvres filmiques. Le producteur, celui qui dirige sa société, se met en quête d'un réalisateur pour son projet de film, se charge de le financer et d'obtenir des accords de diffusion avec les sociétés de distribution de cinéma une fois le film produit. Les étapes

⁵⁴ Les déclarations de James Newton HOWARD à propos de ses inspirations esthétiques proviennent de Rosemary D. RENINGER, « James Newton HOWARD. JAMs with Tri-M » [« James Newton HOWARD. Le Programme *Junior ASCAP Membership* avec la Tri-M Music Honor Society »], dans *Teaching Music*, vol. 8, n°3 (décembre 2000), p. 42-45.

⁵⁵ Voir HEINE Erik, *James Newton HOWARD's Signs. A Film Score Guide* [« *Signes* de James Newton HOWARD. Un guide de bande originale »], Lanham (Maryland) : Rowman & Littlefield, coll. « Film Score Guides », 2016, p. 3 et 27.

⁵⁶ Pour être plus précis, leurs écritures partagent « un dynamisme harmonique entre harmonie fonctionnelle et harmonie non fonctionnelle » ainsi que l'a identifié Jérôme ROSSI dans « Le dynamisme harmonique dans l'écriture filmique de John WILLIAMS », dans TYLSKI Alexandre (éd.), *John WILLIAMS. Un alchimiste musical à Hollywood, op. cit.*, p. 113-140.

⁵⁷ Voir Leonard B. MEYER, *Style and Music. Theory, History, and Ideology* [« Style et musique. Théorie, histoire et idéologie »], Chicago : University of Chicago Press, p. 23-25. Il décompose un même langage musical en trois niveaux :

- Le dialecte est l'esthétique musicale commune à plusieurs compositeurs ;
- L'idiome correspond à l'idiosyncrasie d'un compositeur donné dans ce dialecte ;
- Le style *intra-opus* concerne l'écriture particulière d'une œuvre composée dans l'idiome d'un compositeur partageant un certain dialecte du langage musical avec ses pairs.

musicales de la fabrication d'un film sont spécifiques, cloisonnées mais interdépendantes. S'agissant tout de même d'un art et pas seulement d'une industrie, les phases décrites ci-dessous sont susceptibles d'être bouleversées selon les films et les contextes de production.

II. 1. Les principaux acteurs de l'équipe musicale

Le réalisateur se présente comme le cinéaste qui dirige comme un metteur en scène, supervise toutes les étapes et, en somme, fabrique une œuvre filmique. Nous ne souhaitons pas détailler ses larges fonctions, ni ses pratiques variées, mais en ce qui concerne la musique de son film, il est celui qui donne des directives esthétiques, des intentions et travaille avec le compositeur à l'occasion de multiples rencontres sur lesquelles nous reviendrons.

Le compositeur est l'auteur de la musique originale, écrite spécifiquement pour le film. Il est souvent issu d'une formation musicale classique. Il peut aussi provenir des musiques actuelles, du jazz, du rock. Parfois, ce sont des musiciens qui rassemblent les deux univers, musiques classiques et actuelles, comme James Newton HOWARD⁵⁸. Si le compositeur est un musicien avec une formation ou au moins un bagage pratique, il peut être autodidacte quand il s'agit d'écrire pour le cinéma comme c'est le cas de Howard SHORE⁵⁹.

Il existe toutefois des formations spécifiques au métier de compositeur pour le cinéma. Ces filières spécifiques au *film scoring* sont plutôt rares. Deux dispensées dans des établissements privés sont particulièrement renommées, celles du Berklee College of Music à Boston⁶⁰ et de l'University of South California à Los Angeles.

Le *music editor* ou « monteur musique » travaille étroitement avec le compositeur et le réalisateur. Dans leur ouvrage d'autorité sur l'industrie contemporaine de la musique de film à Hollywood, Fred KARLIN et Rayburn WRIGHT décrivent son rôle en ces termes :

Son travail est de fournir des notes de repérage et de synchronisation pour chaque *cue* souhaité par le compositeur ; préparer la cassette vidéo ou la vidéo numérique avec des aides visuelles telles que les *punches*, les *streamers* et toute indication de *click* particulière qui pourrait être nécessaire pour aider le chef d'orchestre lors des sessions d'enregistrement pour garantir un minutage correct ; suivre les sessions d'enregistrement ; préparer la musique pour le montage avec la bande son ; assister au mix audio final au studio d'effets sonores ; apporter son aide pour tout ajustement ou changement demandé à n'importe quel moment ; et garder des notes détaillées sur l'ensemble du processus. Il peut y avoir un *music editor* superviseur qui est la personne la plus responsable du montage musical d'un projet.⁶¹

⁵⁸ Voir le chapitre biographique consacré à ce compositeur dans HEINE Erik, *James Newton HOWARD's Signs. A Film Score Guide*, op. cit., p. 1-23.

⁵⁹ Voir la seconde partie de la thèse remaniée de Solenn HELLÉGOUARCH intitulée, *Musique, cinéma, processus créateur. Norman MCLAREN et Maurice BLACKBURN, David CRONENBERG et Howard SHORE*, Paris : Vrin, coll. « MusicologieS », 2020, 296 p.

⁶⁰ Cette formation apparue en 1980 est la première dans l'histoire de l'enseignement du *film scoring*. Voir Ed HAZELL, *Berklee. The First Fifty Years* [« Les cinquante premières années de Berklee »], Boston : Berklee Press, 1995, p. 173.

⁶¹ « *The job of the music editor is to provide spotting and timing notes for each cue when/as requested by the composer; prepare the videotape or digital video with visual aids such as punches, streamers, and any special click layouts that may be required to assist the conductor at the recording sessions; monitor the recording sessions; provide clicks and other conducting aids as necessary to ensure correct timings; prepare the music for dubbing; attend the final audio mix on the dubbing stage; assist in any adjustments or changes that be requested at any stage; and keep detailed notes on the whole process. There may be a supervising music editor, who is the person most responsible for the music editing on the project.* » KARLIN Fred et WRIGHT Rayburn, *On the Track. A Guide to Contemporary Film Scoring* [« Sur la piste. Un guide à la composition de bandes originales contemporaines »], New York : Routledge, 2004, p. 10-11.

Le *music editor* est donc une personne primordiale à la production d'un film. L'exploration des étapes suivantes dans la mise en musique d'un film nous permettra d'expliciter les différentes tâches qu'il accomplit. Le choix du *music editor* revient souvent au compositeur car tous deux sont amenés à travailler en étroite collaboration, il doit y avoir entre eux une véritable connivence artistique ainsi qu'en témoignent les couples de compositeurs / *music editor* à l'instar de celui formé par John WILLIAMS et Kenneth WANNBERG. Jim HARRISON qui a travaillé sur *HP2* évoque deux aspects de son métier polyvalent de *music editor* et la chance qu'il a de côtoyer des productions mythiques :

Chaque fois que je me rends à une session d'enregistrement, je m'installe toujours devant cet incroyable orchestre et je réfléchis à ce privilège de participer à tel processus : pouvoir vivre la création de la bande originale d'un film *Harry Potter*, un *Âge de glace* ou un autre film emblématique comme ceux que nous avons de temps en temps. En tant que *music editor*, on ne fait pas la même chose tous les jours ; on prépare des notes un jour et des formalités, on peut couper et éditer un autre jour, puis le soir ou un autre jour, on peut être dans un studio d'enregistrement.⁶²

À présent, parcourons étape par étape comment se déroule la mise en musique d'un film aujourd'hui à Hollywood.

II. 2. Le choix du compositeur

Le choix du compositeur revient d'abord au réalisateur. La mise en musique d'un film est un travail généralement réalisé en post-production, une fois le tournage terminé et avec un premier montage disponible pour le compositeur. Ainsi, le choix du musicien peut intervenir tardivement mais certains réalisateurs préfèrent impliquer le compositeur pendant le tournage, ou, *a fortiori*, dès la pré-production.

L'histoire de la musique de cinéma nous apprend que des collaborations fructueuses peuvent engendrer un véritable couple de réalisateur-compositeur. Citons les duos les plus célèbres : SPIELBERG et WILLIAMS, LUCAS et WILLIAMS, HITCHCOCK et HERRMANN, LEONE et MORRICONE, SHYAMALAN et HOWARD, CRONENBERG et SHORE, BURTON et ELFMAN, FELLINI et ROTA, BRANAGH et DOYLE, AUDIARD et DESPLAT... Solenn HELLÉGOUARCH dresse la liste exhaustive de ces couples dans sa thèse remaniée⁶³.

Lorsque le réalisateur a choisi son compositeur, il doit faire valider cette décision au producteur qui signe l'engagement définitif du compositeur. Pour cela, le réalisateur et le compositeur préparent un rendez-vous avec la production pour défendre le musicien et la convaincre de son embauche. Généralement, le compositeur met en musique une scène, c'est-à-dire qu'il compose un *cue* en adéquation avec le réalisateur. Lorsque les deux cinéastes sont satisfaits, ils le présentent au producteur en guise de *demo*, c'est-à-dire une maquette sonore réalisée par informatique. Souvent, cette *demo* est intégrée au film par la suite si le compositeur et le réalisateur ont convaincu la production de l'engager. Lors de ce rendez-vous, le compositeur présente aussi des musiques écrites pour d'autres projets afin de donner une vision plus large de son travail et de ses aptitudes à son futur employeur.

⁶² « Whenever I go to a scoring stage, I always sit there and look at the amazing orchestra and think about how privileged I am to be a part of this process: to be able to experience a Harry Potter film being scored or an Ice Age or other iconic films that we get on once in a while. As a music editor, you're not doing the same thing every day; you may be doing notes one day and conforming, you could be cutting another day and then that evening or another day you could be in a recording studio. » Propos recueillis par Victor ZOTTMANN le 30 août 2018, *Designing Sound*, accessible sur <<http://designingsound.org/2018/08/30/creating-fluidity-with-music-editing-an-interview-with-jim-harrison/>> (consulté le 13 janvier 2020).

⁶³ Voir HELLÉGOUARCH Solenn, *Musique, cinéma, processus créateur*. Norman MCLAREN et Maurice BLACKBURN, David CRONENBERG et Howard SHORE, *op. cit.*, p. 15.

Ces musiques antérieures peuvent constituer un atout comme un carcan dont le compositeur devient prisonnier. En effet, si des musiques apparaissent comme probantes aux yeux des producteurs, elles enfermeront éventuellement le compositeur dans un registre de films, un genre dont il ne pourrait plus se défaire. Les compositeurs particulièrement demandés à Hollywood sont ceux qui ont réussi à avoir une carrière variée comme James Newton HOWARD. Ces compositeurs « caméléons » possèdent souvent une double pratique des musiques classique et actuelles.

II. 3. Les *spotting sessions*

Ces « séances de repérage » ont généralement lieu après le tournage quand la plupart voire la totalité des phases de montage d'une production sont terminées. Il s'agit d'un rendez-vous destiné à visionner un premier montage, non-définitif, du film. Lors des *spotting sessions*, le réalisateur et le compositeur s'accordent sur les types de musique qui seront utilisés dans le film et sur les emplacements que la musique occupera, c'est-à-dire les *cues* sous forme #M# Titre etc... avec les *timecodes* de leurs entrées et sorties⁶⁴. Ils définissent les moments-clefs du film que la musique devra souligner.

Le *music editor*, présent aux *spotting sessions*, établit un document regroupant ces décisions et fournit ainsi des *spotting notes* (« notes de repérage ») au compositeur et au réalisateur comme références pour conduire le travail de composition. Pour chaque film est éditée une *summary sheet*, « feuille-résumé », qui fait notamment apparaître dans l'ordre chronologique pour chaque *cue* son titre, son numéro par rapport à la *reel* (la bobine) et sa durée. À titre d'exemple, nous reproduisons la *summary sheet* de *HP2* publiée dans l'ouvrage *On the Track* (2004) de KARLIN et WRIGHT⁶⁵ (**Illustration 1**):



⁶⁴ Voir l'avertissement de la présente étude.

⁶⁵ KARLIN Fred et WRIGHT Rayburn, *On the Track. A Guide to Contemporary Film Scoring*, op. cit., p. 44-47.



Illustration 1 : *Summary sheet de Harry Potter and the Chamber of Secrets*

Les *spotting notes* préparées par le *music editor* sont un document de travail à échelle intermédiaire qui permet de préciser pour chaque *cue* son entrée et sa sortie par rapport à ce que l'on voit à l'écran. Nous reproduisons celles de la première *reel* de *HP2* selon la même source (**Illustration 2**) :





Illustration 2 : Premières pages des *spotting notes* de *Harry Potter and the Chamber of Secrets*

Autre document préparé par le *music editor*, les *timing notes* sont un document de travail à petite échelle permettant au compositeur d'écrire chaque *cue* dans les contraintes de durée établies lors des *spotting sessions*. Des descriptions des dialogues et des actions offrent des repères temporels précis pour l'écriture. Nous reproduisons les *timing notes* du *cue* 2M11A *Cornish Pixies* de *HP2* selon la même source (**Illustration 3**) :





Illustration 3 : *Timing notes* du cue 2M11 *Cornish Pixies* de *Harry Potter and the Chamber of Secrets*

Le montage non-définitif visionné lors des *spotting sessions* comporte des musiques temporaires appelées *temp tracks* ou *temp score*. Il s'agit d'une compilation de titres provenant d'autres sources qu'une musique originale composée spécifiquement pour le film. Fréquemment, ces *temp tracks* sont issues d'autres films et sont alors montées pour souligner et ponctuer un premier montage du film. Ce travail est généralement dévolu au *music editor*. Le besoin d'assigner une musique préexistante au film permet de lui donner un certain rythme, une structure au fil des scènes et de proposer une atmosphère de manière à orienter la mise en musique originale. Généralement, les *temp tracks* représentent des lignes directrices pour le compositeur et lui permettent de mieux saisir les attentes musicales du réalisateur.

Il arrive que le réalisateur suggère lui-même telle ou telle musique temporaire. Cette action produit parfois l'effet délétère d'une accoutumance privant le compositeur de liberté créative, le réalisateur se trouve alors dans une situation appelée *temp love*. Le paradigme d'un *temp love* a été atteint avec Stanley KUBRICK qui avait engagé Alex NORTH pour mettre en musique *2001: A Space Odyssey* (1968, « 2001, l'Odyssée de l'espace »). Durant le tournage et alors qu'il montait quelques scènes entre elles, KUBRICK

a placé quelques musiques classiques en guise de *temp track* tels *Also sprach Zarathustra* op. 30 de Richard STRAUSS ou *An der schönen blauen Donau* op. 314 de Johann STRAUSS II. Le réalisateur s'est convaincu que ces musiques préexistantes conviendraient mieux que tout ce que NORTH pourrait écrire. Ce n'est que lors de l'avant-première que le compositeur s'est rendu compte que sa musique n'a jamais été montée au profit des musiques symphoniques préexistantes.

II. 4. Préparer le matériel pour la composition

Suite aux décisions prises lors des *spotting sessions*, le *music editor* prépare une vidéo pour le compositeur à partir du film. Il s'agit du montage avec des signaux visuels appelés *streamers* qui indiquent au compositeur les entrées et sorties de la musique, les *cues* qu'il doit écrire. Les *streamers* prennent la forme d'une ligne « —| » qui balaie l'écran de gauche à droite avec, éventuellement, des couleurs choisies selon un code pour apporter des précisions.

Dans un souci de synchronicité entre sa musique et l'image, le compositeur peut indiquer le *tempo* de ses *cues* de deux manières. La traditionnelle indication métronomique en battements par minute est fréquente ; le compositeur détermine alors le nombre de mesures de son *cue* par un calcul et, s'il utilise un séquenceur, il peut jouer informatiquement sa musique avec la piste vidéo directement synchronisée. Un autre procédé a cours à Hollywood par lequel le compositeur précise le nombre d'images par *click*. Un *click* est un signal sonore entendu toutes les X images, X dépendant du *tempo* de la musique. L'unité de temps, la valeur d'un *click*, est alors un nombre d'images. David BASKERVILLE explique :

Le « *click* » est simplement une pulsation régulière qui peut être faite pour aller plus vite ou plus lentement selon les besoins de l'image. La *click track*, la « piste de *clicks* », permet au compositeur de synchroniser la musique et le film avec une précision mathématique. Le film se joue à travers le projecteur à une vitesse de 24 images par seconde, soit 1440 images par minute. Pour créer un *tempo* de musique de film, le *music editor* ou le compositeur divise 1440 par l'indication métronomique ; le résultat est connu sous le nom de *tempo* en images par *click*. Disons que le *tempo* métronomique est 144 [battements par minutes] ; diviser 1440 par 144 donne 10, ce qui signifie que le monteur doit préparer une *click track* de 10 images par *click*. Les *click tracks* sont générées par ordinateur et peuvent même déterminer les *clicks* pour les passages en *rubato*. C'est ce qu'on appelle une *click track* variable et elle peut identifier les secondes de fractionnement dans la partition lorsque la musique doit souligner l'action avec précision.⁶⁶

Pour le dire plus simplement, le *click* est la pulsation de la musique et sépare un certain nombre d'images selon le *tempo* du *cue*. Ce procédé, plus fin que l'indication métronomique aux nombres entiers, permet une synchronisation à l'image près. Avec le métronome, on a un nombre de pulsations par minute ; avec cette technique, on a un nombre d'images par pulsations ou « *clicks* ». Il n'est pas rare que le compositeur préfère exprimer son *tempo* en images pour être le plus exact possible. Il se réfère alors au *Project Tempo* (1965) de Carroll KNUDSON, surnommé « *click book* », qui contient les tables de conversion entre *clicks* et indications métronomiques (en battements par minutes). Aujourd'hui, le

⁶⁶ « *The click is simply a steady beat that can be made to go faster or slower, depending on the needs of the picture. The click track enables the composer to sync music to film with mathematical precision. Theatrical film moves through the projector at a rate of 24 frames per second, or 1440 frames per minute. To create a film music tempo, the editor or composer divides the metronome tempo into 1440; the result is known as a frame-click tempo. Let's say the tempo is MM 144; dividing 1440 by 144 gives 10, which means the cutter must prepare a 10-frame click track. Click tracks are generated by computer, and they can even determine clicks for rubato passages. This is called a variable click track, and it can identify those splits seconds in the score when the music must catch the action precisely.* » BASKERVILLE David, *Music Business Handbook and Career Guide* [« Manuel du business musical et guide de carrière »], SAGE Publications Inc, 2013, p. 399.

programme informatique *Auricle. The Film Composers' Time Processor*, outil communément adopté à Hollywood, a pris le relais.

II. 5. Le compositeur au travail

Grâce à la vidéo préparée par le *music editor*, le compositeur peut se mettre au travail. Le film est sa première source d'inspiration. Certains confient travailler à partir d'autres sources comme le script, le roman originel, le cas échéant, ou encore les *storyboards*. Le point d'achoppement de ces autres supports tient dans l'absence de métrique pour correspondre temporellement, être synchronisé à l'image.

Le compositeur produit deux types d'objets musicaux selon ses pratiques personnelles. Tout d'abord, le compositeur adepte du papier et du crayon confectionne des *sketches*. Ces « brouillons » manuscrits contiennent l'essence des *cues*, il s'agit de versions condensées sur huit portées. Sorte de réduction du résultat sonore imaginé, le *sketch* peut être plus ou moins détaillé selon son créateur. Voici à titre d'exemple, la première page du *sketch* des *End Credits Part I* de *HP1* (**Illustration 4**) :



Illustration 4 : Première page du *sketch* autographe de *HP1, End Credits Part I*

L'illustration ci-dessus nous renseigne sur la forme d'un *sketch*, du moins telle que la conçoit John WILLIAMS. La partition comporte le titre du film, le numéro et le titre du *cue*, le nom du compositeur ainsi que son affiliation à une société de collecte et répartition des droits des compositeurs. Les deux portées supérieures rassemblent les bois de manière condensée. La portée suivante est dévolue aux cuivres, d'ailleurs souvent traités en blocs chez WILLIAMS. La quatrième porte correspond aux harpes et aux claviers (piano, synthétiseurs). Avant de passer à la portée suivante, le compositeur numérote lui-même les mesures sur une ligne. Vient ensuite une portée pour les percussions et enfin, les trois dernières, pour les cordes frottées. Afin de gagner de l'espace, WILLIAMS écrit les clefs en-dehors de la portée et ses métriques sur toute la hauteur du système. Au-delà du paratexte musical comportant des indications de *tempo*, de caractère, les articulations etc., le compositeur indique très précisément son orchestration avec les doublures, les octaviations... Son *sketch* n'est ni plus ni moins que l'écriture condensée de sa musique entièrement orchestrée et aboutie. Afin que le réalisateur imagine assez concrètement le résultat musical, le compositeur lui joue sa partition au piano.

Le compositeur plus à l'aise avec les nouvelles technologies écrit des *demos* qui se présentent sous la forme de simples maquettes sonores réalisées par informatique à l'aide d'un séquenceur. Il s'agit de versions de démonstration d'un *cue* toujours en cours d'élaboration que le compositeur présente au réalisateur pour qu'il se fasse une idée sonore et précise de ce que pourrait être la musique une fois enregistrée par un orchestre réel.

Que le compositeur travaille d'une manière ou d'une autre, il est en échange constant avec le réalisateur qui valide ses *cues*, sollicite des amendements, propose éventuellement d'autres directions, réclame des versions alternatives ou même rejette en bloc des compositions entières. Le compositeur écrit, certes, mais il réécrit beaucoup et doit même abandonner des *cues* devenus superflus avec l'avancée du montage qui restreint la durée du film.

II. 6. La partition prend corps grâce aux orchestrateurs et à la *music preparation*

Lorsque compositeur a fini son travail, il transmet ses *sketches* et/ou ses *demos* au format MIDI à une équipe d'orchestrateurs. Le choix des orchestrateurs procède de collaborations antérieures réussies et d'une connivence musicale établie avec le compositeur. Ce qui relève de l'orchestration par rapport à la composition à Hollywood demeure perméable dans la mesure où les compositeurs sont capables d'orchestrer et les orchestrateurs de composer. Kathryn KALINAK soulignait déjà les enjeux de cette tension en 1992⁶⁷. Selon Stéphane ABDALLAH, « le rôle de [l'orchestrateur] est de réaliser à partir des indications détaillées du compositeur une partition utilisable pour l'enregistrement avec orchestre⁶⁸ ». Ian SAPIRO a interrogé plusieurs compositeurs et orchestrateurs pour son livre *Scoring the Score* qui fait état des différentes pratiques des orchestrateurs hollywoodiens. Il écrit :

D'après [les interviewés], il apparaît qu'il n'y a pas de réelle différence de processus entre les compositeurs qui instrumentent leurs propres musiques et ceux qui utilisent des orchestrateurs : dans tous les cas, les *sketches* des compositeurs comportent des informations détaillées à propos de l'instrumentation qu'ils désirent lorsqu'ils orchestrent la musique eux-mêmes, bien que quelqu'un d'autre puisse avoir la tâche de préparer le conducteur orchestral complet. Cependant, chaque décision prise par l'orchestrateur en termes de d'évolution des voix et de distribution des lignes musicales

⁶⁷ Voir KALINAK Kathryn, *Settling the Score. Music and the Classical Hollywood Film* [« Installer la bande originale. La Musique et le film classique à Hollywood], Madison: University of Wisconsin, 1992, p. 73.

⁶⁸ ABDALLAH Stéphane, « John WILLIAMS et le beau son », dans TYLSKI Alexandre (éd.), *John WILLIAMS. Un alchimiste musical à Hollywood, op. cit.*, p. 79.

aux instruments au-delà des indications du *sketch* du compositeur pourrait être appréhendée comme de la composition.⁶⁹

Durant notre entretien téléphonique du 17 janvier 2017 avec Patrick DOYLE, il a révélé avoir une approche singulière par rapport aux pratiques généralement admises :

J'ai contribué, si ce n'est pour l'intégralité des orchestrations, à la plupart d'entre elles dans mes partitions. En considérant l'ensemble de l'orchestration, on ne peut pas dire il y en a 50% qui me reviennent et 50% effectués par l'orchestrateur. Cela peut être 100% de moi et rien de lui, 70% venant de moi et 30% de l'orchestrateur. La répartition fluctue selon les moments. Les ordinateurs ont à la fois divisé mon travail par deux mais l'ont aussi doublé, si vous comprenez. Si j'avais le temps, je réaliserais intégralement le travail d'orchestration. Mes *demos* sont autosuffisantes, il ne peut y avoir d'ambiguïté ; ainsi, personne n'influence mon style ou mon son. C'est vraiment moi-même et mon travail personnel.⁷⁰

À travers ces quelques témoignages, on se rend compte que la profession d'orchestrateur est complexe à cerner, notamment parce qu'il y a autant de travaux différents que de niveaux d'aboutissement dans les *sketches* et *demos* des compositeurs. On ne peut donc définir ni arrêter précisément ce qui relève de l'orchestration industrielle hollywoodienne par rapport à une composition filmique, les choses demeurent souples peuvent aller de la simple copie à de l'écriture musicale. Lorsqu'ils se voient confiés des *demos* MIDI déjà bien orchestrées, les orchestrateurs « nettoient », clarifient ces fichiers tout en distribuant les parties à l'orchestre d'après les indications et orchestrations préalables du compositeur.

Quoi que fasse réellement l'orchestrateur d'un projet à l'autre, le produit fini qu'il rend est un manuscrit de conducteur complet en bonne et due forme dans la tradition de l'édition musicale. La convention hollywoodienne veut que chaque page comporte quatre mesures de musique, l'orchestrateur étant payé à la page. Voici, à titre d'exemple et de comparaison du *sketch* précédent, la première page du manuscrit orchestré par Conrad POPE des *End Credits Part I* de *HP1* (**Illustration 5**) :

⁶⁹ « Accordingly, there appears to be no real difference in process between composers who score their own music and those who use orchestrators: in all cases if the composer's sketches contain detailed information regarding the desired instrumentation then they are orchestrating the music themselves, even though someone else may have the task of actually preparing the full orchestral score. However, any decisions made by the orchestrator in terms of voicing and allocation of musical lines to instruments beyond the indications on the composer's sketch could be construed as composition. » SAPIRO Ian, *Scoring the Score. The Role of the Orchestrator in the Contemporary Film Industry* [« Composer la bande originale. Le Rôle de l'orchestrateur dans l'industrie cinématographique contemporaine »], New York : Routledge, 2017, p. 31.

⁷⁰ « I contributed, if not full orchestrations, most of the orchestrations are my work. When you see the whole orchestrations, it doesn't mean to say it's fifty to you / it's fifty to me. It could mean a hundred to me / none to you, seventy to me / thirty to you. It's adjusting from moment to moment. Computers have halved my work and doubled my work if you understand. If I had the time, I'd fully orchestrate the work. My demos are self-explanatory, there's room for ambiguity, there's no room for anyone influencing my style or my sound. It's very much me and my work. » Notre interview.

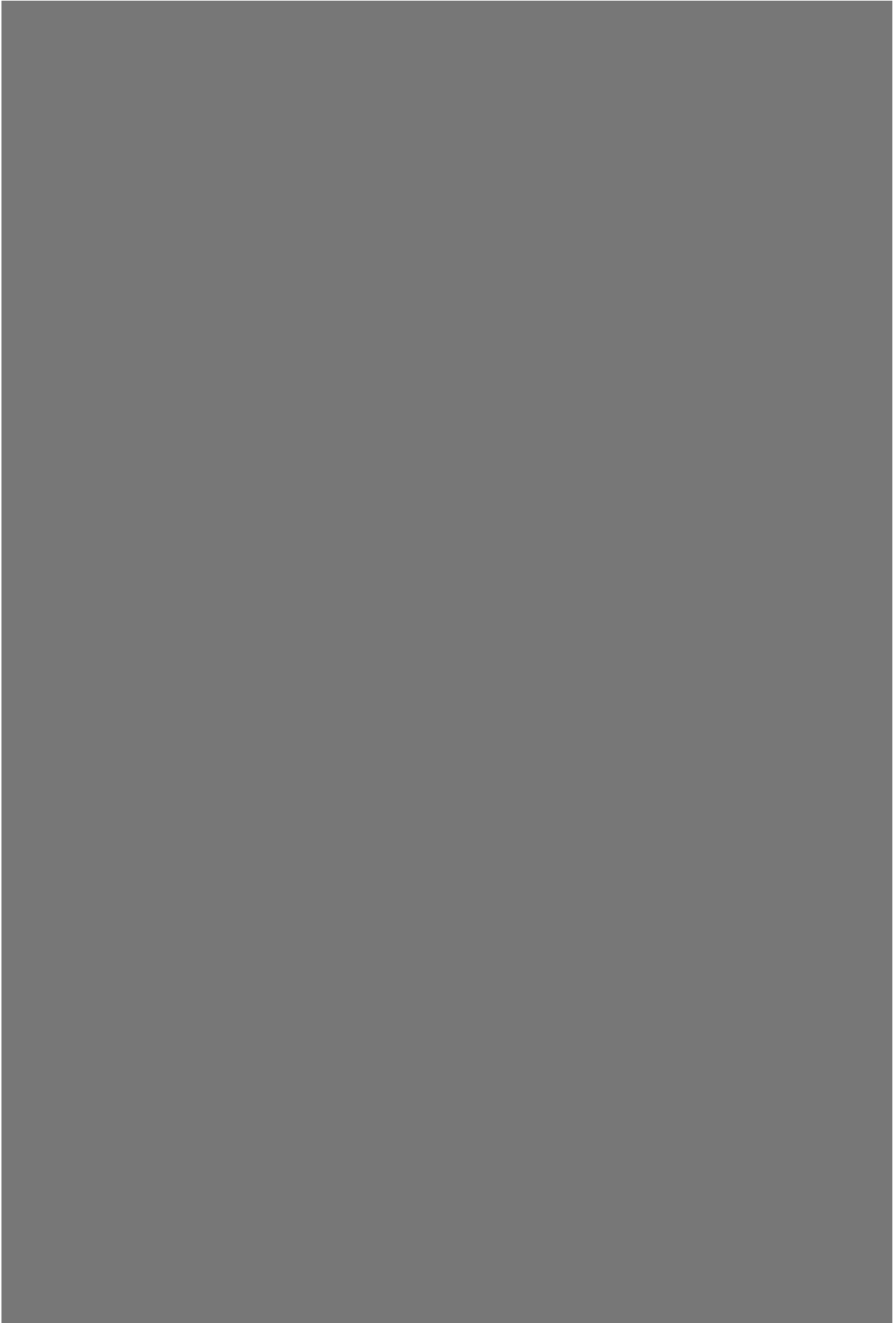


Illustration 5 : Première page du manuscrit orchestré autographe de *HP1*, *End credits part I*

Lorsque le manuscrit de la partition est achevé, il est confié à une entreprise externe à la société de production pour réaliser la *music preparation*. Cette étape consiste en la saisie, l'édition et l'impression du conducteur et du matériel d'orchestre d'une production filmique. L'agence de *music preparation* la plus renommée à Hollywood est JoAnn Kane Music Service basé à Culver City en Californie ; l'ensemble des partitions du *WW* ont été préparées par cette entreprise à l'exception de *HP4* qui a fait appel à Global Music Service. Ces agences de *music preparation* conservent et archivent les manuscrits des orchestrateurs.

II. 7. La partition devient la musique du film

II. 7. a. Les *recording sessions*

Le matériel en partitions étant finalisé, la musique peut être jouée et enregistrée. Des séances en studio appelées *recording sessions* sont programmées avec l'équipe technique, le bibliothécaire musical de la société de *music preparation*, un chef d'orchestre, des instrumentistes, des chanteurs, le cas échéant, le compositeur, les orchestrateurs, le *music editor* et éventuellement le réalisateur.

En amont, trois matériels sont préparés par le *music editor*. Tout d'abord, il faut déterminer l'*orchestra breakdown*, la « répartition de l'orchestre », qui est un document parfois édité par la société de *music preparation*. Il s'agit d'un tableau précisant la formation orchestrale requise pour chaque *cue* ou chaque *recording session*. Le document indique la durée de chaque *cue* et les informations factuelles (lieu et date d'enregistrement). À titre d'exemple se trouve en annexe 8 p. 382 une reproduction de la *breakdown* de *The Spirit* (2008), le film de Frank MILLER mis en musique par David NEWMAN. Nous ne possédons que quelques bribes des *breakdowns* des deux premiers films *Harry Potter*. Voici celui d'une des séances d'enregistrement prévues pour *HP1* (**Illustration 6**) :



Illustration 6 : *Orchestra breakdown* de l'enregistrement du 18/11/2000 à 12h pour *HP1*

Cette *breakdown* indique que l'enregistrement auquel elle est relative a eu lieu le samedi 18 novembre 2000 à douze heures pour une durée approximative d'une heure au studio Sony. L'effectif type de l'orchestre mobilisé est A. Dans l'industrie de la musique de cinéma, l'orchestre A est un grand symphonique (parfois enrichi avec des instruments supplémentaires sous le nom de A+). L'orchestre B désigne un ensemble plus petit. Enfin, l'orchestre C comprend un effectif restreint. Pour des raisons financières, la pratique veut que l'on enregistre d'abord l'orchestre A, puis les musiciens ayant terminé leur service quittent le studio et l'enregistrement se poursuit avec les *cues* relevant de l'orchestre B puis de l'orchestre C.

Le *music editor* produit une vidéo destinée au chef d'orchestre d'après le montage du film qui comporte les *streamers* déjà présents dans le matériel du compositeur. Les *streamers* indiquent le début et la fin de chaque *cue*. En plus de ces macro-repères, le *music editor* adjoint des *punches* qui font office de micro-repères pour que le chef adopte les *tempi* exacts ainsi que leurs variations parfois agogiques. Les *punches* prennent la forme d'une croix encerclée « Φ » qui flashe l'écran du chef d'orchestre sur les premiers temps de chaque mesure ou sur toute autre portion de mesure lorsque la musique l'impose.

En supplément de ces indications visuelles, le *music editor* prépare une *click track* que l'ensemble des musiciens – chefs, instrumentistes et chanteurs – suivra par oreillette pour être au *tempo* exact en vue d'une synchronisation parfaite à l'image. Quelques *clicks* (deux, trois ou quatre) sont entendus par les musiciens et le chef avant le début d'un *cue*, comme une sorte de mesure à vide ou une anacrouse, pour donner le *tempo* exact, on parle alors de *free clicks* (indiqués précisément sur les manuscrits).

La production du film peut s'entourer soit d'un prestigieux orchestre déjà établi soit de musiciens de renom spécialement embauchés pour le projet par un *contractor* chargé de les recruter. Le chef est généralement le compositeur lui-même s'il en a les compétences ou bien un chef choisi par le compositeur. Le bibliothécaire musical récupère l'ensemble du matériel en partitions à l'issue de chaque séance. Les instrumentistes, contrairement au chef, n'ont pas pu déchiffrer la musique avant d'arriver au studio. Les prises de son, peu nombreuses car coûteuses, relèvent donc d'une lecture à vue ou presque. Pour ces formations d'exception, les productions réservent des studios tout aussi exceptionnels. Ceux qui ont vécu les *recording sessions* du *WW* apportent un témoignage admiratif :

Jeff ATMAJIAN (orchestrateur de *HP6*) – Abbey One est parfait pour un grand orchestre. La salle est haute, elle a du coffre, le son peut vraiment être très riche. Il peut être sombre, expansif. Un formidable studio de grand orchestre.

Randy KERBER – Ce studio a une caractéristique unique dans le son. Quand vous jouez une note, les vibrations réverbérantes sont... Je veux dire, c'est... Le son est magnifique. Le studio d'Abbey Road a une histoire. Est-ce que ça joue un rôle ? Je l'ignore. Demandons à des métaphysiciens si ça se répercute sur le son. Moi, je pense que oui.

James SHEARMAN (orchestrateur de *HP4*) – Un studio d'enregistrement peut influencer sur la sonorité. Abbey Road a une sonorité classique, comme une salle de concert. Pour la *Coupe de Feu*, on a enregistré au studio Air Lyndhurst d'Hampstead. C'est une église reconvertie. Air Lyndhurst était faite pour *Harry Potter*. Les cordes y font des merveilles. Patrick DOYLE se donne à fond pendant les enregistrements. Il aime toujours l'idée d'écouter sa musique jouée pour la toute première fois. Pour tout compositeur, écouter sa musique interprétée est toujours un bonheur. Travailler avec des musiciens aussi formidables l'épanouit toujours autant.⁷¹

Pour des raisons d'espace dans le studio, de résonance et de qualité de prises de son, il peut arriver que les sessions d'enregistrement se déroulent famille d'instruments par famille d'instruments. Ainsi, on

⁷¹ MEADOWS Michael, *Creating the World of Harry Potter. Part 4: Sound and Music*, Warner Bros. Pictures, 883929248087, 2012, film documentaire. Traduction issue des sous-titres français du DVD.

enregistre les cordes, les bois, les cuivres et les percussions séparément dans la journée et les chœurs et les listes en soirée. Le mixage permet alors de rassembler les prises de son et de les équilibrer plus finement.

II. 7. b. Le mixage et le montage

La musique enregistrée durant les *recording sessions* est ensuite mixée pour atteindre sa version sonore définitive. Lorsque le film est définitivement monté selon la volonté du réalisateur et que l'ensemble de la bande son (dialogues, musique, bruitages et *sound design*) a été mixée séparément, il est temps d'en rassembler les divers éléments, de les fusionner en un objet composite appelé le *dub*, « le montage » qui a lieu au *dubbing stage*, le studio de montage. Ce dernier ressemble à une petite salle de projection de cinéma avec une cabine de studio attenante. C'est à ce moment que peuvent se décider et se réaliser les derniers ajustements.

La musique est généralement enregistrée directement sur le disque dur ou transférée sur un ordinateur avec [le logiciel] *Pro Tools* ou un autre format similaire. Cela permet au *music editor* de préparer la musique pour chaque *reel* afin que toutes les pistes soient synchronisées avec le film. Avant ou pendant le montage, le *music editor* peut avoir inséré de la musique dans les pistes préparées précédemment pour nettoyer une section, pour ajouter ou soustraire de la musique à des fins de synchronisation au film, ou pour modifier sensiblement un *cue*.⁷²

Le *music editor* intervient donc à nouveau pour retravailler la musique du compositeur au regard du montage définitif souhaité par le réalisateur. Il s'agit parfois d'une véritable réécriture dans la mesure où les coupes de certaines secondes d'images et donc de musique peuvent être importantes. Le *music editor* est amené à faire des tronçonnages, dupliquer et déplacer certaines sections de la musique ailleurs dans le *cue* ou dans le film avec la validation du compositeur pour que cette opération préserve une cohérence musicale. La bande vidéo comme la bande originale sont ainsi en chantier jusqu'au montage final. Parfois, ce sont des ajustements vraiment minimes, d'autres fois ils concernent des *cues* entiers. Le *music editor* consigne tous ses changements dans un carnet de bord appelé un *dubbing log*, un « journal de montage ». Par exemple, le montage final a eu pour conséquence de supprimer le *cue* 1M3 *Introducing Dobby* dans *HP2* ; le *music editor* Jim HARRISON le précise dans le *dubbing log* de ce film (**Illustration 7**) :

⁷² « The music is typically recorded directly onto hard disc or transferred on hard disc into Pro Tools or some other similar format. This allows the music editor to prepare the music for each reel so that all tracks are in sync with the film. Prior to or during dubbing, the music editor may have inserted music into the previously prepared tracks to clean up a section, to add or subtract music for sync purposes, or to substantially change a cue. » KARLIN Fred et WRIGHT Rayburn, *On the Track. A Guide to Contemporary Film Scoring*, op. cit., p. 11.



Illustration 7 : *Dubbing log* des *cues* 1M3A, 1M3 et 1M4 de *HP2*

La rayure de 1M3 *Introducing Dobby* accompagné de « *out* » est sans équivoque. L'illustration nous montre aussi les légers déplacements du montage de la musique par rapport aux nombres d'images.

Lorsque l'ensemble des éléments du complexe audiovisuel a été monté avec les dernières modifications, le produit industriel et culturel est fini, l'œuvre cinématographique est achevée. Le film peut être diffusé selon les contrats passés entre la société de production et les sociétés de distribution de cinéma à travers le monde.

II. 7. c. Production et commercialisation de l'album CD

L'équipe musicale du film peut franchir une ultime étape par la commercialisation d'un album CD dérivé de la bande originale du film. Cette publication est d'ailleurs communément appelée une « bande originale ». Hormis quelques éditeurs⁷³ spécialisés qui publient l'intégralité des enregistrements bien des années après la sortie film pour une poignée d'exemplaires, les albums CD commercialisés en même temps que le film ne proposent habituellement pas plus d'une vingtaine de titres.

⁷³ Citons les plus populaires : La-La Land Records, Varèse Sarabande ou encore Intrada.

Généralement produit par le compositeur sous le label de musiques de films du studio créateur et propriétaire du film, cet album suppose une réflexion de la part de l'équipe musicale et le choix des *cues* à intégrer. L'enjeu est de publier un CD cohérent avec une logique musicale intrinsèque qui n'est pas nécessairement celle du film ni sa chronologie. L'autre objectif, plus prosaïque, est la concurrence entre bandes originales lors des compétitions et distinctions, notamment dans les *charts*⁷⁴ et lors des cérémonies annuelles de la BAFTA⁷⁵ et des Oscars.

Il est fréquent qu'une piste d'un album CD rassemble plusieurs *cues* – généralement deux. Les *cues* étant parfois courts, cela permet d'équilibrer la publication et de se conformer à un standard. Rarement, des *cues* finalement inusités pour le film se retrouvent sur l'album. Certains sont même spécialement enregistrés pour la publication CD, mais c'est une pratique exceptionnelle car coûteuse. L'album permet aussi au grand public de découvrir l'intégralité d'un *cue* remanié lors du montage final.

À la lumière de l'organisation industrielle que nous venons de décrire, intéressons-nous à présent au déroulement des mises en musiques des films du *WW*.

III. La genèse de la mise en musique des films du *Wizarding World*

Le roman *HP1* de JKR publié en 1997 a rencontré tout de suite un immense succès. Le producteur David HEYMAN a soumis à Warner Bros. son projet d'adaptation cinématographique. Dès 1998, la société de production américaine a fait affaire avec JKR et les droits ont été achetés l'année suivante pour un million de livres sterling, soit presque deux millions de dollars américains. Si la production du film a coûté la bagatelle de 125 millions de dollars, le premier week-end de projection aux États-Unis a pratiquement épongé cet investissement à lui seul. *HP1* a finalement rapporté 976,5 millions de dollars au box-office mondial.

Face aux nombreux réalisateurs pressentis par la production, c'est finalement Steven SPIELBERG qui a été engagé pour le projet. Ses ambitions ne correspondant pas à celles de JKR – elle avait négocié son veto artistique lors de la vente des droits en devenant productrice déléguée (*executive producer*) –, SPIELBERG a démissionné après avoir envisagé le projet comme un film d'animation combinant plusieurs livres avec, impérativement, Haley Joel OSMENT pour tenir le rôle, ou plutôt la voix, de Harry Potter. De plus, JKR tenait à travailler exclusivement avec des acteurs britanniques. Finalement, Warner Bros. a recruté Chris COLUMBUS en raison de ses précédents films familiaux comme *Home Alone* (1990, « Maman, j'ai raté l'avion ») et *Mrs. Doubtfire* (1993, « Madame Doubtfire »). Ainsi, la compagnie de cinéma s'assurait un *blockbuster* avec COLUMBUS et le respect narratif et créatif de l'œuvre de JKR avec l'auteur elle-même.

III. 1. John WILLIAMS

Les réalisateurs du *WW* se sont entourés de compositeurs de renom issus de l'industrie de la musique de films. Les trois premières bandes originales sont signées de la main de John WILLIAMS, le maître d'Hollywood aux cinquante-deux nominations aux Oscars et aux distinctions les plus hautes : cinq Oscars de la meilleure musique, quatre Golden Globes, sept BAFTA et vingt-et-un Grammy. La

⁷⁴ Il s'agit d'un classement musical diffusé par les médias.

⁷⁵ La British Academy of Film and Television Arts (BAFTA), « Académie britannique des arts de la télévision et du cinéma », récompense chaque année les meilleures bandes originales depuis 1983.

prestigieuse carrière du compositeur le dote d'une réputation brillante et d'une aura quasi mystique. Chloé HUVET écrit à ce titre que

cette révérence à l'égard de WILLIAMS implique un rapport à l'histoire particulier : dans la tradition de la *great men history* en musique savante 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 « panthéonisation » du compositeur.⁷⁶

C'est en partie pour cela que COLUMBUS a engagé John WILLIAMS, sa renommée lui a permis d'accéder à *Harry Potter*. Le réalisateur le confirme dans le livret joint à l'album CD de *HP1* :

Lorsque j'ai commencé à adapter *HP1* en film, mon objectif premier était véritablement de rester fidèle à l'esprit du livre. Cela impliquait de tourner l'ensemble du film en Angleterre, de faire appel à des acteurs britanniques et de ne pas trop s'éloigner du texte d'origine du roman. Cela impliquait également de choisir un compositeur dont la musique pourrait capturer la richesse et la texture de cette histoire complexe et fantastique. J'ai su qu'il n'y avait qu'un seul homme qui pouvait accomplir cela. John WILLIAMS.⁷⁷

Notons que COLUMBUS et WILLIAMS bénéficiaient de trois collaborations antérieures : les deux *Home Alone* (1990, « Maman, j'ai raté l'avion » et 1992, « Maman, j'ai encore raté l'avion ») et *Stepmom* (1998, « Ma meilleure ennemie »).

III. 1. a. *Harry Potter à l'école des sorciers*

Il est peu aisé d'obtenir des informations sur les créateurs des musiques des films du *WW* et de les contacter. Les documents utiles pour décrypter la chronologie et les choix des différents acteurs de la production ne sont pas accessibles, comme les contrats d'engagement des équipes musicales. Les documentaires et les interviews sont alors des sources précieuses pour appréhender l'histoire des bandes originales, bien qu'il faille se montrer prudent avec les propos des artistes qui ne sont généralement pas totalement neutres. De l'avis de David HEYMAN, le producteur de toute la saga, chaque compositeur a apporté ses qualités et a contribué au devenir de ces films. John WILLIAMS, qui a entamé la composition musicale de l'œuvre-monde, s'est mis au travail de façon particulière :

Normalement, j'entre en scène dans la réalisation du film lorsque celui-ci a déjà été monté et que je peux le voir. J'évite de lire le scénario, parce que chacun se forge sa propre conception. Il faut voir le film et se dire : « Quelle musique ? Quels bruits doit-il faire ? Quelles sont ses textures ? » Les airs les plus simples viennent difficilement. S'exprimer en trois ou quatre notes demande beaucoup de travail.

En général, un compositeur regarde d'abord le film puis décide par la suite de la direction que prend la musique. C'est le procédé classique. Ce fut le cas pour *Harry Potter*, sauf pour une exception. Avant d'avoir vu le film [*HP1*], Warner Bros. m'a appelé en me disant qu'ils lançaient une bande-annonce pour le film et ils n'avaient pas de musique. Je devais créer un thème qu'ils pourraient utiliser. J'ai donc écrit le futur *Hedwig's*

⁷⁶ HUVET Chloé, *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*, op. cit., p. 248.

⁷⁷ « *When I began the process of turning Harry Potter and the Sorcerer's Stone into a film, my one goal was to remain true and faithful to the spirit of the book. That meant shooting the entire picture in England, casting all British actors and not staying far from the original text of the novel. It also meant choosing a composer whose music could capture the richness and texture of this complex, imaginative story. I felt there was only one man who could accomplish this. John WILLIAMS.* » Chris COLUMBUS cité dans le livret accompagnant l'album CD de *HP1*.

Theme, créé à l'aveuglette. Lorsque les gens de la Warner l'ont entendu, ils l'ont trouvé approprié pour le film, heureusement.⁷⁸

Effectivement, David HEYMAN ne tarit pas d'éloges sur ce tour de force compositionnel et évoque qu'« à [s]a première écoute de *Hedwig's Theme*, c'était évident : c'était ça. Ça convenait parfaitement, c'était majestueux et magique.⁷⁹ » Il est fréquent dans l'industrie hollywoodienne, même pour les films du *WW*, qu'un compositeur écrive la musique de la bande-annonce alors que le tournage n'est pas terminé et qu'un autre compositeur écrive la bande originale du film une fois celui-ci monté. Pour les trois premiers *opus*, c'est bien John WILLIAMS qui signe les musiques des bandes-annonces. Avec ce tour de force pour celle de *HP1*, COLUMBUS ne pouvait envisager quelqu'un d'autre pour composer la bande originale.

Après avoir participé aux *spotting sessions* du film à Londres, le compositeur se met à la table à Los Angeles. WILLIAMS dit fréquemment vouloir se concentrer sur le montage d'un film pour en écrire la musique, et non sur un support littéraire préalable (script, roman). C'est pourtant ce qu'il s'est passé avec *HP1*, contrariant ainsi ses habitudes :

Dans ce cas précis, puisque tous mes enfants lisaient les livres, j'ai moi aussi lu le premier *opus* de *Harry Potter*. Je n'avais même jamais songé à écrire la bande originale pour le film. Alors que je le lisais, je ne savais même pas qu'ils avaient l'intention d'en faire un film.⁸⁰

John WILLIAMS déclare avoir eu une direction dramatique – sans pour autant verser dans le *mickeymousing*⁸¹ – quasi opératique dans son travail d'écriture de la bande originale : « je voulais capturer le monde de l'apesanteur, du vol, du tour de magie et de l'émerveillement. La musique est ainsi devenue un peu plus théâtrale comparée à la majorité des bandes originales. Cela ressemble à de la musique que vous entendriez à l'opéra plutôt qu'au cinéma.⁸² »

Le journaliste de *The Boston Globe* Richard DYER, qui s'entretient régulièrement avec le compositeur américain, a publié le 15 novembre 2001 dans le journal son article « WILLIAMS Casts Spell for *Potter* Score ». Cet écrit nous apprend que la période de composition a duré quatre mois. John WILLIAMS disposait de vidéos extraites du film ainsi que des documents préparés par le *supervising music editor* Kenneth WANNBERG.

HP1 a été enregistré aux AIR Studios du Lyndhurst Hall à Londres les 28 et 29 août, les 1^{er}, 04, 06 et 08 septembre 2001 ainsi qu'aux Abbey Road Studios à Londres les 11 et 12 septembre 2001. Les sessions d'enregistrement des bandes originales sont des moments forts pour les compositeurs qui entendent leurs musiques concrétisées en matériaux sonores, pour les musiciens qui découvrent la partition et les efforts à fournir, et pour le chef d'orchestre qui a la lourde responsabilité d'entériner ce que sera la musique d'une production aussi pharaonique et de la synchroniser au film en dirigeant l'orchestre face à un écran diffusant la vidéo. L'orchestre a réuni des musiciens *freelance* de haut niveau

⁷⁸ MEADOWS Michael, *Creating the World of Harry Potter. Part 4: Sound and Music*, *op. cit.*

⁷⁹ *Idem.*

⁸⁰ « *In this case, because my kids were all reading the books, I read the first Harry Potter book. I never even imagined I would be writing a score for the film. I didn't even know they were planning to make a film when I was reading it.* » Interview du 13 novembre 2001 accordée à Andy SEILER pour *USA Today*, accessible sur <<http://usatoday30.usatoday.com/life/movies/2001-11-13-john-williams.htm>> (consulté le 13 janvier 2020).

⁸¹ Le *mickeymousing* est un geste musical consistant à souligner, dupliquer l'action à l'écran par la musique dans un synchronisme parfait.

⁸² « *I wanted to capture the world of weightlessness and flight and sleight of hand and happy surprise. This caused the music to be a little more theatrical than most film scores would be. It sounds like music that you would hear in the theater rather than the film.* » Andy SEILER, *op. cit.*

engagés par Isobel GRIFFITHS, avec Marcia CRAYFORD pour violon solo. John WILLIAMS ne tarit pas d'éloge sur les instrumentistes :

On a pu faire quatre enregistrements pour une scène. La différence entre les prises 2 et 4 peut tenir à une subtilité dans les notes. De la magie. Les orchestres jouant pour le cinéma, lorsqu'ils sont empreints de magie comme lors d'une représentation en *live*, peuvent apporter beaucoup, j'en suis convaincu. Éteignez, il fait noir. Sans voix, reste l'orchestre. Là, vous réalisez que son talent est mondial. Ses interprétations virtuoses magnifient les scènes, les personnages, les espaces, le fait de voler et j'en passe. L'orchestre vole avec eux.⁸³

Randy KERBER, le claviériste ayant tenu la partie de premier synthétiseur pour ce *cue* emblématique, évoque son approche de la partition : « l'agent de John [WILLIAMS] m'a dit que John voulait m'envoyer la partition. Ça, c'est un signal qui dit : "jettes-y donc un œil". S'il me dit : "regarde donc la partition", j'ai tout intérêt à le faire.⁸⁴ » Quant à Marcia CRAYFORD, violon solo, elle explique que « aucun musicien ne voit la partition avant les sessions d'enregistrement. Quand les violonistes sont arrivés à ce jour-là et ont vu [*Hedwig's Theme*]... "Oh, non !" C'était noir. Noir de notes. Tous s'activaient et se mettaient à répéter et répéter.⁸⁵ »

John WILLIAMS a achevé la composition de sa bande originale très tardivement, une nuit durant la période des sessions d'enregistrement, par le *cue* 6M1A alt. *Cast a Christmas Spell* :

L'étape d'enregistrement en studio ne laisse pas de place à l'improvisation. Mais WILLIAMS adore les élans spontanés. Cette fois-ci, il était préoccupé par une brève scène dans laquelle trois fantômes chantent un chant de Noël. On avait prévu *Deck the Halls*, mais WILLIAMS n'était pas satisfait de ce choix, même s'il s'agissait d'un chant de Noël laïc choisi pour n'offenser aucun groupe religieux. « Pourquoi devrait-il y avoir quelque chose du monde des Moldus à Poudlard ? » demanda-t-il. Alors, durant la nuit, il a composé un petit morceau en guise d'un nouveau chant de Noël, puis s'est également amusé à écrire les paroles.⁸⁶

Bill WROBEL nous apprend dans son *rundown*⁸⁷ que les partitions de *HP1* utilisées pour les sessions d'enregistrement sont stockées dans les boîtes 985 (les conducteurs) et 984 (le matériel d'orchestre) de la bibliothèque musicale de Warner Bros à Burbank près de Los Angeles. Il a relevé que ce projet de *music preparation* de JoAnn Kane Music Service porte le numéro 1629. Le matériel a été transporté aux sessions d'enregistrement londoniennes par Airborne Express le 05 octobre 2001. La feuille de données préparée par le *music editor* indique un total de 4291 mesures pour 01:32:17 de musique.

HP1 a été nommé pour la meilleure bande originale à la cérémonie des Oscars du 24 mars 2001, pour sept BAFTA, deux Grammy et a remporté le BMI Film Award for Music. Le film a battu le record

⁸³ MEADOWS Michael, *Creating the World of Harry Potter. Part 4: Sound and Music*, op. cit.

⁸⁴ *Idem*.

⁸⁵ *Idem*.

⁸⁶ « *The recording studio phase of the work is not a place for improvisation. But WILLIAMS delights in spontaneous impulse. This time he's concerned about a brief scene in which three ghosts sing a Christmas carol. This has been set up to Deck the Halls, but WILLIAMS is not happy with this choice, even though it is a secular carol chosen to avoid giving offense to any religious group. "Why should there be anything from the Muggles world at Hogwarts?" he asked. So at night, he wrote a little tune for a new carol, and then he amused himself by producing the lyrics too.* » DYER Richard, « WILLIAMS Casts Spell for Potter Score » [« WILLIAMS ensorcelle la partition de Potter »], *The Boston Globe*, 15 novembre 2001.

⁸⁷ WROBEL Bill, *John WILLIAMS Scores Rundown: Harry Potter* [« *Rundown des bandes originales de Harry Potter de John WILLIAMS* »], s. l., 2004, 2016, 134 p. Accessible sur <<https://www.filmscorerundowns.net/williams/harry-potter.pdf>> (consulté le 13 janvier 2020).

des recettes en préventes au Royaume-Uni. Il totalise soixante-deux nominations pour différents prix et en a gagné treize.

III. 1. b. *Harry Potter et la Chambre des Secrets* et la figure complexe de William ROSS

À l'occasion de la sortie de *HP1* en novembre 2001, John WILLIAMS avouait dans une interview pour *USA Today* : « même si on ne m'a pas demandé de faire *HP2*, j'espère bien pouvoir le faire.⁸⁸ » Son souhait a été réalisé. Le deuxième épisode potterien retrouve le réalisateur de *HP1*, Chris COLUMBUS, et John WILLIAMS signe un nouveau contrat. C'est donc dans une configuration familière, tant au niveau des « ressources humaines » que des choix esthétiques, que se déroule la production de *HP2*. La citation du compositeur révèle aussi sa manière d'appréhender chaque film séparément et non comme une œuvre globale ; ce trait a notamment été étudié par le prisme des films *Star Wars* par Chloé HUVET⁸⁹.

L'année 2002 a été particulièrement chargée pour le compositeur qui a signé également les musiques de *Star Wars: Episode II - Attack of the Clones* (« Star Wars, épisode II : L'Attaque des clones »), *Minority Report* et *Catch Me if You Can* (« Arrête-moi si tu peux »). Les périodes des sessions d'enregistrement pour ces trois autres films étaient déjà arrêtées et ne laissaient à WILLIAMS que le mois d'août pour composer *HP2*. Il a été épaulé dans sa tâche par le compositeur William ROSS en plus des orchestrateurs Conrad POPE et Eddie KARAM. ROSS est crédité pour avoir dirigé l'orchestre durant les sessions d'enregistrement et pour avoir réalisé le *score arrangement*, l'arrangement de la partition. Le CD commercialisé indique *music adapted by William ROSS*, « musique adaptée par ». Ces terminologies ne sont pas courantes dans l'industrie du cinéma et ne désignent rien de précis. WILLIAMS a-t-il bénéficié de ROSS comme co-compositeur ? Comment se répartit la composition de la partition et en quelles quantités ? ROSS a-t-il été un orchestrateur avec plus de libertés que d'habitude ?

Le période dense pour WILLIAMS et la mention de *music adapted by William ROSS* sur la couverture de la jaquette du CD ont longtemps renforcé la perplexité des fans quant à la paternité de la bande originale de *HP2*. Aucun des deux musiciens ne semble avoir communiqué sur cette question. Un premier élément de réponse voit le jour en 2004 dans le *rundown* de Bill WROBEL consacré à *HP2*. Après avoir consulté les conducteurs manuscrits grâce à un ami travaillant au département musique de Warner Bros. puis pris contact avec un « collègue chercheur appelé Jack » pour clarifier la question, WROBEL écrit :

Selon [Jack], WILLIAMS a demandé à ROSS d'étudier sa partition du premier film *Harry Potter* et d'imiter son style pour le deuxième – et c'est exactement ce que ROSS a fait ! WILLIAMS a proposé de nouveaux thèmes musicaux pour Dobby, Fumseck le phénix, la Chambre elle-même et peut-être quelques autres thèmes subsidiaires, mais la majeure partie de la partition est composée par ROSS citant le style de WILLIAMS du premier film. ROSS, avec humilité, a décidé d'écrire « John WILLIAMS BMI⁹⁰ » en haut de chaque brouillon. Cependant, leurs graphies me sont apparues assez différentes l'une de l'autre une fois que j'ai eu accès aux brouillons. WILLIAMS possède une écriture plutôt fine, presque illisible, tandis que ROSS semble utiliser un format d'écriture plus épais et plus clair.⁹¹

⁸⁸ « *Although I haven't been officially asked to do Harry Potter 2, I hope I will.* » Cité dans le livret accompagnant la *HPJWSC*.

⁸⁹ HUVET Chloé, *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*, op. cit., 611 p.

⁹⁰ Broadcast Music, Incorporated (BMI) est une société de collecte et répartition des droits d'auteurs, sorte d'équivalent américain de la SACEM. John WILLIAMS, Alexandre DESPLAT et James Newton HOWARD y adhèrent. Les compositeurs indiquent leur affiliation sur leurs *sketches*.

⁹¹ « *According to this source, WILLIAMS asked ROSS to study his score to the first Harry Potter film and emulate his style for the sequel – and ROSS did exactly that! WILLIAMS contributed new musical themes for Dobby, Fawkes the Phoenix, the Chamber*

Il semblerait donc que le matériau thématique récurrent, c'est-à-dire les nouveaux thèmes principaux et les *cues* qui les emploient, revienne à John WILLIAMS tandis que la majeure composition pour le film provienne de William ROSS dans un style « pottero-williamsien », sorte d'exercice d'écriture. Toutefois, nous ne savons pas comment Jack parvient à affirmer que ROSS serait le principal compositeur de *HP2*. Cette allégation est alors à manipuler avec toute la réserve qui s'impose.

La vérité semble apparaître avec la publication de la *HPJWSC* en 2018 qui cite dans son livret une interview accordée par William ROSS à Ford THAXTON le 15 novembre 2002 pour *Soundtrack!*, magazine aujourd'hui inconnu et absent sur Internet comme dans la littérature critique⁹². Que la nature du rôle de William ROSS fasse débat parmi les fans sur les forums jusqu'à la sortie de la *HPJWSC* renforce la méconnaissance de cette interview et du magazine qui semble pourtant n'avoir jamais existé. ROSS disait ainsi :

John [WILLIAMS] a demandé un rendez-vous et, lors de cette rencontre, il m'a fait part de son intention de composer la partition du nouveau film *Harry Potter*. John a expliqué à quel point il était important pour lui d'établir une continuité dans le matériau musical entre le premier et le deuxième volet de la série. Il a également mentionné qu'il pourrait y avoir un conflit dans son calendrier pouvant affecter sa participation au second film. Bien qu'il ait prévu d'écrire les nouveaux thèmes et le nouveau matériau pour *HP2*, il y aurait des passages du nouveau film dans lesquels il avait l'intention d'utiliser et d'adapter les thèmes de la première bande originale de *Potter*. John m'a demandé si j'étais intéressé par son projet. Il souhaitait que je prenne ce matériau originel et que je l'adapte pour le faire fonctionner dans le contexte du nouveau film. Il n'avait aucun moyen de savoir combien de travail cela impliquerait puisqu'il n'avait pas encore participé aux *spotting sessions* du film et ne savait pas à ce moment-là à quel point son problème de calendrier serait important. Il souhaitait également pouvoir compter sur quelqu'un qui dirigerait la bande originale si son emploi du temps l'empêchait de se rendre à Londres pour le faire lui-même. En raison de son profond engagement envers les films *Potter*, j'ai eu le sentiment qu'il souhaitait mettre en place une solution pour faire face aux incertitudes de son calendrier.

John a assisté aux *spotting sessions* à Londres avec Chris [COLUMBUS] et peu après son retour, il a appelé pour qu'on évoque les parties sur lesquelles je pouvais me mettre au travail. Il avait une idée très précise du matériau et des thèmes qui seraient joués et à quels moments ils interviendraient. À cette époque, il avait déjà commencé à écrire de nouveaux thèmes et matériaux. Dans certains cas, il m'a suggéré d'utiliser une partie de ce nouveau matériau musical pour élaborer et développer la musique de sa première bande originale avec laquelle je travaillais. En supplément du nouveau matériau qu'il a écrit spécifiquement pour le film, il a choisi plusieurs thèmes et les a retravaillés pour en faire des morceaux plus amples pour l'album.⁹³

itself, and perhaps a few other subsidiary themes, but much of the score is by ROSS quoting WILLIAMS' style from the first film. ROSS decided humbly to write "John WILLIAMS BMI" on the top of each sketch. However, their handwritings are quite different from each other once I got to the sketches. WILLIAMS writes rather thin, almost unreadable sketches, whereas ROSS seems to use a thicker and clearer format of writing. » WROBEL Bill, *John WILLIAMS Scores Rundown: Harry Potter*, op. cit., p. 4-5.

⁹² Jamie Lynn WEBSTER date cette interview au 28 novembre 2002 dans sa thèse. L'échange, titré « William ROSS Crafting the Music for *Harry Potter* » [William ROSS prépare la musique pour *Harry Potter*], serait issu d'un article en ligne de l'ancien site Mania (aujourd'hui fermé) : <http://www.mania.com/william-ross-crafting-music-for-harrypotter_article_37027.html>.

⁹³ « John requested a meeting, and at that meeting he shared with me his intention to compose the score for the new *Harry Potter* film. John communicated how important it was for him to establish musical material continuity between the first and second installments of the series. He also explained that he may have a scheduling conflict that might in some way affect his participation on the second film. Although he planned to write the new themes and new material for *Chamber of Secrets*, there would be areas of the new film in which he intended to utilize and adapt themes from the first *Potter* score. John asked if I would be interested in taking that original material and adapting it to make it work within the context of the new film. He had no way of knowing how

Ces deux et seules références, constituées des observations de Bill WROBEL et des déclarations de William ROSS, semblent finalement se recouper. Il apparaît évident que John WILLIAMS a souhaité conserver le rôle de compositeur de *HP2* et réinvestir du matériau musical hérité du premier opus, postulat que nous vérifierons au chapitre 3. De même, les deux témoignages laissent à John WILLIAMS la création des nouveaux matériaux thématiques récurrents. On apprend de la bouche de ROSS que c'est WILLIAMS qui a décidé des directions musicales à prendre et que ses directives contenaient le squelette de la bande originale. C'est donc à partir de celui-ci que ROSS a pu faire proliférer du matériau dans l'esthétique du premier volet et donner corps à la nouvelle bande originale. La position « d'autorité » de John WILLIAMS sur la partition pourrait dénoter un créateur renommé voulant absolument rester sous les feux de la rampe. Cet aspect est renforcé par sa mainmise sur l'invention du nouveau matériau thématique ; c'est en cela qu'il conserve son titre de compositeur au sens industriel hollywoodien alors que ROSS semble avoir généré une plus grande quantité de musique, par ailleurs pas ou peu thématique, pour ce film.

John WILLIAMS déclarait en mai 2002 au journaliste Richard DYER « aimer prendre du matériau originel [de *HP1*] et l'adapter à de nouvelles situations, et créer de nouveaux thèmes qui conviennent et se joignent aux autres. » L'écriture de WILLIAMS se développe en proposant un nouveau matériau thématique mais aussi en recyclant la musique précédemment composée. Le journaliste a révélé que WILLIAMS s'est mis à composer pour *HP2* dès le 03 juin quand il est rentré à Los Angeles. ROSS a donc pu débiter son travail « d'adaptation et de développement » peu après. L'orchestrateur Conrad POPE a confié que « les *sketches* de William ROSS étaient envoyés à John, et John les jouait et les approuvait – ou écrivait des remarques le cas échéant⁹⁴ ». Les musiciens ont, eux aussi, ressenti cette familiarité au contact de la musique écrite pour *HP2*. Le claviériste Randy KERBER relate ainsi :

Il me semblait que la seule différence était que John n'était pas avec nous, mis à part le fait que je suis passé d'un clavier externe pour créer les sons à quelque chose d'informatisé, ce qui a permis d'aplanir le flux de travail et l'ensemble du processus. Le nouveau matériel que j'ai reçu était fantastique et tout s'est déroulé à la perfection.⁹⁵

La bande originale de *HP2* a été enregistrée aux Abbey Road Studios de Londres du 27 au 30 août puis du 02 au 06 septembre 2002 ainsi que les 09 et 13 septembre 2002. Le London Symphony Orchestra était donc dirigé par William ROSS avec Gordan NIKOLITCH pour violon solo. L'accueil réservé au chef et « adaptateur » de la musique lors des sessions d'enregistrement a été particulièrement chaleureux. William ROSS se souvient :

C'était intimidant, mais j'ai toujours pensé que si vous arriviez préparé, que vous respectiez les musiciens tout en réalisant votre travail avec une certaine humilité, les musiciens à leur tour vous traiteraient avec respect. J'ai vraiment apprécié mon séjour

much work that would entail since he hadn't yet "spotted" the movie and didn't know at the time the extent to which his scheduling conflict would be a factor. He also was interested in having someone available to conduct the score should his schedule preclude his travelling to London to do so himself. Because of his deep commitment to the Potter films, I got the feeling that he wanted to have a plan in place to accommodate the uncertainties in his schedule.

*John "spotted" the film in London with Chris, and shortly after he returned, he called to discuss some areas where I might begin. He was very specific about what material and themes would be played where. By this time he had begun writing new themes and material. There were a few instances where he suggested I use some of this new musical material to elaborate and expand the music from his first score that I was working with. In addition the new material he wrote specifically for the film, he took several themes and expanded them into more developed pieces for the album. » Cité par Ford THAXTON, « William ROSS Crafting the Music for Harry Potter » [« William ROSS prépare la musique pour Harry Potter »], *Soundtrack!*, 15 novembre 2002.*

⁹⁴ « *William ROSS's sketches would be sent to John, and John would play through them and approve each – or make notes, as needed.* » Cité dans le livret accompagnant la *HPJWSC*.

⁹⁵ « *To me it seemed that the only difference was that John wasn't with us, apart from the fact by the time I'd switched from an external keyboard to create sounds to something inside the computer, which helped streamline the workflow and the process. The new material I was given was fantastic and it all went incredibly smoothly.* » *Idem.*

à Londres avec le London Symphony Orchestra. Ils ont fait en sorte que je me sente vraiment chez moi et m'ont mis à l'aise.⁹⁶

Cette période de connivence entre l'orchestre et leur chef ponctuel était rythmée par des changements signés de la main de John WILLIAMS, des réécritures intervenant même tardivement dans les sessions d'enregistrement. William ROSS, au cœur du travail avec les instrumentistes mais aussi avec le compositeur officiel, était ainsi soumis à un feu croisé de nouvelles données à traiter très rapidement. Il évoque avec amusement et révérence que :

Ce soir-là, j'ai appelé John pour lui dire que j'envoyais la police musicale lui confisquer son crayon. Je pense qu'il ne pouvait tout simplement pas s'arrêter d'écrire. J'étais abasourdi par la quantité de musique qu'il écrivait. Certaines personnes sont désorientées parce qu'elles voient ma mention créditée « Musique Adaptée par ». C'est une chose sur laquelle John a insisté dès notre première rencontre. La réalité, cependant, est que *HP2* demeure une partition de John WILLIAMS du début à la fin.⁹⁷

Au terme de cette aventure de collaboration musicale, William ROSS a réalisé son rêve de compositeur : se mettre même au niveau que le grand John WILLIAMS qui, de surcroît, lui a adressé des félicitations pour son travail⁹⁸.

Les billets pour ce film ont été accessibles en prévente dès le 27 septembre 2002 au Royaume-Uni, soit sept semaines avant la sortie en salle. Ce fait exceptionnel représente bien la démesure médiatique et l'attente insoutenable des fans pour découvrir le deuxième *opus*. La musique de ce dernier a été nominée pour un Grammy Award en 2003.

III. 1. c. *Harry Potter et le Prisonnier d'Azkaban*

Si Chris COLUMBUS abandonne la réalisation des films *Harry Potter* en raison de l'implication professionnelle et personnelle qu'ils requièrent, il reste engagé en tant que producteur pour *HP3*. Il se déclare épuisé par la réalisation de ces films qu'il dirige de manière ininterrompue puisque le tournage de *HP2* a débuté le 19 novembre 2001, seulement trois jours après la sortie de *HP1*. De plus, il déclare

⁹⁶ « *It was intimidating but I've always found that if you show up prepared, ready to treat the musicians with respect, and go about your work with a certain degree of humility, the musicians will treat you with respect. I really enjoyed my time in London with the LSO. They truly made me feel at home and comfortable.* » THAXTON Ford, « William ROSS Crafting the Music for *Harry Potter* », *op. cit.*

⁹⁷ « *That night I actually called John and told him I was sending the music police to confiscate his pencil. I think he just couldn't stop writing. I was stunned by the amount of music he wrote. Some people get confused because they see my "Music Adapted by" credit. That was something that John insisted on from our first meeting. The reality, however, is that Chamber of Secrets is a John WILLIAMS score beginning to end.* » *Idem.*

⁹⁸ Il déclare ainsi : « mon expérience de travail sur *Harry Potter* avec John WILLIAMS fait partie de mes plus grands accomplissements puisque c'était l'un de mes objectifs personnels en tant qu'être humain. Étant une personne qui essayait de se frayer un chemin dans la vie, j'avais défini cet objectif comme quelque chose de précieux : être capable d'écrire à un niveau approchant celui de John WILLIAMS. Ainsi, être invité par John à faire ce travail était digne d'un scénario hollywoodien ! Vouloir être capable de composer comme John et ensuite le laisser seul juge de ce que j'ai écrit était insensé ! Et finalement l'entendre me dire qu'il ne pouvait pas être plus heureux et le fait qu'il exprime son appréciation était une merveilleuse concrétisation d'un objectif que je m'étais fixé. C'était un moment vraiment intense. » « *My experience working on Harry Potter with John WILLIAMS is very close to the top of the list, because it was one of my personal goals as a human being. As a person who was trying to find his way in life, I'd set that up as a meaningful goal – being able to write even close to John WILLIAMS' level. So to be asked by John to do that was right out of a Hollywood script! To want to be able to write like John, and then to have him be the judge of how I wrote was absurd! And having him tell me at the end that he couldn't be happier and express his appreciation was a wonderful validation of a goal I'd set for myself. It was a really powerful moment.* » Cité par Michael HAZANI dans « Meaning Through Music. An Interview with William ROSS » [« S'exprimer par la musique. Une interview avec William ROSS »], 14 septembre 2010, accessible sur <<https://www.fusionmagazine.org/meaning-through-music-an-interview-with-william-ross/>> (consulté le 13 janvier 2020).

à Lizo MZIMBA pour CBBC Newsroom qu'il « n'a pas dîné en semaine avec ses propres enfants depuis environ deux ans et demi.⁹⁹ »

Un nouveau réalisateur est donc choisi : Alfonso CUARÓN. Ce choix est décidé par JKR et le producteur David HEYMAN. Jamie Lynn WEBSTER explique ainsi dans sa thèse que :

J. K. ROWLING était intriguée par la nouvelle interprétation que CUARÓN pourrait apporter. En effet, elle avait « vraiment bien aimé [le dernier film de CUARÓN] *Y tu mamá también* » en raison de sa manière d'appréhender les adolescents et avait estimé que l'adaptation de CUARÓN de *A Little Princess* (« La Petite Princesse ») était « très fidèle à la vérité émotionnelle de l'histoire ». Le producteur David HEYMAN a défendu cette nouvelle nomination, affirmant que « [CUARÓN] était la solution idéale, tant au niveau du ton que du style ».¹⁰⁰

Celui-ci demande à WILLIAMS d'écrire une chanson de bienvenue à Poudlard bien en amont de la période de composition du film. Le musicien confiait au journaliste Jon BURLINGAME en 2006 :

Nous avons besoin d'une chanson pour le retour à Poudlard. Personne ne sachant quoi faire, Alfonso a décidé que nous devrions commencer par chercher tant du côté de la musique que des paroles. Il m'a alors envoyé du matériel littéraire comprenant la célèbre scène des sorcières de *Macbeth*. Je pensais que c'était parfait et avec l'aide de SHAKESPEARE, j'ai créé une petite chanson, la terminant par « *something wicked this way comes* » [« le mal court, il n'est pas loin »]. J'ai envoyé les paroles à Alfonso qui les a beaucoup aimées. Il a dit : « ne cherchons pas plus loin, nous n'avons pas besoin d'engager un parolier – nous avons SHAKESPEARE ! » J'ai donc écrit *Double Trouble* et nous l'avons enregistré avec des enfants et des instruments simples.¹⁰¹

Une version en *playback* a été produite le 03 avril 2003 pour filmer la scène où elle est utilisée en musique diégétique.

À la fin de l'automne 2003, John WILLIAMS se rend à Londres pour découvrir un premier montage du film lors des *spotting sessions* avec le réalisateur. Celui-ci souhaitait donner une toute autre direction à la bande originale, rompant avec ce qui a été fait pour les deux films précédents :

Je voulais que la musique prenne une autre direction et, quand j'en ai fait part à John, il était très intrigué. Je crois qu'il a vraiment aimé le défi de mettre en œuvre cette approche très moderne et un peu plus abstraite dans *Harry Potter*. C'était très libérateur.¹⁰²

⁹⁹ « *I hadn't seen my own kids for supper in the week for about two and a half years. I have four children and I have to give them some time now.* » Interview du 13 novembre 2002 accessible sur http://news.bbc.co.uk/cbbcnews/hi/tv_film/newsid_2465000/2465225.stm (consulté le 13 janvier 2020).

¹⁰⁰ « ROWLING, who had “really, really loved [CUARÓN's most recent film] *Y tu mamá también*” for its understanding of teenage boys, and felt that CUARÓN's adaption of *A little princess* was “very faithful to the emotional truth of the story”, was intrigued by the new interpretation CUARÓN might bring. Producer David HEYMAN championed the new appointment, stating that “tonally and stylistically, [CUARÓN] was the right fit”. » WEBSTER Jamie Lynn, *The Music of Harry Potter. Continuity and Change in the First Five Films*, op. cit., p. 104-105.

¹⁰¹ « *We needed a song for the homecoming to Hogwarts School. Nobody had any idea what it should be, and Alfonso decided we should find either music or words to start with, so he sent me some literary material that included the famous witches scene from Macbeth. I thought that was perfect and so with the help of SHAKESPEARE, I shaped a little song, ending it with “something wicked this way comes”. I sent it to Alfonso as a text and he loved it. He said “Let's not look any further; we don't have to hire a lyricist – we've got SHAKESPEARE!” So I wrote Double Trouble and we recorded it with children and simple instruments.* » Cité dans le livret accompagnant la *HPJWSC*.

¹⁰² « *I wanted to channel the music into a little bit of a new place and when I spoke with John about going in that direction, he was very intrigued. I believe he really loved the challenge of applying this very modern, somewhat more abstract approach to Harry Potter. It was very liberating.* » Ibid.

Les choix esthétiques du réalisateur de *HP3*, tant pour la globalité du film que pour sa musique, semblent constituer un tournant dans le volet potterien. Nous étudierons cette question dans le chapitre 2. Cette position, avancée par Alfonso CUARÓN, se corrèle avec l'entrée dans l'adolescence des personnages. On rencontre alors des émotions plus complexes et des sentiments plus exacerbés. L'écriture musicale doit se conformer à ces nouvelles directives et convenir au réalisateur. Celui-ci commente l'écriture de WILLIAMS pour *HP3* qui parvient à se renouveler sans cesse :

Nous avons décidé de ne pas surcharger le film de musique. Et j'ai dit à John que je ne voulais pas de musique descriptive, je souhaitais au contraire que la partition ne soit pas simplement un dispositif narratif mais qu'elle saisisse les résonances émotionnelles de l'ensemble, comme si c'était la conscience de Harry Potter. À l'écoute des morceaux que John a composés, j'ai trouvé cela extraordinaire. Pour un compositeur qui nous a apporté tant de mélodies parmi les plus célèbres du cinéma, c'est incroyable qu'il puisse devenir à ce point atonal et expérimental. Ses ressources musicales semblent infinies.¹⁰³

De retour à Los Angeles après avoir pris part aux *spotting sessions* londoniennes, John WILLIAMS compose la bande originale pour *HP3* jusqu'aux premiers mois de 2004. Celle-ci a été enregistrée aux Abbey Road Studios de Londres du 08 au 12, puis du 15 au 18 et le 21 mars 2004. Alfonso CUARÓN se souvient que « les sessions étaient divines ; regarder John diriger était fantastique et on voyait le respect que tous les musiciens avaient pour lui ». Isobel GRIFFITHS qui a engagé les musiciens d'orchestre *freelance* pour ce film se rappelle qu'ils

étaient tous ravis de retrouver John. Le tout premier *cue* enregistré contient un méchant solo de flûte accompagnant le vol d'un petit oiseau [2M9 *Rainy Nights, Dementors, and Birds*]. Il était difficile et extrêmement à découvert. La flûtiste, Karen JONES, n'avait pas vu la partition avant de s'asseoir dans le studio ce matin-là. Quand John a annoncé ce *cue* depuis son estrade, il a demandé à Karen si elle voulait éventuellement y jeter un œil avant d'enregistrer, mais elle a calmement répondu que tout était bon pour elle et s'est mise à jouer. Elle l'interpréta parfaitement dès la première prise et John la félicita – cela instaura un climat positif entre l'orchestre et le chef jusqu'à la fin du projet. Lorsque nous avons terminé les *recording sessions*, je me souviens que John a prononcé un beau discours félicitant les musiciens. Ils ont répondu par les applaudissements les plus longs que je n'ai jamais entendus de la part d'un orchestre. C'était l'un des moments les plus forts de ma carrière et jamais je ne l'oublierai.¹⁰⁴

La bande originale de *HP3* fut nominée pour un Grammy et un Oscar. Quand on demanda à CUARÓN en mai 2004 s'il souhaitait continuer la réalisation des films *Harry Potter*, il exprima l'envie de s'en éloigner pour un temps et d'y revenir si l'occasion se présentait :

¹⁰³ « We decided not to wallpaper the film with music. And I told John that I didn't want descriptive music throughout, but instead I wanted the score to not just be a narrative device, but to capture the emotional undertone of the whole thing, almost like it's the conscience of Harry Potter. When I started hearing the pieces John composed, it was incredible. For a composer who has given us so many of the most famous melodies in cinema, it's amazing how atonal and experimental he can become. His musical resources seem endless. » *Idem*.

¹⁰⁴ « We were all thrilled to see John again. The very first *cue* we recorded involved a tricky flute solo following the flight of a little bird. It was hard and extremely exposed, and the flautist, Karen JONES, hadn't seen the music until she sat down in the studio that morning. When John announced that *cue* from the rostrum he said to Karen that she might want to have a look at it before recording, but she calmly replied she was fine to go ahead and play it. She performed it perfectly the first time and John congratulated her – it was a good start and everything continued to go well with a very positive feeling between orchestra and conductor for the rest of the project. When we finished the sessions, I remember John making a lovely speech praising the orchestra and they responded with the longest applause I can remember hearing from an orchestra. It was one of the high points of my career and I'll never, ever forget that moment. » Citée dans le livret accompagnant la *HPJWSC*.

Maintenant, j'ai besoin de me « dé-potteriser ». Faire quelque chose de complètement différent. Mais plus tard, si je suis invité et si le *casting* est identique, j'adorerais revenir et en faire un autre. Ça a été les deux plus belles années de ma vie.¹⁰⁵

Par ailleurs, la décision d'engager Mike NEWELL pour *HP4* a été prise très tôt, pendant le tournage de *HP3*, ce qui permit de resserrer davantage la production de la saga *Harry Potter*, véritable course contre la montre avec les acteurs qui grandissait et les fans qui éprouvaient une attente insoutenable entre chaque film :

Lorsque Alfonso décida de se consacrer à l'achèvement de *HP3*, nous fûmes confrontés à la tâche ardue de trouver un réalisateur pour relever les défis complexes de *HP4* en suivant les traces de Chris COLUMBUS et Alfonso CUARÓN. Les œuvres riches et variées de Mike ont montré qu'il était le choix idéal. Il avait travaillé avec les enfants, nous avait fait rire et scotchés sur nos sièges. Il est formidable avec les acteurs et insufflé à tous ses personnages, dans tous ses films, une grande humanité. Je suis ravi.¹⁰⁶

III. 1. d. Un retour longtemps envisagé pour *Harry Potter et les Reliques de la Mort*

La possibilité d'un retour de John WILLIAMS pour clôturer le volet potterien avait été évoquée pour la première fois en août 2007 à l'occasion d'une conférence au Berkshire Museum de Pittsfield, dans le Massachusetts, lors de laquelle le compositeur avait confié être très enthousiaste à cette idée, sans savoir à l'époque que le film serait produit en deux parties.

En juillet 2009, une fois le découpage en deux parties annoncé, le refus de Nicholas HOOPER de poursuivre son travail sur la saga après *HP5* et *HP6* a relancé les discussions sur des sites américains qui relayaient le souhait de John WILLIAMS de reprendre le flambeau.

En janvier 2010, le nom d'Alexandre DESPLAT a été annoncé pour succéder à HOOPER pour la première partie de *HP7*, la déclaration contredisant ainsi les spéculations précédentes et la volonté de John WILLIAMS mais sans savoir si le contrat avec DESPLAT prévoyait les deux parties, entraînant alors d'autres interrogations pour la suite...

Enfin, en septembre 2010, le site de fans brésilien Potterish¹⁰⁷ affirmait avoir la confirmation pour John WILLIAMS de la part de la branche brésilienne de Warner Bros. Les mêmes sites américains¹⁰⁸ avaient relayé cette fuite avant qu'elle ne soit officiellement démentie quelques heures plus tard par la

¹⁰⁵ « *Now I need to de-potterise myself. Do something completely different. But later on if I am invited and if the same cast is in place I would love to come back and do another. It's been the two sweetest years of my life.* » Interview de Alfonso CUARÓN par Lizo MZIMBA le 28 mai 2004 pour CBBC Newsroom : *Alfonso CUARÓN: The Man Behind the Magic*, accessible sur <http://news.bbc.co.uk/cbbcnews/hi/tv_film/newsid_3758000/3758101.stm> (consulté le 13 janvier 2020).

¹⁰⁶ « *When Alfonso made the decision to focus on completing Harry Potter and the Prisoner of Azkaban, we were faced with the daunting task of finding a director to handle the complex challenges of Harry Potter and the Goblet of Fire and to follow in the footsteps of Chris COLUMBUS and Alfonso CUARÓN. Mike's rich and diverse body of work show him to be the perfect choice. He has worked with children, made us laugh, and had us sitting on the edge of our seats. He is great with actors and imbues all his characters, all his films, with great humanity. I'm thrilled.* » David HEYMAN interviewé par Gary SUSMAN pour *Entertainment Weekly* le 11 août 2003, accessible sur <<https://ew.com/article/2003/08/11/studio-confirms-mike-newell-will-direct-potter-iv/>> (consulté le 13 janvier 2020).

¹⁰⁷ Accessible sur <<http://arquivo.potterish.com/2010/09/wb-brasil-confirma-john-williams-compositor-de-hp7-ii/>> (consulté le 13 janvier 2020).

¹⁰⁸ Den of geek <http://www.denofgeek.com/movies/597840/john_williams_to_score_final_harry_potter_movie.html> ; Cinemablend <<http://www.cinemablend.com/new/John-Williams-Returning-To-Score-Harry-Potter-And-The-Deathly-Hallows-Part-Two-20641.html>> ; Hollywoodnews <<http://www.hollywoodnews.com/2010/09/14/john-williams-returns-to-score-harry-potter-and-the-deathly-hallows-part-2/>> ; Hpana <<http://www.hpana.com/news.21171.html>> ; Leaky Cauldron <<http://www.the-leaky-cauldron.org/2010/9/14/john-williams-will-compose-score-for-deathly-hallows-part-2>> (consultés le 13 janvier 2020).

maison mère hollywoodienne. Il n'a jamais été clairement expliqué pourquoi un changement tardif a été préféré, trois ans après la prise de parole initiale de John WILLIAMS sur le sujet. Sans doute ce dernier n'a-t-il pas eu le temps de se consacrer à un projet supplémentaire¹⁰⁹ ; ou bien Alexandre DESPLAT avait-il déjà signé pour les deux parties de *HP7*. Sans pouvoir consulter les contrats et leurs dates, le mystère reste pour l'heure entier.

III. 2. Patrick DOYLE

John WILLIAMS laisse sa place à Patrick DOYLE après avoir composé la musique des trois premiers *opus* de *Harry Potter*. Lors d'un entretien téléphonique d'une heure le 17 janvier 2017, nous avons demandé au compositeur écossais les raisons de ce changement. Il a livré quelques pistes mais est resté plutôt évasif :

Pour autant que je sache, John WILLIAMS a signé un contrat pour les trois premiers films. Il revenait ensuite aux producteurs et au réalisateur de choisir qui ils voulaient. Ils ont pris leur décision. Je crois que WILLIAMS était déjà pris mais je ne suis pas sûr, je n'en sais rien. Les producteurs et le réalisateur ne me l'ont jamais dit et je ne leur ai jamais demandé.¹¹⁰

En effet, John WILLIAMS s'était déjà engagé pour quatre films en 2005 dont principalement *Memoirs of a Geisha* (« Mémoires d'une geisha ») et il devait terminer *Star Wars: Episode III – Revenge of the Sith* (« Star Wars, épisode III : La Revanche des Sith »). Il s'est confié dans une interview de 2007 à Jack SULLIVAN pour *The Chronicle of Higher Education* :

C'était un problème de calendrier... Bien sûr, je l'aurais fait si j'avais pu, mais cela tombait presque en même temps que *Star Wars : La Revanche des Sith* et *La Guerre des mondes*. La relation LUCAS-SPIELBERG primait dans mon programme et j'avais déjà des engagements envers ces deux films. Je dois dire que j'aurais bien aimé en composer la musique.¹¹¹

Bien que WILLIAMS ait eu l'envie de poursuivre son travail sur *Harry Potter* et que les producteurs aient été attachés à lui, rien n'indique que le producteur de *HP4*, Mike NEWELL, ait tenu à l'engager. Ce changement de compositeur a bouleversé les fans de la saga ainsi que nous le verrons au chapitre 5 et le choix du compositeur écossais les a laissés perplexes puisque celui-ci ne bénéficiait pas de la même aura que John WILLIAMS. Pour les fans, aucun compositeur à Hollywood ne pouvait rivaliser avec WILLIAMS en termes de réputation. Patrick DOYLE avait tout de même été nommé pour deux Oscars, deux Golden Globes et un BAFTA. Il avait par ailleurs gagné le Ivor Novello Award du meilleur thème de film pour *Henry V* (1989). Il avait également été honoré d'un Lifetime Achievement Award, du BAFTA écossais, d'un Henry Mancini Award de l'ASCAP et du Prix PRS pour réalisation extraordinaire en musique. Il a gagné quatre ASCAP Film & Television Music Awards pour des *blockbusters* qu'il a mis en musique dont *HP4*.

¹⁰⁹ Il travaillait déjà pour Steven SPIELBERG en 2011 sur *War horse* (« Cheval de guerre ») et *The Adventures of Tintin. The Secret of the Unicorn* (« Les Aventures de Tintin. Le secret de la Licorne »).

¹¹⁰ « John WILLIAMS was contracted to do the first three films as far as I know and then afterwards it was opened to producers and directors to choose who they want. They made a decision. I think he was busy, but I'm not sure, I have no idea. They never told me and I never asked. » Notre interview, *op. cit.*

¹¹¹ « It was a schedule problem... Of course I would have done it if I could, but it overlapped pretty exactly with Star Wars: Revenge of the Sith and War of the Worlds. The Lucas-Spielberg relationship took precedence on my schedule, and I had commitments to both those films earlier on. I must say I miss doing it. » Cité par SULLIVAN Jack, « Conversation with John WILLIAMS » [« Conversation avec John WILLIAMS »], *The Chronicle of Higher Education*, le 12 janvier 2007, accessible sur <<https://www.chronicle.com/article/Conversations-With-John/4906>> (consulté le 13 janvier 2020).

III. 2. a. *Harry Potter et la Coupe de Feu*

C'est donc le nouveau réalisateur qui prend contact avec un le compositeur de son choix. Ils préparent ensemble une rencontre avec les producteurs qui valident, ou non, l'engagement du musicien. Ainsi, Mike NEWELL, le réalisateur de *HP4*, a fait appel à Patrick DOYLE avec qui il avait déjà collaboré pour *Into the West* (1992, « Le cheval venu de la mer ») et *Donnie Brasco* (1997). Durant l'entretien téléphonique mené en 2017, le compositeur prétendait ne pas savoir s'il avait été engagé par NEWELL en raison de leurs précédentes collaborations. En 2019, à l'occasion du festival d'Aubagne, il affirmait que : « c'est grâce à cela que des années plus tard il m'a confié la partition de son *Harry Potter*, parce que j'avais été capable d'imaginer le côté magique¹¹² » dans *Into the West*. Cette contradiction dans ses propos nous invite à la prudence lorsqu'il s'agit de manipuler des citations en raison de la notoriété de leurs auteurs et des possibilités d'erreur qu'ils peuvent faire.

Grâce à notre entretien avec le musicien, nous en savons plus sur la période de composition et ce qui l'a précédée. Il nous a révélé « avoir commencé à travailler sur le film un peu plus d'un an avant qu'il ne soit tourné ». La première confrontation avec *HP4* s'est déroulée avec le roman de J. K. ROWLING, Patrick DOYLE nous disait à ce sujet :

J'avais vu les trois premiers films et ne pensais pas nécessaire de lire *Harry Potter et la Coupe de Feu*. Il s'agit d'une adaptation cinématographique distincte qui diffère des livres. Faire des coupures pour porter un livre à l'écran est un processus vraiment très développé. Je n'ai donc pas jugé nécessaire de lire les tomes précédents. J'ai [finalement] lu *HP4* puis son script, ce qui m'a suffi. Le livre m'a manifestement influencé et permis de mieux comprendre la complexité des personnages. Ainsi, la lecture du livre m'a aidé.¹¹³

L'élément littéraire de première importance pour DOYLE est le script signé Steve KLOVES. « Le script est un élément absolument crucial. Le script et les didascalies, clairement, ce sont des éléments importants, vitaux. » D'autres composants sont aussi une source d'inspiration et de sa familiarisation avec la production du film. Il relate ainsi :

J'ai parlé avec Daniel RADCLIFFE [acteur tenant le rôle de Harry Potter] et tous les jeunes acteurs. Il y avait une petite chanson que j'avais écrite [pour eux] et qui n'a jamais été utilisée, mais je leur en avais parlé. J'ai aussi discuté avec Daniel à propos de la valse, Emma WATSON [rôle de Hermione Granger], le chorégraphe et les acteurs dans la scène de danse. Parler aux acteurs et venir sur le plateau – j'y suis souvent allé – a grandement sublimé ma musique dans la partition. Parler aux acteurs ou observer leur jeu est l'une des choses les plus importantes ; cela se révèle très informatif et influence ma partition.

J'ai regardé les dessins préparatoires, ceux des costumes et des instruments envisagés [pour la scène du bal de Noël], les personnages évidemment et les décors. Je me suis bien sûr rendu sur le plateau. [Avec Mike NEWELL], nous avons discuté en détail, particulièrement de l'entrée à Poudlard des Beauxbâtons et des garçons de Durmstrang puisque ces musiques devaient être écrites en amont du tournage. Celles-ci devaient être

¹¹² Propos recueillis par BASIRICO Benoît, « Patrick DOYLE se confie, “un compositeur c'est comme un autre metteur en scène” », festival d'Aubagne 2019. Accessible sur <<https://www.cinezik.org/infos/affinfo.php?titre0=20190729204051>> (consulté le 28 août 2019).

¹¹³ « *I saw the first three films and I didn't feel the necessity to read the book, The Goblet of Fire. It's a film adaptation and the adaptations are quite distinct and different from the book. Screen lighting is a very, very developed process from a novel or a story. So I didn't feel the necessity for me to read the previous works. I have read the book, of course the Goblet of Fire, and then the script of the film. This was sufficient for me. Obviously, the book influenced me, gave me much more in-depth understanding of all the characters. So, the read of the book helped a lot, yes.* » Notre interview, *op. cit.*

jouées sur le plateau par les acteurs. La musique pour *brass band* devait aussi être jouée diégétiquement : [7M1] *Hogwarts March*.¹¹⁴

À travers ses propos, on comprend que Patrick DOYLE, et sans doute le réalisateur Mike NEWELL, envisagent la musique diégétique comme faisant partie de la famille des accessoires du film que les personnages peuvent « manipuler ». Composer 2M1 *Beauxbaton Entrance*, 2M2 *Durmstrang Entrance* et 7M1 *Hogwarts March* s'inscrit dès lors dans une démarche de pré-production alors que la chronologie habituelle – à l'exception évidente des comédies musicales – veut que la musique soit écrite plutôt après le tournage. On peut raisonnablement supposer que le compositeur a dû retravailler avec Graham SUTTON, son *supervising music editor*, les partitions de ces trois *cues* une fois les scènes tournées pour s'adapter au temps filmé et à l'image.

Évoquer 7M1 *Hogwarts March* a déclenché le souvenir de sa genèse. DOYLE relate :

En France, dans le Lot-et-Garonne, dans un petit village appelé Prayssas, au café-restaurant Saint-Anne, la fanfare locale est venue déambuler entre les tables avant que le festival ne commence. Ainsi, pour ce morceau [*Hogwarts March*], j'ai saisi une serviette en papier et j'y ai couché le thème de la marche. Il me semble l'avoir jetée. Je ne pensais pas utile de la conserver mais j'aurais dû le faire.¹¹⁵

Il rebondit sur une autre anecdote préalable à la composition de 5M5 *Potter's Waltz* :

Je me souviens de la discussion avec le réalisateur et le régisseur à propos de la première valse dans la scène du bal. Le réalisateur m'a dit qu'il voulait une valse dynamique. Un air m'est alors venu à l'esprit. Ce thème de valse avait pris forme et mon *music editor* m'a donné un morceau de papier sur lequel j'ai tracé à la main quelques barres de mesure et des portées. J'ai écrit cette valse et, deux minutes après, je l'avais oubliée. [Plus tard], je lui ai demandé « As-tu gardé cette feuille ? Oui je l'ai. », et il me l'a donnée. Cette partition est devenue la première valse que l'on peut entendre dans la scène du bal.¹¹⁶

La manière dont l'inspiration, concrète et pratique, de Patrick DOYLE se manifeste semble spontanée. En témoigne une dernière anecdote de composition autour d'une musique diégétique à nouveau : le canon de l'hymne de Poudlard chanté par les élèves et les professeurs, *Hogwarts Anthem*.

Je souhaitais faire un canon, à l'instar de *Frère Jacques*, entre toutes les maisons [de Poudlard]. [Mike NEWELL] a beaucoup aimé cette idée et j'ai écrit [*Hogwarts Anthem*] à l'arrière d'un taxi sur le chemin entre mon domicile et les studios. J'ai écrit la musique

¹¹⁴ « I spoke with Daniel RADCLIFFE, with all the young people, yes. There was a song that was never used but I spoke to them. I also spoke to Daniel about the waltz, Emma WATSON, the choreographer and the actors on the dance scene. Speaking to the actors and also being on set – I visited the set a lot – and this elevated greatly my music in the score. One of the most important things: if I can manage to speak to the actors or watch them acting, this very much informs and influences my score.

I looked to the drawings, I looked to the costumes, the drawing of the costumes rather, and the drawing of all the potential instruments, the characters clearly, the set designs. I visited the set of course. And I discussed detail, the particularly enters of *Beauxbatons* and also the *Durmstrang* boys and because this music had to be written in advance of the film, to be played on the set, for the actors. And also, the brass band had to be played on set: the march, the *Harry Potter* march. » *Idem*.

¹¹⁵ « I was in France, but I was in the Lot-et-Garonne. I was in a small village called Prayssas, in a café called Saint-Anne Restaurant. And I was in this restaurant and the local band came marching into the restaurant and around the tables before the fest would begin. And this... this piece, so I grabbed a serviette and I wrote down the theme of this march. I think I, maybe, throw it away. I never felt to keep this thing but I shouldn't. » *Idem*.

¹¹⁶ « I remember when I had a discussion with the director and the regissor about the waltz, the first waltz in the ballroom sequence in the Goblet of Fire. The director was talking he wanted about an energetic waltz. So, I sang a theme in my head. I had this waltz theme and my music editor hands me a piece of paper and I drew some hand-drawn measure-lines and staves. And I wrote this waltz and in two minutes I forgot about this. And I said to him "Do you have this piece of paper? Yes, I have it." and he held it to me. And this is the waltz that is used, the first waltz you hear in the Ball sequence. » *Idem*.

pour ce canon dans ma tête. C'était la troisième fois que je présentais une pièce au réalisateur. Il n'avait pas aimé les deux précédentes mais il a adoré la dernière version que je lui ai montrée. J'étais tellement anxieux que j'avais prié pour recevoir de l'inspiration.¹¹⁷

Tout en se familiarisant avec le script et les éléments du tournage, Patrick DOYLE accorde beaucoup de valeurs aux échanges qu'il a eus avec le réalisateur. Ce dernier avait certaines exigences particulières, des éléments qu'il souhaitait voir amplifiés par la musique.

J'ai eu un rendez-vous avec le réalisateur pendant lequel nous avons déterminé les musiques dont il avait besoin en priorité. Nous avons parlé de l'entrée des garçons de Durmstrang et des Beauxbâtons. Il voulait absolument donner un sentiment d'affrontement intense entre les trois écoles de sorcellerie. Le Tournoi des Trois Sorciers constituait pour lui une grande et importante partie du livre. Il voulait que je saisisse l'essence de cette rivalité dès l'apparition des écoles. Il était primordial de composer cette musique avant le tournage. Ainsi, la toute première pièce écrite pour le film était l'entrée des garçons de Durmstrang. Les Beauxbâtons sont arrivés plus tard, sans doute un mois après.

Mike NEWELL trouvait qu'il était très important de réserver un grand rôle au personnage de Voldemort qui s'extirpe à nouveau des ténèbres et devient un protagoniste-clef du récit.¹¹⁸

Dans une autre interview, Patrick DOYLE exprime son souvenir de l'attitude du réalisateur :

Mike était toujours très clair et merveilleusement enthousiaste avec ce qu'il voulait. Il a spécifiquement demandé que la partition soit sombre, pressante, crispée. Il était très attentif à cette idée d'un « son de Poudlard », d'une identité propre de l'univers de *Harry Potter*, à sa cohérence et à sa consistance. Il a sauté de joie sur *Hogwarts March* en disant que c'était exactement le degré d'excentricité qu'il voulait et l'a utilisé comme un baromètre pour tout le reste. Il ne l'a pas exprimé précisément en ces mots, mais c'était son état d'esprit.

[Je me sentais libre] parce que Mike NEWELL est un brillant réalisateur et qu'il est là depuis longtemps. Il travaille de manière assez traditionnelle et il aime écouter les propositions du compositeur et écouter sa voix ! Quand j'ai écouté les *temp tracks* de *Harry Potter*, je ne me suis pas senti vraiment exposé à une pression particulière. Il m'a laissé faire selon mes propres choix.¹¹⁹

¹¹⁷ « *I thought it was a good idea to have a round, like Frère Jacques, between all the houses. I wanted to have a round. He liked the idea very much and I wrote the Hogwarts hymn in the back of a taxi. En route de maison vers les studios. J'ai écrit la musique pour le canon dans ma tête. C'était la troisième pièce que je présentais au réalisateur. Mais il n'a pas aimé les deux autres. Quand j'ai présenté la troisième, il a adoré. J'étais anxieux, j'ai prié pour de l'inspiration pour la chanson.* » *Idem*. Le compositeur s'exprime parfois en français.

¹¹⁸ « *I had a meeting with the director and then we discussed what music he needed in advance. And that discusses earlier for the enters of the Durmstrang boys and Beauxbâtons. He absolutely wanted to that real sense of this battle deeply between the three witches schools. It was a huge important part of this book, the competition and the Goblet of Fire prize. So, obviously he wanted to... if I can capture this essence of the enters of those two schools, then I would very much... So, it was important to establish this music prior they had to film it. So, the very first piece of music I have ever wrote for the film was the enters of the Durmstrang boys. The Beauxbâtons came later. That was maybe a month later.*

Mike NEWELL, for example, he thought that important that the case of Voldemort played a huge part in this film because this character suddenly emerges from the shadows again and becomes a very, very important protagonist in the action. » *Idem*.

¹¹⁹ Propos recueillis par BASIRICO Benoît et RIVAUD Sylvain, « Patrick DOYLE, *Harry Potter et la Coupe de Feu & Nanny McPhee* (2005) », 2008. Accessible sur <<https://www.cinezik.org/infos/affinfo.php?titre0=20180116125227>> (consulté le 28 août 2019).

Le compositeur s'emploie alors à satisfaire les demandes du réalisateur et c'est un aller-retour perpétuel qui s'engage autour des partitions et des amendements proposés. DOYLE a dit lors du festival d'Aubagne 2019 que « le travail c'est 30 % autour de la musique et 70 % à parvenir à comprendre l'esprit du réalisateur, savoir ce qu'il veut. C'est l'essentiel du travail. Une fois qu'on a compris cela, composer la musique est facile.¹²⁰ » Il faut parfois beaucoup de réécritures d'un même *cue* voire sa suppression pour contenter le réalisateur.

J'ai aussi écrit environ trente minutes de musique pendant le tournage qui n'ont jamais été utilisées. J'ai écrit *Hogwarts Anthem* mais nous n'avons finalement pas eu de temps pour l'inclure.¹²¹

Une fois la composition arrêtée, vient le moment de la *music preparation* déléguée à une entreprise externe. Il s'agit d'éditer le conducteur et les parties des instrumentistes, un travail de copie en somme. C'est l'agence Global Music Service qui a été chargée de *HP4* alors que tous les autres films du *WW* ont fait appel au *leader* JoAnn Kane Music Service. Ainsi, d'autres acteurs nous renseignent sur le travail musical autour de *HP4* comme l'orchestrateur James SHEARMAN qui raconte :

Un compositeur mène une vie très solitaire. Seul dans une pièce, il travaille pendant des heures. Arrivent alors les sessions d'enregistrement et, dans le cas de *Harry Potter*, vous vous retrouvez avec quatre-vingt-quinze personnes. Pour un film, un ensemble moyen de cordes devrait être de huit violoncelles... ou peut-être six ces temps-ci, huit altos et vingt-deux violons. Sur *Harry Potter*, on avait dix-huit premiers violons, dix-huit deuxièmes violons, quinze altos, quatorze violoncelles et dix ou onze contrebasses. C'était énorme. Passionnant. Pour *Harry Potter*, il fallait tous ces musiciens pour porter toutes ces images et ces effets spéciaux.¹²²

La démesure de l'effectif orchestral est réservée aux *blockbusters*, ce qui était déjà le cas dès le premier *opus* de la saga. Le travail d'écriture musicale se concrétise avec les musiciens lors des *recording sessions* qui ont retrouvé les AIR Studios du Lyndhurst Hall de Londres. Grâce aux fichiers audio provenant des *recording sessions*, nous savons que celles-ci se sont déroulées sur deux périodes principales puis deux jours supplémentaires les 17 et 21 septembre 2005. Elles ont convoqué les forces du London Symphony Orchestra dirigé par James SHEARMAN qui poursuit :

Un studio d'enregistrement peut influencer sur la sonorité. Abbey Road a une sonorité classique, comme une salle de concert. Pour *HP4*, on a enregistré au studio Air Lyndhurst de Hampstead. C'est une église reconvertie. Air Lyndhurst était faite pour *Harry Potter*. Les cordes y font des merveilles. Patrick DOYLE enregistrement se donne à fond. Il aime toujours l'idée d'écouter sa musique jouée pour la toute première fois. Pour tout compositeur, écouter sa musique interprétée est toujours un bonheur. Travailler avec des musiciens aussi formidables l'épanouit toujours autant.¹²³

Le compositeur doit aussi faire preuve de souplesse dans ces moments-là. Patrick DOYLE témoigne qu'il « faut savoir démarrer au quart de tour, réagir très rapidement, changer ses idées et être malléable.¹²⁴ » La réécriture peut aussi intervenir aussi au moment des sessions d'enregistrement bien que cela reste marginal :

¹²⁰ BASIRICO Benoît, « Patrick DOYLE se confie, "un compositeur c'est comme un autre metteur en scène" », *op. cit.*

¹²¹ « *During the picture, I also wrote about thirty minutes of music which was dropped and never used. I wrote a Harry Potter song for all of these... The Hogwarts song which we had no time for it in the end. So, it was dropped.* » Notre interview, *op. cit.*

¹²² MEADOWS Michael, *Creating the World of Harry Potter. Part 4: Sound and Music*, *op. cit.*

¹²³ *Idem.*

¹²⁴ *Idem.*

J'ai réécrit [8M2] *Eulogy* parce que je sentais que ce n'était pas suffisamment intense pour la scène. C'était une réécriture. Il m'arrive habituellement de réécrire ; pas aux sessions d'enregistrement, mais en amont. Il y en avait une autre : vers la toute fin, quand Harry voit sa mère et son père [dans 7M5 *Voldemort*], il y a eu ici une réécriture pour étoffer la musique, il me semble, je ne m'en souviens plus exactement. J'ai à nouveau travaillé dessus et l'ai finalisé le soir même.¹²⁵

Au terme de son travail autour de *HP4*, Patrick DOYLE reconnaît que « les compositeurs sont chanceux s'ils peuvent bénéficier de six mois sur un film ; j'ai passé un an et demi sur *HP4* car j'ai voulu faire toute l'orchestration. Donc, je ne suis pas dans la norme¹²⁶. » Quand on lui demande s'il a eu l'opportunité de travailler sur le cinquième film, il répond par la négative, avançant qu'il y avait un nouveau réalisateur et donc un nouveau compositeur.

La bande originale de *HP4* a été récompensée par un ASCAP Award et un International Film Music Critics Award (IFMCA) ; elle s'est distinguée par trois nominations pour d'autres prix.

III. 3. Nicholas HOOPER

Le nouveau cinéaste prenant la suite de la réalisation cinématographique de l'œuvre-monde est David YATES. Spécialiste du petit écran, il n'avait réalisé qu'un seul film pour le cinéma à l'époque, *The Tichborne Claimant* (1998). Ses réalisations de séries télévisées ont toutefois séduit Warner Bros. et David HEYMAN, le producteur principal des films de l'œuvre-monde¹²⁷.

David YATES a engagé Nicholas HOOPER pour écrire la bande originale de *HP5* suite à une intense collaboration sur deux séries télévisées¹²⁸. Ce compositeur britannique est principalement connu dans le milieu télévisuel puisque sa musique accompagne environ deux-cent-cinquante productions pour le petit écran, majoritairement des documentaires et quelques épisodes de séries télévisées. Son catalogue comprend aujourd'hui une dizaine de bandes originales pour le cinéma, dont *HP5* et *HP6*. Il a été récompensé par deux BAFTA au cours de sa carrière.

¹²⁵ « *I rewrote his funerals because it felt it didn't rise enough with the shot. That was a rewrite. But there's many rewrites, not at the recording sessions, but before we go to the recording sessions. Ah another one, there was! During the very last moment when he sees his mother and father, there was a rewrite here, it needed to be bigger or something... I can't remember, there was some rework in down there and I did it that evening, I did it that one-night evening.* » Notre interview, *op. cit.*

¹²⁶ « *Composers are lucky to spend six months on a movie; I spent a year and a half because I wanted to do all the orchestrations. So, I'm not the norm.* » *Idem.*

¹²⁷ Force est de constater que l'arrivée du réalisateur David YATES s'est faite à la toute dernière minute puisque Jean-Pierre JEUNET a déclaré dans une interview avoir été sollicité tardivement pour assurer la réalisation de *HP5*, seulement quelques jours avant la date de début du tournage. Puisqu'il a refusé un tel projet, la production de *Harry Potter* était aux abois pour engager un réalisateur en extrême urgence. L'interview du 08 septembre 2017 pour Europe 1 est accessible sur <<https://www.europe1.fr/culture/jean-pierre-jeunet-jai-refuse-de-realiser-un-film-de-la-saga-harry-potter-3430865>> (consulté le 17 mai 2020).

¹²⁸ Nicholas HOOPER raconte comment il se sont rencontrés. « [David YATES] était étudiant à la National Film School et j'ai vu un court métrage qu'il avait réalisé avant d'y rentrer, puisque je tournais des films d'histoire naturelle à l'époque, ce qui était génial, mais je voulais élargir mes horizons. Je me suis alors dit : "comment vais-je entrer dans le cinéma, je vais chercher des gens qui débutent". Ainsi, j'ai vu son film et j'ai réalisé : "il y a quelqu'un qui sait utiliser la musique", j'ai alors contacté un ami qui m'a dit "en fait, il habite dans le village voisin". C'était au début des années 1990, j'ai composé pour son film de fin d'études et, dès lors, j'ai travaillé sur presque tous ses projets. » « *He was a student at the National Film School and I saw a short film he had made before he went there, because I was doing natural history films at the time, which was great, but I wanted to broaden my horizons. So I was thinking: "Well, how am I going to get into drama, I'll look around for people who are starting out". So I saw this film of his and I thought: "There is someone who knows how to use music", so I contacted a friend who said "Actually he lives in the next village". That was back in the early 1990s, and I did his graduation film and I have done almost everything he has done ever since.* » Cité dans MERA Miguel, « An Interview with Nicholas HOOPER » [« Une interview avec Nicholas HOOPER »] dans *Music, Sound and the Moving Image* [« Musique, son et l'image animée »], Liverpool : Liverpool University Press Online, vol. 3 n°1, 2009, p. 89.

Le réalisateur et le compositeur ont préparé le rendez-vous traditionnel avec les producteurs de Warner Bros. afin de les convaincre d'engager HOOPER. Bien que la carrière du compositeur eût été récompensée par deux BAFTA, celui-ci ne s'était encore jamais confronté à des projets de l'envergure d'un *blockbuster* hollywoodien et rien ne prouvait qu'il était à la hauteur de cette tâche. Il relate ces rencontres et les fruits qu'elles ont portés :

Tout d'abord, nous avons rassemblé des exemples représentatifs de mes travaux antérieurs afin de les soumettre aux producteurs en Angleterre. Avec eux, nous avons rassemblé des idées concernant certains aspects du film et les avons ensuite proposées à Warner Bros. Cela a été accepté et il y avait là une ou deux des principales idées musicales qui ont finalement été utilisées dans la bande originale.¹²⁹

Parmi les *demos* présentées à Warner Bros. figure le *cue* 2M2 *Ministry* ainsi que l'a confié HOOPER dans une interview pour le fansite Harry Potter Fan Zone¹³⁰.

Le compositeur disposait au préalable d'une bonne connaissance des romans de JKR, des adaptations cinématographiques et de leurs bandes originales. Il a révélé volontiers être « un grand fan des livres *HP* avant même que David [YATES] soit engagé ». Il s'est souvenu quand John WILLIAMS a été annoncé pour le premier film, il « s'est dit "j'aimerais faire ce travail". » De là son enthousiasme à l'idée de reprendre le flambeau après John WILLIAMS et Patrick DOYLE :

Je l'ai envisagé comme un défi de taille qui élargirait ma palette de composition. Ce fut pour moi une opportunité d'écrire à une plus grande échelle et de composer pour l'une des plus importantes histoires pour enfants. J'étais un fan inconditionnel des livres et je considérais déjà John WILLIAMS comme étant l'un des plus grands compositeurs de notre temps. Ce fut une excellente occasion d'écrire majoritairement pour un effectif symphonique sur l'ensemble d'un film.¹³¹

III. 3. a. *Harry Potter et l'Ordre du Phénix*

En règle générale, Nicholas HOOPER préfère se familiariser avec le support littéraire du film qu'il va mettre en musique.

Je lis le script avant tout. Je vais m'impregner du scénario un peu comme un buvard, jusqu'à ce qu'il fasse complètement partie de moi. Puis il devient musique et participe au film. Ça prend forme.¹³²

Cependant, Nicholas HOOPER s'est mis au travail de composition pour *HP5* d'une manière très singulière à partir des *storyboards*, un an et trois mois avant la fin du tournage. Le compositeur a

¹²⁹ « *First of all, we put together good examples of work I had done on other projects for the producers in England. In consultation with them, we then put together a palette of ideas for different aspects of the film which we then presented to Warner Bros. This was accepted, and included one or two bigger musical ideas which eventually got used in the final score.* » Nicholas HOOPER cité par CARLSSON Mikael, « HOOPER Writes New Themes For *Potter* » [« HOOPER écrit de nouveaux thèmes pour *Potter* »], *Film Music Weekly*, 2007, n°14 du 08 mai, p. 4.

¹³⁰ Interview réalisée par Andy MCCRAY, « Nicholas HOOPER on Writing Music For *Harry Potter* films » [« Nicholas HOOPER écrit pour les films *Harry Potter* »], le 15 avril 2019, accessible sur <<https://harrypotterfanzone.com/exclusive-nicholas-hooper-interview/>> (consulté le 13 janvier 2020).

¹³¹ « *I saw this as a great challenge to enlarge my composing palette, writing on a bigger scale than ever before, and a chance to write music for one of the greatest children's stories ever written. I was a huge fan of the books and I also consider John WILLIAMS to be one of the great composers of recent times. It was an awesome opportunity to write almost symphonically for film.* » Cité par SCHWEIGER Daniel, « Nicholas HOOPER Waves His Magic Composing Wand Over *Harry Potter and the Half-Blood Prince* » [« Nicholas HOOPER agite sa baguette magique de composition sur *HP6* »] pour *IF Magazine*, le 23 juillet 2009, accessible sur <<http://www.ifmagazine.com/feature.asp?article=3434>> (consulté le 10 octobre 2019).

¹³² MEADOWS Michael, *Creating the World of Harry Potter. Part 4: Sound and Music*, op. cit.

apprécié cette méthode qui permet « d’avoir une idée de ce que le réalisateur recherche avant de le découvrir en regardant le film, ce qui permet d’accéder plus directement à ses intentions.¹³³ »

Ce dernier souhaitait que la bande originale prenne une nouvelle direction, rompant avec le symphonisme hollywoodien brillant employé dans les films précédents. Cette décision a soulagé Nicholas HOOPER qui a toujours une attitude très révérencieuse envers John WILLIAMS :

Après avoir étudié en profondeur l’écriture de John WILLIAMS, j’ai décidé que je ferais mieux de trouver mon propre chemin plutôt que de tenter d’imiter un tel maître. Ce choix fut aussi approuvé par David YATES qui souhaitait que la musique prenne une nouvelle direction dans ces films plus sombres.¹³⁴

Nicholas HOOPER semble être le premier compositeur du *WW* à ne pas utiliser de papier et de crayon en s’attelant à la composition de la bande originale. Nous disposons de quelques *sketches* de John WILLIAMS et savons que Patrick DOYLE y a également recours en parallèle de *demoes* numériques. Nicholas HOOPER, quant à lui, procède directement sur informatique : « Dès le départ, j’ai utilisé un ordinateur et chargé des banques de sons d’instruments d’orchestre. Quelques idées sont venues avant le tournage, mais la plupart ont été travaillées au fur et à mesure.¹³⁵ » Nous ne disposons malheureusement pas d’autre témoignage concernant la période d’écriture.

Le recours hollywoodien aux orchestrateurs et à un chef d’orchestre autre que le compositeur est une démarche d’ordre pratique pour Nicholas HOOPER qui a davantage l’habitude d’écrire intégralement sa musique avec les productions de documentaires. Il disait au musicologue Miguel MERA :

Il s’agit avant tout d’une course contre la montre pour faire avancer les choses. [Sans les orchestrateurs], je n’aurais donc pas pu être dans la régie lors des enregistrements et serais encore en train de composer. Recourir à une équipe d’orchestrateurs est absolument nécessaire puisqu’il n’y a jamais assez de temps pour préparer tout le matériel destiné à l’orchestre. Je fais des *demoes* extrêmement détaillées afin que le réalisateur entende d’emblée l’orchestration issue de mes *samples*. Cela établit donc un cadre et le rôle de l’orchestrateur est d’essayer de s’en approcher le plus possible tout en les améliorant. [...] En raison de son expertise et de son expérience, Alastair KING a dirigé les enregistrements. Il est plus facile de se rendre compte du résultat quand on est dans la régie.¹³⁶

La réécriture a aussi été le lot de Nicholas HOOPER, nous informant par exemple qu’il a écrit six versions du *cue* 3M7 *Umbridge*¹³⁷. Elle va de pair avec l’abandon de musiques écrites qui ne seront en définitive jamais utilisées pour le film. Le compositeur affirme avoir écrit quatorze heures de musique

¹³³ « *I think you gain a sense of what the director is looking for before you start getting coloured by what the film looks like, so it provides a more direct line to the director’s thoughts.* » Cité dans MERA Miguel, « An Interview with Nicholas HOOPER », *op. cit.*, p. 90.

¹³⁴ « *Having looked closely at John WILLIAMS’ writing I decided that I would be better to find my own route rather than try to imitate such a master. This also met with David YATES’ approval as he was looking for the music to take a different direction in these darker films.* » Cité par SCHWEIGER Daniel, « Nicholas HOOPER Waves His Magic Composing Wand Over *Harry Potter and the Half-Blood Prince* », *op. cit.*

¹³⁵ « *I used a computer and input samples of orchestral instruments from the word go. Some ideas came before the filming, but most were worked on as we went along.* » Nicholas HOOPER dans une interview accordée à Harry Potter Fan Zone, *op. cit.*

¹³⁶ « *It is all a matter of fighting against time to get things done, so I would not always have been in the control room when things were being recorded, because I was still composing. The necessity for an orchestrating team is absolute because there is no time to get things ready for the orchestra. I do completely detailed demoes, so the director is hearing the orchestration on my samples in the first place. So that is set there and the job of the orchestrator is to try and get as close as possible to that while also improving it. [...] Alastair KING conducted because of his expertise and experience, and because it is easier to hear what is going on when you are in the control room.* » Cité dans MERA Miguel, « An Interview with Nicholas HOOPER », *op. cit.*, p. 88.

¹³⁷ Voir l’interview accordée à Harry Potter Fan Zone *op. cit.*

pour *HP5*, délaissant ainsi une quantité impressionnante de matériau. Ce renoncement est une pratique courante mais exacerbée dans une production aussi démesurée que celle du *WW*.

Au regard de tout ce que j'avais pu faire auparavant, mes idées n'ont jamais été autant rejetées que lorsque je travaillais sur *Harry Potter*. Il fallait néanmoins s'y attendre puisque tout le monde s'investissait tellement pour donner le meilleur résultat possible.¹³⁸

Les sessions d'enregistrement ont allié les forces du Chamber Orchestra of London dirigé par Alastair KING à l'exception du *cue* 8M3B *Possession* (dirigé par le compositeur) et du chœur RSVP Voices aux Abbey Road Studios de Londres. Nicholas HOOPER relate :

Il se passe tant de choses pendant ces *recording sessions* ! Ce qu'on fait est d'une importance considérable pour tellement de gens. C'est assez effrayant. On ne peut pas se défiler. C'est aussi important que ça. Il y a donc beaucoup de pression.

En dirigeant *Possession*, je tremblais. Vous imaginez ? Pourtant, j'avais l'incroyable sensation qu'il se passait quelque chose d'extraordinaire dont je n'avais jamais fait l'expérience. Instaurer l'atmosphère particulière qui régnait dans ce studio constitua le moment le plus intense de mon travail sur le film. J'ignore pourquoi, mais il y a un passage qui m'émeut tout particulièrement. Il s'agit du climax musical où Harry, en s'appuyant sur l'amour de ses amis, repousse Voldemort. Les musiciens pleuraient au lieu de jouer. C'était vraiment émouvant. On ne peut réaliser cela tout seul. Les musiciens se sont révélés indispensables.¹³⁹

La bande originale du cinquième *opus* n'a reçu ni récompense ni nomination pour un prix.

III. 3. b. *Harry Potter et le Prince de sang-mêlé*

Malgré une réception mitigée de la bande originale de *HP5*, le compositeur britannique Nicholas HOOPER signe un second contrat mais réalise son travail pour *HP6* dans des conditions très différentes par rapport à *HP5*, certaines plus confortables et d'autres plus angoissantes :

J'ai relevé deux différences majeures. J'avais moins peur mais il y avait moins de temps [pour composer]. J'avais été particulièrement intimidé sur [*HP5*]. En revanche, le calendrier était de plus en plus resserré en travaillant sur *HP6*, car [la production] devait préparer le dernier épisode qui, comme vous le savez probablement, est constitué de deux parties. L'équipe devait donc travailler le plus rapidement possible en prévision d'un projet d'une telle envergure. C'était seulement à compter du mois de juin que nous avons réellement commencé à échanger sur *HP6* [avec le réalisateur] alors que nous étions censés achever la mise en musique d'ici à la fin août. Je sais que cela peut paraître beaucoup mais, quand on n'a pratiquement pas le temps de s'entretenir avec le réalisateur et que le montage ne cesse de changer, ce n'est pas si long.¹⁴⁰

¹³⁸ « On Harry Potter far more of my ideas get rejected than on anything else I've done. But I suppose you might expect that because everyone is so concerned about it being as good as it possibly can be. » Cité dans MERA Miguel, « An Interview with Nicholas HOOPER », *op. cit.*, p. 92.

¹³⁹ MEADOWS Michael, *Creating the World of Harry Potter. Part 4: Sound and Music*, *op. cit.*

¹⁴⁰ « I was less scared but there was less time. Those were the two big differences. I was completely overawed the first time. The second one was also on a very tight schedule, as they increasingly are, because they have got to get the last installment done, which as you probably know will be two films, so they need to work as fast as is possible on such a big film. The first time we could really start talking about things was in June, and we were supposed to have it locked by the end of August. I know it seems like a long time, but when you have got virtually no time with the director and the film keeps changing it is not very long. » Cité dans MERA Miguel, « An Interview with Nicholas HOOPER », *op. cit.*, p. 95.

Nicholas HOOPER a conçu préalablement à l'écriture un thème principal (« *main theme* ») pour *HP6* autour d'*In Noctem* (voir chapitre 3) :

Le nouveau thème principal avait été élaboré à partir de quelques vers intitulés *In Noctem*, composés pour la chorale de Poudlard par l'auteur du script, Steve CLOVES. Ce *cue* devait être chanté à l'occasion d'une scène vers la fin du film, juste avant la mort de Dumbledore. Finalement, celle-ci a été abandonnée puisqu'elle bloquait l'action. Toutefois, la partie centrale, qui ressemble à du plain-chant [plutôt un *organum duplum*], est devenue un thème majeur dans le film. [Ce matériau musical] accompagne en grande partie le chemin qu'effectue Dumbledore [dans son enquête sur le passé de Voldemort] jusqu'à atteindre son apogée dans la scène de la grotte avec Harry. L'autre nouveau thème important concerne Malfoy qui joue un rôle primordial dans ce film. Mon objectif était de donner un sentiment de mystère mais aussi de tristesse plaintive au jeune Drago pris dans une toile diabolique.¹⁴¹

Le compositeur distingue deux scènes particulièrement laborieuses à mettre en musique durant la période d'écriture :

Tout d'abord cette scène où Rogue effectue le Serment Inviolable : c'était une scène d'une extrême importance – centrale pour le scénario – mais tout le monde était silencieux. La musique n'avait pas à être présente en tant que telle mais à apporter un soutien à la voix de Bellatrix qui soufflait le serment. C'était très délicat. L'autre scène qui m'a donné du mal est celle où Dumbledore est étendu mort dans la cour du château. Écrire cette musique qui devait communiquer tant de tristesse a été vraiment très, très dur. Je pense que l'orchestre lors de l'enregistrement a très bien su faire ressentir cela et, je l'espère, a permis de le transmettre aux spectateurs.¹⁴²

Le compositeur britannique a également recyclé du matériau musical hérité de *HP5* ainsi qu'il l'a confié :

Il y a un lien voulu entre le thème de 3M7 *Umbridge* et 3M17 *Living Death* puisqu'ils impliquent tous les deux un nouveau professeur de Poudlard. Un autre des thèmes centraux de *HP5* que j'ai utilisé dans *HP6* est celui de *Possession*. C'est l'un des thèmes que l'on retrouve dans beaucoup de scènes lorsque Voldemort ou Tom Jedusor est mentionné ou montré : sa première occurrence arrive lorsque Dumbledore tient son discours au tout début de l'année scolaire.¹⁴³

¹⁴¹ « *The main new theme came about through a setting of some words by the scriptwriter Steve CLOVES called In Noctem for the Hogwarts' choir to sing in a scene intended to come near the end of the film just before Dumbledore's final death scene. As it happened, the choir scene was dropped as it held up the action. But the middle chant-like part became a major theme in the film, underpinning much of Dumbledore's journey, and coming to a climax as he travels to the cave with Harry. Another new and important theme is for Malfoy, who plays a major part in this movie. The aim was to give an air of mystery but also of plaintive sadness for the young Draco who has been caught up in this evil web.* » Cité par SCHWEIGER Daniel, « Nicholas HOOPER Waves His Magic Composing Wand Over Harry Potter and the Half-Blood Prince », *op. cit.*

¹⁴² « *Firstly, was the scene where Snape makes the Unbreakable Vow. It was a big and vitally important scene – central to the plot – but everyone was very quiet. The music had to almost not be there but build to support the making of the vow while Bellatrix whispered it. Very tricky. The other scene was Dumbledore lying dead in the courtyard. Writing music that communicates such sadness is very, very hard. I think the orchestra at the scoring felt it and I hope that that communicated itself to the audience.* » Traduction Poudlard.org accessible sur <<https://www.poudlard.org/2010/02/01/maj-nouvelle-interview-de-nicholas/>> (consulté le 28 août 2019).

¹⁴³ « *There is an intentional link between the Umbridge theme and Living Death as they are both about new teachers. Another centrally important theme from Order of the Phoenix that I used in Half-Blood Prince was the Possession theme. This pervades the score in most places where Voldemort or Tom Riddle are mentioned or shown: the first place being in the scene where Dumbledore gives his speech to the school at the beginning of term.* » *Idem.*

De manière plus générale, *HP6* s'inscrit dans la continuité musicale et thématique de *HP5*, Nicholas HOOPER reconnaît qu'« il y a un développement. L'ADN de la partition découle du film précédent.¹⁴⁴ » Comme ses prédécesseurs, Nicholas HOOPER a été amené à produire une grande quantité de réécritures. Il a ainsi écrit pour chaque *cue* « en moyenne sept [versions]. J'ai calculé avoir écrit quatorze heures de musique pour ce film qui, au final, en contient à peine plus de deux.¹⁴⁵ »

Nicholas HOOPER décrit sa journée-type aux moments des *recording sessions* qui se sont déroulées en septembre 2008, le film étant initialement prévu pour le 26 novembre¹⁴⁶ :

Se lever à 07 heures pour arriver à Abbey Road à 08 heures et commencer à composer. À 09 heures 45 se rendre au studio 1 (le plus grand) et de 10 heures jusqu'à 13 heures enregistrer l'orchestre (le diriger ou l'écouter avec le réalisateur). Entre 13 et 14 heures déjeuner tout en composant ou en discutant des *cues* avec le réalisateur. De 14 heures à 17 heures, enregistrer l'orchestre. De 17 à 18 heures, encore un repas accompagné de composition ou de discussions. Puis de 18 à 21 heures, enregistrer les percussions, le chœur ou les solistes et à 21 heures composer encore un peu ou s'arrêter !¹⁴⁷

Il détaille plus loin : « fréquemment, nous sommes amenés à enregistrer l'orchestre famille d'instruments par famille d'instruments. Par exemple en premier lieu toutes les cordes, en second lieu tous les cuivres hormis les cors (qui ont un timbre différent) puis viennent donc les cors etc jusqu'à ce que tous aient joué. Normalement les percussions, le chœur et les solistes sont enregistrés pendant une autre session le soir.¹⁴⁸ »

Il est rare que les compositeurs de musiques de films s'expriment sur le *sound design* quand bien même ils entretiennent des liens forts avec les *sound designers*. Nicholas HOOPER nous dit toutefois qu'il « y a une si grande coopération entre les gens qui s'occupent des effets sonores et moi-même que j'espère bien que le spectateur ne sera pas capable de dire où la musique finit et où les effets sonores débutent.¹⁴⁹ »

Interrogé sur les choix opérés pour constituer l'album CD de *HP6*, Nicholas HOOPER explique que : « nous avons sélectionné les *cues* principaux et nous les avons agencés de telle manière que le CD puisse fonctionner. Ensuite, nous avons édité d'autres morceaux ensemble, ce qui était très amusant.¹⁵⁰ »

La bande originale de *HP6* a été nominée aux Grammy Awards de 2010. À l'issue de *HP6*, le compositeur indique sur son site Internet personnel avoir décidé d'arrêter d'écrire de la musique pour les

¹⁴⁴ « *Well there is a development. The DNA of the score derives itself from the previous film.* » Cité dans MERA Miguel, « An Interview with Nicholas HOOPER », *op. cit.*, p. 96.

¹⁴⁵ « *On average about 7. I calculated that I wrote 14 hours of music for a score that ended up lasting a bit over 2 hours.* » *Idem.*

¹⁴⁶ Warner Bros. a finalement repoussé la sortie en salle de *HP6* au 15 juillet 2009 pour favoriser l'étalement de ses *blockbusters* dans le temps.

¹⁴⁷ « *Get up 7:00 am, arrive Abbey Road 8:00 am and start composing. 9:45, go down to Studio 1 (the big one), 10:00 am, record orchestra until 1:00 pm (conducting or listening with the director). 1:00-2:00 pm, have lunch while composing or discussing cues with director. 2:00-5:00 pm, record orchestra. 5:00-6:00 pm, more food, composing and/or discussion. 6:00-9:00 pm, record percussion, choir or soloists. 9:00 pm, compose some more or stop.* » Traduction Poudlard.org, *op. cit.*

¹⁴⁸ « *Often we will record the orchestra section by section. For example: 1. All the strings. 2. All the brass excluding the horns (which have a different color). 3. Then the horns etc until everyone has played. Normally percussion, choir and soloists would be recorded at a different session in the evening.* » *Idem.*

¹⁴⁹ « *There was a lot of cooperation between the sound effects guys and myself then hopefully you wouldn't be able to tell where the music ends and the sound effects start.* » *Idem.*

¹⁵⁰ « *We looked at the biggest pieces and made them our staging posts for how the CD would work. Then we edited other pieces together which was great fun.* » Cité dans MERA Miguel, « An Interview with Nicholas HOOPER », *op. cit.* p. 97.

autres et d'en écrire enfin pour lui¹⁵¹. Dix ans après la sortie de ce film, Nicholas HOOPER garde un souvenir important de son implication dans l'aventure potterienne :

C'était effrayant et passionnant. Cela a profondément marqué ma vie. Je n'aurais manqué ça pour rien au monde et je suis extrêmement fier de ce que j'ai accompli avec l'aide d'une équipe musicale merveilleuse, de producteurs formidables et d'un réalisateur fantastique.¹⁵²

III. 4. Alexandre DESPLAT

David YATES a engagé un nouveau compositeur, le Français Alexandre DESPLAT. Ce dernier aurait été sélectionné pour exacerber la démarche de son prédécesseur dans l'élaboration d'une bande originale tout à fait réflexive des événements sentimentaux et psychologiques dans un discours raréfiant la brillance sonore mais renouant avec la digitalité technique de l'exécution :

Je pense que notre réalisateur David YATES apprécie plus que tout mon approche de la dramaturgie. Ce film est différent des autres *Harry Potter* puisque les héros sont maintenant de jeunes adultes loin de Poudlard. C'est peut-être aussi dû à la simplicité de mes mélodies et à mes orchestrations transparentes, quoique toujours raffinées, qui exigent une certaine virtuosité d'exécution.¹⁵³

Lorsqu'est annoncé Alexandre DESPLAT pour *HP7.1*, le compositeur français a déjà écrit pour la télévision avec l'émission *Nulle part ailleurs* diffusée par Canal + pendant treize ans. Il s'est ensuite tourné vers les courts-métrages.

De manière générale, Alexandre DESPLAT cherche à exprimer par la musique l'indicible des images à l'écran et des paroles. Il a modéré cette règle lors de son travail sur *Harry Potter* afin d'être moins abstrait qu'à son habitude :

La musique d'un film nous donne à voir, donc à comprendre et à sentir, ce qui n'est pas à l'image : ça peut être le passé d'un personnage, proche ou lointain, ou son futur, ou la fin du film annoncée dès le début. C'est toujours montrer ce qui n'est pas là. Quand je compose la musique d'un film comme *Harry Potter*, il y a certaines règles à respecter : par exemple, quand le héros court, la musique s'accélère. Mais avec le réalisateur David YATES on travaille aussi sur l'idée de contrepoint. Et sur *Harry Potter*, il faut aussi que ma musique soit à la hauteur des mélodies de John WILLIAMS, le premier compositeur

¹⁵¹ « Nick a été fan du monde des sorciers créé par JKR avant même d'être engagé pour écrire les musiques des films. Un jour, alors qu'il était assis dans le studio d'Abbey Road à composer les derniers *cues* de *HP6* (sa bande originale potterienne préférée), Nick s'est soudainement rendu compte qu'il avait continuellement écrit de la musique pour d'autres personnes ces trente dernières années et qu'il était temps qu'il écrive pour lui-même. » « *Nick was a fan of J.K. ROWLING's wizarding world before he was ever asked to write for the films. Whilst sat one day in the composing room at Abbey Road writing the final pieces for Harry Potter and the Half-Blood Prince (his favourite Potter score), Nick suddenly realized he had been writing music for other people's stories for thirty years – and that it was time to write his own.* » Accessible sur <<https://wordandnote.com/bio/nick-hooper/>> (consulté le 1^{er} septembre 2019).

¹⁵² « *It was scary and exciting, and had a huge effect on my life. I wouldn't have missed it for the world, and I'm hugely proud of what I achieved with the help of a wonderful musical team, wonderful producers, and a fantastic director.* » Cité dans une interview accordée à Harry Potter Fan Zone, *op. cit.*

¹⁵³ « *I think our director David YATES appreciates my approach of the dramaturgy more than anything else. This movie is different from the other Harry Potter films since the heroes are now young adults away from Hogwarts. Maybe it's also the simplicity of my melodies and the transparent, but still refined orchestrations requiring virtuosity from the players.* » Alexandre DESPLAT cité dans SCHWEIGER Daniel, « *The Deathly Hallows Composer Alexandre DESPLAT* » [« Alexandre DESPLAT, le compositeur des *Reliques de la Mort* »] pour *Film Music Magazine*, le 09 novembre 2010, accessible sur <<http://www.filmmusicmag.com/?p=6434>> (consulté le 13 octobre 2019).

de la série. Et qu'elle soit assez complexe pour que les musiciens du London Symphony Orchestra, qui vont l'interpréter, me respectent !¹⁵⁴

On comprend qu'en acceptant ce projet, le plus important qu'il ait eu jusque-là, Alexandre DESPLAT quitte en partie sa zone de confort et doit faire ses preuves auprès de plusieurs acteurs de la musique du *WW* qui sont des sommités. Tout comme ses prédécesseurs, le compositeur français bénéficiait d'une bonne connaissance du *WW* et des bandes originales de ses films¹⁵⁵.

Cela ne l'a pas empêché de ressentir une certaine appréhension doublée de joie en prenant part à l'industrie potterienne :

Lorsqu'on commence à travailler sur un film d'une telle envergure, on est à la fois enchanté et effrayé par l'ampleur du défi car on sait que chaque note écrite sera entendue. D'une part, la musique doit être parfaitement en accord avec le film pour conduire ses émotions et sa dramaturgie. D'autre part, en tant que compositeur, vous savez que l'ensemble de vos pairs s'intéressera tout particulièrement à cette musique, bien plus que pour vos précédentes partitions. C'était donc un grand défi que j'ai relevé avec joie et beaucoup de sérieux.¹⁵⁶

III. 4. a. *Harry Potter et les Relique de la Mort – partie 1*

À l'instar de Nicholas HOOPER, Alexandre DESPLAT a éprouvé le besoin de se démarquer de ses prédécesseurs, notamment John WILLIAMS qui semble hanter l'œuvre-monde depuis qu'il l'a abandonnée.

Il était important que cette bande originale soit différente. Je ne peux pas composer comme John WILLIAMS qui possède sa propre sensibilité, il est un génie absolu et un maître dans son domaine. Jamais je ne pourrais copier sa musique, d'autant que je ne saurais par où commencer. Ainsi, je devais puiser dans mon savoir-faire, mes propres obsessions, accords et manières d'écrire une mélodie et des orchestrations.¹⁵⁷

Pour s'approprier et paradoxalement éloigner le langage de WILLIAMS qui l'obnubile sur *Harry Potter*, Alexandre DESPLAT a confié lors de la Rencontre du 7^e Art de Lausanne (à l'École de Jazz et de

¹⁵⁴ Alexandre DESPLAT cité dans FERENCZI Aurélien, « Alexandre DESPLAT : "Je pouvais être encore au cinéma juste en écoutant de la musique !" » pour *Télérama*, le 21 novembre 2015, accessible sur <https://www.telerama.fr/sortir/alexandre-desplat-a-la-philharmonie-je-pouvais-etre-encore-au-cinema-juste-en-ecoutant-de-la-musique_134398.php> (consulté le 29 août 2019).

¹⁵⁵ « J'avais une bonne connaissance du *WW*, tout d'abord par la musique parce que j'avais attendu avec impatience la sortie des CD de John WILLIAMS au tout début de la série. En outre, ma fille aînée et moi-même avions lu tous les livres et j'avais vu l'intégralité des films avant même qu'on me demande d'écrire la bande originale. » « *I was familiar, first of all through the music because I was always waiting for the John WILLIAMS CD's to be released at the very beginning of the series but also because my older daughter had read the books, and second of all because I've read all the books and seen all the films even before I was asked to write the score.* » Alexandre DESPLAT interviewé par Patrick SAMUEL pour *Static Mass Emporium*, le 14 juillet 2011, accessible sur <<http://staticmass.net/exclusive-interviews/exclusive-interview-with-alexandre-desplat/>> (consulté le 13 octobre 2019).

¹⁵⁶ « *When you start working on a film like this, you're thrilled because you're excited, but you're also very scared of the challenge because you know that every single note that you write will be heard. And it has not only to be perfectly right with the film and driving the emotions and the dramaturgy of the film, but also that all your peers will hear the music with much more scrutiny than any other score that you've written before. So it's a big, big challenge that I took with great joy and very seriously.* » Alexandre DESPLAT dans une interview accordée à *Fiction Alley*, s. d., accessible sur <<http://fictionalley.blogspot.com/p/fansite-interview-with-composer.html>> (consulté le 13 octobre 2019).

¹⁵⁷ « *It was important that this score would be different. I can't compose like John WILLIAMS, he has his own voice, and he's an absolute genius and a master at what he does so I wouldn't copy his music and I wouldn't know where to start. I had to use my own technique, my own obsessions, chords, way of writing a melody and orchestrations.* » Alexandre DESPLAT interviewé par Patrick SAMUEL, *op. cit.*

Musiques Actuelles le 26 mars 2018) avoir adopté une démarche de transformation stylistique des pièces emblématiques des premiers films de la saga, les jouant ainsi en jazz, en funk¹⁵⁸...

Le compositeur français est toutefois le premier du *WW* à vouloir doter ses films *Harry Potter* d'un thème principal comme cela se pratique pour des films isolés afin de leur donner de l'unité au moyen d'un matériau thématique fort, un thème qui se déploiera dans de nombreux *cues* de la partition.

[1M3 *Hermione Obliviates Her Parents*] renferme l'essence de la bande originale. En réalité, c'est le *cue* le plus important, la pièce autour de laquelle toute la partition a été élaborée. L'idée était de trouver un thème élégiaque, avec une perte d'innocence, toujours animé d'une dynamique, donnant également une sensation de large enveloppe sonore pour lui insuffler un sentiment épique. Cette pièce ouvre le film. C'est la première mélodie que vous entendez. Il s'agit de la musique qui accompagne les trois héros quittant leur famille, leur maison pour aller vers l'inconnu. Ils partent combattre les forces du mal et cela reflète leur anxiété, leurs peurs, leur tristesse. Voilà pourquoi ce thème est récurrent, présenté dans différentes nuances tout au long du film.¹⁵⁹

Alexandre DESPLAT se met au travail sur *Harry Potter* en commençant par prendre beaucoup de notes, écrire des idées sur des blocs de portées vierges. Il s'est rendu sur le tournage fin 2009 – début 2010 pour évoquer avec le réalisateur des directions que prendrait la bande originale. Ce n'est qu'à partir de juin 2010 qu'il a échangé régulièrement avec David YATES sur l'avancée de sa composition. Ce dialogue chaleureux a été constructif et les deux cinéastes ont pu avancer de concert bien que le compositeur reconnaisse que celui qui a le dernier mot, c'est bien le réalisateur David YATES.

Le travail avec David prit la forme de réunions régulières durant lesquelles je lui soumettais mes idées. Nous écoutions mes *demos*, je jouais au piano. J'expliquais mes intentions et faisais toutes les modifications nécessaires afin de faire parfaitement correspondre la musique aux souhaits et au point de vue du réalisateur. Il y a donc un seul décisionnaire au sein de chaque département de la production du film qui n'est autre que le réalisateur.¹⁶⁰

Alexandre DESPLAT a préparé minutieusement des *demos*, les maquettes sonores pour présenter au réalisateur une image sonore assez précise du résultat escompté.

J'écris des brouillons puis je les reproduis dans le séquenceur *Digital Performer*. J'ai une banque de sons performante qui peut recréer une configuration symphonique : les cordes, les cors, les flûtes et même des sons plus détaillés [comme des modes de jeu et d'attaque]. Si les flûtes jouent, je peux préciser s'il s'agit d'une flûte alto, d'une flûte basse ou d'un piccolo. [...] J'envoie donc une version minutieusement pré-orchestrée à

¹⁵⁸ Témoignage du 26 mars 2018 sur le blog *HP666* accessible sur <<https://hp666.skyrock.com/3310966350-Rencontre-avec-Alexandre-Desplat.html>> (consulté le 1^{er} septembre 2019).

¹⁵⁹ « *Obliviate is the seeds of the score. Actually, this piece is the most important piece. That's the piece around which the whole score was built. The idea was to find a theme that had a sense of sorrow, loss of innocence, but still with a propelling motor, and also a sense of wide sound to deliver an epic kind of feeling to it. So this movie opens – actually, this piece opens the movie. It's the first melody that you'll hear. And it's music that goes with the theme where the three heroes leave their families, their homes to go to the unknown. They go on the road to fight the dark forces and it captures their anxiety, their fears, their sadness. And that's why this theme will be recurring in various shades all over the film.* » Alexandre DESPLAT dans une interview accordée à *Fiction Alley*, *op. cit.*

¹⁶⁰ « *Working with David was a regular kind of meeting where I submit the idea that I found. We'll listen to my demos, I play things on the piano. I explain what I want to do and I adjust, I change whatever we have to do to make it exactly how the director's point of view wishes the music to be. I mean, there's one leader in the film for every department. And it's the director.* » *Idem.*

mes orchestrateurs, parmi lesquels figure mon ami orchestrateur en chef et compositeur Conrad POPE.¹⁶¹

La conception de l'écriture de la bande originale de *HP7.1* est une pensée globalisante où le compositeur développe son matériau de manière organique et diffuse plutôt qu'une écriture scène par scène.

J'aime mieux écrire horizontalement que verticalement, ce qui signifie que je préfère aborder l'ensemble du film plutôt que scène par scène. Je pense que lorsque vous travaillez scène par scène vous perdez le fil, la continuité. Je m'efforce toujours de visualiser la partition dans sa globalité.¹⁶²

La période allouée à l'écriture s'est avérée adéquate dans la mesure où elle a été relativement longue : « je pense avoir eu beaucoup de temps pour écrire, une quantité de temps très confortable, parce que la composition m'a pris entre trois mois et demi et quatre mois pour chaque épisode.¹⁶³ »

En enregistrant avec le London Symphony Orchestra (LSO), le compositeur français a retrouvé un environnement familier :

J'ai commencé à travailler avec le LSO en 2000 et cela fait maintenant onze ans que je suis très fidèle à cet orchestre. J'essaie de toujours travailler avec eux, sauf si mon emploi du temps m'en empêche. Autrement, je ferais tous mes films avec le LSO. C'est le meilleur orchestre du monde pour les enregistrements comme pour les concerts. Je trouve ses musiciens incroyablement délicats durant les enregistrements ; lorsque les cordes, les cuivres et les bois se rejoignent, on atteint une si grande musicalité que c'est un pur bonheur de les diriger depuis l'estrade.¹⁶⁴

Si la musique de *HP7.1* n'a été récompensée par aucun prix, elle a cependant été nominée en 2010 pour la meilleure bande originale de film *fantasy* de l'IFMCA et la même année pour la meilleure bande originale des Satellite Awards.

III. 4. b. *Harry Potter et les Reliques de la Mort – partie 2*

Le compositeur français signe un second contrat pour mettre en musique *HP7.2*, opportunité qui n'était pas établie au moment de son engagement pour *HP7.1*. Cette successivité a une incidence réelle sur la composition, privant ainsi Alexandre DESPLAT de pouvoir concevoir ce double-projet comme une seule grande entité. Il confiait au *Leaky Cauldron* : « quand on m'a demandé d'écrire *HP7.1*, rien n'était

¹⁶¹ « I write sketches and then I play all these into Digital Performer, which is the software. I've got a good setup of sounds, which can recreate a symphonic setup. Strings, french horns, flutes, and even with more detailed kind of sounds. If the flutes play, is it a alto flute, a bass flute, a piccolo, if it's played. [...] So, I really create a very, very precise orchestrated piece. When the director hears it at my place, he knows exactly how the piece will be. He knows that the trumpet has a mute of that kind <indistinct> on the third beat, until bar sixty-seven on the fourth beat. So it's really, really precisely pre-orchestrated before I send it away to my orchestrators, who on this project was my friend, chief orchestrator, composer, Conrad POPE. » *Idem*.

¹⁶² « I like to write horizontally more than vertically, which means I prefer to think about the overall rather than sequence by sequence. I think when you work sequence by sequence, you lose the thread, the continuity. I always try to have a concept of what the score will be overall. » Alexandre DESPLAT cité dans une interview pour *The Leaky Cauldron*, le 06 juillet 2011, accessible sur <<http://www.the-leaky-cauldron.org/2011/07/06/interview-and-video-of-composer-alexandre-desplat-discusses-lilys-theme-and-hedwigs-theme-in-deathly-hallows-part-2/>> (consulté le 29 août 2019).

¹⁶³ « I think I had a lot of time to write, a very comfortable amount of time to write, because all together writing it and composing took about three and a half to four months for each episode. » Alexandre DESPLAT cité dans une interview pour *The Leaky Cauldron*, *op. cit.*

¹⁶⁴ « I started working with the LSO back in 2000 so it's been 11 years now that I've been very faithful to this orchestra. I really try each time to work with them and when I could not it's because of schedules or else I would have done all my movies with them. They are the best recording orchestra in the world, they're certainly one of the best concert orchestras in the world. For me, on the recording side, they're just incredibly sensitive; when the strings, brass and woodwind lock together it's so perfectly musical that it's a pure joy when I'm conducting on the podium. » Alexandre DESPLAT interviewé par Patrick SAMUEL, *op. cit.*

encore signé pour *HP7.2* ; ainsi, je n'ai malheureusement pas pu appréhender les deux épisodes dans leur globalité.¹⁶⁵ »

Alexandre DESPLAT ouvre *HP7.2* avec le *cue* 1M1 *Opening* exclusivement développé autour du thème de *Lily et Rogue*. Celui-ci a été élaboré préalablement à l'écriture de la bande originale puisqu'il endosse le rôle de thème principal dont le matériau irrigue de nombreux *cues* à travers le film.

J'ai écrit un thème que nous avons utilisé comme fil conducteur, le thème de Lily. Nous apprenons dans le dernier épisode que Lily n'est pas seulement liée à Harry mais à un autre personnage [Rogue]. Nous souhaitons que ce thème flotte dans le film tel un fantôme lointain. Nous entendons une belle voix pure chantant cette mélodie, c'est le thème même de *HP7.2*.¹⁶⁶

HP7.2 comporte bon nombre de combats et de batailles par rapport aux *opus* précédents. Pour le réalisateur et Alexandre DESPLAT, tout est une question d'équilibre musical : « nous alternons entre des *cues* d'action et des passages très lyriques, plus opératiques afin de contrebalancer les combats. C'est un réel équilibre entre émotion et action.¹⁶⁷ »

Rappelons que la période allouée à l'écriture, d'une durée de trois mois et demi à quatre mois, a été satisfaisante pour le compositeur¹⁶⁸. David YATES se confirme être un réalisateur très soucieux de la musique de ses films et nourrit une relation suivie avec son compositeur¹⁶⁹. En témoigne la multitude de versions d'un même *cue*. Le dossier de partitions de ce film ayant fuité comporte sept exemplaires du *cue* 1M1 *Opening* dans les versions suivantes : 1M1 v8 v1, 1M1 v8 v3, 1M1 v10, 1M1 v10 (Bm), 1M1 v10 (Dm), 1M1 v11 et 1M1 v11 (Dm). Cette abondance de versions – et même versions de versions dans le cas de la version 8 – témoigne de l'importance qu'occupe la réécriture dans le travail du compositeur. À l'écoute, nous constatons que la version n'est pas celle enregistrée, ce que suppose qu'au moins une version supplémentaire a été produite. Ce sont surtout des variantes d'orchestration, de contre-chants discrets et de tonalités qui se présentent au fil de ces versions.

Au terme de ses deux films *Harry Potter*, Alexandre DESPLAT a vécu la fin de ce projet comme une « libération ». Il demeure un artiste en quête perpétuelle de perfection et renonce à écouter son travail. Il trouverait toujours des éléments à changer.

En général, je n'écoute pas ma musique. Je ne supporte pas de l'entendre et j'ai tendance à la trouver nulle ! Toutefois, je pense que le *cue* 1M3 *Hermione Obliviates Her Parents* dans *HP7.1* est une pièce que je serais heureux d'entendre à nouveau tout comme 1M1

¹⁶⁵ « *When I first was asked to write Part 1, it was not yet signed that I would write Part 2, so, unfortunately, I could not write thinking of the two episodes at the same time.* » Alexandre DESPLAT cité dans une interview pour *The Leaky Cauldron*, *op. cit.*

¹⁶⁶ « *I wrote a theme which we've used as a thread, Lily's theme. We learn in the last episode that Lily is not only linked to Harry but to another character. We thought to have this theme floating all over the film like a ghost in the distance. We hear a voice, a beautiful pure voice singing a melody and that's the very theme of Part 2.* » Alexandre DESPLAT interviewé par Patrick SAMUEL, *op. cit.*

¹⁶⁷ « *We alternate from action cues to very lyrical memento, more operatic to counterbalance the action. It's a real balance between emotion and action.* » Alexandre DESPLAT cité dans une interview pour *The Leaky Cauldron*, *op. cit.*

¹⁶⁸ Il précise : « je devais attendre d'avoir vu le montage de *HP7.2* pour commencer à rassembler des idées et essayer de construire un arc narratif ainsi qu'un sentiment dramatique pour le film. J'ai eu suffisamment de temps et ce fut un travail ardu de plusieurs mois, par ailleurs très passionnant. » « *I had to wait until I saw Part 2 edited to be able to start putting ideas together and try to find a sense of an arc and a dramatic sense for the film. There was enough time, and it was hard work for many months but also still very inspiring.* » *Idem.*

¹⁶⁹ Alexandre DESPLAT raconte : « David est très impliqué. Je le voyais dans mon bureau tous les jours à Londres. [...] Nous avons longtemps affiné les détails en studio. Ensuite, nous avons passé beaucoup de temps à enregistrer, à peaufiner avec l'orchestre pour atteindre la meilleure qualité possible. » « *David is very involved. I would see him in my office every day in London. [...] We spent a lot of time tweaking things at the studio. Then, we spent a lot of time when recording with the orchestra tweaking again, trying to focus and make it more accurate.* » *Idem.*

Opening qui ouvre *HP7.2*. Je suis très prudent par rapport au reste et j'essaie de prendre de la distance sur mon travail, le conservant dans un ordinateur ou un baladeur que je n'écoute pas pendant des années sinon je me sens frustré et j'ai l'impression que rien ne convient.¹⁷⁰

La musique de *HP7.2* a remporté le San Diego Film Critics Society Award de 2011 pour la meilleure musique et a été nommée la même année pour un Grammy Award, un Satellite Award, un Houston Film Critics Society Award, un Denver Film Critics Society Award et un IFMCA Award de la meilleure bande originale de film *fantasy*.

III. 5. James Newton HOWARD

Warner Bros. annonce en 2014 le retour au monde des sorciers créé par JKR avec la production d'un nouveau volet narratif et cinématographique autour d'animaux fantastiques et de Norbert Dragonneau, personnage mentionné dans les romans *Harry Potter*. L'action se déroule à partir de 1926 d'après un script rédigé par JKR elle-même. David YATES reste le réalisateur de ce *prequel* présenté comme le premier d'une série de cinq. Il engage début avril 2016 le compositeur James Newton HOWARD. Apprécié à Hollywood, il a écrit pas moins de cent-trente bandes originales et avait été nommé pour neuf Oscars avant le tournage de *FB1*. Il a remporté un Emmy et un Grammy.

III. 5. a. *Les Animaux fantastiques*

La délicate tâche d'écrire une nouvelle partition pour un film de l'œuvre-monde du *WW* pouvait effrayer plus d'un compositeur tant le poids de l'octologie *Harry Potter* est contraignant. James Newton HOWARD n'a pas caché son appréhension :

J'étais très nerveux ; enfin, je ne sais pas si c'est le bon mot. Je pense que pour sortir de sa zone de confort, il faut trouver ce qui peut vous inspirer et fortement vous stimuler. Bien sûr, la peur de l'échec m'accompagne toujours dans mon travail comme c'est le cas pour beaucoup de personnes. J'étais très enthousiaste à l'idée [de composer pour *Les Animaux fantastiques*]. Sans vouloir me vanter, je me sentais suffisamment en confiance.¹⁷¹

Cependant, le compositeur californien recherchait un tel défi pour réaliser un accomplissement personnel et professionnel. C'est finalement la contrainte de l'héritage de *Harry Potter*, ce cadre, qui lui a permis un champ d'expression et de possibilités compositionnelles unique. Il explique cette gageure :

Je décrirais comme légèrement inconfortable d'être celui qui hérite d'une franchise, dans laquelle John WILLIAMS a écrit un matériel thématique inoubliable au cours des quinze dernières années, et qui doit en recréer le monde mélodique. Je recherche ce genre

¹⁷⁰ « Usually I don't listen to my music. I can't stand hearing it, and I tend to think it sucks! So, I think the Obliviate cue is a cue that I would be happy to hear again, and, as I said before, the Lily theme in its opening title form would be okay for me to hear again. The rest I'm very cautious about, and I try to be very distant from my work and keep it in a computer or iPod that I don't listen to for years because I get very frustrated, and I feel like everything is wrong. » *Idem*.

¹⁷¹ « I was very nervous. Well, I don't know if nervous is quite the word. I think to do anything out of one's comfort zone, there has to be some aspect of it that feels inspiring and challenging in a positive way. Sure, the fear of failure is always a companion in my work, and for a lot of other people. I was very excited by it. I felt fairly confident, without trying to sound self-congratulatory. » Propos recueillis par Hugh MCINTYRE le 17 novembre 2016 pour le magazine *Forbes*. Accessible sur : <<https://www.forbes.com/sites/hughmcintyre/2016/11/17/james-newton-howard-talks-scoring-fantastic-beasts-and-entering-the-wizarding-world/>> (consulté le 02 octobre 2019).

d'opportunités. Je pense que ce sont elles qui m'aident à m'élever en tant que compositeur et ce n'est pas si fréquent.¹⁷²

La figure de John WILLIAMS, douze ans plus tard, continuer de hanter l'univers musical du *WW* alors qu'il n'a écrit la musique que des trois premiers films.

Une fois encore, les rapports avec le réalisateur David YATES ont été chaleureux et productifs. Le compositeur se souvient qu'il « comprenait l'univers et le script, [il] avait eu de grandes conversations avec David YATES et se sentait prêt à se plonger¹⁷³ » dans le travail. Celui-ci devait faire table rase du matériau thématique potterien à l'exception du thème d'*Hedwige A* (voir le chapitre 3) pour identifier l'appartenance au *WW* à l'ouverture du film en accompagnant le logotype de Warner Bros. :

Ce qu'il faut savoir à propos des *Animaux fantastiques*, c'est que la narration se déroule dans le monde des sorciers, dans le monde de JKR, mais ce n'est pas un film *Harry Potter*. Cela se passe soixante-dix ans avant la naissance de Harry. La partition est composée d'un tout nouveau matériau bien que nous reconnaissons avec déférence quelques notes de *Hedwig's Theme*, nous faisant esquisser un sourire espiègle. [...] Dès le départ, et probablement dans l'esprit de David YATES depuis le tout début, il s'agissait pour moi de créer un nouveau matériau thématique qui donnerait une identité propre aux *Animaux fantastiques*.¹⁷⁴

Les propos de James Newton HOWARD s'inscrivent déjà dans une perspective d'œuvre-monde globalisante au sein de laquelle des volets musico-narratifs se développent individuellement et en lien les uns avec les autres.

Le compositeur disposait d'un bagage musical du *WW* déjà conséquent avant même d'être engagé pour *FB1*. En effet, les films *Harry Potter* et leurs bandes originales faisaient partie de sa consommation culturelle domestique avec sa famille, notamment ses enfants. Il décelait dedans de nombreuses références musicales et techniques :

J'étais assez familier [avec ce corpus]. J'ai des enfants ayant maintenant une vingtaine d'années qui étaient des fans inconditionnels de *Harry Potter*. J'avais ainsi regardé tous les films au moins une fois, voire même certains d'entre eux à plusieurs reprises. Si je devais traduire le *WW* en termes musicaux, je le définirais comme une écriture orchestrale assez sophistiquée et détaillée dans une sorte d'idiome classique du XIX^e siècle. Ce langage emprunte des idées orchestrales à tout le monde, de TCHAIKOVSKI à des compositeurs plus récents, voire même plus tardifs au cours du XX^e siècle. Cette écriture, associée à des éléments thématiques forts et des sonorités orchestrales, instaure un sentiment de féerie.¹⁷⁵

¹⁷² « I would describe inheriting a franchise where John WILLIAMS has written unforgettable thematic material for the last 15 years and being asked to re-create the melodic world as slightly uncomfortable. I seek those kinds of jobs out. I think they are the ones that help me grow as a composer, and they don't come along all that often. » *Idem*.

¹⁷³ « I think I understood the world, I understood the script, I had great conversations with David YATES, and I felt prepared to dive in. » *Idem*.

¹⁷⁴ « The thing about Fantastic Beasts is that it's in the wizarding world, in J.K. ROWLING's world, but it's not a Harry Potter movie. It takes place 70 years before Harry comes into being, so while we tip our hat and acknowledge in a respectful and witty wink and a nod kind of way to Hedwig's theme, the score is composed of all new material. [...] From the very beginning, and probably in David YATES' mind from the very beginning was to create new thematic material that would be identifiable with Fantastic Beasts. » *Idem*.

¹⁷⁵ « I was pretty familiar. I have kids who are now in their 20s who were devout and committed fans of Harry Potter, so I watched most of them several times and all of them at least once. When I say the Wizarding World, if you translate that into musical terms, it means somewhat sophisticated and detailed orchestral writing in sort of a 19th century classical modality. It's borrowing orchestrational ideas from everybody from TCHAIKOVSKY to more contemporary composers and even further into the 20th century with strong thematic elements with certain orchestrational sounds that make it feel magical. » *Idem*.

FB1 a été particulièrement long à mettre en musique dans la mesure où le réalisateur a souhaité que le compositeur soit à sa tâche très tôt pour travailler directement avec la musique originale durant le montage, et non avec les *temp tracks* employés dans l'industrie hollywoodienne :

Dans ce cas particulier, il a fallu près de sept mois, ce qui est vraiment long. Lorsque nous avons échangé pour la première fois, David m'a avant tout dit qu'il recherchait un compositeur pouvant s'impliquer très tôt dans la production et, selon ses termes, faire partie intégrante de « l'architecture du film ». David voulait quelqu'un qui fournisse de la musique dès le début sous forme de *demos* pour qu'il puisse les utiliser pendant le montage, ce qui est un outil très efficace pour ne pas avoir à couvrir le film de musiques empruntées à d'autres productions.¹⁷⁶

Le compositeur s'est donc lancé dans l'écriture de *demos* MIDI au printemps 2016, avant que le film ne soit tourné et en trouvant inspiration dans le script de JKR. La composition de la bande originale a été rythmée par des échanges extérieurs à la production du film. Le compositeur raconte : « j'ai fait écouter plusieurs thèmes [à mes enfants] avant de les jouer à David YATES et ils avaient assurément leurs favoris. Ce sont mes plus grands fans mais également mes critiques les plus sévères ou, tout du moins, les plus honnêtes.¹⁷⁷ » Composer le matériau thématique était une priorité pour James Newton HOWARD dans le défi qu'il s'est lancé de rivaliser avec John WILLIAMS : « pour moi, il était primordial d'écrire des thèmes mémorables pour les nouveaux personnages afin que les spectateurs les assimilent aux *FB1* comme ils l'ont fait avec *Harry Potter*¹⁷⁸ ».

Le réalisateur a passé commande d'une bande originale complexe et plurielle, volonté qui a occasionné elle aussi beaucoup de réécriture, la partition devait être « drôle, charmante, romantique, effrayante, magique, tout cela. Nous voulions qu'elle ait une nouvelle résonance tout en conservant la même grammaire musicale [que les films *Harry Potter*]. Ce fut très difficile, une grande partie d'échecs complexe et multidimensionnelle. Nous avons donc passé la majeure partie de nos rencontres à peaufiner et à réécrire ensemble.¹⁷⁹ » Si le souhait de YATES de retrouver les mêmes ingrédients musicaux, ceux déjà présents dans *Harry Potter*, est probablement motivé par une vision artistique, il s'inscrit aussi dans la démarche industrielle qu'est le cinéma hollywoodien : le réalisateur comptait sûrement attirer et fidéliser les fans de *Harry Potter* par une musique aux langages similaires. Nous examinerons dans le chapitre 2 les langages musicaux des différents compositeurs, étude qui nous permettra de vérifier la cohérence musicale entre *Harry Potter* et *FB1*, en supposant que l'ensemble des films *Harry Potter* relève d'un même langage musical.

La quête de défi du compositeur a été bien remplie avec *FB1* et s'est notamment traduite par un lourd travail de réécriture qui a mis le musicien à rude épreuve :

¹⁷⁶ « In this particular case it took nearly seven months, which is really long. One of the things David wanted when we first talked was a composer who would come onto the film early, and in his words, be "part of the architecture of the movie". Someone to provide music early on in demo form that they could use while the film is being edited, which is a really effective tool to have so you're not covering the movie borrowing music from others while you're editing the movie. » *Idem*.

¹⁷⁷ « I auditioned several themes for them before I played them for David, and they certainly have their favorites. They are my biggest fans and my harshest critics, or at least my most honest critics. » *Idem*.

¹⁷⁸ « For me, the biggest thing was writing memorable themes for the new characters so that ultimately people would have the same identification with *Fantastic Beasts and Where to Find Them* as they do with the *Harry Potter* films. » Propos recueillis par Hayden MEARS, « Let's Get the Good Stuff Out. An Interview with James Newton HOWARD » [« Sortons les bonnes choses. Une interview avec James Newton HOWARD »], le 20 novembre 2016, accessible sur <<https://www.popmatters.com/lets-get-the-good-stuff-out-an-interview-with-james-newton-howard-2495408223.html>> (consulté le 1^{er} septembre 2019).

¹⁷⁹ « Funny, charming, romantic, frightening, magical, all of that. We wanted it to have a new resonance but still have the same vocabulary. That was a hard thing. It was a big, complicated, multidimensional chess game, and we spent most of our time refining and rewriting together. » *Idem*.

[Composer une bande originale] est un long processus et je dirais que, lorsqu'un compositeur écrit, ce qu'il fait en réalité est une réécriture. C'est quelque chose qui peut être éreintant mais, au final, très bénéfique. Je pense que lorsque le réalisateur vous lance un défi stimulant, les résultats sont inévitablement meilleurs. Par exemple, j'ai composé certains des thèmes principaux du film à quelques heures de la fin de mon travail. Cela tenait au fait que David disait continuellement « c'est fantastique, mais peut-être y a-t-il une autre possibilité ? » ou bien « y a-t-il autre chose que nous pourrions essayer ? ». Cela peut parfois être frustrant voire intimidant mais, au final, c'est une méthode très fructueuse.¹⁸⁰

Dans une interview accordée à Pottermore¹⁸¹, il confiait avoir écrit quarante-trois versions du *cue* accompagnant le Niffleur au cours de ces sept mois, attestant ainsi de l'importance et du volume qu'occupent les réécritures – il peut s'agir de 1M5B *Niffler Bank Part 1*, 1M6 *Niffler Bank Part 2*, 3M3B *Niffler Car* ou encore 3M4 *Niffler Jewelry Store*. Le dialogue avec le réalisateur a motivé des réécritures jusqu'aux sessions d'enregistrements.

J'ai passé les trois premiers mois à Los Angeles à créer des maquettes ou des *demos* et à les envoyer par courrier électronique à David à Londres. Notre échange a alors commencé. J'ai écrit beaucoup de musique puis j'en ai réécrit une quantité importante. Ensuite, je suis allé à Londres à la fin du mois de juin et y suis resté jusqu'à la mi-septembre. En travaillant main dans la main avec David, j'ai à nouveau réécrit, essayant des idées différentes. J'ai terminé par l'enregistrement à Abbey Road avec un orchestre et un chœur pendant environ neuf jours.¹⁸²

Ces *recording sessions* ont réuni un orchestre de quatre-vingt-seize instrumentistes, un groupe de jazz de douze musiciens, un consort de cinq cordes baroques, les choristes des London Voices et les jeunes chanteurs de la maîtrise du Trinity Boys Choir, tous placés sous la baguette de Pete ANTHONY. Impliquer des enfants dans une telle production est un véritable défi pour eux ainsi qu'en témoigne leur chef David SWINSON :

Participer à des enregistrements pour le cinéma tels que celui-ci présente une valeur éducative considérable. Il s'agit d'une *recording session* de trois heures au cours de laquelle les garçons doivent se concentrer et s'impliquer. Ils ont eu un aperçu du monde professionnel et ce fut une expérience très enrichissante pour eux.¹⁸³

¹⁸⁰ « [Compose a soundtrack] is a long process, and I would say that when a composer writes, what a composer really does is rewrite. It's something that can be utterly exhausting, but ultimately really beneficial to the process. I think when the director challenges you in a positive way, that the results are inevitably better. For instance, I discovered a couple of the primary themes of the movie really in the last hours of my composing. That had to do with David continually saying "that's fantastic, but is there any other way?". Or, "is there anything else we could try?" It can be frustrating and intimidating at times, but ultimately a very fruitful process. » Propos recueillis par Hugh MCINTYRE, *op. cit.*

¹⁸¹ « How composer James Newton HOWARD soundtracked *Fantastic Beasts* », le 18 novembre 2016, accessible sur <<https://www.pottermore.com/news/interview-with-fantastic-beasts-composer-james-newton-howard>> (consulté le 1^{er} septembre 2019).

¹⁸² « I spent the first three months in Los Angeles creating mock-ups or demos and emailing them to David in London. Our dialogue began then. I wrote a lot of music, and then I rewrote a lot of music. Then I went to London late in June and stayed through the middle of September working with David, back and forth, rewriting again, trying different ideas and ultimately recording about nine days' worth of music at Abbey Road with an orchestra and choir. » Propos recueillis par Hugh MCINTYRE, *op. cit.*

¹⁸³ « There's a massive educational value to taking part in film recordings such as this – it's a three hour recording session, where the boys really have to concentrate and focus. They are taking part in a professional, grown-up world and it was a brilliant learning experience for them. » Cité par The Whitgift Foundation le 23 novembre 2016, accessible sur <<https://www.johnwhitgiftfoundation.org/trinity-boys-choir%E2%80%8B-feature-in-fantastic-beasts/>> (consulté le 13 janvier 2020).

Interrogé sur son propre travail avec un regard distancié, James Newton HOWARD place la bande originale de *FB1* en première place dans sa carrière. Ce jugement peut être biaisé par la création encore récente de l'œuvre, ainsi qu'il le reconnaît lui-même :

À ce stade, je ne suis pas tout à fait sûr mais je pense avoir fait cent-trente films, il est donc très difficile pour moi de dire quelle bande originale est ma favorite. J'aurais tendance à penser que c'est celle que je viens de terminer, sûrement parce que je suis tellement plongé dedans. Je vais donc affirmer que *FB1* est ma préférée. Il y a des travaux que je pense avoir mieux accomplis en tant que compositeur et orchestrateur dans *FB1*.¹⁸⁴

L'ensemble du projet cinématographique de *FB1*, bande originale incluse, a porté le nom de *Boswell* afin de brouiller les pistes pour protéger l'ensemble d'éventuelles fuites avant les sorties officielles. Ainsi, les conducteurs ayant fuité ultérieurement portent le titre *Boswell*. La bande originale de *FB1* a remporté le IFMCA Award for Best Original Score for a Fantasy / Science Fiction / Horror Film au titre de l'année 2016.

III. 5. b. *Les Animaux fantastiques : les Crimes de Grindelwald*

James Newton HOWARD a laissé entendre dès le lendemain de la sortie de *FB1* qu'il composerait la bande originale de *FB2*. La chose semblait entendue avec le réalisateur :

David [YATES] et moi en avons parlé. Je ferai certainement le prochain film [*FB2*] puisqu'il me l'a demandé. Nous avons vécu une période incroyable ensemble sur [*FB1*], je ferai donc ce second *opus* à coup sûr. Après cet épisode, qui sait ? J'aimerais penser que je ferai tous les *Animaux fantastiques* et qu'on me demandera de revenir mais qui peut savoir ce qui se passe si longtemps à l'avance.¹⁸⁵

La tendance du réalisateur David YATES à s'impliquer davantage dans la création de la bande originale et dans une relation de complicité avec son compositeur depuis l'arrivée de James Newton HOWARD semble se confirmer ; le compositeur a ainsi dit lors de la Saturday Night of the Movies 2018 : « travailler sur les *Animaux fantastiques* est une merveilleuse opportunité musicale. Le film est attachant, profond et complexe. La musique importe tout particulièrement au réalisateur qui est un collaborateur vraiment passionné et enthousiaste.¹⁸⁶ »

Les sessions d'enregistrement se sont déroulées en août 2018. Elles ont réuni les forces d'un orchestre de cent-dix-huit instrumentistes *freelance* sous la baguette de Pete ANTHONY. L'enregistrement a nécessité quatre musiciens sur instruments anciens, le chœur des London Voices et la maîtrise des Trinity Boys Choir.

¹⁸⁴ « At this point, I'm not sure, but I think I might've done 130 movies, so it's really hard for me to say that one score is my favorite. I tend to feel that the score I just finished is my favorite because I am so immersed in it, so I'm going to say *Fantastic Beasts* is my favorite. There are things about it that I think I have done better as a composer and as an orchestrator in *Fantastic Beasts*. » Propos recueillis par Hugh MCINTYRE, *op. cit.*

¹⁸⁵ « David and I have talked about it. I'm certainly doing the next one, he's asked me to do it. We had a pretty incredible time together on this one, so I will certainly be doing that one. Beyond that, who knows? I would like to think that I would do all of them and that I would be asked back, but who knows what happens that far in advance. » *Idem.*

¹⁸⁶ « To work on *Fantastic Beasts* is a wonderful musical opportunity. The movie is delightful, substantial, and complex, and director focuses very seriously on the music and is a truly passionate and enthusiastic collaborator. » Transcrit d'une interview publiée le 13 novembre 2018 pour *Classic FM*, accessible sur <<https://www.classicfm.com/discover-music/periods-genres/film-tv/fantastic-beasts-crimes-of-grindelwald-soundtrack/>> (consulté le 03 octobre 2019).

FB2 a été en lice pour la meilleure bande originale de film *fantasy* de l'IFMCA en 2019. Dans une interview-podcast accordée à *Score* le 03 avril 2018, James Newton HOWARD annonce qu'il a été engagé pour composer la bande originale du troisième *opus* des *FB* à paraître le 12 novembre 2021¹⁸⁷.

Conclusion du chapitre

Ce premier chapitre nous a permis de questionner l'écriture musicale dans un cadre sériel particulier – celui-ci d'une œuvre-monde – en retraçant la genèse musicale des films du *WW*. Notamment par l'étude des propos des compositeurs, nous constatons premièrement que le projet filmique, tant dans la réalisation que dans la musique, s'est construit au coup par coup, épisode après épisode, sans volonté d'appréhender visuellement et musicalement l'œuvre-monde comme une création globale et unie évoluant dans le temps.

Le défilé de cinq compositeurs sur dix films, de batteries d'orchestrateurs et d'une multitude de *music editors*, résumé par le **Tableau 4**, donne à cette genèse musicale un profil accidenté. John WILLIAMS a ouvert la série. S'il est plus âgé d'une génération que ses successeurs, sa carrière prolifique conjuguée à de nombreuses récompenses en font une figure émérite à Hollywood. Patrick DOYLE possédait une solide carrière bien que sa réputation fût plus sobre. Quant à Nicholas HOOPER qui provient de l'univers des séries du petit écran, il n'a jamais composé pour des *blockbusters* que *HP5* et *HP6*, d'où son relatif anonymat. Alexandre DESPLAT, un peu plus jeune que ses pairs, était considéré comme une étoile montante à Hollywood et ses films *Harry Potter* lui ont ouvert les portes de la renommée. Enfin, James Newton HOWARD était doté d'une grande carrière variée. La diversité des figures et de leurs antécédents respectifs souligne l'inégalité, l'inconstance des choix de compositeurs. Cela ne rend le pari d'une œuvre-monde élaborée par la musique, pari *a priori* improbable, que plus audacieux.

Malgré la succession décousue des compositeurs, certains d'entre eux ont mis en musique des épisodes consécutifs. Cela permet de supposer qu'ils ont développé des intentions d'écriture à l'échelle de plusieurs films. Toutefois, la configuration en projets et contrats d'embauche indépendants les a empêchés de se projeter au-delà du premier épisode pour lequel ils ont été engagés. L'unité musicale de l'œuvre-monde devrait en souffrir.

Les compositeurs du *WW* sont donc nombreux et il en va de même pour leurs sources d'inspiration. Certains se plongent dans les romans, d'autres dans les scripts, d'autres encore préfèrent travailler uniquement à partir des montages vidéo. Leurs techniques d'approche d'un projet leur sont personnelles. Les périodes d'écriture ont pu être longues ou très resserrées suivant les productions en raison d'un système de tuilage de celles-ci ou non. Le tuilage a permis que les tournages des films soient quasi continus, répondant ainsi à l'urgence du *casting* d'enfants qui grandissaient et à celle de l'attente insoutenable des fans.

Deux constantes apparaissent chez les nouveaux réalisateurs et les compositeurs. Ils ont clairement et systématiquement affiché le désir de suivre leur propre voie, de rompre avec les réalisations et les mises en musique précédentes. Cette répudiation du travail des prédécesseurs se justifie selon eux par la nécessité de préserver leur propre intégrité musicale et artistique et de produire des films de plus en plus orientés vers la psychologie et les sentiments des protagonistes plongés dans un univers toujours plus sombre jusqu'à *HP7.2*.

¹⁸⁷ Interview du 03 avril 2018 accessible sur : <<https://www.score-movie.com/single-post/2018/03/16/Score-The-Podcast-3-James-Newton-Howard-BTS-Hans-Zimmer-Name-That-Score>> (consulté le 03 octobre 2019).

Films	Années	Réalisateurs	Compositeurs	Orchestrateurs	Supervising music editors	Music editors	Chef d'orchestre	Orchestre	Lieu d'enregistrement	Dates d'enregistrement
HP1	2001	Chris COLUMBUS	John WILLIAMS	Eddie KARAM John NEUFELD Conrad POPE Larry RENCH	Kenneth WANNBERG	Peter MYLES	John WILLIAMS	musiciens <i>freelance</i>	AIR Studios (Lyndhurst Hall) et Abbey Road Studios, Londres	28/08/2001- 12/09/2001
	2002			Eddie KARAM Conrad POPE	Peter MYLES	William ROSS	London Symphony Orchestra	Abbey Road Studios, Londres	27/08/2002- 13/09/2002	
HP3	2004	Alfonso CUARÓN	John WILLIAMS		—	Kenneth WANNBERG Peter MYLES	John WILLIAMS	musiciens <i>freelance</i>	Abbey Road Studios, Londres	08/03/2004- 21/03/2004
HP4	2005	Mike NEWELL	Patrick DOYLE	Lawrence ASHMORE John BELL James SHEARMAN		Gerard MCCANN Robin WHITTAKER	James SHEARMAN	London Symphony Orchestra	AIR Studios (Lyndhurst Hall), Londres	?-21/09/2005
HP5	2007		Nicholas HOOPER	Geoff ALEXANDER Julian KERSHAW Alastair KING Bradely MILES Simon WHITESIDE	Graham SUTTON	Sophie CORNET Allan JENKINS Robin WHITTAKER	Alastair KING	Chamber Orchestra of London	Abbey Road Studios, Londres	19/03/2007-04/2007
				Geoff ALEXANDER Jeff ATMAJIAN Daryl GRIFFITH Alastair KING Simon WHITESIDE		Robert HOUSTON	Nicholas HOOPER Alastair KING			
HP6	2009				Allan JENKINS					09/2008
HP7.1	2010	David YATES	Alexandre DESPLAT	Jean-Pascal BEINTUS Alexandre DESPLAT Nan SCHWARTZ Clifford J. TASNER	Gerard MCCANN	Peter CLARKE Allan JENKINS Stuart MORTON	Alexandre DESPLAT	London Symphony Orchestra	Abbey Road Studios, Londres	?-10/2010
				Jean-Pascal BEINTUS Bill NEWLIN Conrad POPE Clifford J. TASNER						
HP7.2	2011									?-05/2011
FB1	2016		James Newton HOWARD	Pete ANTHONY Jeff ATMAJIAN Peter BOYER	Jim WEIDMAN	Allan JENKINS David OLSON	Pete ANTHONY Alexandre DESPLAT	musiciens <i>freelance</i>	AIR Studios (Lyndhurst Hall) et Abbey Road Studios, Londres	09/2016
				David BUTTERWORTH Jim Honeyman Philip KLEIN Jon KULL John Ashton THOMAS						
FB2	2018								Abbey Road Studios, Londres	08/2018

Tableau 4 : Contextes de création des bandes originales du *Wizarding World*

Les compositeurs sont de surcroît hantés par John WILLIAMS. Ses bandes originales des trois premiers films *Harry Potter* constituent un héritage pesant pour ses successeurs. Mal à l'aise, ils l'ont rejeté. Même le dernier compositeur potterien, Alexandre DESPLAT, en souffrait six ans après *HP3* :

[La plus grande difficulté réside dans] le poids des bandes originales précédentes et, bien sûr, dans la marque laissée par la maître John WILLIAMS. Les six épisodes antérieurs qui ont rassemblé des millions de spectateurs à travers le monde entier me pèsent.¹⁸⁸

Rappelons que c'est David YATES qui réalise les films du *WW* depuis 2006 à partir de *HP5*. Cette « ère YATES » comporte trois compositeurs dont les deux premiers ont renoncé à poursuivre le projet après deux films chacun.

Ce sont ainsi beaucoup d'éléments parmi les intentions préalables à l'écriture qui démentent d'une certaine façon la perspective d'une œuvre-monde établie par la musique. Toutefois, des volontés de continuité et des logiques sériales émergent et renforcent cette perspective. La cohérence sériale réside en effet dans les cycles de compositeur / réalisateur, la sensation d'œuvre-monde par la musique n'est tangible qu'à l'échelle de ces couples.

Ainsi, John WILLIAMS et Chris COLUMBUS ont fait de *HP1* et *HP2* des productions très unies, postulat renforcé par les consignes données et suivies par William ROSS. Le second opus a été musicalement envisagé comme le prolongement exact du premier. Bien que WILLIAMS restât pour *HP3*, l'arrivée du réalisateur Alfonso CUARÓN a bouleversé les codes et les pratiques dans le *WW*. La musique devait privilégier les nuances émotionnelles, perdre en narrativité et explorer d'autres ressources dans l'écriture musicale, autrement dit, d'autres langages et esthétiques. Le double changement intervenu pour *HP4* qui ne dura que pour la production de cet épisode a marqué un premier renouvellement de compositeur. Patrick DOYLE a affiché sa volonté d'écrire selon sa propre sensibilité artistique bien que sa pratique possède de nombreux points communs avec celle de WILLIAMS. La venue de David YATES a inscrit une stabilité dans la réalisation à partir de *HP5*. Son premier compositeur, Nicholas HOOPER, a rompu avec les pratiques symphoniques imposantes au profit de sonorités intimes mêlées au *sound design*. Il a déclaré avoir cherché une continuité entre ses deux bandes originales *HP5* et *HP6*. Alexandre DESPLAT a clamé sa différence par rapport aux films précédents. C'est aussi le premier compositeur du *WW* à avoir mis en place un thème principal pour un épisode. James Newton HOWARD a signé les partitions des productions ultérieures dévolues aux *Animaux fantastiques*. Suivant lui aussi sa propre voie, il a sciemment intégré des éléments williamsiens dans ses bandes originales par souci de cohérence par-delà les arcs narratifs du *WW*. James Newton HOWARD a ainsi dessiné une identité propre aux *Animaux fantastiques* tout en créant un jeu d'interactions entre des pans de l'œuvre-monde.

Certains techniciens comme les orchestrateurs ont été réengagés et naviguent entre les cycles de compositeur / réalisateur. C'est par exemple le cas de Conrad POPE qui a travaillé avec WILLIAMS sur deux cycles ainsi qu'avec DESPLAT, ou encore Jeff ATMAJIAN qui a participé aux orchestrations de *HP6* et des *Animaux fantastiques*. Concernant les *music editors*, on retrouve Gerard MCCANN aux côtés de DOYLE et de DESPLAT, et Allan JENKINS qui a contribué aux montages-musique pour tous les épisodes composés par HOOPER, DESPLAT et HOWARD (soit six films successifs). Ces retours de techniciens apportent une unité artistique, une unité d'artisanat au crédit de l'œuvre-monde.

Nous entendons la musique d'une œuvre filmique comme un élément artistique décomposable par trois prismes fondamentaux que sont l'esthétique musicale, le matériau musical et les fonctions cinématographiques que supportent les bandes originales. En s'appuyant sur le cadre sériel des cycles de compositeur / réalisateur tendant théoriquement vers une création musicale favorable à l'œuvre-monde,

¹⁸⁸ « *The weight of the previous scores, and of course, the weight of the master, John WILLIAMS. The weight of six movies before you. Having done so many millions of viewers through the whole planet.* » Alexandre DESPLAT dans une interview accordée à *Fiction Alley*, *op. cit.*

le reste de la première partie de cette étude nous révélera en pratique comment l'écriture musicale s'est mise au service d'un tel objet. Au chapitre 2, l'analyse esthétique des musiques nous plongera au cœur des partitions afin de dresser les caractéristiques propres à chaque groupe de films dans une démarche comparative. Le chapitre 3 prolongera cette enquête d'un point de vue thématique. Enfin, le chapitre 4 réintègrera l'image pour comprendre l'usage idiosyncrasique de la musique fait par chaque couple de compositeur/réalisateur.

Chapitre 2. Une unité esthétique ?

Notre précédente investigation génétique des musiques des films du *Wizarding World* a mis en lumière un développement accidenté, voire fondamentalement divergent, où l'écriture sériale ne s'accomplit théoriquement que dans les cycles de compositeurs / réalisateurs : John WILLIAMS et Chris COLUMBUS, John WILLIAMS et Alfonso CUARÓN, Patrick DOYLE et Mike NEWELL, Nicholas HOOPER et David YATES, Alexandre DESPLAT et David YATES, James Newton HOWARD et David YATES. Prenant appui sur une démarche comparative entre les cycles, ce deuxième chapitre se consacrera à l'étude esthétique des partitions afin de faire émerger une typologie stylistique. Significative, celle-ci rendra compte de l'organicité musicale du point de vue macrostructurel. Nous verrons alors comment cohabitent, dialoguent potentiellement et évoluent les gestes compositionnels au bénéfice de l'unité et de la cohérence de l'œuvre-monde.

I. La création du « son *Harry Potter* » luxuriant par John WILLIAMS

Au-delà des aspects thématiques et audiovisuels que nous questionnerons dans les prochains chapitres, l'esthétique musicale des deux premiers épisodes repose sur des gestes compositionnels issus du Nouvel Hollywood. Plus qu'un style propre à *HP1* et *HP2*, John WILLIAMS a créé un véritable « son *Harry Potter* » emblématique et luxuriant. S'agissant des premiers films du *WW*, ces épisodes installent une écriture musicale devenue *a posteriori* canonique dans l'œuvre-monde. Les anglophones utilisent volontiers l'expression « *lush score* » pour désigner la qualité des partitions de John WILLIAMS, sa patte¹⁸⁹. En français, l'épithète « luxuriant » concentre l'idée d'un foisonnement musical et de générosité sonore décrivant assez justement les bandes originales du compositeur. Cette luxuriance se traduit par de nombreux facteurs.

I. 1. Une importante proportion musicale

La présence de la musique participe au rythme de l'œuvre filmique ; il s'agit du « rythme musicofilmique¹⁹⁰ ». Les occurrences des *cues* – c'est-à-dire la quantité de musique – sont décidées par le réalisateur, le compositeur et le *music editor*. À partir de la *cue list* établie en annexe 2 p. 329, nous obtenons 01 heure 53 minutes 11 secondes de musique montées dans *HP1*, soit une proportion musicale de 74,3%¹⁹¹. Grâce à la *summary sheet* de *HP2* (Illustration 1), nous savons que 02 heures 09 minutes 36 secondes de musique ont été montées, ce qui correspond à une proportion musicale de 80,5%¹⁹². Dans les deux cas, le rythme musicofilmique est très élevé et la proportion musicale considérable ; cette générosité sonore concourt au « son *Harry Potter* ».

I. 2. La richesse symphonique et timbrique

L'effectif requis par WILLIAMS est important (Tableau 5). Il hérite de l'orchestre postromantique.

Familles	Nombres d'instrumentistes
Bois	3 flûtes, 3 hautbois, 3 clarinettes en <i>si b</i> et 3 bassons
Cuivres	6 cors en <i>fa</i> , 3 trompettes en <i>si b</i> , 3 trombones et 1 tuba
Percussions	Timbales et autres percussions
Électronique et cordes	2 synthétiseurs, 1 piano et 2 harpes
Voix	1 chœur mixte
Cordes frottées	15 violons I, 15 violons II, 14 altos, 12 violoncelles et 8 contrebasses

Tableau 5 : Nomenclature générale de *HP1* et *HP2*

¹⁸⁹ L'adjectif « *lush* » revient sous la plume de Emilio AUDISSINO (« John WILLIAMS, *Star Wars* and the Canonization of Hollywood Film Music », *Il Canone Cinematografico / The FilmCanon*, Udine : Forum, 2011), de David WILSON (*Observations in Orchestration: John WILLIAMS* [mémoire de Master]), de Matthew EVERINGHAM (« Orchestrating Film: The contrasting orchestral-compositional approaches of Bernard HERRMANN and John WILLIAMS and their modern legacy », *Pūrātoko: Journal of Undergraduate Research in the Creative Arts and Industries*, Auckland : ePress, 2017)... La notice consacrée au compositeur dans l'*Encyclopedia Britannica* mentionne « qu'il est réputé pour son style symphonique luxuriant » (« *He was known especially for his lush symphonic style* »).

¹⁹⁰ Syntagme forgé par Jérôme ROSSI, voir *L'Analyse de la musique de film : histoire, concepts et méthodes* (op. cit.) p. 519-522.

¹⁹¹ La durée de *HP1* étant de 02 heures, 32 minutes et 21 secondes, $\frac{6791 \text{ secondes de musique}}{9141 \text{ secondes de film}} \times 100 \approx 74,3\%$.

¹⁹² La durée de *HP2* étant de 02 heures, 40 minutes et 56 secondes, $\frac{7776 \text{ secondes de musique}}{9656 \text{ secondes de film}} \times 100 \approx 80,5\%$.

Il convient d'ajouter à cette nomenclature générale les instruments secondaires tenus par les vents. On rencontre ainsi la flûte piccolo, la flûte alto, la flûte basse ; le cor anglais, le hautbois baryton (pour un seul *cue*) ; la clarinette piccolo en *mi b*, la clarinette en *la*, la clarinette basse en *si b*, la clarinette contrebasse en *si b* et la clarinette contrebasse en *mi b* ; le trombone basse ; l'euphonium (pour un seul *cue*). Quelques instruments supplémentaires sont requis ponctuellement comme deux flûtes à bec ; spécifiquement dans *HP1* un accordéon, une mandoline, une autoharpe et trois chanteurs solistes (une alto, un ténor et une basse) ; spécifiquement dans *HP2* un waterphone.

Nous n'avons pas connaissance du nombre de percussionnistes nécessaires aux partitions de *HP1* et *HP2*. Les versions de ciné-concert, nécessairement réductrices et adaptées pour être commercialisables auprès des orchestres symphoniques établis, indiquent un timbalier et quatre percussionnistes pour *HP1*, un timbalier et cinq percussionnistes pour *HP2*. Si les timbales et le vibraphone sont omniprésents, les bandes originales concernées font appel à de nombreuses autres percussions ; voici à titre d'exemple celles de *HP1* :

- Claviers et percussions à hauteurs déterminées : xylophone, vibraphone, marimba, glockenspiel, crotales, cloches d'orchestre, toms accordés ;
- Grosses percussions d'orchestre (peaux et métaux) : cymbales, cymbale suspendue, grosse caisse, caisse claire, caisse sourde, tam-tam, tom ancien, tom grave, tom long étouffé, *log drums* ;
- Petites percussions : triangle, *mark tree*, *bell tree*, crécelle, carillon, tambourin, cymbales à doigts, grelots, tambourin « *hand drum* », carillon à vent, enclume.

Le compositeur convoque volontiers plusieurs percussions à hauteurs déterminées simultanément et crée ainsi une texture carillonnante par la combinaison des timbres du vibraphone, du glockenspiel et du marimba. Dans 4M1 *The Banquet* qui accompagne les festivités de l'accueil à Poudlard, les percussions cristallines retentissent de concert (**Exemple musical 1**) :

The musical score for 'Joyeusement' (measures 1-4) features a complex percussion arrangement. The top staff is for Marimba and Cloches d'orchestre, starting with a *mp* dynamic. The second staff is for Triangle + grelots and Grosse caisse, with a *mf* dynamic. The third staff is for Synthétiseur 1 (Célesta synthétique), with a *mf* dynamic. The fourth staff is for Synthétiseur 2 (Glockenspiel brillant), with a *mf* dynamic. The bottom staff is for Piano, with a *mf (marc.)* dynamic. The score includes various dynamic markings such as *mp*, *mf*, and *mf (marc.)*, and includes performance instructions like 'Joyeusement', 'crotales', 'cloches', and 'Glockenspiel brillant'.

Exemple musical 1 : *HP1*, 4M1 *The Banquet*, mes. 1-4

L'instrument donnant une identité très forte aux premiers films potteriens, éminemment constitutif du « son *Harry Potter* », est le synthétiseur employé avec des sonorités de célesta. Ce timbre particulier désigne le *WW*, son univers, en assumant le rôle d'étendard. Dans sa thèse consacrée à la musique de *Star Wars*, Chloé HUVET faisait état de la généralisation progressive de l'emploi des synthétiseurs dans

les partitions de John WILLIAMS¹⁹³. Pour *Harry Potter*, le compositeur californien recourt à deux synthétiseurs dans sa nomenclature générale. Cette omniprésence répond à deux nécessités sonores pour le compositeur qui correspondent à deux modalités d'utilisation du synthétiseur.

Ainsi, John WILLIAMS utilise premièrement ses synthétiseurs comme substituts d'instruments acoustiques, d'instruments « réels ». Ils endossent le rôle d'un pupitre traditionnel de l'orchestre symphonique pouvant tenir, tour à tour, le plan principal par sa ligne mélodique ou bien se fondre dans la texture orchestrale. Bien souvent, le compositeur choisit un échantillonnage de célesta pour l'un des synthétiseurs. Grâce à son association avec les thèmes d'*Hedwige A* et *B*, le célesta constitue l'emblème timbrique même du *WW*. Le compositeur rappelle :

On entend un célesta dans l'ouverture, c'est un petit instrument à clavier aux sons nacrés. Comme un piano, mais plus magique. Entre le piano et le glockenspiel. Il joue des notes rapides, un peu comme le ferait un pianiste sur un clavier, ou un violoniste. Cet instrument recrée idéalement la préparation du vol et la capacité magique d'échapper à la gravité en volant à grande vitesse, un peu comme un oiseau.¹⁹⁴

Ce choix timbrique et emblématique du célesta n'est sûrement pas un hasard. John WILLIAMS s'appuie pour cela sur le topique¹⁹⁵ de la magie. Ce *topos* du surnaturel et du merveilleux renvoie aux percussions cristallines depuis les clochettes et cloches magiques employées pour des rituels dans diverses religions et croyances populaires de tous temps. Dans la tradition savante, le topique de la magie fait résonner de tels instruments entre les mains de Papageno dans *Die Zauberflöte* (1829) de MOZART (1756-1791) et c'est un célesta soliste qui personnifie la fée Dragée dans *Casse-Noisette* (1891) de TCHAIKOVSKI (1840-1893)¹⁹⁶. Le compositeur potterien a fait sienne cette sonorité d'une manière particulière. En effet, Randy KERBER, le claviériste qui a tenu le célesta dans *HP1* et *HP2*, explique qu'en réalité ce n'est pas d'un authentique son de célesta qu'il a joué :

John [WILLIAMS] ne nous en a pas parlé à l'avance. Souvent, il explique le jour de l'enregistrement. Mais, habituellement, la musique parle d'elle-même. La partition dit : célesta sur synthétiseur, solo, qui se joue *misterioso*. Donc il veut un synthétiseur. On a de vrais célestas, de beaux instruments, mais lui voulait les sons du célesta sur un synthétiseur. Voici un exemple de célesta. [KERBER joue sur son synthétiseur.] Je voulais un petit plus, quelque chose de plus sonnante et mystérieux mais qui permettrait de conserver la pureté du son. J'utilisais un DX7 comme instrument, un vieux synthétiseur à synthèse FM. Basiquement, il vous donne une onde sinusoïdale. Cette onde a un son chaud, sans son harmonique. Mais ça ne sonne pas très bien... [KERBER joue sur son synthétiseur.] On dirait un vieux jeu vidéo. J'ai donc ajouté un son de célesta. On

¹⁹³ Voir HUVET Chloé, *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*, op. cit., p.213-214.

¹⁹⁴ MEADOWS Michael, *Creating the World of Harry Potter. Part 4: Sound and Music*, op. cit.

¹⁹⁵ Les topiques renvoient à des unités de sens, des types de signifiés, des invariants musicaux étudiés par la narratologie musicale. Voir les publications d'Eero TARASTI ainsi que Márta GRABÓCZ, *Musique, narrativité, signification*, Paris : L'Harmattan, 2009, 380 p. et sous la direction de la même auteur *Sens et signification en musique*, Paris : Hermann, 2007, 300 p.

¹⁹⁶ En musique de films, le célesta renvoie aussi à « l'effet boîte à musique » décrit par Cécile CARAYOL en ce qui concerne les films d'horreur. Ce timbre « dévoile la schizophrénie et les pulsions meurtrières de l'héroïne de *Sisters* (1973), révèle la présence et l'emprise maléfique du vampire dans *Dracula* (1992), accompagne le mystère et les apparitions meurtrières du cavalier sans tête dans *Sleepy Hollow, la légende du cavalier sans tête* (1999) ou souligne l'étrangeté et l'horreur des meurtres en série dans *Le Silence des agneaux* (1991). Dans tous ces films, ces sonorités contrastent avec la noirceur de l'intrigue et en accentuent le malaise. » (CARAYOL Cécile, *Une musique pour l'image. Vers un symphonisme intimiste dans le cinéma français*, op. cit., p. 70.) Cette connotation du malfaisant et de la peur est reprise par WILLIAMS lui-même dans *Home Alone* (« Maman, j'ai raté l'avion ! », 1990) avec 1M2 *Home Alone* alors que le très jeune Kevin cède à la panique d'être cambriolé.

reconnaît le son de clochette, la lame en acier du célesta, mais avec l'onde sinusoïdale.
Et voilà le *Hedwig's Theme* de *Harry Potter*.¹⁹⁷

Cette version synthétique et truquée d'un son de célesta possède l'avantage d'être nouvelle et « magique » pour le spectateur, donc associable uniquement au *WW* dans sa mémoire. Nous relevons aussi des échantillonnages de harpe assez fréquents pour doubler les instruments acoustiques.

L'autre approche du compositeur consiste à traiter le synthétiseur comme outil sonore au sens large pour créer des atmosphères tantôt angoissantes et mystérieuses, tantôt inspirées des sons de la nature. Les scènes ayant trait à Voldemort, au danger et au mystère comportent des *cues* avec synthétiseur aux effets sonores. Les principaux sont *wind effect* (« effet de vent ») et *synth voices* (« voix synthétiques ») souvent traités en agrégats ; dans 6M2A *The Library Scene*, ce sont même des accords bitonals entre les deux mains du premier synthétiste (**Exemple musical 2**).

Exemple musical 2 : HP1, 6M2A *The Library Scene*, mes. 1-5

L'**Exemple musical 2** met en avant une autre caractéristique propre au synthétiseur. John WILLIAMS peut avoir besoin simultanément d'un renfort sur un instrument acoustique (ici la flûte et le thérémine) tout en déployant un effet d'atmosphère (le vent). L'usage de deux synthétiseurs lui permet cette alliance. *A fortiori*, le compositeur peut encore multiplier par deux les possibilités sonores en affectant deux échantillonnages simultanés à un seul synthétiseur répartis entre les deux mains de l'instrumentiste lui permettant ainsi d'obtenir jusqu'à quatre timbres en même temps. Il est également possible de changer d'échantillonnage au cours d'un *cue* comme c'est le cas au début de 3M1 *Hagrid's Flashback* dans HP1 (**Tableau 6**).

Mesure avec un changement	Échantillonnage synthé. 1	Échantillonnage synthé. 2
1	MD : célesta synthétique	—
19	—	MG : voix synthétique nasillarde, sombre et sinistre
27	—	MD : cloches enclume MG : marimba dur
30	MD : voix fantomatique	MG : voix synthétique sombre
34	MD : voix synthétique	MD : voix synthétique nasillarde, sombre et sinistre
35	—	MG : harpe synthétique
40	—	MD + MG : célesta synthétique

Tableau 6 : Changements d'échantillonnage dans les mes. 1-40 de 3M1 *Hagrid's Flashback*

On devine à travers les deux exemples précédents (**Exemple musical 2** et **Tableau 6**) la variété des sonorités que John WILLIAMS peut convoquer à l'aide des deux synthétiseurs. Ses partitions pour

¹⁹⁷ MEADOWS Michael, *Creating the World of Harry Potter. Part 4: Sound and Music*, op. cit.

HP1 et *HP2* regorgent d'indications d'échantillonnage précises appelant des sonorités à la fois concrètes et avec un caractère exact. Les synthétiseurs étant essentiels à ces partitions, les adaptations pour ciné-concert les conservent tous les deux et les amplifient même. En effet, la nomenclature étant légèrement réduite pour être jouable par les orchestres symphoniques, les synthétiseurs voient leurs parties complétées par ce qui a été retiré dans l'effectif symphonique. Les versions de ciné-concert de *HP1* et *HP2* proposent un chœur de femmes facultatif, et à défaut, ce sont les synthétiseurs qui se répartissent les parties chantées en plus de leurs propres matériaux et de ce qui a été adapté de la partition originelle.

Si les partitions de *HP1* et *HP2* exigent un chœur mixte, John WILLIAMS sollicite majoritairement les voix de femmes. En effet, *HP1*, qui comporte quinze *cues* avec chœur, ne fait appel au chœur mixte (alors écrit entre deux et six parties) qu'une fois. L'emploi du chœur de femmes seul dans les quatorze autres *cues* se fait dans ses registres médium et grave selon deux modalités possibles : toutes les choristes à l'unisson comme un pupitre d'orchestre ou bien divisées à trois voix en accords en position resserrée. Il s'agit systématiquement de vocalises sur « oo », « oh » et « ah ». Cet usage particulier du chœur de femmes permet une homogénéité de timbre et de registre inhabituelle dans les œuvres symphoniques chorales. Cette « surprise » sonore accompagne généralement les scènes inquiétantes, mystérieuses ou dangereuses¹⁹⁸.

Si l'on ne rencontre pas de mode de jeu ou d'attaque propre aux premières partitions pour *Harry Potter*, il existe toutefois des couleurs timbriques caractéristiques. Le compositeur procède à des mises en exergue des familles d'instruments dans les vents. Il n'est pas rare de trouver quelques mesures rassemblant les trois flûtes entre elles, les trois bassons entre eux, *idem* chez les cuivres. Par exemple, la *cue* 3M1 *Eat Slugs* valorise le trio d'anches doubles aiguës alors que Ron crache comiquement des limaces suite à un sortilège malencontreux dans *HP2* (**Exemple musical 3**).

Exemple musical 3 : *HP2*, 3M1 *Eat Slugs*, mes. 26-28

Ces coups de projecteur sur des familles de vents dans le discours musical valorisent une homogénéité des timbres tout en agrémentant la partition de sonorités variées. Les trios de trompettes sont tout à fait caractéristiques des premiers opus de *Harry Potter* à l'instar de ceux entendus dans 4M1 *The Banquet* (**Exemple musical 4**).

Exemple musical 4 : *HP1*, 4M1 *The Banquet*, mes. 2-5

John WILLIAMS, en « alchimiste musical¹⁹⁹ » pour paraphraser TYLSKI, parvient à composer un alliage de timbres instrumentaux figurant la magie. De nombreuses occurrences du thème d'*Hedwige* dans les premiers *cues* de *HP1* et de *HP2* où la musique symbolise la magie²⁰⁰ possèdent une écriture

¹⁹⁸ Cécile CARAYOL précise que les chœurs de femmes et d'enfants forment avec les percussions cristallines (glockenspiel, célesta) « l'effet boîte à musique » évoqué précédemment (voir *Une musique pour l'image. Vers un symphonisme intimiste dans le cinéma français, op. cit.*, p. 69-70). En cela, ils font partie des codes musicaux des films d'horreur.

¹⁹⁹ Il a titré ainsi l'ouvrage qu'il a dirigé sur ce compositeur : *John WILLIAMS. Un alchimiste musical à Hollywood, op. cit.*

²⁰⁰ Il y a un parti pris très affirmé de la part du réalisateur et du compositeur d'associer la magie à la musique dès le début du premier épisode. Ainsi, 1M1 – 1M2 *The Prologue* accompagne l'ouverture du film alors qu'Albus Dumbledore, Minerva McGonagall et Rubeus Hagrid se retrouvent pour déposer le bébé Harry Potter chez les Dursley. La présence des sorciers, complétée par l'usage

identique. La mélodie est jouée conjointement et à l'unisson exact dans un registre médium par une flûte alto, un cor anglais, un basson, un vibraphone et une harpe. Cet alliage de timbres, contrepointé par les traits rapides en gammes des violons, connote la magie en raison des instruments secondaires d'une même famille (flûte alto, cor anglais) qui, entendus à découvert et à l'unisson, donnent une sonorité inouïe, à la fois proche des instruments principaux mais différente et renouvelée. La diversité des catégories d'instruments (bois, percussions à clavier, cordes pincées) traitée en unisson participe à l'effet²⁰¹. L'ensemble de cette sonorité veloutée transmet la chaleur de la magie dans le quotidien austère de Harry chez son oncle et sa tante. Il s'agit là d'un pan du « son *Harry Potter* ».

Une autre particularité timbrique de *HP1* et *HP2* concerne l'orchestration du thème de *Voldemort A* et ses modes de jeu et d'attaque. Fréquemment, ce thème est énoncé dans la configuration suivante (**Exemple musical 5**) :

The musical score for Example 5 consists of five staves. The top staff is for Flute, marked 'Misterioso' and 'p non espr., non vib.', with a melodic line and a fermata. The second staff is for Harp, marked 'p', with a harmonic accompaniment. The third staff is for Synthesizer, marked 'p non espr.', with a melodic line and a fermata. The fourth and fifth staves are for Violins I and II, both marked 'pp', with harmonic accompaniment and glissandi.

Exemple musical 5 : *HP2*, 6M4A *Entering the Diary*, mes. 24-27

La combinaison des timbres est ici très homogène et singulière. La première flûte joue dans son registre médium sans expressivité ni *vibrato*, ce qui donne un son assez pauvre. La harpe effleure ses cordes pour jouer des harmoniques éthérées et sonnait à l'unisson de la flûte. Le synthétiseur les rejoint avec un échantillonnage macabre et désincarné. Enfin, les violons jouent des harmoniques artificielles à la quarte, donnant des sons flûtés presque immatériels avec des *glissandi* employés pour leur effet effrayant. Il résulte de l'ensemble une sonorité froide, glaçante même, cérébrale, parfaite pour créer le son de Voldemort.

Si le compositeur préfère l'exubérance symphonique, il a aussi besoin de *cues* plus sobres et contrastants pour apporter de la variété, une alternance et des respirations à sa partition. Alexandre

du Déluminateur et la moto volante de Sirius Black, ancre la scène dans le registre magique. À la suite de ce prologue, Harry se réveille, après une ellipse temporelle de dix ans, dans son placard sous l'escalier, chez son oncle Vernon, sa tante Pétunia et son cousin Dudley. Les scènes chez les Dursley sont dépourvues de musique et de magie. Celles-ci surgissent à nouveau et ensemble lorsqu'Harry découvre ses capacités en Fourchelang et en use pour communiquer avec un boa constrictor du zoo que les personnages visitent. Le retour à la maison des Dursley, environnement moldu par excellence, se fait sans musique. Finalement, la magie et la musique s'installent définitivement dans le film avec l'arrivée de la lettre de Poudlard destinée à Harry qui le précipitera dans le monde auquel il appartient et où résonne la musique.

²⁰¹ En cela, WILLIAMS s'inspire peut-être et librement de quelques modèles symphoniques de la connotation magique aussi bien dans le répertoire orchestral que celui de la musique de films fantastiques au sens large. On pense à *Bride of Frankenstein* (1935, « La Fiancée de Frankenstein ») de Franz WAXMAN (1906-1967), *Casper* (1995) de James HORNER (1953-2015), *Bram Stoker's Dracula* (1992, « Dracula ») de Wojciech KILAR (1932-2013), *The Witches of Eastwick* (1987, « Les Sorcières d'Eastwick ») et *Dracula* (1979) de WILLIAMS lui-même, les films et dessins animés des studios Disney, les ballets *La Belle au bois dormant* (1889) et *Le Lac des cygnes* (1876) de Piotr Ilitch TCHAIKOVSKI (1840-1893)...

TYLSKI remarque « dans les enveloppes souvent symphoniques qu'il conçoit pour le grand écran, John WILLIAMS y glisse presque toujours, à l'intérieur, des lettres musicales écrites à l'encre de solos²⁰² ». Ce besoin d'intimisme sonore vient souvent de la nécessité diégétique dans le *WW* : les personnages ne sont pas au contact d'un grand orchestre symphonique dans la narration et des formations musicales restreintes voire solistes apparaissent à l'écran. Des *cues* aux effectifs concordants apportent alors de la vraisemblance musico-visuelle dans *HP1*²⁰³.

La partition de *HP2*, en revanche, n'est écrite que pour orchestre symphonique et ne comprend pas de musique diégétique. Son contexte de création avec William ROSS justifie vraisemblablement cette originalité dans la mesure où adapter du matériau musical issu de *HP1* ne peut fonctionner que pour de l'accompagnement musical « de fosse » et non des scènes où la musique est diégétiquement présente.

Au-delà de ces *cues* diégétiques de *HP1* relevant d'effectifs et de couleurs chambristes, John WILLIAMS distingue et met en valeur dans ses partitions pour *Harry Potter* des instruments et timbres en-dehors de l'orchestre. Pour cela, il écrit des mélodies ou des contre-chants pour des solistes issus de l'orchestre. Souvent, il applique ce geste aux bois pour leur qualités timbriques propres.

L'instrument d'orchestre porté en soliste le plus fréquemment dans *HP1* et *HP2* est sans conteste le synthétiseur avec échantillonnage de célesta. D'après nos observations, les autres instruments d'orchestre employés en solistes sont le premier hautbois, le cor anglais, les crotales, le premier cor en *fa*, le premier basson et le violon solo des violons I. Il arrive évidemment que d'autres instruments symphoniques deviennent solistes, à l'instar de la première clarinette ou du violoncelle solo, mais leurs occurrences demeurent exceptionnelles. Nous choisissons intentionnellement de ne pas proposer d'exemple musical sur partition ni de dresser une liste des *cues* où tels et tels instruments de l'orchestre deviennent solistes pour éviter la lourdeur d'un catalogue dont le contenu peut être établi ne serait-ce que d'oreille à l'écoute de la bande originale. Ce qu'il faudrait retenir, c'est l'intérêt timbrique des instruments solistes, mis en valeur pour leurs couleurs propres et à des fins d'équilibre, de complémentarité, de vie dans le discours musical et narratif.

De manière générale, s'il est un univers de création musicale où la musique de chambre, caractérisée par des formations restreintes, est absente, c'est bien la musique de cinéma, notamment dans l'industrie hollywoodienne avec ses *blockbusters* aux coûts investis et aux retombées économiques démesurés. Le symphonisme hollywoodien constitue une réponse musicale aux moyens extravagants déployés par l'industrie californienne dans les effets visuels.

Toutefois, John WILLIAMS a introduit de la musique de chambre dans sa partition pour *HP1* qui fait alors figure de contre-exemple. En effet, en marge de l'écriture de la bande originale à proprement parler, il a composé une suite de musique de chambre de neuf numéros titrée *Children's Suite for Orchestra* (« Suite des enfants pour orchestre »), vraisemblablement inspirée par Benjamin BRITTEN (1913-1976) et son *Young Person's Guide to the Orchestra* op. 34. Dans la préface de la partition, le compositeur indique que

²⁰² TYLSKI Alexandre (éd.), *John WILLIAMS. Un alchimiste musical à Hollywood*, op. cit., p. 19.

²⁰³ Ainsi, 2M3 *The Wizard's Pub* est une musique de fond entendue au pub Le Chaudron Baveur. Elle est écrite pour accordéon accompagné d'une mandoline et de deux percussions. 6M1A alt. *Cast a Christmas Spell* est un trio vocal pour alto, baryton et basse. Il est chanté par trois fantômes que l'on voit déambuler dans les couloirs du château durant la période de Noël puisqu'il s'agit d'un carol sur des paroles de John WILLIAMS lui-même. 7M3A *Hagrid Plays the Flute* présente seulement les thèmes d'*Hedwige A et B* joués par Hagrid devant sa cabane à la flûte à bec soprano. La performance d'acteur de Robbie COLTRANE en tant que flûtiste est peu convaincante et ses doigtés faux. Ce *cue* apparaît toutefois curieux dans la mesure où il s'agit d'une sorte de mise en abîme : un personnage interprète dans la diégèse du matériau musical extradiégétique et spécialement composé pour le film. Cette exception est la seule dans les films du *WW*. 7M6 *Fluffy's Solo Theme Harp* est, comme son titre l'indique, un solo de harpe. Il correspond diégétiquement à la harpe enchantée qui joue toute seule pour endormir Touffu, l'immense chien à trois têtes qui garde la trappe donnant accès au miroir du Riséd.

les miniatures de cette suite n'ont pas été composées pour la bande originale du film puisqu'elles n'étaient pas prévues. Elles ne figuraient pas au calendrier de production, généralement très serré dans le monde du cinéma. Toutefois, si je peux me permettre de le dire de manière poétique, j'avais l'impression que chaque numéro voulait « éclore » de la partition complète.²⁰⁴

Cette publication, aux formations toujours différentes, reprend les thèmes principaux du film et ne constitue pas du matériel pédagogique pour enfants : contrairement à ce que pourrait laisser penser le titre, l'exécution de la suite est ardue. Parue chez Hal Leonard Corporation, elle commence et se conclut par une pièce commune rassemblant tout l'effectif pour former un orchestre symphonique complet.

I. 3. La virtuosité d'exécution

Bien qu'elle circule de manière générale dans son œuvre, la virtuosité instrumentale apparaît comme trait essentiel contribuant à la luxuriance dans les partitions de John WILLIAMS pour *Harry Potter*. Celles-ci nécessitent des musiciens doués d'une grande virtuosité digitale pour être exécutées. Le synthétiseur avec échantillonnage de célesta, ainsi que nous l'avons vu, possède un rôle primordial dès les premiers *opus* du WW. Ses parties requièrent une habileté technique rare pour une partition d'orchestre. Randy KERBER, le claviériste des *recording sessions* des premiers films, évoque son approche de la partition : « L'agent de John [WILLIAMS] m'a dit que John voulait m'envoyer la partition. Ça, c'est un signal qui dit : "jettes-y donc un œil". S'il me dit : "regarde donc la partition", j'ai tout intérêt à le faire.²⁰⁵ » Quant à Marcia CRAYFORD, premier violon et cheffe d'attaque des premières bandes originales, elle explique qu'« aucun musicien ne voit la partition avant les *recording sessions* ». « Quand les violonistes sont arrivés ce jour-là et ont vu [*Hedwig's Theme*]... "Oh, non !" C'était noir. Noir de notes. Tous s'activaient et se sont mis à répéter et répéter.²⁰⁶ » Ces témoignages d'instrumentistes, conjugués au simple feuilletage visuel des partitions, mettent en avant de nombreux traits d'orchestre répartis aussi bien entre les instruments de sections (les violons, les altos...) et les solistes (une flûte, une trompette, un synthétiseur...) de l'orchestre.

Au-delà des instrumentistes ayant enregistré ces bandes originales, d'autres musiciens confirment la difficulté d'exécution des partitions potteriennes. Sur le forum en ligne <www.violonist.com>, des violonistes professionnels partagent les œuvres qu'ils estiment être les plus difficiles qu'ils ont jouées : un participant sur cinq²⁰⁷ annonce *Harry Potter*.

Pour John WILLIAMS, la virtuosité est nécessaire pour créer une partition luxuriante, une musique qui soutienne l'action. Il reconnaît que « les interprétations virtuoses d'un orchestre de renommée mondiale magnifient les scènes, les personnages, les lieux, les font voler [...]. L'orchestre vole avec eux.²⁰⁸ »

²⁰⁴ « *The film's score did not require them, and our production schedule, usually very difficult in the film world, made no provision for their arrival. However, if I can be permitted to put it a bit colorfully, each piece seemed to insist on being « hatched » out of the larger body of the full score.* » John WILLIAMS, *Harry Potter and the Sorcerer's Stone – Children's Suite for Orchestra*, Milwaukee : Hal Leonard Corporation, s. d., p. 2.

²⁰⁵ Voir au chapitre 1 la note de bas de page n°84 p. 48.

²⁰⁶ *Idem* au chapitre 1 la note de bas de page n°85 p. 48.

²⁰⁷ Sur trente-six internautes ayant participé à la discussion, sept ont désigné *Harry Potter*. Voir <<https://www.violinist.com/discussion/archive/7183/>> (consulté le 12 juin 2020).

²⁰⁸ MEADOWS Michael, *Creating the World of Harry Potter. Part 4: Sound and Music*, op. cit.

I. 4. La mélodie comme guide dramatique

L'écriture mélodique de John WILLIAMS, tonale ou modale, est majoritairement motivique et thématique. Le catalogue de ses nombreux thèmes figurant au chapitre suivant atteste de cette prédilection. Le compositeur écrit des mélodies marquantes, facilement mémorisables. Ce trait caractéristique provient de leur profil tout à fait chantable et du ressassement du matériau thématique. Si l'élaboration de telles mélodies requiert de la patience et un travail conséquent, les lignes williamsiennes paraissent évidentes à l'oreille ; le compositeur confie dans cette perspective « tenter d'écrire des mélodies qui donnent l'impression d'avoir toujours été là²⁰⁹ ». Patrick DOYLE évoque la virtuosité compositionnelle de son prédécesseur dans le *WW* : « John WILLIAMS nous fait croire que c'est facile, mais ça ne l'est pas !²¹⁰ » Comme si, au-delà de la complexité et l'audace techniques, le rendu musical et plus particulièrement mélodique revêtait une allure limpide.

Cependant, cette assertion doit être relativisée dans la mesure où les mélodies potteriennes de WILLIAMS, même les plus populaires, comportent fréquemment un élément dérangeant, une brève tournure inattendue, un intervalle diminué... qui brouille cette simplicité et l'aisance à chanter le motif. C'est par exemple le cas de la demi-cadence du thème d'*Hedwige A*²¹¹ dont la mélodie en *mi* mineur donne *ré #*, *fa b*, *si*. De même, le thème de *Leaving Hogwarts*, pourtant si lumineux et transparent, comporte un intervalle « surprise » de quarte diminuée descendante (**Exemple musical 6**). *A posteriori* dans la phrase musicale, le *mi #* peut être considéré avec le *sol #* suivant comme une double broderie du *fa #* ; l'intervalle initial est donc inattendu, mais il participe d'une logique qui reste très tonale. Ces aspérités mélodiques, si elles complexifient la ligne, confèrent également une profondeur expressive dans un spectacle où l'émotion est au cœur des préoccupations artistiques.

Exemple musical 6 : HP1, 9M2 *Leaving Hogwarts*, mes. 6-13

Ce paradoxe dans l'écriture mélodique témoigne d'intentions dramatiques mettant en mouvement l'imagination. L'évidence mélodique est un outil donnant à la musique une franche lisibilité, une clarté sémantique. Dans le même temps, les revers et surprises mélodiques font office de micro-éléments perturbateurs et de rebondissements dans le discours.

De manière générale, les tournures mélodiques de WILLIAMS explorent majoritairement le langage tonal. L'approche mélodique s'inscrit de manière privilégiée dans « l'idiome du XIX^e siècle²¹² ». Le choix de cette orientation de l'écriture a été motivé par la familiarité du spectateur avec cette esthétique ; le compositeur parle d'

²⁰⁹ John WILLIAMS cité par Alexandre TYLSKI dans *John WILLIAMS. Un alchimiste musical à Hollywood*, op. cit., p. 23.

²¹⁰ Propos recueillis par BASIRICO Benoît et RIVAUD Sylvain, « Patrick DOYLE, *Harry Potter et la Coupe de Feu & Nanny McPhee* (2005) », op. cit.

²¹¹ Voir le chapitre 3 pour le catalogue des thèmes récurrents.

²¹² ROSSI Jérôme, « Le dynamisme harmonique dans l'écriture filmique de John WILLIAMS », dans TYLSKI Alexandre (éd.), *John WILLIAMS. Un alchimiste musical à Hollywood*, op. cit., p. 115.

une musique qui nous aurait rapprochés d'émotions très familières et déjà vécues, ce qui signifiait pour moi, en tant que musicien, qu'elle devait être puisée dans le répertoire opératique du XIX^e siècle, c'est-à-dire, si vous voulez, chez WAGNER et ce genre de choses. Ces sortes d'influences nous rapprocheraient aussi d'expériences théâtrales familières – en fait, de toutes les expériences occidentales. [...] La musique, c'est du moins ce que je pense, est fermement enracinée dans des sensibilités culturelles occidentales.²¹³

De nombreuses mélodies s'ouvrent par un appel de quarte juste ascendante qui renforce l'assise tonale²¹⁴. Les élans lyriques, tout en permettant aux mélodies de se déployer et de se hisser au premier plan du rendu sonore, confortent le fondement tonal de l'écriture williamsienne. Nous rencontrons de tels élans dans les *cues* 9M2 *Leaving Hogwarts* (HP1) ou encore 10M1X *Fawkes the Phoenix* (HP2). Ils se traduisent par une mélodie en valeurs longues, de grands intervalles comme l'octave juste et un profil affirmé en accent-désinence. La prégnance tonale dans le paramètre mélodique participe elle aussi à l'expressivité de la musique et sa luxuriance par sa familiarité.

Il est fréquent que le compositeur ait recours à une écriture en fusées, notamment aux bois mais aussi aux cordes. Ces traits rapides ascendants apportent de la fulgurance à la musique et du dynamisme à l'action. Alors que Harry va s'endormir au son d'une tempête déchainée, Hagrid, accompagné de fusées angoissantes (**Exemple musical 7**), défonce la porte d'entrée, créant panique et urgence dans la petite maison sur l'île isolée :

The image shows a musical score for two staves. The top staff is for Flutes, Oboes, and Clarinets in B-flat, and the bottom staff is for Violins I & II and Altos. Both staves are in 6/8 time and G major. The music features a rapid, ascending melodic line starting with a quarter rest followed by a quarter note G4, then a series of eighth notes ascending to G5. The dynamics are marked *ff* (fortissimo). There are various performance markings including accents (^), slurs, and a 'piccolo' marking. The tempo/mood is indicated as 'féroce' (ferocious).

Exemple musical 7 : HP1, 2M1 *The Beach and the Arrival of Hagrid*, mes. 16

Les fusées jouent également un rôle de ponctuation du discours musical chez WILLIAMS. Véritables outils formels, elles servent à conclure une section dramatique et musicale par un synchronisme musico-visuel cher au compositeur. Ainsi, lorsque Hermione se retrouve prisonnière du troll dans les toilettes des filles, la fusée (**Exemple musical 8**) sert de transition entre une section calme, presque lisse (la

²¹³ « Music that would put us in touch with very familiar and remembered emotions, which for me as a musician translated into the use of a 19th century operatic idiom, if you like, WAGNER and this sort of thing. These sorts of influences would put us in touch with remembered theatrical experiences as well – all western experiences to be sure. [...] The music at least I think is firmly rooted in western cultural sensibilities. » Cité par Craig L. BYRD dans « John WILLIAMS. The Star Wars Interview », *op. cit.*, p. 18. Traduction de Jérôme ROSSI.

²¹⁴ C'est le cas dans HP1 avec des mélodies dans les *cues* 1M1 *Potter Logo Lead in*, 1M1-1M2 *The Prologue*, 1M3 *The Friendly Reptile*, 1M4 *Don't Burn My Letter!*, 1M5 *Mail Delivery*, 2M2 *You're a Wizard, Harry*, 2M4 *Diagon Alley Part 1*, 3M2 *Platform Nine and Three Quarters*, 3M4 *Arrival at Hogwarts*, 3M6 *House Selection*, 4M3 *Mail Drop*, 4M5 *The Moving Stairs*, 4M6 *It's Guarding Something*, 5M2 *Fighting the Troll*, 5M3 *Nimbus 2000*, 5M4 part 1 *Let the Games Begin*, 5M4 part 4 *Harry's Great Victory*, 6M2A *The Library Scene*, 6M6 *The Norwegian Ridgeback*, 7M3A *Hagrid Plays the Flute*, 7M5 *Neville Stiffens*, 8M2 *The Game Begins*, 8M4 *The Mirror Scene* et 9M1 *Leaving Hogwarts*.

Dans HP2, les *cues* comportant des mélodies avec appels de quarte sont 1M1-1M2 *Prologue: Book II*, 1M9 *Letters from Hogwarts – Floo Powder*, 1M11/2MA *Knocturn Alley / Diagon Alley*, 2M1A *Flourish and Blotts*, 2M8A *Mailing Delivery*, 2M10 *Gilderoy Lockhart*, 3M4 *Dumbledore's Caution*, 4M4 *Dueling Club*, 5M1 *Harry Is a Parselmouth*, 7M1 *Hagrid's Arrest*, 7M4 *The Spiders* et 9M2 *Dumbledore and Harry*.

vision du troll immobile et confus) et une atmosphère chaotique où la créature poursuit la jeune sorcière en semant la destruction sur son passage à l'aide de sa massue (**Illustration 8**). Ces mélodies particulières sont des articulations musico-narratives formelles entre deux atmosphères.

Exemple musical 8 : *HP1, 5M2 Fighting the Troll*, mes. 44-48

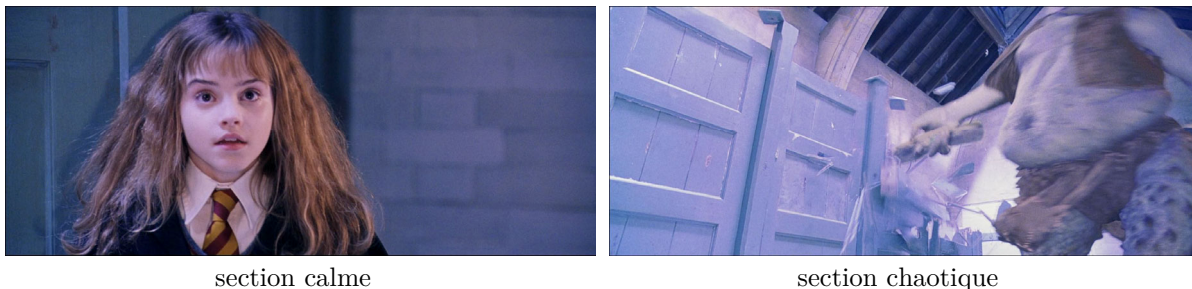


Illustration 8 : Photogrammes de sections contrastées et articulées par des fusées dans *HP1*

L'élément mélodique du compositeur américain peut être aussi non-thématique et l'impression de luxuriance musicale s'en trouve nuancée. Les besoins du film, que ce soit par rapport à la diégèse ou pour une question de rythme et d'équilibre, conduisent WILLIAMS à produire des sections voire des *cues* entières non thématiques. Souvent, la musique non-thématique intervient lorsque l'action ne fait pas avancer l'intrigue. Lorsque Ron et Harry sont accueillis par Rusard à Poudlard après leur trajet à bord de la Ford Anglia volante, la musique entendue n'est pas thématique car la scène possède peu d'intérêt dramatique. La musique colore cette brève section du film d'énigme alors que les jeunes sorciers redoutent une punition sévère de la part du concierge (**Exemple musical 9**). L'écriture non-thématique, dans un contexte de *do* mineur très élargi, concourt à cette angoisse statique.

The musical score for Example 9 consists of three staves. The top staff is for Célésta, the middle for piano, and the bottom for bassoon. The Célésta part features a melodic line with a fermata and a dynamic marking of *mf*. The piano part has a rhythmic pattern of eighth notes with triplets and a dynamic marking of *p*. The bassoon part has a melodic line with a fermata and a dynamic marking of *mf*. The score is in 3/4 time and includes various accidentals and articulations.

Exemple musical 9 : HP2, 2M5 *Filches Warning*

De manière générale, les scènes brèves et peu consistantes narrativement ainsi que celles avec des mouvements rapides et des *cuts* alertes suggèrent au compositeur des musiques non-thématiques produisant une tension. Le paroxysme de cette tendance est atteint par les matches de Quidditch couverts de musique athématique. Les joueurs, évoluant sur leurs balais dans les airs à des postes différents, génèrent des actions à l'écran éparses et brusques. La musique de John WILLIAMS se synchronise avec ces mouvements tous azimuts par des gestes musicaux nombreux et centrifuges. On entend alors une profusion de fragments mélodiques multidirectionnels, comme exposés en rafales. L'élément mélodique, quand il est motivique, est également constitué de cellules réitérées tournant autour d'elles-mêmes dans un ambitus restreint. L'ensemble construit une séquence musicale non-thématique haletante.

Pour HP1 et HP2, John WILLIAMS adopte l'atonalité sur des sections de *cues* ponctuels quand l'image le lui impose – ce sont souvent lorsque les forces malfaisantes sont puissamment à l'œuvre. Plutôt qu'une écriture atonale déterminée, le compositeur recourt à des réservoirs (« *aleatoric boxes* ») écrits sous forme de modèles ou *patterns* à développer. Ainsi, quand le souvenir incarné de Tom Jedusor explique à Harry qu'il a pris possession de l'esprit de Ginny Weasley tout au long de l'année pour l'obliger à commettre des horreurs, la musique de 8M2C *Entering the Chamber* devient effroyable dans un langage atonal avec des cors en sons bouchés, des *clusters* dans l'extrême grave du piano et des modèles aléatoires atonaux à développer aux cordes frottées graves (Exemple musical 10).

The musical score for Example 10 is for Violoncelles and Contrebasses. It is divided into two systems. The first system starts with a tempo marking of 'Plus vite' (♩ = 81) and a dynamic marking of *mf*. It features a 'continue pattern (ad lib.)' for both instruments. The second system starts with a tempo marking of 'Misterioso' (♩ = 55) and a dynamic marking of *pp*. It also features a 'continue pattern (ad lib.)' for both instruments. The score includes various accidentals and articulations.

Exemple musical 10 : HP2, 8M2C *Entering the Chamber*, mes. 53-62

I. 5. Un langage harmonique foisonnant

L'harmonie des premières partitions potteriennes hérite de pratiques tonales tardives. Singulière dans l'univers de la tonalité, cette idiosyncrasie harmonique, telle qu'on la rencontre dans les musiques

de certaines écoles du début du XX^e siècle ou chez certains compositeurs de cette période, se présente comme enrichie et assouplie. Nous l'entendons au sens d'une esthétique où les compositeurs, acculés par l'épuisement du système tonal et les pratiques wagnériennes, ont cherché à renouveler le langage par des voies diverses. Celles-ci, que l'on retrouve chez John WILLIAMS pour *HP1* et *HP2*, recouvrent une harmonie fonctionnelle et riche, une harmonisation « par le chant » non fonctionnelle, l'usage de la bitonalité voire de la polytonalité et le recours à l'atonalité. Le compositeur hérite ainsi en majorité du style harmonique impressionniste²¹⁵, du courant néoclassique et surtout du postromantisme straussien.

L'harmonie reste donc souvent fonctionnelle, ainsi que le prouve la fréquence des enchaînements fondamentaux de type dominante – tonique. John WILLIAMS les réalise toutefois avec une approche moderne : sous une mélodie, même de facture très classique, il remplace les accords « attendus » par d'autres, éloignés dans le cycle des quintes. Afin d'illustrer cette technique, nous reproduisons ci-dessous la première section de *Hogwarts Forever* de *HP1* (**Exemple musical 11**) :

Majestueux et noble (♩ = 80)

Cors

I

9 7 +

♭V Système d'axes I

Exemple musical 11 : *HP1*, *Hogwarts Forever*, mes. 1-10

Cette pièce écrite en *sol* majeur possède une mélodie limpide et tout à fait tonale. Les nombreuses altérations accidentelles qui irriguent les trois voix d'accompagnement témoignent de colorations, s'agissant soit d'appoggiatures chromatiques, soit d'accords éloignés du ton principal. Le brouillage harmonique est plus saisissant lorsque n'intervient pas d'accord appoggiature. L'exemple du premier accord de la mesure 5 devrait être, classiquement, une harmonie de tonique : elle est transfigurée par une quinte augmentée et une septième majeure en substitution d'un redoublement de la tonique ; il en

²¹⁵ Nous renvoyons à Michel FLEURY, *L'Impressionnisme et la musique*, Paris : Fayard, coll. « Les chemins de la musique », 1996, p. 71-114. L'auteur établit les caractéristiques harmoniques de la musique impressionniste concourant à cette « volupté sonore » (p. 87) : « accords de septième et de neuvième, d'espèce ou de dominante, sur lesquels [on] surenchérit encore en les relevant de dissonances (appoggiatures) non résolues » (p. 88) ; « affranchissement des obligations de préparation ou de résolution des dissonances [...] et ouverture de la voie aux successions parallèles de telles agrégations » (p. 88) ; « usage de la dissonance en tant que consonance [...] ; adjonction de la onzième naturelle » (p. 89) ; « la lueur aveuglante des secondes » (p. 99) ; « l'harmonie fonctionnelle détrônée par l'harmonie sensorielle » (p. 104) ; « nouvelles formations d'accords (par quarte ou par quinte, polytonalité, échelles...) » (p. 111).

résulte une configuration moderne à la sonorité suave. L'harmonie, si elle apporte par moment des touches de couleur surprenantes, conserve donc ses fonctions essentielles tout en offrant une saveur sonore particulière.

En revanche, l'harmonie enrichie – traduite par l'utilisation de neuvièmes, onzièmes voire treizièmes d'espèce – conduit aussi à une syntaxe peu ou non fonctionnelle. L'**Exemple musical 11** illustre également l'emploi de telles neuvièmes à la mesure 7 sur le premier accord (neuvième incomplète). Au-delà d'une nature plus ou moins proche d'accords classés, celui-ci présente un rapport de triton avec la tonique appelé « système d'axes²¹⁶ » rencontré chez Robert SCHUMANN (1810-1856), Béla BARTÓK (1881-1945) ou encore Franz LISZT (1811-1886). Les bouleversements de la syntaxe harmonique nous amènent à considérer de telles sonorités comme volontairement déplacées dans ce contexte tonal élargi. Il résulte ici des harmonies « surprises » de la conduite des voix. Le deuxième accord de la mesure 8 est très symptomatique : sa sonorité, par enharmonie, est celle d'une septième de sensible (*do – mi b – sol b – si b*) ; du seul point de vue fonctionnel, cet accord n'a aucun sens.

Chez WILLIAMS, l'absence de fonctionnalité harmonique dans un contexte tonal peut se trouver compensée par une harmonisation « par le chant », une notion proposée par Jacques CHAILLEY. Jérôme ROSSI en résume ainsi le principe :

Par ce procédé, une ligne mélodique (souvent placée à la partie supérieure) et non la basse guidant le discours musical et assurant le lien tonal, l'accompagnement peut s'autoriser des « parenthèses d'apesanteur » puisque la succession d'accords se fait sans cohérence harmonique ; ainsi, « les basses fondamentales d'accords se succéderont en tenant compte des lignes mélodiques et des consonances, mais *sans aucun égard à leur fonction harmonique*²¹⁷ ». ²¹⁸

Cette technique d'harmonisation offre des emprunts tonals instantanés et inattendus qui attirent l'attention et colorent le discours de manière originale. Un tel procédé, fréquent dans la musique du courant néoclassique, se présente comme le synonyme d'interpolations harmoniques non fonctionnelles. Le *cue* 10M1X *Fawkes the Phoenix* de *HP2* illustre l'harmonisation par le chant (**Exemple musical 12**) :

The image shows a musical score for a piece in 8/8 time, marked 'Moderato'. It consists of two staves: 'Mélodie' (Melody) and 'Harmonisation' (Harmony). The melody is written in treble clef and G major. The harmony is written in bass clef and consists of chords with Roman numerals: I, II majorisé, IV, I, VI, III, VI, IV, VI, I, IV, I, VI abaissé, III abaissé, IV, V, I.

Exemple musical 12 : *HP2*, 10M1X *Fawkes the Phoenix*, mes. 46-55

L'extrait présenté dans l'**Exemple musical 12** est en *do* majeur. Une fois de plus, WILLIAMS écrit une ligne mélodique simple et assurément tonale. Son harmonisation comprend une sus-tonique majorisée (un accord de *ré* majeur) bien qu'elle conduise à une fausse relation chromatique en s'enchaînant à la sous-dominante. Le compositeur réserve une autre surprise à l'antépénultième mesure en abaissant et

²¹⁶ L'analyse par systèmes d'axes tonals revient à Ernő LENDVAI. Il s'agit d'« équivalences des pôles opposés du cycle des quintes qui tendent à substituer aux relations de tons voisins – sous-dominante et dominante – la relation de triton. » (GOUTTENOIRE Philippe et GUYE Jean-Philippe, *Vocabulaire pratique d'analyse musicale*, Sampzon : Delatour France, coll. « Musique / Pédagogie », 2006, p. 19.)

²¹⁷ CHAILLEY Jacques, *Traité historique d'analyse harmonique*, Paris : Leduc, 1977, p. 135.

²¹⁸ ROSSI Jérôme, « Méthodes d'analyse de l'harmonie postromantique : bilan et perspectives » dans Jérôme ROSSI (éd.), *L'Harmonie postromantique : analyse et esthétique*, Paris : Université de Paris-Sorbonne, coll. « Conférences et séminaires », n° 30, 2007, p. 26.

majorisant les sixième et troisième degrés. Ces interpolations harmoniques non fonctionnelles, typiques des musiques néoclassiques, s'accordent parfaitement avec la mélodie, avec « le chant ». Un phénomène similaire s'observe dans de nombreux *cues* des premières partitions potteriennes ; l'effet est particulièrement saisissant dans 9M2 *Leaving Hogwarts* de *HP1*. La coexistence d'harmonies fonctionnelles et non fonctionnelles instaure une tension pour le spectateur quant à la direction que prend une phrase musicale et son habileté à prédire cette direction. C'est donc pour le compositeur un moyen de susciter et jouer avec les attentes harmoniques. Jérôme ROSSI juge en ce sens que « la construction de tensions et de détentes n'est plus le fait d'une tonique menacée par des tonalités secondaires mais résulte d'une menace constante qui pèse sur les hiérarchies traditionnelles de l'harmonie tonale par des phénomènes non fonctionnels²¹⁹ ».

Les partitions de *HP1* et de *HP2* foisonnent de suites d'accords parallèles en position resserrée. Dans *HP1*, c'est par exemple le cas dans 1M1 – 1M2 *The Prologue*, 4M1 *The Banquet*, 4M3 *Mail Drop*, 4M5 *The Moving Stairs*, ou encore 6M5 *Hermione's Reading*. Souvent, ce sont des trios de trompettes qui assurent, dans un trait rapide, les successions harmoniques parallèles. Le thème d'*Hedwige C*, important dans la musique du *WW* ainsi que nous le verrons au chapitre 3, est fondé sur ce principe. Lorsque Mimi Geignarde, le susceptible fantôme des toilettes abandonnées de Poudlard, s'envole dans les airs dans *HP2*, le chœur de femmes, doublé par les bois aigus et le synthétiseur avec échantillonnage de célesta, accompagne la courbe de son envolée par une courbe d'accords parallèles dans 8M2 *Myrtle's Tale* (Exemple musical 13) :

Misterioso

Chœur de femmes

Exemple musical 13 : *HP2*, 8M2 *Myrtle's Tale*, mes. 1-4

La polytonalité consiste en l'utilisation d'au moins deux tonalités simultanément dans le discours musical²²⁰. John WILLIAMS préfère la polytonalité harmonique plutôt que contrapuntique. Il en résulte des accords dissonants que le compositeur réserve pour les scènes de mystère, d'angoisse et de danger. Ainsi, l'énigmatique scène du prologue dans *HP1* comporte des accords polytonaux – il s'agit d'accords complexes contenant en eux-mêmes, voire superposant, des accords classés – que nous appellerons « polyaccords » en référence à la terminologie anglaise de « *polychords* ». Les mesures 31 à 35 de 1M1 – 1M2 *The Prologue* enchaînent des polyaccords dans une ouverture vers l'aigu (Exemple musical 14) :

Magico

Polyaccords

Décompositions

sol# = la, ré# = mi, mi = ré# ; ré# = do#

Exemple musical 14 : *HP1*, 1M1 – 1M2 *The Prologue*, mes. 31-35

²¹⁹ ROSSI Jérôme, « Le dynamisme harmonique dans l'écriture filmique de John WILLIAMS », dans TYLSKI Alexandre (éd.), *John WILLIAMS. Un alchimiste musical à Hollywood*, op. cit., p. 132-133.

²²⁰ Ce langage a été théorisé par le compositeur Darius MILHAUD dans son article « Polytonalité et atonalité » paru dans *La Revue musicale*, 1923, n°4 de la quatrième année, p. 29-44.

Nous pouvons décomposer chaque polyaccord en deux accords classés, parfois au moyen d'une orthographe enharmonique (comme dans l'**Exemple musical 14**). On assiste alors à la superposition d'accords parfaits ou diminués et d'accords de septièmes (majeures, de dominante, de sensible). Cet effet de trouble des polyaccords enchaînés se rapproche d'une sonorité atonale tant il est dense et changeant ; seule la lecture de la partition permet d'en saisir la construction.

Quelques *cues* des bandes originales de *HP1* et *HP2* comportent des passages atonaux, d'autres développent des sections atonales entières comme le début de 7M8 *The Flying Keys* dans *HP1*. L'atonalité, libre du sérialisme, impose que toutes les notes du total chromatique possèdent une valeur égale. Aucun son, aucune harmonie ne crée de tension attractive ou répulsive vis-à-vis d'une autre. Il y a une abolition de toute hiérarchie entre les sons. De fait, l'espace sonore est neutre, homogène, non orienté. Cette particularité rencontrée chez Arnold SCHÖNBERG (1874-1951) et Anton WEBERN²²¹ (1883-1945) a rapidement évolué vers un langage dodécaphonique régi par une logique sérielle. Conjointement à une écriture non thématique, John WILLIAMS affecte l'atonalité aux scènes d'action et aux mouvements rapides. Nous relevons aussi des modalités d'écriture atonale par l'usage ponctuel d'espaces de musique aléatoire ainsi que nous l'avons vu et le compositeur confie aux parties de piano et synthétiseurs des *clusters*. Généralement, WILLIAMS écrit « *lowest cluster* », « *cluster le plus grave* », pour un effet de timbre et d'harmonie. Le *cluster* est bien une « invention moderne » et pianistique de Henry COWELL (1897-1965) dès 1916 avec *Dynamic Motion* qui explore les ressources sonores de cette technique de jeu, il en développe différentes modalités de réalisation.

I. 6. Correspondances musico-visuelles et points de synchronisation

De nombreux commentateurs ont souligné l'importance du synchronisme minutieux entre la musique et l'action chez John WILLIAMS²²². Les correspondances musico-visuelles sont omniprésentes. Il s'agit d'écrire la musique en association rythmique et temporelle globale avec l'image, le ton d'une scène, le rythme du montage... cela, pour en renforcer le pouvoir évocateur. Ce sont le ton et le rythme du visuel qui inspirent le temps musical.

Ainsi, les *tempi* sont dictés par le phrasé de l'action visuelle. Celui-ci est engendré par la cadence des actions à l'écran et la vitesse du montage passant d'un *cut* à l'autre. Lors des scènes aux actions soutenues voire fulgurantes, John WILLIAMS opte pour des *tempi* rapides. C'est par exemple le cas lors des scènes de match de Quidditch qui donnent à voir un fourmillement aérien de sorciers sur des balais devenus de véritables bolides de course. Dans *HP1*, les quatre parties du *cue* 5M4 *The Quidditch Match* possèdent des *tempi* alertes : la première partie *Let the Games Begin* commence *ala marcia* ♩=102, devient *faster* ♩.=130 pour aboutir à la deuxième partie *The Scoring Begins* dans un mouvement *energico* ♩=79 alors qu'éclate la cohue de la rencontre avec des joueurs volant tous azimuts. S'ensuivent des *tempi* accélérés au fur et à mesure que le match se densifie en actions à l'écran. La troisième partie *Slytherin Scores* est indiquée *much faster* ♩.=147 où le *tempo* est aussi pressé que Harry sur son balai dans la quête du vif d'or qui mettra fin au match. Après des rebondissements dans la narration induisant les changements de vitesse à l'écran et dans le montage, la quatrième partie *Harry's Great Victory* accompagne le triomphe de Harry par une joyeuse fanfare encore pleine de l'excitation du match à ♩.=134.

²²¹ Voir le dernier mouvement du *Streichquartett* n°2 en *fa* # mineur op. 10 de SCHÖNBERG qui est la première œuvre atonale, ou encore le premier mouvement des *4 Stücke für Geige und Klavier* op. 7 de WEBERN.

²²² Voir notamment Jon BURLINGAME, « *E. T. Turns 30. WILLIAMS' Score Soars on New Blu-Ray Release* » [« *E. T.* a trente ans. La partition de WILLIAMS s'élève avec la sortie du nouveau Blu-Ray »] dans *The Film Music Society*, 10 octobre 2012 et 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*, op. cit., p. 71-72.

Réciproquement, les scènes durant lesquelles la caméra bouge peu et le rythme du montage d'un *cut* à l'autre est calme, la musique de John WILLIAMS adopte des *tempi* paisibles. Dans 6M3 *Dumbledore's Advice* écrit pour *HP1*, le *cue* soutient la contemplation silencieuse du miroir du Riséd ainsi que l'échange entre Harry et Dumbledore à propos de l'artéfact montrant, pour le jeune sorcier, ses parents décédés. La scène possède un certain statisme visuel. Le *tempo* ♩=62 reflète alors la complexe douceur de ce moment de peine durant lequel la musique évolue en valeurs longues ou liées.

La vitesse de la musique est inspirée par l'atmosphère de la scène. John WILLIAMS écrit ainsi sur ses partitions des indications agogiques et de caractère combinées en un seul adjectif et directement inspirées par le ton d'une scène. À titre d'exemple, il appose la note d'intention polysémique « *magico* » dans les *cues* 1M1-1M2, 2M4, 2M5, 3M5, 4M7, 5M4 et *End Credits Part I* de *HP1* et dans 1M7, 1M9, 4M3 et 7M2 tirés de *HP2*. L'indication « *misterioso* » revient quant à elle à de très nombreuses reprises dans les deux premiers *opus* de *Harry*. D'autres, plus ponctuelles, demeurent aussi évocatives comme « *nobly* », « *lightly* », « *joyously* » ou encore « *with tension* ».

Par ailleurs, de nombreux points de synchronisation de mouvement à l'image²²³ investissent les bandes originales de *HP1* et *HP2*. Ces procédés audiovisuels de synchronisation cinétiques s'appuient sur le principe de la *synchèse*. Ce terme, forgé par le compositeur et musicologue Michel CHION, regroupe « *synthèse* » et « *synchronisation* ». Il s'agit d'un effet « en vertu duquel deux phénomènes sensoriels ponctuels et simultanés sont perçus immédiatement comme un seul et même événement, procédant de la même source : ici, bien sûr, l'image et le son²²⁴ ». Ce principe englobe le *mickeymousing* rencontré dans les partitions potteriennes. Ainsi, dans *HP2*, alors que Crabbe et Goyle mangent des pâtisseries dans lesquelles Harry et Ron ont dissimulé de puissants somnifères, les deux Serpentard s'écroulent endormis au son d'une chute dans le discours musical (**Exemple musical 15** et **Illustration 9**) : *glissandi* descendants, *crescendo* puissant et accord accentué quand les élèves s'écroulent brutalement au sol.

Violons et altos

Timbales, bassons, tuba et violoncelles

♩ = 48

mp — *smf*

smfz

Exemple musical 15 : *HP2*, 5M8 *Cakes for Crabbe and Goyle*, mes. 27

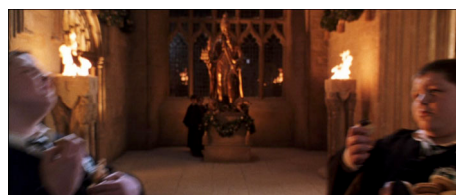
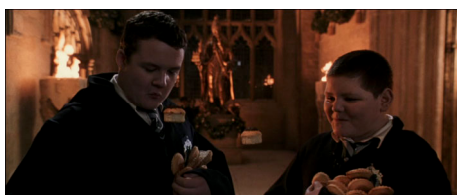


Illustration 9 : Photogrammes de la chute de Crabbe et Goyle dans *HP2*

Le choix des métriques découle, lui aussi, de l'image dans un effet de *synchèse*. Lors de l'écriture, John WILLIAMS repère les moments que la musique devra particulièrement souligner par un temps fort. Les appuis visuels connaissent une transsubstantiation musicale par l'intervention du compositeur. Ainsi, WILLIAMS change de métrique selon ces appuis visuels et musicaux dans un souci de synchronicité parfaite ; il fait correspondre les premiers temps avec les moments-clés et développe son discours en

²²³ Voir Jérôme ROSSI, *L'Analyse de la musique de film : histoire, concepts et méthodes*, op. cit., p. 330-334.

²²⁴ CHION Michel, *La Musique au cinéma*, op. cit., p. 206.

conséquence. Pour ses musiques en division binaire du temps, le compositeur opte pour une métrique à la noire et parfois à la blanche dans le cas d'un tempo élevé ; pour le ternaire, il choisit une métrique à la noire pointée. Les autres chiffrages sont généralement exclus de son orthographe métrique.

Par leur nature solidaire, les correspondances musico-visuelles et les points de synchronisation contribuent à la luxuriance de la partition dans une sensation de générosité sonore en totale adéquation avec la diégèse. Au-delà de ces deux phénomènes, les partitions de WILLIAMS revendiquent une conception rythmique relevant du temps strié²²⁵ où la pulsation constitue un repère pour le spectateur. Ce principe s'assouplit toutefois lors des sections aléatoires où les musiciens développent librement – du point de vue rythmique – une *pattern* mélodique mais il demeure assujéti au carcan temporel des mesures qui défilent, la synchronisation avec le film prévalant.

II. *Harry Potter et le Prisonnier d'Azkaban* : un laboratoire compositionnel

Nous bénéficions d'un socle esthétique de référence composé des deux premières bandes originales de l'œuvre-monde. Les éléments constitutifs du langage musical de *HP1* et *HP2* sont considérés comme canon dans le *WW* et deviennent alors le point de comparaison privilégié pour les productions musicales ultérieures. L'enjeu de la suite du présent chapitre réside dans la mise en lumière de caractéristiques compositionnelles subséquentes et différentes dans le but d'évaluer la cohérence stylistique macrostructurelle.

La bande originale de *HP3* propose d'abord une continuité par rapport aux deux premiers épisodes. En effet, comme pour ses précédentes partitions potteriennes, John WILLIAMS accorde une importance capitale au synchronisme musico-visuel et l'ensemble des caractéristiques rythmiques et temporelles demeure valable. Beaucoup de mélodies s'ouvrent par un appel de quarte juste ascendante renforçant l'assise tonale dans *HP3*²²⁶. Le compositeur californien renoue aussi avec ses élans lyriques ponctuels dans certaines mélodies accompagnant les plans larges, comme avec *3M3/3MCA Riding the Hippogriff* (Exemple musical 16) :

Exultant ♩ = 90

Flûtes
Bois médiums
Cours en Fa
Cordes

Exemple musical 16 : *HP3, 3M3/3MCA Riding the Hippogriff*, mes. 10-13

²²⁵ Concept développé par Pierre BOULEZ ; voir son essai *Penser la musique aujourd'hui*, Paris : Gonthier, 1963, p. 99-100.

²²⁶ C'est le cas dans les *cues* 1M1 *Opening III*, 3M9 *Revealing the Bridge*, 3M10 alt. *Remembering Mother Alternate*, 3M12 *The Great Hall Ceiling*, 4M3+4 new *Woods Walk and Birds Flight*, 4M14 *Dueling the Dementor*, 6M4 *Sirius and Harry*, 7M6 *Sirius Finale Scene*, 7M7 rev. *Whomping Willow Revisited*, 7M9 *Lupin's Departure*, 7M11 *A New Broomstick* et 7M12 *End Credits*.

La virtuosité digitale des musiciens est toujours de rigueur, ainsi qu'en témoigne l'impressionnant solo de flûte 1 concluant 2M9 *Rainy Nights, Dementors, and Birds* (Exemple musical 17).

Exemple musical 17 : *HP3, 2M9 Rainy Nights, Dementors, and Birds*, mes. 19-40

Les langages harmoniques et timbriques se diversifient quant à eux dans *HP3*. Ainsi, John WILLIAMS ne fait pas que réinvestir ses gestes compositionnels hérités des deux premiers épisodes. Il explore de nouveaux langages musicaux dans une rupture esthétique constituant une première cassure musicale mettant potentiellement l'œuvre-monde en péril. Cela fait écho à l'assertion de Stéphane ABDALLAH :

Un autre aspect important du style de WILLIAMS est sa capacité mimétique [...]. Ce musicien à la technique sans défaut sait en effet puiser à tous les répertoires et toutes les époques. Et c'est toujours d'une main sûre qu'il intègre les influences ethniques, les couleurs locales, les pastiches classiques.²²⁷

Il continue plus loin en affirmant que « passer d'une page parfaitement tonale à une autre, atonale ou expérimentale, souvent dans la même partition, ne correspond chez lui à aucune prise de position « idéologique » sur la valeur *a priori* de tel ou tel style, de telle ou telle école.²²⁸ » Il termine par la suite en expliquant que : « les différents styles d'écriture employés par WILLIAMS dans un même film sont directement liés à des lignes dramatiques définies par le compositeur (et le réalisateur) et fonctionnent ainsi comme des codes.²²⁹ » Devenue un laboratoire compositionnel, la bande originale de *HP3* entraîne le spectateur dans une atmosphère médiévaliste, explore l'atonalité et d'autres grammaires musicales.

II. 1. Une atmosphère médiévaliste

Le réalisateur Alfonso CUARÓN écrit dans le livret accompagnant l'album CD que

²²⁷ ABDALLAH Stéphane, « John WILLIAMS et le beau son », dans Alexandre TYLSKI (éd.), *John WILLIAMS : Un alchimiste musical à Hollywood, op. cit.*, p. 83.

²²⁸ *Ibid.* p. 86.

²²⁹ *Ibid.* p. 88.

Double Trouble constitue la base de toute la bande originale. Sa couleur médiévale a donné l'identité musicale du monde des sorciers dans ce troisième épisode de *Harry Potter*.²³⁰

La « couleur médiévale » de la bande originale n'est pas un véritable pastiche de musique du Moyen Âge. Nous préférons parler du « médiévalisme » qui relève de la représentation, de l'image mentale et sonore d'un Moyen Âge musical admis dans l'imaginaire collectif²³¹. Cette construction culturelle, visiblement partagée par le réalisateur, n'est pas le reflet de l'authentique musique médiévale et se rapproche en réalité dans *HP3* des pratiques de la Renaissance et parfois du premier baroque.

Si le réalisateur Alfonso CUARÓN ne s'est pas exprimé sur une volonté d'apporter une atmosphère médiévaliste à son film, beaucoup d'éléments visuels à Poudlard et Pré-au-Lard en témoignent. Au-delà de l'architecture du château, de ses tapisseries et de son mobilier, nous rencontrons plusieurs chevaliers du Club des Chasseurs sans tête (société rassemblant des fantômes décapités sur leurs montures qui hantent le château) et le tableau du chevalier du Catogan avec lequel les protagonistes sont en contact dans cet épisode. Le village de Pré-au-Lard lui-même se présente comme une bourgade médiévale par son agencement, ses ruelles étroites au cours desquelles défilent de très vieilles maisons sous une neige intemporelle²³².

John WILLIAMS contribue musicalement à l'atmosphère médiévaliste par l'emploi d'instruments anciens et de certains idiomes du langage « à l'ancienne ». Il écrit d'ailleurs sur le brouillon de l'emblématique *cue 2M5A Double Trouble* l'indication de tempo et de caractère « *medieval in spirit* », « d'esprit médiéval ».

II. 1. a. L'usage d'instruments anciens

Contrairement aux deux premiers épisodes, l'effectif instrumental de *HP3* ne repose pas uniquement sur l'orchestre symphonique. Il introduit des instruments anciens réunis en *broken consort*. Pour cela, la production a fait appel à l'ensemble britannique The Dufay Collective dirigé par William LYONS, spécialisé en musique ancienne et jouant sur instruments d'époque²³³. Le compositeur déclarait dans une interview :

Alfonso [CUARÓN] avait plusieurs scènes avec un personnage fantôme nommé le chevalier du Catogan, un noble cavalier entièrement en armure qui traverse le château. Nous pensions alors que la mise en musique idéale revenait à quelque ensemble médiéval. J'ai pris contact avec un groupe londonien qui se spécialise dans la musique de cette période.

²³⁰ « [Double Trouble] became the foundation stone for the rest of the film score. Its medieval color became the musical identity of the wizarding world in this third installment of Harry Potter. » Alfonso CUARÓN dans le livret accompagnant l'album CD de *HP3*.

²³¹ Le médiévalisme ne concerne pas que la musique mais tous les arts : peinture, littérature... Selon, le spécialiste de J. R. R. TOLKIEN Vincent FERRÉ, il s'agit de la « réception du Moyen Âge aux siècles ultérieurs (en particulier au XIX^e-XXI^e siècles) dans son versant créatif et son versant érudit » (FERRÉ Vincent, éd., *Médiévalisme : modernité du Moyen Âge*, Paris : L'Harmattan, 2010, p. 8). Le versant créatif ouvre la voie à un Moyen Âge fantasmagorique : Tommaso DI CARPEGNA FALCONIERI décrit le médiévalisme comme la « projection dans le présent d'un ou plusieurs Moyen Âge idéalisés » (DI CARPEGNA FALCONIERI Tommaso, *Medioevo militante. La politica di oggi alle prese con barbari e crociati*, 2011 ; traduction par Michèle GRÉVIN, *Médiéval et militant. Penser le contemporain à travers le Moyen Âge*, Paris : Publications de la Sorbonne, 2015, partie « Liminaire »).

²³² Notons l'actuel engouement pour un Moyen Âge fantasmagorique qui nourrit nombre de fictions littéraires, cinématographiques, télévisuelles ou des jeux vidéo comme le *Legendarium* de J. R. R. TOLKIEN, *Viking*, *Game of Thrones*, *Kaamelott*, *La Légende de Beowulf*, *The Witcher*... Le médiévalisme de *HP3* s'inscrit dans cette dynamique.

²³³ L'ensemble, à géométrie variable, comprend flûtes, flûtes à bec, chalemies, cornemuses, dulcians, vièles à roue, harpes, orgues, clavecin, guitares, guiternes.

J'ai reçu la liste des instruments qu'ils jouent et j'ai pu en parsemer ma partition symphonique ici et là.²³⁴

Certains numéros rassemblent l'orchestre symphonique et des instruments anciens, d'autres sont exclusivement écrits pour *broken consort* ou instrument ancien soliste. Les *cues* hybrides entre formations symphoniques et anciennes²³⁵ mettent souvent à l'honneur une flûte à bec soliste (alto ou ténor) accompagnée d'un discret tapis harmonique de cordes, deux flûtes à bec dont les parties évoluent en tierces parallèles ainsi que le clavecin, tour à tour soliste ou accompagnateur dans la texture orchestrale. Il est fréquent que la harpe et un quatuor à cordes soliste tiré de l'orchestre accompagnent un *broken consort* d'instruments anciens.

Dans 2M8 *Double Trouble March*, le clavecin est doublé d'un « petit orgue à la HÄNDEL » et un quatuor à cordes tiré des pupitres de l'orchestre symphonique. Si les claviers tiennent la partie principale, fleurie et agrémentée de triples croches en guise d'ornements baroques réalisés, les cordes frottées sont très discrètes et offrent une couleur assez aigrette, proche des instruments d'époque, en raison de leur faible nombre. Le clavecin à découvert, presque à l'instar d'un solo, possède ici un timbre très reconnaissable par le spectateur qui l'associe alors à un imaginaire ancien, confirmant l'esprit médiévaliste²³⁶ (**Exemple musical 18**) :

Exemple musical 18 : HP3, 2M8 *Double Trouble March*

²³⁴ « Alfonso had several scenes with a ghost character names Sir Cadogan, a fully dressed noble horseman who wafted through the castle. So the perfect thing to score this, we thought, was a kind of medieval band. I contacted a group in London who specialize in music of this period, got their list of instruments and I was able to sprinkle the use of these instruments here and there with our concert orchestra. » John WILLIAMS cité dans le livret de la HPJWSC.

²³⁵ Il s'agit de 2M3 *The Train to Hogwarts*, 2M5 *Something Wicked Intro*, 2M5A *Double Trouble*, 2M6 *Dumbledore's Warning*, 2M8 *Double Trouble March*, 3M1 *Double Trouble on the Hill*, 3M2/3MC *Befriending the Hippogriff*, 3M9 *Revealing the Bridge*, 3M10 alt. *Remembering Mother Alternate*, 3M11 *The Portrait Scene*, 4M3+4 new *Woods Walk and Birds Flight*, 5M2 *Reading the Map*, 5M2A *Reveal Your Secret*, 5M7 *The Walk to Buckbeak*, 6M3, 7M2 *My Dad Conjured the Patronus*, 7M6 *Sirius Finale Scene* et 7M12 *End Credits*.

²³⁶ Nous pouvons aussi relier le clavecin à la tradition des films d'horreur. En effet, dans sa notice consacrée à la bande originale du film *Les Yeux sans visage* (1960, musique de Maurice JARRE), Stéphane ABDALLAH décrit dans le générique « un petit motif de clavecin et *pizzicato*, agaçant, obsédant, [qui] tourne sur les premières images » (accessible sur <<http://www.underscores.fr/portraits/2015/10/georges-franju-maurice-jarre-les-vals-de-l-etrange/>>, consulté le 05 novembre 2020).

L'orchestration de 3M1 *Double Trouble on the Hill* requiert notamment hautbois, bassons, petites percussions, un son d'orgue dans le style d'HANDEL (« *Haendel pump organ* » pour la partie de synthétiseur 1), harpe, penny *whistle irlandais*²³⁷, flûtes à bec et luth. Plusieurs de ces instruments évoquant la musique ancienne interviennent dès le début de la partition. Ce n'est toutefois qu'au retour du premier thème mes. 26 que la partition manuscrite spécifie la participation de The Dufay Collective pour trois parties de « cuivres anciens » sans préciser lesquels (sans doute cela aura-t-il été déterminé en discussion avec l'ensemble spécialisé). À cet endroit, le manuscrit de l'orchestrateur mentionne « Propinám de Melyor²³⁸ » – cette référence ne se rapporte pourtant pas au contenu musical du *cue*. Ce dernier est divisé en sections sous forme de ritournelles entrecoupées de brefs interludes dont l'un d'eux est dérivé des couplets du chant *Double Trouble*. Cette reprise du matériau des couplets justifie le titre *Double Trouble on the Hill*.

Avec 3M11 *The Portrait Scene*, on assiste à un véritable métissage entre la grande formation symphonique et des instruments anciens, deux flûtes à bec alto et un clavecin. La mélodie principale navigue tour à tour entre les flûtes à bec et des instruments modernes, notamment les cors en *fa*. Le clavecin développe un discours contrapuntique orné de mordants ♣. La modernité instrumentale s'exprime fortement par des modes de jeu et d'attaque rares voire inexistantes chez les anciens : cordes en *pizzicato*, cors en sons bouchés, trombones et cors avec sourdines, cordes en harmoniques artificielles à la quarte, synthétiseur avec des échantillonnages de « voix mystérieuses » et d'« effet de vent », *tremoli* et *glissandi* d'harmoniques artificielles pour les cordes, le chœur tenant un agrégat tout en faisant osciller la hauteur aux quarts de ton. L'hybridation poussée de 3M11 *The Portrait Scene* convient à l'étrangeté de la scène que ce *cue* accompagne : la recherche de la Grosse Dame, alors hystérique, qui se cache de portrait en portait aux murs du grand escalier de Poudlard.

Les *cues* aux formations exclusivement typées musique ancienne²³⁹ privilégient les petits effectifs (*fiddle* irlandais solo, duo de flûte à bec ténor et luth, etc). Cette particularité vient du fait que ces musiques sont toutes diégétiques bien que certaines soient hors champ. Il est très probable, par exemple, que les chalemies de 3M5A/3M13 *Sir Cadogan for Dufay Ensemble & Percussion*, indissociables des chevaliers fantômes que l'on voit à l'écran, se trouvent à proximité mais hors du cadre. En effet, ce *cue* requiert, selon le conducteur de l'orchestrateur Conrad POPE, trois cuivres sur instruments d'époque qui sont ici écrits en *ut* et deux percussions anciennes (tambourin et tambour). En plus de l'indication de tempo « *A la Militare* », il est fait mention du style des années environ 1360 (« *circa 1360's* »). À l'oreille, les trois instruments mélodiques seraient donc des chalemies et une sacqueboute pour la basse dont les deux supérieurs sont notés en clef de *sol* et la basse en clef de *fa*. La partition du ciné-concert, nécessairement une adaptation réductrice de la réalité musico-filmique, indique « *alla crumhorn* » pour les parties de hautbois, cor anglais et premier synthétiseur, tandis que l'on peut lire « *sackbut* » pour le basson et le second synthétiseur ; le tromboniste peut recourir à une sacqueboute s'il dispose de cet instrument. En *la* mineur naturel (ou mélodique descendant), la partition comporte toutefois quelques *sol* # et *fa* # en changeant de mode mineur ou pour la demi-cadence. 3M5A/3M13 *Sir Cadogan for Dufay Ensemble & Percussion* est entendu quand, à l'écran, deux cavaliers fantômes pénètrent dans le hall d'entrée du château et la Grande Salle. Le troisième roman de JKR ne fait pas mention du Club des Chasseurs sans tête mais, en revanche, *HP2* consacre tout un chapitre à l'anniversaire de mort de Nick

²³⁷ Il s'agit d'une flûte droite en métal peu sophistiquée et diatonique. Apprécié à la Renaissance et plus particulièrement en Grande-Bretagne, le penny *whistle* est abondamment utilisé aujourd'hui par les répertoires traditionnels irlandais et écossais.

²³⁸ Il s'agit de *Propinyan* ou *Propiñan de Melyor*, pièce constitutive d'un chansonnier espagnol du XVI^e siècle, le *Cancionero de la Colombina* (« Chansonnier de la Colombine »). Le lecteur peut se procurer un enregistrement de ce chansonnier, avec *Propinyan*, interprété par Jordi SAVALL sur le CD *El cancionero de la Colombina*, Astrée Digital Edition, 2009. Un fac-similé est aisément accessible.

²³⁹ Il s'agit de 1M10 *The Leaky Cauldron*, [2M2] *Shawm*, 3M13 *Sir Cadogan for Dufay Ensemble & Percussion*, 4M9 *Source*, 4M15 *Courtyard Source* et [7M10] *Sir Codagan*.

Quasi-Sans-Tête auquel le Club participe et Sir Patrick Delaney-Podmore « tenait sous le bras sa tête qui sonnait du cor²⁴⁰ ». Ainsi les trois cuivres anciens seraient des réminiscences du deuxième livre.

L'incarnation diégétique, visible ou suggérée, donne de la vraisemblance à l'atmosphère médiévaliste. La présence d'un joueur de chalemie au Chaudron Baveur dans l'arrière-plan du cadre ([2M2] *Shawm*) ou de l'élève qui improvise un air de flûte à bec alors que Harry, Ron et Hermione passent devant lui (4M15 *Courtyard Source*) dans la cour du clocher de Pouldard (**Illustration 10**) ancrent à la fois la partition et le film dans un climat du passé lointain.



joueur de chalemie



joueur de flûte à bec

Illustration 10 : Photogrammes des musiciens diégétiques dans *HP3*

II. 1. b. Idiomes du langage « à l'ancienne »

WILLIAMS emploie notamment les modes de *la* et *ré* pour apporter une couleur médiévale à de nombreux *cues*. Alors que Harry, Ron et Hermione se rendent chez Hagrid avant l'exécution de Buck, le *cue* 5M7 *The Walk to Buckbeak* s'ouvre par une mélodie dansante de hautbois solo en mode de *ré* sur *la* avec sa sixte majeure caractéristique (*fa* # – **Exemple musical 19**).

Légèrement
leggiero

Hautbois

Exemple musical 19 : *HP3*, 5M7 *The Walk to Buckbeak*, mes. 3-10

Le thème d'*A Window to the Past* illustre les modes de *ré* et *la*. Transposé sur *sol* et sur *ré* dans le *cue* 7M6 *Sirius Finale Scene*, ces modes ajoutent un caractère affligé à l'atmosphère médiévaliste (**Exemple musical 20**).

avec nostalgie

Flûte à bec

Clavecin

Exemple musical 20 : *HP3*, 7M6 *Sirius Finale Scene*, mes. 1-12

²⁴⁰ J. K. ROWLING (Joanne ROWLING), *Harry Potter and the Chamber of Secrets*, 1998 ; traduction par Jean-François MÉNARD, *Harry Potter et la Chambre des Secrets*, Paris : Gallimard Jeunesse, coll. « Folio Junior », 1999, p. 149.

Sur les quatre-vingt-treize *cues* que compte *HP3*, vingt-trois (soit environ un quart) se développent dans un langage modal naturel (à l'exception du mode de *do*, le mode majeur). La modalité naturelle, dans cette proportion, parvient à instiller une connotation médiévale. L'analyse de la partition révèle que celle-ci emploie surtout les modes de *la* (75%) et *ré* (22%) qui donnent tous deux une orientation mineure aux mélodies (tierces mineures et quintes justes). Ces modes colorent alors la musique de nostalgie. Notons la primauté du mode de *la* représentant les trois quarts des *cues* en écriture modale. Nous rencontrons le mode de *fa* à la faveur d'un seul *cue* lorsque le chœur chante à découvert alors que Harry repousse les innombrables Détraqueurs grâce à un Patronus surpuissant ; son usage, solennel et dramatique, souligne l'intensité du moment. La préférence pour le mode de *la* peut sûrement se justifier dans la mesure où ce langage semble être le plus familier des modes naturels aux spectateurs puisque l'échelle se confond avec celle du mode mineur naturel ou mélodique descendant.

Bien qu'il déroge à la modalité naturelle, notons le *cue* [2M2] *Shawm* écrit pour chalemie seule dans une échelle pentaphonique orientalisante et médiévale avec seconde augmentée polarisée sur *sol* : *sol*, *la b*, *si*, *do* et *ré* (**Exemple musical 21**).

Chalemie

Exemple musical 21 : *HP3*, [2M2] *Shawm*, mes. 1-5

Dans 2M5A *Double Trouble*, le médiévisme est renforcé par d'autres caractéristiques musicales que l'instrumentation. Deux intervalles typiques des musiques à l'ancienne sont ici présents : la tierce parallèle et la quinte juste. Les mélodies dans 2M5A *Double Trouble* sont majoritairement en tierces parallèles : les deux flûtes à bec lors de la ritournelle (ainsi que le clavecin qui les double), les voix de soprano et d'alto dans les refrains et enfin à trois voix entre elles durant la retransition. La quinte juste (à vide) est un élément de langage qui concourt à la connotation médiévale. On la rencontre principalement à la partie de violoncelle, soit en dyade en double-corde comme dans la ritournelle ou dans le premier couplet (en renversement sous forme de quarte juste). La main gauche de la harpe donne presque toujours les basses harmoniques et elles sont fréquemment en intervalle de quinte juste, systématique dans les refrains et la retransition (*idem* pour la main gauche du clavecin deux octaves plus haut).

La caractéristique des tierces parallèles se retrouve aussi dans 3M1 *Double Trouble on the Hill*. Ce *cue* abonde par ailleurs de broderies chromatiques autour de la dominante (*ré*), ornements associés aux musiques anciennes dans l'imaginaire collectif (**Exemple musical 22**).

Exemple musical 22 : *HP3*, 3M1 *Double Trouble on the Hill*, mes. 41-48

II. 2. Autres recherches sonores

Dans sa quête d'une mise en musique en étroite corrélation avec le drame, John WILLIAMS recherche d'autres sonorités évocatrices dans *HP3*. Face à une couleur « ancienne » primordiale, le compositeur s'empare de l'électronique et explore des langages complètement différents : l'atonalité et le jazz.

II. 2. a. Deux formes de langage atonal

Si l'atonalité était présente dès les premières partitions potteriennes, John WILLIAMS dote sa bande originale de *HP3* de gestes atonaux forts et symboliques, clairement énoncés. Il nous semble que le compositeur ait divisé sa musique atonale en deux volets : un premier pour représenter les Détraqueurs²⁴¹ et un second autour de Sirius Black alors qu'il est encore présumé meurtrier et au service de Voldemort.

Nous nous intéresserons au *cue* 2M4 *The Dementor Appears* qui met en musique la première confrontation entre Harry et un Détraqueur, à bord du Poudlard Express. Notre choix d'analyse se porte sur cette musique car elle constitue la matrice musicale des *cues* relatifs aux Détraqueurs et nous apparaît comme l'essence des gestes musicaux des Détraqueurs. En raison de l'écriture de 2M4 *The Dementor Appears* principalement confiée aux cordes de l'orchestre, nous ne reproduisons ici que leurs parties, tirées de la partition du ciné-concert jusqu'à la mesure 32 (**Exemple musical 23**) – d'autres instruments n'intervenant que très ponctuellement :



=



²⁴¹ Ces créatures gardiennes de la prison d'Azkaban sont les plus horribles qui soient car elles se nourrissent du bonheur humain et insufflent en même temps profond désespoir et dépression pour ceux qui se trouvent à proximité. Elles sont là à la recherche du fugitif Sirius Black.



=



=





Exemple musical 23 : HP3, 2M4 *The Dementor Appears*, mes. 1-32

Le pupitre des violons I divisés à quatre donne des agrégats suraigus et stridents. Au moyen de la *set theory*²⁴², méthode d'analyse de la musique atonale, nous pouvons appréhender les agrégats de ce pupitre ; voici les *pitch class sets* des premières mesures :

mes. 1-3 : [5, 6, 7, 8] — mes. 4 : [4, 5, 6, 7] — mes. 5-7 : [0, 9, 10, 11] — mes. 8-11 : [8, 9, 10, 11]

Les agrégats entendus dès le début du *cue* relèvent tous de la *prime form* particulièrement dissonante (0, 1, 2, 3), les *pitch class sets* ne sont donc que des transpositions de la même formule. Il est intéressant de relever que les contrebasses divisées, elles aussi à quatre, proposent des agrégats parallèles de la *prime form* (0, 1, 3, 5) dès le début du *cue* en partant d'une autre hauteur que les violons I. *Idem* pour les violoncelles avec la *prime form* (0, 1, 3, 4). Ainsi, les différents agrégats des registres extrêmes (suraigu des violons face au grave des violoncelles et contrebasses) sont très condensés et dissonants, la forme la plus dissonante étant réservée au suraigu. Les violons II se démarquent par des « cris » chromatiques en valeurs longues traités en *messa di voce*. En dehors de cette texture saturant les registres extrêmes et complétée par le rôle chromatique d'épouvante, un alto solo énonce le thème des *Détraqueurs* dans le seul espace sonore libre, le registre médium. L'ensemble des notes de ce thème a pour *prime form* (0, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 8), révélant alors qu'il ne lui manque que quatre notes (*ré, mi, fa* et *fa #*) pour énoncer le total chromatique.

À partir de la mesure 12, une nouvelle configuration se met en place : les violons I, les altos, les violoncelles et les contrebasses fonctionnent ensemble pour donner des agrégats de la *prime form* chargée (0, 1, 2, 3, 5, 6, 7). Les violons II développent un grand *pattern* de musique aléatoire sur le total chromatique sans *fa #*, parfois énoncé alors que d'autres pupitres poursuivent leurs transpositions d'agrégats. Ces mouvements superposés et asynchrones entre le discours aléatoire volubile des violons II et la masse des agrégats des autres cordes conduisent à une sorte de kaléidoscope sonore atonal où toutes les hauteurs sont présentes mais changeantes d'un pupitre à l'autre, d'un registre à l'autre. Ces harmonies-timbres kaléidoscopiques et complexes sont à la fois homogènes par l'utilisation quasi exclusive des cordes et par des gestes atonaux toujours semblables, et aussi hétérogènes car la surcharge chromatique change constamment de configuration, de répartition dans le dispositif orchestral.

²⁴² Voir notamment Allen FORTE, *Structure of Atonal Music* [« Structure de la musique atonale »], Yale : Yale University Press, 1974, 233 p.

Le *cue* se poursuit alors que les violons I maintiennent leurs agrégats de *prime form* (0, 1, 2, 3) en accélérant les transpositions ; à partir de la mesure 27, les transpositions (sept formes différentes sont exploitées) changent à chaque note, d'abord en duolets, puis en triolets et enfin en sextolets avant un silence brutal, comme une accumulation qui va en saturant jusqu'au débordement fatidique, accompagné d'un *crescendo*. Ce geste final, frénétique, conduit le compositeur à l'acmé et à l'épuisement de son matériau.

Terminons notre exploration de l'atonalité telle qu'affectée aux Détraqueurs par John WILLIAMS en considérant le son de manière générale. La musique des Détraqueurs possède une dimension bruitiste indiscutable et centrifuge, tous azimuts à l'instar des hauteurs de notes. Le compositeur donne des indications précises dans sa partition (**Tableau 7**) :

Mesures	Pupitres	Indications
1	Violons I	<i>Sul ponticello</i> (« sur le chevalet »)
	Alto solo	<i>Tremolì</i>
	Contrebasses	<i>Slow glissando</i> (« lent <i>glissando</i> »)
2	Violoncelles	<i>Glissando</i>
4	Violons I	<i>Slow quarter tone waver</i> (« oscillez lentement au quart de ton »)
	Violons II	<i>Siren slide</i> (« <i>glissando</i> à la manière d'une sirène »)
9	Violons II	<i>Glissando de tremolo</i>
	Altos	<i>Glissando</i> d'harmoniques artificielles
13	Cuivres	<i>Diminuendo a niente</i>
15	Violoncelles	Hauteur indéterminée
		« <i>Dead</i> » <i>tone</i> (« non <i>vibrato</i> inexpressif »)
17	Altos	<i>Behind the bridge</i> (« derrière le chevalet »)
18	Contrebasse	« <i>Moan</i> » <i>glissando</i> (« <i>glissando</i> geignard »)
20	Cors en <i>fa</i>	Sourdine
	Violoncelles	<i>Pizzicato</i>
22	Violons I	<i>Highest pitch</i> (« hauteur la plus aiguë »)
23	Synthétiseur 1	<i>Synth voice + wind</i> , « <i>airy</i> » <i>cluster</i> (« voix synthétique + vent, <i>cluster</i> aérien »)
24	Piano	<i>Lowest cluster</i> (« <i>cluster</i> le plus grave »)
25	Violons I	<i>Increase slow wide vibrato</i> (« augmentez lentement vers un large <i>vibrato</i> »)
26	Violons I	<i>Flare!</i> (« éclatez ! »)
	Altos	<i>Lowest pitch</i> (« hauteur la plus grave »)
32	Contrebasses	<i>Col legno</i>

Tableau 7 : Indications bruitistes dans *HP3, 2M4 The Dementor Appears*, mes. 1-32

Le **Tableau 7** ne présente que les nouvelles indications et ne mentionne pas celles qui sont reprises au cours du *cue*. Nous pouvons regrouper les modalités bruitistes relevées dans différentes catégories : modes jeu, modes d'attaque, et indications de caractère. À cela s'ajoutent de nombreuses dynamiques extrêmes et contrastées. L'influence de Krzysztof PENDERECKI (1933-2020) est palpable. La combinaison de l'écriture atonale, particulièrement dissonante et unitaire comme l'a révélé la *set theory*, et de nombreuses couleurs bruitistes confère aux Détraqueurs une mise en musique idoine, à l'image de ces monstres qui suscitent une grande détresse, la panique, l'horreur.

Pour examiner le langage atonal relatif à Sirius Black alors qu'il est présumé meurtrier, nous nous intéressons à *3M5B Kids Inspect Newspaper etc* qui accompagne la scène où des élèves de Poudlard lisent le journal signalant l'approche de Sirius Black vers l'école et échangent leurs angoisses. Ce *cue* est composé de deux éléments principaux. D'abord, le thème de *Sirius Black* est énoncé de nombreuses fois et constitue le seul matériau mélodique. Il se présente dans toutes les familles de l'orchestre et sous deux vitesses (**Exemple musical 24**) :



Exemple musical 24 : Augmentation rythmique du thème de *Sirius Black* dans *HP3*, *3M5B Kids Inspect Newspaper etc*, mes. 2 et 4-5

Les rencontres intervalliques de chaque dyade sont intéressantes. *Do – ré* est une seconde majeure, *la – do #* une tierce majeure et *la b – mi b* une quinte juste. Le thème évolue donc de manière de plus en plus consonante, de la seconde vers la quinte ; les qualifications des intervalles sont lumineuses (majores ou justes). Le thème de *Sirius Black* s'inscrit alors dans une atonalité relativement consonante.

Le second élément principal du *cue* qui nous intéresse relève des accompagnements. On remarque d'abord une pédale grave de *sol* sur les trois premières mesures qui devient un agrégat de *sol – la – si b – ré*. La *prime form* de celui-ci est (0, 2, 3, 7) et son *interval vector* <111120>, ce qui atteste de sa clarté et de sa consonance.

Enfin, la conclusion de *3M5B Kids Inspect Newspaper etc* donne un agrégat grave ayant pour *interval vector* <212221>, donc relativement dissonant, superposé à un agrégat de synthétiseur avec un échantillonnage de « voix synthétiques mystérieuses » tout aussi compact (le *interval vector* est identique) mais d'une autre forme. Les violons, quant à eux, glissent sur des harmoniques avec hauteurs indéterminées très aiguës, produisant ainsi un grouillement plaintif quasi surnaturel.

Nonobstant un langage atonal illustrant conjointement les horribles Détraqueurs et Sirius Black alors qu'il est présumé meurtrier à la solde de Voldemort, et malgré une impression sonore proche, les gestes compositionnels de John WILLIAMS révèlent, ou tout du moins sous-entendent, l'innocence de Sirius alors que tout porte à croire qu'il est un monstre à l'instar des Détraqueurs. Le compositeur a donc développé une grammaire atonale rigide pour les uns, souple et plus lumineuse pour l'autre, en tout cas signifiante pour celui qui l'analyse.

II. 2. b. Les musiques préexistantes et le jazz williamsien

Au-delà de musiques « à l'ancienne » ou atonales destinées à varier son symphonisme hollywoodien, John WILLIAMS a recours à des musiques populaires préexistantes. Elles sont toutes des musiques de jazz, à l'exception de *La Cumparsita* et *La Raspa*, et le compositeur californien a écrit lui-même plusieurs *cues* de jazz pour *HP3*. Rappelons que WILLIAMS a reçu une formation en jazz et c'est un style qu'il a pratiqué en tant que pianiste et compositeur ; il n'est donc pas étonnant d'en trouver des résurgences dans ses partitions pour le cinéma²⁴³. Nous présentons les *cues* préexistants et ceux originaux de style jazz selon la chronologie du film.

Le compositeur inclut ainsi *La Cumparsita*, un célèbre tango écrit par Gerardo MATOS RODRÍGUEZ (1897-1948) en 1916. On entend la version enregistrée en 1993 par le chef Alfred HAUSE (1920-2005) et son orchestre de tango alors que Dudley regarde un couple de danseurs à la télévision, tout en mangeant et en ne prêtant pas attention à sa tante Marge qui s'envole dans les airs. L'indifférence décalée du cousin de Harry en pareille situation trouve un écho musical dans *La Cumparsita* ainsi utilisée à des fins grotesques. Cette pièce est tout à fait caractéristique du tango avec ses carrures binaires, ses harmonies en mode mineur harmonique, ses accents en contre-temps, ses ponctuations fières et ses couleurs instrumentales chaudes.

²⁴³ Pour une étude complète du rapport de WILLIAMS au jazz, voir Emilio AUDISSINO, « The Multiform Identity of Jazz in Hollywood: An Assessment through the John WILLIAMS Case Study » [« L'identité multiforme du jazz à Hollywood : Une évaluation à travers l'étude de cas de John WILLIAMS »] dans WENNEKES Emile et AUDISSINO Emilio (éd.), *Cinema Changes: Incorporations of Jazz in the Film Soundtrack* [« Changements au cinéma : Incorporations de jazz dans la bande originale de film »], Turnhout: Brepols, 2019, p. 85-97.

Peu après avoir gonflé malgré lui la tante Marge comme un ballon, Harry quitte Privet Drive et cherche à se rendre à Londres. La scène du voyage à bord du Magicobus rassemble les *cues* 1M8 *The Knight Bus Ride « Concerto for Hub Caps »*, 1M9 *Newspaper Headliner*, 1M9A *Squeeze Play* et 1M9B *Second Collision*. L'ensemble est publié chez Hal Leonard Corporation comme un seul numéro dans sa suite d'orchestre²⁴⁴. À l'exception de 1M9A *Squeeze Play*, ces musiques sont toutes dans un idiome jazz et c'est la première fois que cette esthétique fait son apparition dans le *WW*. En raison de cette nouveauté sonore dans l'œuvre-monde, très différente du symphonisme luxuriant, John WILLIAMS n'était pas confiant quant à la réception de ces *cues* par le réalisateur :

Alfonso CUARÓN – On se demandait ce qu'on allait faire du Magicobus. J'ai suggéré que l'on continue de développer un peu le thème et qu'on enchaîne avec de l'*acid jazz*.

William ROSS – John est un virtuose maîtrisant parfaitement les techniques de jazz²⁴⁵.

Alfonso CUARÓN – On s'est amusé pour ce morceau. Un orchestre de cuivres, le plus gros que je n'aie jamais vu, jouait cette drôle de musique, un peu effrayante... Ce morceau est vraiment étrange.

Marcia CRAYFORD (premier violon et chef d'attaque) – John y a inclus un saxophone. Un accordéon, aussi [et seulement pour 1M9A *Squeeze Play*]. D'où ce bruit qui se « tord » quand le Magicobus se plie.

John WILLIAMS – Je pensais qu'Alfonso CUARÓN s'énervait durant la *recording session*. Or, il a adoré. C'était un morceau de pure absurdité.²⁴⁶

L'enthousiasme vis-à-vis de cette musique est toujours vivant. L'orchestrateur Conrad POPE a publié en 2016 un statut sur le réseau social Facebook relatif à un prochain concert qu'il allait diriger et qui inclurait ce numéro de la suite d'orchestre qu'il qualifie de « *quite a wild ride!!* » (« quelle course sauvage ! »). Dans la même publication, il évoque un souvenir avec le compositeur :

Après l'enregistrement de *HP3*, je me souviens avoir dit à [John WILLIAMS] que ceci me faisait penser à du Leonard BERNSTEIN sous LSD ! L'orchestration originale est signée par l'incomparable Eddie KARAM !²⁴⁷

En effet, on peut aisément associer ce *cue* à des réminiscences de *West Side Story* (1957) de BERNSTEIN (1918 – 1990). Nous relevons de nombreux traits jazzistiques saillants : une partition à deux temps au *tempo* soutenu (WILLIAMS précise à la valeur du *click* à 10³ images avec un caractère *dizzily jazzy*, soit « vertigineusement jazzy »), un usage important des *glissandi*, des attaques de notes en *scoop* et des *fall bends* en fin de phrase sur la dernière note, des harmonies riches (au minimum quatre sons), des rythmes syncopés et des fragments mélodiques omnidirectionnels d'allure improvisée. Là encore, un synchronisme avec l'image prévaut : la musique se fait le synonyme de la course déjantée du bus à impériale qui tressaute, vire de direction et cahote son mobilier comme ses passagers.

²⁴⁴ Voir John WILLIAMS, *Harry Potter and the Prisoner of Azkaban – Suite for Orchestra*, Milwaukee : Hal Leonard Corporation, [s. d.], coll. « John Williams Signature Edition », 100 p.

²⁴⁵ John WILLIAMS possède une jeunesse jazzistique ; en tant que pianiste accompli, il était à la tête de son groupe de jazz dès l'âge de seize ans. Durant ses études à la Juilliard School, il travaillait comme pianiste dans les clubs de jazz new-yorkais pour gagner sa vie. Depuis, le jazz fait partie de sa pratique instrumentale et compositionnelle. Dans son article « Jazz et film d'animation : une analyse musico-filmique du générique de *Catch Me If You Can* » dans *Dessiner (le) jazz* dirigé par Sylvie CHALAYE et Pierre LETESSIER, Paris : Éditions Passage(s) et Sorbonne Nouvelle, 2018, p. 103-118, Jérôme ROSSI montre que cette sensibilité de WILLIAMS au jazz dans ses bandes originales se retrouve régulièrement depuis *Catch Me If You Can* (2002) – dans ce film précisément, l'auteur repère un geste d'improvisateur, l'accentuation des *afterbeats*, un dispositif en trio avec *walking bass* et un *big band* en écriture verticale.

²⁴⁶ MEADOWS Michael, *Creating the World of Harry Potter. Part 4: Sound and Music*, op. cit.

²⁴⁷ « I remember telling JW when we spoke after the recording of HP3 that this reminded me of Leonard BERNSTEIN on LSD! The original orchestration was done by the incomparable Eddie KARAM! » Statut Facebook publié par Conrad POPE le 14 janvier 2016 à 04h53 (heure française), accessible sur <<https://www.facebook.com/conrad.pope/posts/10207660907113669>>.

Le jazz, ici, accompagne l'excentricité délirante du Magicobus : on a l'impression de coups de klaxon grâce aux clarinettes dans l'aigu, d'un mouvement vers l'avant continu sur la route avec la *walking bass*... John WILLIAMS titre le *cue* 1M8 *The Knight Bus Ride* (« la course du Magicobus ») et apporte le sous-titre « *Concerto for Hub Caps* », c'est-à-dire « concerto pour enjoliveurs » où les sonorités extravagantes se répondent. La formation orchestrale quitte elle aussi le standard symphonique au profit d'un grand ensemble de jazz avec six flûtes, quatre hautbois, huit clarinettes, deux bassons, un contrebasson, six saxophones (deux altos, deux ténors et deux basses), quatre cors, quatre trompettes, quatre trombones, une contrebasse à cordes, un synthétiseur, un piano, un piano bastringue et tout un assortiment de percussions. Certains musiciens sont amenés à prendre d'autres instruments tels la flûte piccolo ou le saxophone soprano. Comme à son habitude, John WILLIAMS est très précis dans ses indications, qu'il s'agisse d'articulations, de caractères, de dynamiques ou encore de modes de jeu. Ici, tout est jazz : *quasi auto horn* (« comme un klaxon d'automobile ») pour les trombones, des bruits d'enjoliveurs, de clarines, de chariot et d'assiettes en métal aux percussions, des *growls* aux trompettes avec sourdine, etc.

En supplément de cet ensemble de *cues* jazz qui accompagnent la scène du Magicobus, *HP3* fait appel à deux pièces de jazz préexistantes. On entend d'abord *Hot Liquorice*, extrait de l'album *Pure Big Band* (1993) de Dick WALTERS, lors de la scène du cours de Défense contre les Forces du Mal assuré par le professeur Lupin. La musique est diégétique : elle est jouée par le gramophone actionné par le professeur Lupin. Le disque vinyle est un accessoire du film présenté au *Warner Bros. Studio Tour London: The Making of Harry Potter*. L'étiquette du disque donne son titre, *Witchita Banana*, son label, *Incantation Records*, et des mises en garde : « peut infliger une sévère fièvre de la danse une fois sur la piste » ; « risque de faire danser une rumba à votre bumba » ; « peut entraîner des pas de danse magiques²⁴⁸ ». La leçon est consacrée aux Épouvantards, des créatures capables de changer d'apparence en prenant la forme la plus terrifiante possible pour la personne qui lui fait face ; le sortilège *Riddikulus* permet de s'en débarrasser d'une façon comique. *Hot Liquorice* est surtout utilisé en raison de sa formation de type *big band* pour détendre l'atmosphère des élèves anxieux face à l'Épouvantard.

Alors que Harry et Hermione reviennent à l'infirmerie à la toute fin de leur remontée dans le temps, ils croisent Dumbledore qui s'en va en leur souhaitant une bonne nuit. En descendant l'escalier, le mage fredonne le début de *La Raspa* – cela ne dure que deux secondes de film. Cette célèbre chanson traditionnelle sert pour la « danse du chapeau mexicain », il s'agit d'un clin d'œil à la nationalité du réalisateur Alfonso CUARÓN.

Peu avant le générique de fin se trouve *Jungle Jazz Room*, un *blues* écrit par Steve GREY en 1930. La pièce est tout à fait représentative du style par son effectif de *big band* et sa structure en carrure binaire avec un thème très dansant alternant avec des *chorus*. Le piano, la contrebasse en *pizzicati* et le tuba développent la *walking bass* et des harmonies jazz idiomatiques du *blues*. L'accentuation des deuxièmes et quatrièmes temps de chaque mesure renforce les traits dansants de *Jungle Jazz Room*. Cette musique est également diégétique et provient du tourne-disque dans le bureau du professeur Lupin alors qu'il plie bagage pour quitter Poudlard. Remus Lupin semble ainsi amateur de jazz dans l'adaptation cinématographique. *Jungle Jazz Room* est également le vecteur de la nostalgie des cours avec Lupin qui n'auront donc plus lieu, Remus Lupin ayant été associé au jazz avec *Hot Liquorice* plus tôt dans le film.

Les musiques diégétiques d'esthétiques populaires de *HP3* marquent une rupture sémantique dans l'œuvre-monde. À présent, des *cues* diégétiques proviennent du monde moldu et sont importés dans l'univers magique, ce qui renforce la perméabilité propre au genre de la *low fantasy* qui veut que l'œuvre

²⁴⁸ « *May cause serious dancing fever on the dance floor* » ; « *subject to make you rumba your bumba* » ; « *may cause magical move* ».

de fiction se trouve dans le monde réel avec une ouverture magique. Ces musiques assurent donc le passage entre le réel et l'œuvre-monde.

II. 2. c. Composer pour le Retourneur de Temps

Au moyen d'un Retourneur de Temps, Harry et Hermione reviennent trois heures en arrière dans le but de libérer et sauver Sirius Black et Buck l'Hippogriffe. Plusieurs *cues* qui accompagnent la remontée dans le temps et les premières actions que les protagonistes mènent dans le passé nous intéressent car ils constituent une autre recherche sonore de la part de WILLIAMS. Il s'agit de 6M7 *Reviewing the Recent Past*, 7M1 *Viewing the Recent Past*, 7M1A *Saving Buckbeak* et 7M6A *Turning Time Back*.

Tout d'abord, ce sont des musiques mixtes, c'est-à-dire rassemblant une piste de sons fixés par informatique et des instrumentistes. Ici, la piste numérique est uniquement constituée d'un même bruit de trotteuse de montre qui pulse à différentes vitesses selon le *cue* concerné, les instrumentistes sont ceux de l'orchestre symphonique. Pour les enregistrements de ces *cues*, il apparaît que la piste numérique a été ajoutée au mixage. Dans 6M7 *Reviewing the Recent Past*, le bruit de trotteuse correspond à une croche dans une métrique à $\frac{4}{4}$ avec un *tempo* soutenu de 10^6 images par *click*. Le manuscrit autographe de l'orchestrateur Eddie KARAM indique « *see pre-record sketch* », « se référer à la maquette enregistrée à l'avance » durant les six premières mesures uniquement remplies par la piste numérique. 7M1 *Viewing the Recent Past* alterne les mesures à $\frac{4}{4}$, à $\frac{2}{4}$ et à $\frac{3}{8}$, ce qui a conduit John WILLIAMS à préciser les valeurs rythmiques des battements de trotteuse numérique : ce sont systématiquement des noires et la métrique ternaire contient alors une noire et une croche, donnant ainsi une impression d'irrégularité du temps qui passe, comme si le mécanisme magique tressautait. Le manuscrit autographe dû au même orchestrateur comporte une piste intitulée « *pre-record clock* », soit « l'horloge enregistrée à l'avance », pour représenter la piste numérique. Enfin, le conducteur autographe de l'orchestrateur Conrad POPE de 7M1A *Saving Buckbeak* inclut une portée intitulée « *pre-record clock-like, bell sound* », c'est-à-dire « comme un son d'horloge enregistré à l'avance, son de cloche » (**Exemple musical 25**). La piste numérique est alors polyphonique dans le sens où elle est composée de plusieurs sonorités, comme une traditionnelle partie de percussions, et non une boucle autour d'un seul son :

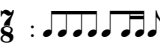
The image shows a musical score for a pre-recorded sound effect. It is written on a single treble clef staff in 4/4 time. The key signature has two flats (Bb and Eb). The notation consists of a series of chords, each containing a quarter note and an eighth note, with rests in between. The first measure is marked with a piano (*p*) dynamic. The score ends with a repeat sign and the instruction "continue simile (with repeat archived electronically)".

Exemple musical 25 : HP3, 7M1A *Saving Buckbeak*, mes. 1-2

Cette partie permet d'avoir des croches ininterrompues au son de la trotteuse. Au final, l'enjeu de la mixité de la musique dans HP3 est de concrétiser le déroulement du temps lors de la remontée dans celui-ci, d'égréner les précieuses pulsations durant les trois heures imparties aux jeunes sorciers.

John WILLIAMS explore la musique répétitive – sans minimalisme – à travers cet ensemble de *cues*²⁴⁹. À partir d'une cellule initiale de quatre croches *mi b – ré – fa # – do* jouées *secco* dans 6M7 *Reviewing the Recent Past*, le compositeur développe son discours par la réitération de ce fragment dans un *perpetuum mobile* avec une orchestration d'abord accumulative puis se désagrégant dans un profil d'accent / désinence. La cellule se déforme au gré de mutations et de ses distributions dans les parties orchestrales. Les contre-chants et accompagnements sont nombreux à se succéder, créant une sensation de bancal, de décalage. Ce principe d'écriture répétitive rappelle la technique du *phasing* qui consiste à répéter une brève cellule par plusieurs voix en installant progressivement des décalages. Le *phasing* est encore plus probant dans 7M1 *Viewing the Recent Past* en raison de l'alternance entre métriques simples

²⁴⁹ Notons que le compositeur a eu l'occasion d'écrire avec cette technique deux ans auparavant dans *Minority Report* (2002).

et composées qui perturbe les appuis et les itérations du motif initial. L'acmé de ce sentiment de perturbation rythmique et temporelle est atteinte à partir de la mesure 90 de 7M1A *Saving Buckbeak* qui présente la cellule déformée dans une métrique irrégulière à $\frac{7}{8}$: . Cette technique d'écriture répétitive et inspirée du *phasing* déroge à la règle d'or du synchronisme dans les partitions williamsiennes.

Ces *cues* mixtes sont bien singuliers dans les partitions de John WILLIAMS. Le court *cue* 7M6A *Turning Time Back* qui accompagne Harry et Hermione à la fin de leur voyage dans le temps reprend la musique de 6M7 *Reviewing the Recent Past* pour signifier la fin du temps imparti aux jeunes sorciers. Le principe du compte à rebours est fortement présent dans l'histoire du cinéma, il suffit de penser aux bombes sur le point d'exploser que les héros désamorcent *in extremis*. Plus proche du geste de WILLIAMS, le déphasage d'« horloges » emprunte à l'imaginaire de György LIGETI (1923-2006)²⁵⁰. Au cinéma, conjuguer la piste numérique de la trotteuse aux principes répétitifs asynchrones constitue une puissante et inventive façon de musicaliser l'action du Retourneur de Temps. Dix ans après WILLIAMS, Hans ZIMMER reprend à son compte le tic-tac numérique dans sa partition pour *Interstellar* (2014, pistes « Mountains » et « Coward » de l'album commercialisé).

III. L'idiolecte de Patrick DOYLE

Avec *HP4*, Patrick DOYLE conçoit la bande originale d'une autre manière que son prédécesseur. Il nous confiait ainsi son singulier besoin d'imprégnation lors de la production du film alors qu'un compositeur n'arrive généralement qu'en post-production :

Je me concentre sur l'étude des personnages et des jeux d'acteurs. J'ai composé et joué des musiques pour le théâtre : lorsque je peux me rendre sur le tournage pour voir les acteurs jouer, je n'hésite pas.²⁵¹

La démarche du compositeur a abouti à un résultat particulier que le réalisateur Mike NEWELL décrit comme « un kaléidoscope de couleurs, d'atmosphères et d'action²⁵² ». Ces trois aspects reflètent à eux seuls l'idiolecte de Patrick DOYLE tel qu'il se manifeste dans la partition de *HP4*. En effet, le musicien a cherché à créer une euphonie pour construire un univers enchanté (une féerie sonore qui renvoie à l'idée de couleurs), il a investi des styles exogènes (le rock et les musiques d'inspiration ethnique) dans le but de créer de nouvelles atmosphères, et il s'est forgé un style harmonique original qu'il met tout particulièrement au service du drame. Ces principales orientations esthétiques, différentes

²⁵⁰ L'œuvre de LIGETI *Clocks and Clouds* (1972) est ainsi présentée sur le site du Philharmonique de Los Angeles : « *Clocks and Clouds* fait référence à un essai du philosophe anglo-autrichien Karl Raimund POPPER, *Of Clocks and Clouds* [1966]. Cet ouvrage présente deux types de processus différents se produisant dans la nature, l'un qui peut être exactement mesuré ("clocks") et l'autre, constitué d'occurrences indéfinies qui ne peuvent être décrites que dans une approximation statistique ("clouds"). LIGETI s'exprimait ainsi : "J'ai aimé le livre de POPPER qui a éveillé en moi l'idée musicale d'une forme dans laquelle des éléments rythmiquement et harmoniquement précis se transforment progressivement en textures sonores diffuses, et inversement. Par conséquent, le processus musical réside essentiellement dans la dissolution des *clocks* en *clouds* ainsi que dans la condensation et la matérialisation des *clouds* en *clocks*." » (« *The title of LIGETI's Clocks and Clouds refers to an essay by the Anglo-Austrian philosopher Karl Raimund POPPER, On Clocks and Clouds. POPPER's essay describes two different kinds of processes that occur in nature, one that can be measured exactly ("clocks") and the other, made up of indefinite occurrences that can only be described in a statistical approximation ("clouds"). According to LIGETI: "I liked POPPER's title and it awakened in me musical associations of a kind of form in which rhythmically and harmonically precise shapes gradually change into diffuse sound textures and vice-versa, whereby then, the musical happening consists primarily of processes of the dissolution of the 'clocks' to 'clouds' and the condensation and materialization of 'clouds' to 'clocks'."* »)

²⁵¹ Notre interview, *op. cit.*

²⁵² « *Pat [DOYLE] has made a kaleidoscope of colors, moods and action* », Mike NEWELL dans le livret accompagnant l'album CD de *HP4*.

de celles de WILLIAMS où les synchronismes prévalent, élargissent les possibles musicaux de l'œuvre-monde.

III. 1. L'affirmation d'une identité musicale forte au moyen de signatures harmoniques

III. 1. a. Deux enchaînements harmoniques obsessionnels et allégoriques

La partition de Patrick DOYLE comprend deux balancements harmoniques caractéristiques et récurrents. Le premier irrigue l'ensemble de la partition de *HP4*. Sorte d'équivalent d'un thème principal tant il est l'emblème musical du film, nous l'appelons « enchaînement harmonique de *HP4* » (**Exemple musical 26**). Il est constitué d'un accord parfait mineur de tonique à l'état fondamental (*do* mineur) auquel succède l'accord parfait de sus-dominante (*la* *b* majeur) au premier renversement. Ainsi, les deux notes les plus graves du premier accord restent statiques alors que la quinte monte chromatiquement d'un demi-ton. Il s'agit d'une transformation « L » (*Leittonwechsel*) selon la théorie d'analyse harmonique néo-riemannienne. Le balancement entre les deux accords crée une sensation d'instabilité entre pessimisme (accord mineur de tonique) et espoir (nouvel éclairage apporté par l'accord majeur de sus-dominante)²⁵³.



Exemple musical 26 : Enchaînement harmonique de *HP4*

L'ouverture du film commence en musique avec 1M1 *Opening Titles* ; les premières mesures de ce *cue* présentent l'archétype de l'enchaînement harmonique de *HP4* (**Exemple musical 27**). Une première énonciation se trouve mes. 2 et 3, avec une redite mes. 4 et 5. L'ajout de sixte fusionnant les deux accords et créant une tension expressive constitue un indice sonore de la prégnance de cet élément pour le spectateur. Aux mesures suivantes, l'enchaînement harmonique de *HP4* est à nouveau énoncé et transposé en *ré* mineur. Ces nombreuses itérations de l'enchaînement harmonique de *HP4* constituent le discours musical initial du film, elles s'ancrent dans la mémoire du spectateur sans être parasitées ni par des dialogues ni par des effets sonores : elles donnent le ton du film.

²⁵³ « L'effet de la transformation *Leittonwechsel* est surtout déterminé par la couleur modale du premier accord. L en mode majeur est fréquemment lié à un sentiment de tristesse et de perte, comme en témoigne une étude de MURPHY sur la progression [harmonique]. Le balancement entre *ré* majeur et *fa* *#* mineur dans l'exemple de *Alien 3* s'appuie sur la disposition douce-amère de L en majeur, la musique de GOLDENTHAL offrant une élégie préventive à Ripley alors qu'elle se prépare à se sacrifier. Bien qu'il soit également capable d'exprimer à la fois un sentiment délicat et une perte profonde, L en mineur est plus souvent lié à des questions d'importance mythique à Hollywood. » « *The affect of the Leading Tone operation is more determined by the modal quality of the input triad. L(M) is frequently tied to a feeling of sadness and loss, as evidenced by a study from MURPHY on the progression (2014b). The undulation between DM and F#m in the example from Alien 3 draws on L(M)'s bittersweet disposition, with GOLDENTHAL's music providing a preemptive elegy for Ripley as she prepares to sacrifice herself. While similarly capable of expressing both delicate sentiment and profound loss, L(m) is more often tied to matters of mythic significance in Hollywood.* » LEHMAN Frank, *Hollywood Harmony. Musical Wonder and the Sound of American Cinema* [« L'Harmonie de Hollywood. Merveille musicale et son du cinéma américain »], Oxford : Oxford University Press, coll. « Oxford Music / Media Series », 2018, p. 100. L'étude de Scott MURPHY citée par l'auteur est « Scoring Loss in Some Recent Film and Television » dans *Music Theory Spectrum*, vol. 36, n°2, p. 295-314.

Exemple musical 27 : *HP4*, 1M1 *Opening Titles*, mes. 1-9

Dans ce *cue* 1M1 *Opening Titles* d'une minute et vingt-quatre secondes, on ne dénombre pas moins de sept enchaînements harmoniques de *HP4*. Selon Claudia GORBMAN, le *cue* d'ouverture d'un film (« *opening title* » ou encore « *main title* ») revêt une importance capitale et indique la direction que va prendre le film²⁵⁴. L'importance donnée à l'enchaînement harmonique de *HP4* dès le début de l'épisode est parachevée par une harmonisation du thème d'*Hedwige A* (le principal matériau thématique du *WW*) par cet enchaînement harmonique (Exemple musical 28). Ce geste possède une signification intense : c'est le témoignage de la force que souhaite donner le compositeur à l'enchaînement harmonique de *HP4* dès l'introduction du film. Les spectateurs ayant assisté aux épisodes précédents sont très familiers de ce thème et de l'harmonisation canonique de John WILLIAMS. Entendre le thème au début d'un nouveau film avec une autre harmonisation annonce nécessairement un changement, qu'il soit d'ordre narratif ou esthétique (réalisation, mise en musique). Le changement induit par l'enchaînement harmonique de *HP4* sous ce thème dénote un assombrissement effrayant de l'intrigue. La tonalité résolument ténébreuse de ce film a eu pour conséquence d'interdire l'épisode aux moins de douze ans non-accompagnés en Angleterre et déconseillé aux moins de treize ans outre-Atlantique (PG-13) en raison de la présence de « violence fantastique modérée, de scènes d'épouvante et d'horreur ».

²⁵⁴ « En tant que support à l'ouverture des films, [la musique] définit le genre et établit une ambiance générale. De plus, l'*opening title* énonce souvent un ou plusieurs thèmes qui accompagneront l'histoire tout au long du film ; il établit les attentes des événements narratifs à suivre, de sorte que la clarté de la mélodie guide même un spectateur non-aguerri à la musique vers cette fonction de promesse. Enfin, la musique d'ouverture indique que l'histoire est sur le point de commencer, elle nous invite à nous installer confortablement, à cesser de discuter avec ceux qui nous accompagnent et à plonger dans un rêve éveillé. » « *As background for opening titles, [music] defines the genre; and it sets a general mood. Further, it often states one or more themes to be heard later accompanying the story; the distinctness of the melody can cue even the nonmusical listener into this promissory function, setting up expectations of the narrative events to follow. Finally, opening-title music signals that the story is about to begin, bids us to settle into our seats, stop chatting with fellow moviegoers, and drift into its daydream.* » GORBMAN Claudia, *Unheard Melodies. Narrative Film Music* [« Mélo-dies inouïes. Musiques de films narratives »], Londres / Bloomington : BFI Publishing/Indiana University Press, 1987, p. 82.

The image shows a piano accompaniment score for Example 28. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music features arpeggiated chords in both registers, with a steady eighth-note accompaniment in the bass. The key signature has two flats, and the time signature is 4/4.

Exemple musical 28 : *HP4*, 1M1 *Opening Titles*, mes. 29-35

En parcourant la partition du ciné-concert en notre possession, nous repérons plusieurs modalités de réalisation de l'enchaînement harmonique de *HP4*. L'exemple ci-dessus montre des arpèges ascendants et descendants simultanément dans les registres aigu et grave ; il en résulte une sorte de déferlement sonore scintillant grâce au timbre des bois aigus et à l'échantillonnage de célesta. Le compositeur utilise les arpèges à plusieurs reprises pour « dérouler » son enchaînement harmonique de *HP4* ; c'est notamment le cas dans 2M12 *Triwizard Cup* aux mes. 5 et 6 avec des vagues d'arpèges en nonolets décrivant des arabesques. On retrouve encore et clairement ce procédé aux premières mesures de 2M4 *Opening the Casket* (Exemple musical 29).

The image shows an orchestral score for Example 29. It includes staves for Violons I, Violons II, Altos, Violoncelles, and Contrebasses. The tempo is marked with a quarter note equal to 60 (♩ = 60). The music is in 4/4 time and features a strong, rhythmic pattern in the strings, with a dynamic marking of *f* (forte).

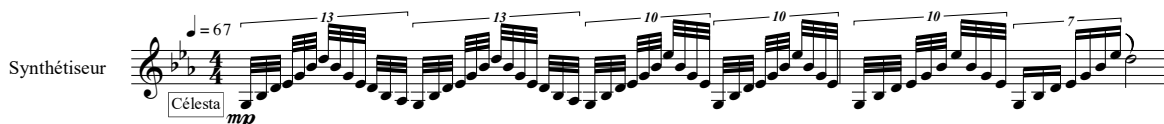
Exemple musical 29 : *HP4*, 2M4 *Opening the Casket*, mes. 1-4

Une mélodie peut aussi présenter cet enchaînement harmonique comme principal plan sonore ; ainsi, la flûte joue une brève mais gracieuse mélodie dans 2M3 *Moody* dont la liberté rythmique permet au balancement harmonique de s'épanouir (Exemple musical 30).

The image shows a score for Example 30. It includes staves for Flûte et synthétiseur, Cordes, cors et bassons, and Harmonies. The tempo is marked with a quarter note equal to 67 (♩ = 67). The music is in 4/4 time. The flute part features a melodic line with a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte). The strings and horns provide a harmonic accompaniment with a dynamic marking of *pp* (pianissimo). The harmonies are labeled as 'I enchaînement harmonique de HP4' and 'VI enchaînement harmonique de HP4'.

Exemple musical 30 : *HP4*, 2M3 *Moody*, mes. 17-18

L'autre approche de Patrick DOYLE pour réaliser l'enchaînement harmonique de *HP4* consiste à mélanger, superposer les deux accords comme dans le *cue* d'ouverture comme un « salissement » de l'accord parfait. Ainsi, lorsque Dumbledore annonce la tenue du Tournoi des Trois Sorciers à Poudlard lors du banquet de début d'année, le professeur Maugrey Fol Œil fait une entrée remarquée dans la Grande Salle accompagné par 2M3 *Moody* qui comporte de nombreux enchaînements harmoniques de *HP4*. Le synthétiseur confond les deux harmonies en arpèges volubiles lorsque Maugrey jette un sort pour apaiser le plafond magique (**Exemple musical 31**).



Exemple musical 31 : *HP4*, 2M3 *Moody*, mes. 13-14

Lorsque l'enchaînement harmonique de *HP4* n'est pas réalisé en arpèges, il peut l'être en accords tenus, comme les violoncelles dans l'**Exemple musical 28**. Ces tenues planes assurent la clarté du discours harmonique. Celle-ci peut être troublée lorsque les deux accords sont joués simultanément et tenus pour leur dissonance expressive, comme c'est le cas des trois dernières mesures (18-20) de 2M4 *Karkaroff* : on entend sur neuf pulsations la tenue des deux accords superposés en un seul avec *do - mi b - sol - la b - do* (octave).

Ce complexe harmonique de tonique / sus-dominante jouées simultanément, énoncées en arpèges ou en tenues, est synonyme de moments de doutes et de tensions dramatiques. Il intervient lors d'articulations précises dans l'intrigue comme la sélection des champions des écoles de sorcellerie. Il reflète la corruption d'Igor Karkaroff qui impose Victor Krum comme champion à la Coupe de Feu, il témoigne du complot autour de la participation de Harry au tournoi orchestrée par Barty Croupton Junior sous les traits du professeur Maugrey Fol Œil.

L'omniprésence de ce premier geste harmonique possède un rôle structurant et unificateur dans la partition de *HP4*. Il confère une couleur lancinante grâce à son ancrage dans le mode mineur. Peut-être l'enchaînement harmonique de *HP4* figure-t-il la tension qu'éprouve Harry : les épreuves dangereuses du Tournoi des Trois Sorciers, les tourments sentimentaux de l'adolescence, le retour des Mangemorts lors de la Coupe du Monde de Quidditch, son amitié avec Ron mise à mal pendant un temps, l'impossibilité de vivre des moments heureux avec son parrain Sirius Black en exil ? Cet enchaînement harmonique trouve donc des résonances significatives fortes et protéiformes au cours du film. En tant que « colonne vertébrale harmonique » du film, il apporte un éclairage doux-amer sur la forme de *HP4* et sur les sentiments profonds des personnages.

Le second enchaînement harmonique caractéristique de *HP4* est un élément essentiel du thème de *Lord Voldemort* (voir chapitre 3). Nous le dénommons « enchaînement harmonique de Voldemort » (**Exemple musical 32**) puisqu'il personnifie le mage noir à la faveur de très nombreuses occurrences. En effet, si Harry ne rencontre Voldemort qu'à la fin du film, sa menace plane constamment par la participation de Harry au Tournoi des Trois Sorciers, habile manœuvre du Mangemort Barty Croupton Junior pour attirer Harry jusqu'à Voldemort, ce qui permettra le retour de ce dernier. Patrick DOYLE fait systématiquement se succéder un accord parfait mineur (*mi b* mineur) et un autre accord parfait mineur à distance de tierce majeure (*sol* mineur) qui n'est pas inclus dans le ton principal donné par le premier accord et nous emmène loin dans le cycle des quintes sans pour autant moduler. Ainsi, le troisième degré est harmoniquement haussé d'un demi-ton et minorisé, mais mélodiquement (*ré b*, la quinte du second accord) il reste tonalement classique (*ré b* est bien la sensible de *mi b*). L'enchaînement harmonique de Voldemort ne possède qu'une seule note commune : la quinte du premier accord devient la tierce du second ; les deux autres notes évoluent chromatiquement. C'est ce lien créé par la note

commune qui permet d’asseoir la tonalité dans l’enchaînement harmonique de Voldemort. La théorie néo-riemannienne permet d’analyser cet enchaînement comme une double transformation « PR » dans le cadre de la *Terzverwandtschaft* (« affinité des tierces »).

Thème de Lord Voldemort

Harmonisation

I III haussé

enchaînement harmonique de Voldemort

ré ♯ sensible

Exemple musical 32 : Enchaînement harmonique de Voldemort

Cet enchaînement harmonique est entendu lorsqu’il s’agit directement ou indirectement de Voldemort. Puisque Harry n’est au contact du mage noir qu’à la fin du film, le rôle de l’enchaînement harmonique de Voldemort, intimement lié au thème dont il procède, est une allégorie du sorcier, de ses Mangemorts et du complot autour du Tournoi qu’il a mis en place²⁵⁵.

Ce second geste harmonique obsessionnel semble plutôt rare dans le répertoire savant²⁵⁶. En cela, il constitue un repère sonore assez inouï. Toutefois, le mélomane féru de musiques de cinéma peut éprouver une certaine familiarité à son contact²⁵⁷. En effet, la musique de films propose volontiers des harmonisations à distance de tierces pour favoriser les couleurs plutôt que les fonctions harmoniques. L’enchaînement harmonique de Voldemort fait précisément écho à une autre harmonisation canonique dans la musique de films. Il s’agit de celle du leitmotiv de *Darth Vader* dans l’œuvre-monde *Star Wars* (**Exemple musical 33**). Dans ce cas précis, le premier accord est celui de *sol* mineur et le second celui de *mi ♭* mineur ; la note ambivalente est cette fois le *sol ♭* (et non le *ré* de Voldemort) en guise de sensible enharmonique (enharmonie de *fa ♯* dans un contexte en *sol* mineur).

Leitmotiv de Darth Vader

Harmonisation

I distance de tierce VI I VI I VI I

Exemple musical 33 : Harmonisation du leitmotiv de *Darth Vader*

²⁵⁵ Il intervient ainsi dans l’ouverture du film, durant l’assassinat de Frank Bryce (le jardinier moldu à Little Hangleton), à l’apparition de la Marque des Ténèbres après la Coupe du Monde de Quidditch, lorsque Igor Karkaroff trouble la Coupe de Feu pour qu’elle désigne Victor Krum champion de Durmstrang, lorsque le professeur Maugrey fait la démonstration du Sortilège de la Mort, lors de la cérémonie de la sélection des champions, durant la réunion dans la salle des trophées, au cours des mises en garde de Sirius (par courrier et par la Poudre de Cheminette), lorsque le professeur McGonagall évoque la métamorphose avec Maugrey (la musique suggérant que l’enseignant est un Mangemort travesti), quand Harry tire au sort le Magyar à pointes, lors des cauchemars de Harry, durant la discussion avec Hermione autour de l’énigme de l’œuf d’or, quand Harry relate ses cauchemars à Dumbledore, au moment de la confrontation avec Voldemort lui-même dans le cimetière de Little Hangleton et lors de la révélation sur l’identité de Barty Croupton Junior.

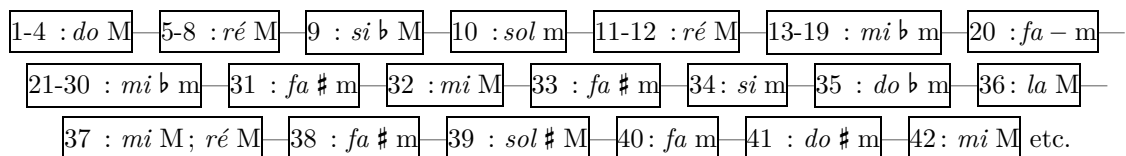
²⁵⁶ Ainsi que nous l’a signalé Luc QUANQUIN, professeur d’écriture musicale au Conservatoire à Rayonnement Régional Emmanuel-Chabrier de Clermont-Ferrand, on peut constater des suites d’accords mineurs enchaînés par tierces dans le prélude du II^e acte de *Parsifal* WWV 111 (1882) de Richard WAGNER (1813-1883) mais il s’agit d’un cas isolé privilégiant les juxtapositions de couleurs harmoniques.

²⁵⁷ John WILLIAMS affectionne cette tournure harmonique lors des cadences conclusives où l’accord de note ambivalente fait office de dominante. À titre d’exemple, c’est le cas de la cadence finale de 3M1 *Double Trouble on the Hill* dans *HP3* où le compositeur enchaîne harmoniquement *mi ♭* mineur à la tonique *sol* mineur avec, mélodiquement, le mouvement de sensible enharmonique allant de *sol ♭* à *sol ♯* (**Exemple musical 22**). Cela n’empêche pas le compositeur américain d’utiliser aussi ce sixième degré minorisé en remplacement de la dominante dans une articulation non cadentielle comme dans 2M5 *Double Trouble*, en *ré* mineur, où l’accord de *si ♭* mineur fait office de dominante avec le *ré ♭* substituant un *do ♯* traditionnel.

Les deux harmonisations sont semblables et l'on se rend compte que ce n'est pas tant la polarisation tonale et son fondement sur le cycle des quintes qui priment mais bien les enchaînements à distance de tierces où le chromatisme et le statisme de certaines notes ainsi que les enharmonies sont caractéristiques. Il apparaît abusif de généraliser ce principe à la musique de films mais l'étude de Frank LEHMAN²⁵⁸ sur les progressions harmoniques du Nouvel Hollywood met en lumière des stratégies d'évocation au moyen de la théorie néo-riemanienne. Des harmonisations aussi rapprochées que celles de Voldemort et Dark Vador laissent néanmoins entrevoir une typologie harmonique du « grand méchant » des *blockbusters*.

III. 1. b. Une conduite harmonique particulière

En dehors des deux enchaînements harmoniques « signatures » vus précédemment, Patrick DOYLE propose des harmonisations simples et des conduites d'accords tonales ou modales somme toute fonctionnelles. De plus, il affectionne des harmonisations non fonctionnelles où la couleur isolée des accords et leurs enchaînements priment dans un souci expressif. C'est notamment le cas dans les scènes d'action, ce qui renforce la fulgurance de la narration et l'agitation qui habite les personnages. Plutôt qu'une juxtaposition nette des couleurs sonores, le compositeur préfère développer un discours non fonctionnel où une note commune – parfois enharmonique – se retrouve dans les deux accords, technique apportant une sorte de « liant » harmonique à sa partition. Afin d'illustrer cette particularité stylistique, nous dressons ci-après le plan harmonique du *cue* 4M4 *The First Task* en indiquant les numéros de mesures et les harmonies :



Cette syntaxe harmonique non fonctionnelle profite également à la communication complexe et parfois douloureuse des sentiments des personnages – les jeunes sorciers sont maintenant en quatrième année à Poudlard et en pleine adolescence. Les caractéristiques présentées ici attestent du soin particulier accordé par le compositeur à ses harmonisations. Il a pris le parti de n'employer que des accords simples, n'excédant pas les septièmes, mais de conduire ses accords de manière originale au bénéfice d'une expressivité particulière.

III. 2. La quête de l'euphonie pour construire un univers enchanté

Plus que les autres compositeurs du *WW*, Patrick DOYLE cherche à souligner l'aspect féérique et éblouissant du monde des sorciers. Sa musique tend à renforcer le prodige de la magie alors que celle de WILLIAMS en épaissit le mystère. Évidemment, le contexte narratif est propice à cette démarche : la Coupe du Monde de Quidditch, la réception des écoles étrangères, le bal de Noël et ses valse, etc. sont autant d'objets d'émerveillement dont s'empare le compositeur. Ce cadre l'incite à composer de manière particulièrement euphonique, notamment au moyen d'une orchestration chatoyante et d'une profusion mélodique.

III. 2. a. Une orchestration chatoyante

Dans sa quête de l'euphonie, Patrick DOYLE mobilise de nombreuses ressources symphoniques. À la différence de WILLIAMS qui recourt à la richesse orchestrale comme un composant du « son *Harry Potter* », DOYLE élabore une orchestration chatoyante en tant que finalité expressive. Ainsi, dans *HP4*, la qualité particulière du timbre n'est pas un outil au service d'un projet mais un objectif musical autonome et prédominant.

²⁵⁸ Voir LEHMAN Frank, *Hollywood Harmony. Musical Wonder and the Sound of American Cinema*, op. cit.

Le compositeur écossais nous a confié réaliser l'intégralité de ses orchestrations lui-même lorsqu'il en a la possibilité ainsi que nous l'avons vu au chapitre précédent. Dans *HP4*, il semble qu'orchestrer ne revienne pas uniquement à instrumenter ou regrouper tels instruments dans un alliage de timbres mais à penser en termes de nuances délicates des coloris sonores. Pour faire ainsi chatoyer sa partition, DOYLE compose avec tous les paramètres susceptibles de détailler précisément la qualité sonore en prêtant attention aux registres, aux dynamiques, aux modes de jeu et d'attaque et à la combinaison de l'ensemble de ces éléments. Sa pensée orchestrale inclut donc des variables indépendantes de l'instrumentation à proprement parler.

Son orchestre symphonique – tout du moins dans la version de ciné-concert, nécessairement réductrice, dont nous disposons – hérite de la formation romantique qui impose les vents par trois, ainsi que la présence d'un tuba et d'une harpe. Patrick DOYLE le renforce avec un piano appréhendé comme une percussion cristalline virtuose et à hauteurs déterminées (on observe de nombreux traits). La partie de synthétiseur possède quant à elle des similitudes avec le rôle que lui a confié John WILLIAMS dans ses partitions potteriennes. Souvent, il résonne avec un échantillonnage de célesta. Plus ponctuellement, il double un pupitre en adoptant directement ses sonorités²⁵⁹. Patrick DOYLE renonce à employer le synthétiseur pour créer des atmosphères mystérieuses, il n'utilise pas d'échantillonnage d'effet sonore ou extra-instrumental.

Au-delà du jeu traditionnel des instruments et des techniques devenues courantes depuis le postromantisme, nous notons quand même quelques modes de jeu et d'attaque ou configurations plutôt remarquables : cordes lyriques (envoies mélodiques avec l'**Exemple musical 28** ou encore 1M6 *I Love Magic*), violoncelle solo aigu écrit en clef d'*ut* quatrième ligne (5M4 *Hermione Entrance*), bois veloutés et parfois pastoraux (1M3 *Out of Bed*), appels de cors (1M12 *Foreign Visitors Arrive* mes. 7-8), trompettes en sourdine (2M4 *Opening the Casket*), divisions des pupitres de cordes fréquentes (à trois), alto *sul tasto* (2M12 *Triwizard Cup*), huit violons I en sourdine (3M2 *The Bird Bites*), flûte I solo en mélodie accompagnée par les cordes dans son registre médium-grave (3M6 *Harry Sees Dragons*)...

Bien qu'il ne comporte que trente-huit secondes de musique pour une vingtaine de mesures, le *cue* 2M1 *Beauxbaton Entrance*, qui met en musique l'arrivée à Poudlard de la délégation de l'école de sorcellerie française, démontre la minutie que Patrick DOYLE met à orchestrer *HP4*. Nous relevons notamment :

- Pédale de tonique (*mi b*) lumineuse dans l'aigu aux violons I divisés (moitié en *tremoli*, moitié en harmonique artificielle à la quarte) ;
- Mouvements de basse de l'orchestre imitant un arpège de piano MG en tenant la tonique et la dominante des accords pour installer une plénitude harmonique ;
- Mélodie médiane jouée par l'alliage des violons II et des deux premiers cors ;
- Percussions scintillantes alternant calmement entre *mark tree* et *pin chimes* ;
- *Gruppetto* écrit en quintolet aux trois flûtes (en accords de trois sons) suivi d'un trille ;
- Grands arpèges ascendants et descendants au piano qui apportent des mouvements brillants.

Ces caractéristiques d'orchestration sont représentatives de la qualité expressive recherchée par Patrick DOYLE. La partition de *HP4* renferme aussi quelques exemples de relais entre les timbres. Ainsi, dans 5M2 *Cho Says No* au tempo *cantabile*, la première flûte joue dans son registre grave une mélodie élégiaque dans un *mp espressivo*, seulement accompagnée par de délicats arpèges de harpe. Puis, la troisième flûte la remplace en donnant la même mélodie une octave plus grave avec la flûte alto dont le timbre à découvert, chaud et voilé, renforce la peine exprimée par la musique. Une seconde redite conclut

²⁵⁹ Par exemple les contrebasses dans 1M1 *Opening Titles*, les violoncelles *pizzicato* dans 1M2 *Frank Dies* ou encore cuivres dans 1M7 *Quidditch World Cup Part 1*, etc.

le *cue*, confiée aux cordes aiguës dans un lyrisme soutenu par une orchestration plus étoffée, comme une exaltation libératrice.

Tout en utilisant la formation symphonique, certains extraits du film se rapprochent de couleurs sonores exotiques (nous les détaillerons plus bas). Ainsi, le compositeur a créé un pastiche de *jig* confié à l'orchestre (les violons, les timbales et un tambour kodo) dans 1M8A *Irish Stadium*. James SHEARMAN, l'un des orchestrateurs et le chef d'orchestre de *HP4*, et Patrick DOYLE évoquent leurs souvenirs à propos de ce *cue* :

James SHEARMAN – Pour la Coupe du Monde [de Quidditch], Patrick a pensé à une *jig* irlandaise parce que l'une des équipes était irlandaise. Il a écrit ce petit air irlandais, très simple. On a d'abord enregistré les violons. On avait tous les violons du London Symphony Orchestra.

Patrick DOYLE – J'ai dit : « restez sobres et faites-le sans *vibrato* ni *legato*. Ça doit être sec, comme les *fiddles*. »

James SHEARMAN – Patrick a dit : « On y va ? » pour, en fait, les enregistrer à nouveau par-dessus ce qu'ils avaient déjà fait. On avait donc trente ou quarante violons supplémentaires qui jouaient tous cette *jig* irlandaise normalement jouée par un seul violon. L'effet était assez spectaculaire.²⁶⁰

Enregistrer une musique par-dessus elle-même est une technique appelée *overdub*. Elle permet de décupler virtuellement l'effectif instrumental et donne, par la couleur musicale particulière qui en résulte au mixage, une sensation de densité et de plénitude dans l'espace sonore.

Si le compositeur n'est pas novateur dans sa manière de traiter l'orchestre, il possède néanmoins une grande maîtrise de l'orchestration lui permettant d'atteindre des couleurs précises qui concourent, elles aussi, à l'euphonie de *HP4*. Ainsi, même lorsqu'il recourt au *tutti*, Patrick DOYLE orchestre de manière à obtenir clarté et équilibre dans la texture.

III. 2. b. Une profusion mélodique

L'écoute de la bande originale de *HP4* surprend par sa profusion de mélodies. Les canons hollywoodiens actuels tendent pourtant de plus en plus vers l'abstraction de ce paramètre. Questionné sur son artisanat, Patrick DOYLE explique :

La mélodie est ce qui est central, au cœur de tout. J'ai plein de mélodies dans la tête depuis que je suis tout petit donc, écrire des mélodies, ce n'est pas difficile pour moi. [...] J'aime construire des mélodies harmonieuses. Je prends des motifs et je les associe pour que chaque partition soit fluide, en pensant au premier mouvement de la *Cinquième symphonie* de BEETHOVEN. Ce processus de création est un miracle mais il faut parvenir à convaincre les réalisateurs que [l'écriture mélodique] est ce qu'il faut pour leur film. [...] Au cœur du métier de compositeur il y a cette capacité de trouver des mélodies qui vont correspondre véritablement à l'idée de ce que le réalisateur a de la scène.²⁶¹

Cette nécessité dans l'écriture, ressentie dans de nombreuses partitions du compositeur écossais, nous conduit à nous intéresser à son intense expressivité mélodique dans *HP4*. Elle apporte à l'univers musical du *WW* un renouveau en priorisant le paramètre mélodique. On assiste alors à un florilège mélodique avec un usage conséquent de matériau en gammes et arpèges.

Face au synchronisme impérieux de John WILLIAMS qui fragmente le discours, notamment mélodique, au gré de très nombreux points de synchronisation, des mouvements de caméra, etc., Patrick

²⁶⁰ MEADOWS Michael, *Creating the World of Harry Potter. Part 4: Sound and Music*, op. cit.

²⁶¹ Propos recueillis par BASIRICO Benoît, « Patrick DOYLE se confie, "un compositeur c'est comme un autre metteur en scène" », op. cit.

DOYLE, s'il synchronise aussi et plus souplesment que son prédécesseur, adopte des phrasés amples et réguliers à l'image de ceux que l'on retrouve dans la musique vocale²⁶². Ses *cues* comportent des respirations, une structuration quasi vocale des lignes qui donnent un sentiment d'évidence mélodique. Un tel procédé confère une âme à la scène.

La très grande majorité des mélodies dans *HP4* possèdent un profil thématique. Associée à une polarisation claire – tonale ou modale –, l'abondance mélodique de Patrick DOYLE apporte à la partition une familiarité sonore pour le spectateur. Que celui-ci saisisse d'emblée ce qu'exprime une phrase musicale devient la fonction d'un guide émotif. Il s'agit d'une réelle valeur ajoutée dans la mesure où les dialogues ne « vocalisent » pas ce que le discours musical, infiniment plus profond ou complet, nuancé, peut exprimer en filigrane.

Ainsi, durant la scène d'ouverture de la troisième tâche à l'entrée du labyrinthe, le *cue* 7M2 *Gather Round* accompagne le discours tenu par Dumbledore aux quatre champions du Tournoi des Trois Sorciers. Succédant aux cris de joie du public, son message met en garde les jeunes sorciers contre l'épreuve qui les attend. La mélodie du *cue* exprime une angoisse, une anxiété mais aussi une tristesse née de l'incompréhension de Harry quant à la raison de sa participation au tournoi. En effet, la mélodie en *do* mineur naturel évolue sur une pédale de tonique ; ou plutôt, elle stagne autour de la dominante où elle prend ses appuis et repos. Un lent contrepoint médian énonce des *ré* \flat pour la dissonance qu'ils créent aussi bien par rapport à la tonique *do* (une seconde mineure) que la dominante *sol* (un triton). Face aux applaudissements enthousiastes du public et au discours de Dumbledore, la musique, notamment par sa mélodie, devient un guide émotif.

La bande originale de Patrick DOYLE abonde de gammes et d'arpèges. Il s'agit d'éléments mélodiques d'un type particulier, exacerbés dans les univers tonal et modal. Plusieurs matériaux thématiques récurrents de la partition constituent des gammes ou en empruntent des portions – un parcours mélodique entre la tonique et la dominante semble suffire pour établir une portion de gamme comme telle. C'est le cas des thèmes de *Lord Voldemort*, de *Harry* et des *Irlandais*. Nous verrons au chapitre suivant l'importance essentielle des deux premiers.

Le paroxysme des gammes est atteint à la toute fin du film dans les *End Credits* où le compositeur n'en détaille même plus l'écriture dans les parties de cordes aiguës (**Exemple musical 34**). Si la proximité morphologique avec les fusées de WILLIAMS est évidente, les gammes de DOYLE, en tant que matériau principal du discours, possèdent donc une fonction différente.

The image shows a musical score for the 'End Credits' of Harry Potter and the Prisoner of Azkaban. It is divided into four staves: Bois aigus (Woodwinds), Violons I (Violins I), Violons II (Violins II), and Altos (Alto). The tempo is marked as quarter note = 68. The woodwind part (Bois aigus) plays a rapid C major scale. The string parts (Violons I, Violons II, and Altos) play a similar rapid C major scale with a crescendo. The score is in 6/8 time and consists of three measures.

Exemple musical 34 : *HP4*, *End Credits*, mes. 23-25

²⁶² L'empreinte de la vocalité sur l'écriture mélodique de Patrick DOYLE semble indélébile. Il a étudié le chant et mentionne la grande place qu'occupe sa pratique dans sa famille à l'occasion d'une interview vidéo accordée à l'émission *Kino Kino* de la chaîne de télévision allemande Bayerisches Fernsehen accessible sur <www.youtube.com/watch?v=xAz3OpBYZr4> (consulté le 17 mai 2020). Sa propre fille, Abigail DOYLE, poursuit une carrière dans le chant.

Lorsque Barty Croupton explique aux champions la nature de la première tâche alors qu'ils viennent de tirer au sort le dragon auquel ils feront face pour s'emparer de l'œuf d'or et ainsi réussir la première épreuve, la musique de 4M2 *Pick a Dragon* se fait mystérieuse, sournoise (**Exemple musical 35**). Si de nombreux effets y concourent – contre-chant aigu, *tremoli* des cordes aiguës, orchestration intimiste avec harpe, crotales et piccolo, alternance d'accords parfaits mineurs à distance de tierce (*mi* et *do* mineurs) –, la mélodie déploie des arpèges. Cette arabesque musicale reflète et esthétise l'appréhension des concurrents :

Exemple musical 35 : *HP4*, 4M2 *Pick a Dragon*, mes. 15-18

Sur les 72 *cues* montés dans *HP4* et sans compter les trois chansons rock et les musiques d'inspiration ethnique qui ne relèvent pas du symphonisme hollywoodien (voir plus loin dans ce chapitre), 33 comportent des gammes (soit 45,8%) et 43 des arpèges (soit 59,7%). Ces gammes et arpèges que nous relevons font partie des éléments saillants du discours musical – ce n'est pas de l'accompagnement occulté dans la texture orchestrale.

De plus, l'importance statistique doit être amplifiée par le nombre de gammes et d'arpèges présents au sein de chaque *cue* qui en comporte. La bande originale de *HP4* donne alors l'impression d'un feu d'artifice musical où les gammes et arpèges sont autant d'envolées mélodiques.

III. 3. Des styles musicaux exogènes étendant le monde des sorciers

III. 3. a. Les chansons rock des Bizarr' Sisters

Dans le livret accompagnant l'album CD, le réalisateur Mike NEWELL voulait que la musique « souligne l'ambiance énergique, teintée d'originalité, bruyante et surtout anarchique d'une école²⁶³ ». Les jeunes sorciers sont maintenant plongés en pleine adolescence et la bande originale devait donc, selon la volonté de NEWELL, le signifier. Le bal de Noël est alors devenu le prétexte pour introduire dans le *WW* une esthétique musicale connotant l'anarchie : le rock. En effet, ce style est historiquement celui de la rébellion des jeunes gens et, manifestement, les élèves de Poudlard y sont aussi sensibles.

La narration présente le groupe de rock des Bizarr' Sisters, plébiscité dans le *WW*, qui donne un concert dans la Grande Salle de Poudlard à l'occasion du bal de Noël. Leurs trois chansons sont interprétées par Jason BUCKLE (du groupe All Seeing I), Steve CLAYDON (du groupe Add N to (X)), Jarvis COCKER (du groupe Pulp), Jonny GREENWOOD (du groupe Radiohead), Steve MACKEY (du groupe Pulp) et Phil SELWAY (du groupe Radiohead) qui se mettent également dans la peau des personnages des Bizarr' Sisters.

La première chanson entendue est [5M6] *Do the Hippogriff* (« Fais comme l'Hippogriffe ») écrite par Jarvis COCKER (paroles et musique) et Jason BUCKLE. C'est Stuart CASSELLS du groupe Red Hot Chilli Pipers qui assure le solo de cornemuse. Lors d'une interview vidéo accordée à BBC Four, Jarvis COCKER explique qu'il voulait « une chanson à propos des créatures magiques et qui invite le public à

²⁶³ « *Bringing out the full, exotically-colored, noisy and above everything else, anarchic world of a school.* »

danser comme elles²⁶⁴ ». Il s'agit d'une chanson hard-rock de forme classique, l'une des scènes coupées du film est consacrée à cette chanson en entier, le film n'en proposant qu'un extrait. En *si* mineur, elle commence par une introduction de sons instrumentaux saturés (guitare électrique, basse électrique, batterie) avec des cris aigus de Jarvis COCKER qui s'adresse ensuite au public en voix parlée à l'instar d'un chauffeur de salle. La seconde partie de l'introduction installe l'*ostinato* d'accompagnement triphonique sur pédale de tonique. Les couplets sont chantés *recto tono* pour évoquer différentes créatures magiques et énoncer les injonctions à les imiter, presque uniquement sur le *si* grave, accompagné par une immuable pédale de tonique en croches sur laquelle tourne l'*ostinato*. Face à ce matériau mélodique extrêmement limité, l'harmonie alterne entre des accords parfaits de *si* mineur (à l'état fondamental et au premier renversement) et de *mi* mineur. Le refrain se concentre sur les Hippogriffes et leurs envols tout en explorant le registre aigu du chanteur avec une réelle mélodie dont les ponctuations sont traitées en tierces parallèles (une seconde voix a ici été enregistrée). Le deuxième couplet dispose des mêmes caractéristiques que le premier et mentionne d'autres créatures. Arrive ensuite le pont emblématique des musiques rock avec un *chorus* de cornemuse puis de guitare électrique virtuose tandis que le chanteur motive son public dans un parlé-chanté aigu. Le dernier refrain comporte un renfort de guitare électrique mélodique. La chanson se conclut par un *outro* parlé-chanté avec la guitare électrique qui reprend la mélodie des refrains.

La deuxième chanson rock entendue est [5M7] *This Is the Night* (« C'est la nuit ») écrite par Jarvis COCKER (paroles et musique), elle accompagne la dispute entre Ron et Hermione. Dans la même interview, COCKER confie avoir voulu faire « une chanson sur la peur du noir et de la nuit²⁶⁵ ».

La troisième et dernière chanson rock est [5M8] *Magic Works* (« La Magie opère ») écrite par Jarvis COCKER (paroles et musique). Toujours dans la même interview pour BBC Four, Jarvis COCKER explique que celle-ci est « une chanson plutôt mièvre qui parle de croire en la magie²⁶⁶ ». Elle intervient à la fin de la dispute entre Ron et Hermione. La caméra se focalise alors sur les couples en train de danser, Neville et Ginny ainsi qu'Hagrid et Madame Maxime. Lors de notre entretien téléphonique, Patrick DOYLE nous a confié avoir réalisé l'orchestration de *Magic Works*, contrairement aux deux premières chansons rock, il a même précisé avoir travaillé à partir de la *topline*²⁶⁷ écrite en amont par Jarvis COCKER.

Jody REVENSON livre des secrets du tournage et des témoignages de ceux qui y ont participé à propos des musiques du bal de Noël et notamment des interventions du groupe de rock :

Deux groupes se produisent au bal de Noël. Le professeur Filius Flitwick dirige un orchestre au début du bal pour accompagner les champions au son d'une valse. Les musiciens jouent sur des instruments blancs ou translucides, fabriqués dans une résine claire, pour rester dans le thème des décorations glacées de la Grande Salle. Âgés de onze à dix-neuf ans, ils font partie de la fanfare du Aylesbury Music Centre. Plus tard, c'est un groupe de rock sorcier qui prend la relève. « On a fait tous les instruments, confie Pierre BOHANNA. Il y a une cornemuse de presque quatre mètres de haut et de gigantesques cymbales, ainsi qu'un clavier, des guitares et une batterie. Rien ne fonctionne, mais l'illusion est parfaite. » Le groupe se produit devant un mur de grands

²⁶⁴ « *One song is about mythical beasts and encourages people to dance like them.* » L'interview de BBC Four est accessible sur <<https://www.youtube.com/watch?v=HJeqIuxkwYk>> (consulté le 27 mai 2020).

²⁶⁵ « *Another song is about being scared of the dark and being scared at night.* » *Ibid.*

²⁶⁶ « *The last one is a kind of slushie song and that's about believing in magic.* » *Idem.*

²⁶⁷ Dans l'industrie de la musique de masse, la *topline* désigne le regroupement des éléments des paroles et de la mélodie chantée. La contribution de Patrick DOYLE pour *Magic Works* consiste donc en la composition du « remplissage musical ». Cette dimension couvre davantage le domaine de la composition ou de l'arrangement que de l'orchestration au sens industriel hollywoodien du terme.

mégaphones en chrome. « On voulait marquer le coup avec le groupe, explique le chef décorateur Stuart CRAIG. Bien sûr, il n'y a pas d'électricité à Poudlard, alors tout est à vapeur ! »²⁶⁸

Cette nouvelle importation stylistique du rock signifie l'entrée des personnages dans l'adolescence. Lors du bal de Noël, la soirée des jeunes sorciers est émotionnellement mouvementée. En parallèle, ce sont l'excitation du bal, la fête nocturne et les chagrins d'amour que ces chansons rock accompagnent.

III. 3. b. Les musiques d'inspiration ethnique

Hermione Granger explique que l'essence même du Tournoi des Trois Sorciers occupant *HP4* est la coopération magique internationale. Cette ouverture sur le monde entier se traduit également par une ouverture sonore vers les musiques folkloriques. Ainsi, la quatre cent vingt-deuxième Coupe du Monde de Quidditch, celle de 1994, s'est tenue dans une lande du Dartmoor, dans le Devon en Angleterre. Harry, Hermione et la famille Weasley y ont assisté. Elle a rassemblé des milliers de spectateurs qui logeaient dans des tentes aux alentours du stade. Ces personnes provenant du monde entier se côtoient et deviennent voisines le temps de la compétition sportive. Il était alors judicieux pour Patrick DOYLE de faire entendre des mises en musiques « ethniques » enchevêtrées au fur et à mesure que les protagonistes se déplacent sur le camping, passant devant des sorciers de tous horizons. Le compositeur a donc écrit six pastiches solistes de musiques folkloriques rassemblés dans 1M5S.

- **1M5SA *Camping Source* – Irish.** La pièce soutient l'équipe de Quidditch des Irlandais. Patrick DOYLE a composé une véritable *jig* pour violon traditionnel irlandais accompagné d'une percussion et d'un banjo, l'ensemble donnant une couleur tout à fait populaire. Cette musique est truffée de *scottish snaps*, syncopes répétées à chaque pulsation avec une première note accentuée.
- **1M5SB *Camping Source* – Bulgarian.** Il s'agit d'un duo de percussions à hauteurs indéterminées aux appuis asymétriques (3+3+2) donnant une couleur populaire. Il n'y a qu'une brève cellule répétée en *ostinato*.
- **1M5SC *Camping Source* – African et 1M5SC *Camping Source* – Arabic.** Ces pièces solistes possèdent le même contenu musical mais sont interprétées par deux instruments différents. C'est finalement la première qui a été intégrée au film lors du montage final. Il s'agit d'une mélodie agogique et orientalisante. Le *duduk* est un instrument à anche double au timbre velouté, nasillard et chaud, jouant dans le registre médium. On le rencontre dans le Caucase. Le *ney*, quant à lui, est un antique instrument en roseau avec une embouchure. Il est typique du Moyen-Orient et possède un timbre boisé, diaphane et éthéré. L'instrumentiste Dirk CAMPBELL, qui a enregistré plusieurs de ces *cues* ethniques, indique sur son site internet personnel avoir enregistré au *kaval* turc pour *HP4*. Le *kaval* et le *ney* ont des sonorités vraiment très similaires ne nous permettant pas de déterminer l'instrument effectivement enregistré pour le film.
- **1M5SD *Camping Source* – Indian.** Cette musique est jouée au *sitar* indien. L'instrument est doté de cordes de jeu, d'autres de bourdons et encore d'autres sympathiques. Tant l'écriture que les sonorités rappellent des musiques indiennes popularisées par le joueur de *sitar* Ravi SHANKAR (1920-2012) : ce *cue* est donc un cliché musical ethnique.
- **1M5SE *Camping Source* – Scottish.** Ce dernier *cue* est interprété à la grande cornemuse écossaise, instrument emblématique de la patrie du compositeur. On retrouve le double bourdon

²⁶⁸ REVENSON Jody, *Harry Potter. The Artifact Vault*, 2016 ; traduit par Isabelle PERNOT, *Harry Potter. Le Grimoire des objets magiques*, Paris : Huginn & Muninn, 2016, p. 110.

en octaves caractéristique. La musique est modale et très richement ornementée de mordants, ce qui en fait un pastiche probant.

Trois des *cues* ethniques ont donc été joués par Dirk CAMPBELL, que Patrick DOYLE félicite chaleureusement. Celui-ci déclare : « le travail de Dirk sur *HP4* est inestimable et a ajouté la couleur géographique parfaite qui était essentielle à la palette d'une musique ethnique²⁶⁹ ».

L'ensemble des pièces de 1M5S concourt au sentiment d'import de musique exogène au *WW* dans le quotidien des sorciers. Ces couleurs populaires, même si elles demeurent des pastiches, trouvent un écho dans la mémoire du spectateur comme étant de la musique réelle, moldue, d'une contrée ou d'une autre. Cette musique, par sa présence dans l'univers de fiction et dans la vie réelle du spectateur, donne de la proximité et de la vraisemblance au *WW*.

La chanson du chœur des êtres de l'eau, [5M13S] *Underwater Secrets*, entendue par Harry sous l'eau lorsqu'il ouvre l'œuf d'or est un autre exemple d'une musique d'inspiration ethnique importée dans l'univers des sorciers. Patrick DOYLE a composé ce *cue* pour chœur de femmes avec une soliste, Abigail DOYLE, sa propre fille, qui a par ailleurs été créditée de la fonction de *vocal tutor* sur la production du film. La chanson possède un effet d'écho saisissant, de canon très resserré. Patrick DOYLE nous a confié sa démarche :

C'est basé sur la vue de vagues, c'est inspiré par la vue de l'île de Lewis [en Écosse]. C'est une manière de chanter du comté, où vous avez un chantre appelé *cantor*. Il commence à chanter et les autres viennent se joindre une milliseconde l'un après l'autre pour créer cet effet mélismatique et hypnotique. Donc, *Underwater Secrets* est inspiré par la beauté des Hébrides en Écosse [archipel dont Lewis fait partie].²⁷⁰

La présence de trois chansons rock à Poudlard, de musiques d'inspiration ethnique à la Coupe du Monde de Quidditch et quelques autres éléments isolés apportent de la plausibilité à la fiction de JKR. Bien que ces pièces aient été spécialement écrites par un compositeur pour le film, leur conception à la manière populaire représente une nouveauté d'autant plus forte qu'elle arrive à partir du quatrième film. Le spectateur découvre alors des sonorités et des esthétiques qui lui semblent « authentiques », proches de ce qu'il peut entendre dans son propre quotidien de Moldu ; la musique symphonique étant assimilée à la fiction et au monde magique. La mixité créée entre musiques de fosse par le symphonisme et musiques de scène par le populaire dans *HP4* permet à l'œuvre-monde d'étendre encore sa dimension intégrative, de concurrencer davantage le réel et d'en renforcer la plausibilité.

IV. Les bouleversements esthétiques de Nicholas HOOPER

Le double changement de compositeur et de réalisateur intervenu avec *HP5* se prolonge avec *HP6*. David YATES a donné et revendiqué une nouvelle orientation aux films du *WW* : désormais, les adaptations cinématographiques se concentrent sur les relations entre les personnages au détriment du travail approfondi sur l'univers magique et les intrigues initiées par les films précédents. L'acteur Daniel RADCLIFFE, qui incarne Harry Potter, confirme le changement de ton dans une interview réalisée pour la promotion de *HP6* :

Quand Harry est entré dans ce monde [magique], c'était tout simplement époustouflant, éclatant et pur d'une certaine manière. Cependant, cela s'est totalement désagrégé au

²⁶⁹ « *Dirk's work on Harry Potter and the Goblet of Fire was invaluable and added the perfect geographical colour which is essential for the palette of an ethnic score.* » Témoignage de Patrick DOYLE accessible sur le site Internet personnel de Dirk CAMPBELL <<https://www.dirkcampbell.co.uk/testimonials>> (consulté le 12 mai 2020).

²⁷⁰ Notre propre entretien avec le compositeur *op. cit.*

cours des films et Harry se rend compte que le monde sorcier comporte autant, sinon plus, d'épreuves que le monde [moldu] dans lequel il a grandi auparavant.²⁷¹

La portée psychologique du drame vécu par les personnages est alors exacerbée et l'intrigue perd généralement en consistance²⁷². La mise en musique de Nicholas HOOPER se conforme à cette nouvelle perspective : elle suit les émotions des personnages issues de leurs relations de plus en plus complexes. De ce travail différent résulte un bouleversement esthétique profond. Le compositeur disait à ce sujet : « la musique, c'est la magie ! Il convient également de noter que la musique des deux derniers films [HP5 et HP6] devait davantage soutenir des scènes émotionnelles que celles autour de la magie.²⁷³ »

Avant d'étudier le langage de Nicholas HOOPER pour HP5 et HP6, notons que quelques *cues* s'inscrivent toutefois en continuité avec les éléments fondamentaux des langages musicaux des films précédents : une tonalité affirmée, des mélodies développées avec un profil thématique, une exubérance symphonique, une virtuosité d'exécution, une prolixité rythmique²⁷⁴... Bien que cette démarche tende à assurer continuité et unité à l'échelle de l'œuvre-monde, elle n'est que ponctuelle. Ces *cues* sporadiques issus d'un langage musical familier ne représentant pas la très grande majorité stylistique des bandes originales de HP5 et HP6. Pourtant, ce sont ces musiques qui constituent l'essentiel du matériau présent dans les albums CD. Un tel paradoxe traduit en filigrane les enjeux commerciaux reposant sur l'esthétique musicale ; il semble donc que le renouvellement stylistique apporté par HOOPER ne soit pas vendeur pour un album CD « autonome », sans les images du film.

La cohabitation esthétique dans les films mis en musique par HOOPER peut s'expliquer au regard des deux partis pris par le compositeur avec l'aval du réalisateur, à savoir de composer selon sa propre démarche artistique (l'esthétique majoritaire dans HP5 et HP6) et, ponctuellement, de guider les spectateurs par des repères familiers (dans une synthèse esthétique des bandes originales précédentes) lors des principales articulations narratives afin d'en donner une lisibilité accrue. Ainsi, Nicholas HOOPER compose principalement en faisant l'éloge de la simplicité au moyen d'une écriture épurée et athématique. De plus, il intègre le *sound design* à ses gestes compositionnels, qu'il s'agisse effectivement d'effets sonores numériques ou échantillonnés, ou de modalités particulières d'employer les instruments et l'orchestre.

²⁷¹ « *When Harry came into this world, it was all just amazing and brilliant and kind of pure. But as the films have gone on, that's totally disintegrated, and he's realizing that the wizarding world has just as many, if not more, challenges than the world he grew up in before.* » Daniel RADCLIFFE cité dans les « *Movie Production Notes for Harry Potter and the Half-Blood Prince* » [« Présentation de la production autour de HP6 »].

²⁷² En effet, par comparaison avec HP1 où le mystère autour de Voldemort et la pierre philosophale planait, avec HP2 où les crimes de l'héritier de Serpentard terrorisaient tout Poudlard (avec des personnages pétrifiés), avec HP3 où Sirius Black menaçait constamment Harry et Poudlard, avec HP4 où le dangereux Tournoi des Trois Sorciers et le complot de Voldemort rythmaient le quotidien, HP5 et HP6 présentent presque exclusivement le séjour à Poudlard sans grande intrigue : Dolores Ombrage agace les résidents du château dans un épisode ; dans l'autre, Harry tente de convaincre Slughorn de partager son souvenir pour reconstituer le passé de Voldemort.

²⁷³ « *Music is magic! Also it is worth noting that the music in both these recent films needed to support emotional scenes even more than magical ones.* » Cité par SCHWEIGER Daniel, « *Nicholas HOOPER Waves His Magic Composing Wand Over Harry Potter and the Half-Blood Prince* », *op. cit.*

²⁷⁴ Dans HP5, citons les rares 1M1 *Opening*, 1M6 *Flight*, 2M2 *Ministry*, 2M6 *Coaches*, 3M7 *Umbridge*, 4M4 *Practice*, 5M5 *Patronus*, 6M4 *Fireworks*, 7M3 *Rescue* et 8M4 *End*. Dans HP6, cela concerne 1M08 *Slughorn*, 2M10 *Ginny*, 2M11B *Wizard Wheezes*, 2M13A *The Train Again* (collage de fragments potteriens de John WILLIAMS), 3M17 *Living Death*, 3M19B *Quidditch Practice*, 4M25 *Quidditch Match*, 4M6 *Harry and Hermione / School Life*, 7M41 *Aragog's Funeral*, 7M42 *Confession*, 8M45 *To the Cave*, [9M50] *In Noctem*, 9M51 *Fawkes* et 9M2 *The Weasley Stomp*.

IV. 1. L'éloge de la simplicité

IV. 1. a. Une écriture épurée

Pour la première fois dans la musique des films du *WW*, les bandes originales de Nicholas HOOPER abordent une façon de composer particulière qui ne prend pas appui sur l'écriture romantique ou postromantique. Toutefois, s'agissant de *blockbusters* hollywoodiens majeurs, la contrainte de recourir à la formation symphonique lui incombe inexorablement. Il fait alors appel à son intuition et à sa spontanéité pour écrire ; c'est-à-dire que ses *cues* donnent l'impression d'un tâtonnement dans l'écriture comme si le compositeur faisait ses premières armes avec l'outil symphonique. Il confiait ainsi au musicologue Miguel MERA qu'il « n'est pas un compositeur intellectuel », reconnaissait l'aspect « surtout instinctif » de son artisanat d'écriture et arrivait à achever ses *cues* « par hasard et de bien des manières²⁷⁵ ». L'**Exemple musical 36** tiré de 4M26 *Harry and Hermione / School Life* illustre les gestes simples et instinctifs du compositeur : harpe soliste, formule de basse en *ostinato*, vide harmonique, dépouillement d'écriture, duplication :

The musical score is for a harp. It is in 3/4 time and marked 'Modérément' with a tempo of quarter note = 92. The key signature has one sharp (F#). The score consists of two staves. The right hand plays a simple melodic line with quarter and eighth notes, and some chords. The left hand plays a steady bass line consisting of quarter notes. The overall texture is sparse and minimalist.

Exemple musical 36 : HP6, 4M26 *Harry and Hermione / School Life*, mes. 16-23

Ce défaut d'habileté technique, potentiellement handicapant pour le compositeur d'un film du *WW*, a pu être contourné ou au moins atténué au profit d'une écriture franchement épurée. Nicholas HOOPER a d'ailleurs reconnu son admiration envers les maîtres de la musique minimaliste Arvo PÄRT (né en 1935) et Henryk GÓRECKI (1933-2010). Comparant sa musique pour les films *HP* à celle de John WILLIAMS, notamment *HP3*, HOOPER explique que : « c'était plus simple ; la façon dont j'écris de la musique est plus simple.²⁷⁶ » Toujours par rapport au premier compositeur du *WW*, malgré son admiration, il précise :

Ce n'est pas vraiment mon univers sonore et malgré tout ce que j'en ai appris (car j'ai réellement appris), le mien est beaucoup plus épuré et moins complexe. En fin de compte, il y a eu une ou deux grandes séquences où nous sommes allés chercher toutes les [ressources symphoniques exubérantes] mais, globalement, l'univers sonore a changé pour devenir plus simple. Il soutient davantage le drame par rapport à une musique de plus grande envergure. [...] Je pense que la manière dont David [YATES] aime la mise en musique est différente, elle est plus intimiste, tout comme l'est finalement *HP6*. Elle se concentre plus sur les sentiments des personnages et leurs relations.²⁷⁷

²⁷⁵ Successivement « *I am not an intellectual composer* », « *It is probably instinctive if I am honest* » et « *I think I found it by chance in lots of ways* ». Nicholas HOOPER cité dans MERA Miguel, « An Interview with Nicholas HOOPER », *op. cit.*, p. 92-93.

²⁷⁶ « *It was simpler, the way I write music is simpler.* » Interview accordée au *Los Angeles Times Hero Complex Blog* en 2009 et initialement publiée sur <<http://latimesblogs.latimes.com/herocomplex/2009/07/harry-potter-countdown-composer-nicholas-hoopers-simpler-style.html>> ; aujourd'hui accessible sur <<http://www.snitchseeker.com/harry-potter-news/nicholas-hooper-talks-half-blood-prince-soundtrack-in-la-times-65544/>> (consulté le 1^{er} juin 2020).

²⁷⁷ « *It is not my sound world really, and, however much I learned from it (which I did), my soundworld is much more pared back and less complex. So, there were one or two big pieces where we went for all the bells and whistles, but generally the soundworld changed to become more simple, more supporting of the drama than if I had written larger-scale music. [...] I think the way David likes to put a score together is different, it is more intimate, and the latest film is actually quite intimate anyway. It is much more about people's feelings and relationships.* » Cité dans MERA Miguel, « An Interview with Nicholas HOOPER », *op. cit.*, p. 90-91.

Nicholas HOOPER justifie son choix de renoncer fréquemment au grand orchestre au profit d'une formation plus restreinte, voire chambriste, car « les histoires dans *Harry Potter* portent sur le développement des relations et des personnages. On a alors l'occasion d'écrire pour des instruments solistes lors de ces moments intimes cruciaux²⁷⁸ » comme le *cue* 6M39 *When Ginny Kissed Harry* (**Exemple musical 37**) traité en barcarolle dans *HP6* pour guitare (interprétée par le compositeur lui-même) accompagnée d'un tapis de cordes diaphanes. Dans cette perspective, l'orchestre de chambre devient le socle de son écriture ; il est agrémenté d'interventions ponctuelles et discrètes d'autres instruments traités en solistes :

Doux et chantant $\text{♩} = 56$

Exemple musical 37 : *HP6*, 6M39 *When Ginny Kissed Harry*, mes. 1-16

De manière générale, HOOPER écarte tout phénomène discursif ou narratif traditionnel. Il rejette l'exubérance et le grandiose qu'il pourrait exploiter de l'orchestre. En délaissant les *cues* repérés plus haut, ses partitions potteriennes comprennent de longues plages contemplatives, souvent dépourvues d'altérations accidentelles, uniquement contredites par le dynamisme rythmique des *cues* où les forces antagonistes sont à l'œuvre²⁷⁹. Ces longues tenues, avec peu de mouvement dans les voix musicales, donnent des sonorités irisées et statiques. Cette configuration neutralise la possibilité de synchronisme et *a fortiori* de *mickeymousing*. Nicholas HOOPER favorise les octaves, les secondes (redoublées) et élimine les sonorités plutôt consonantes comme les tierces qui pourraient rappeler le langage tonal.

Les sentiments et les relations se complexifient au profit d'une intériorité musicale sobre et ténue. De même, on assiste à une simplicité d'exécution des bandes originales de *HP5* et *HP6* : les partitions abondent de rondes, de blanches, de notes longtemps tenues liées qui remplacent les traits rapides, fulgurants et chargés de notes comme dans 3M3B *Detention* dans *HP5* (**Exemple musical 38**) :

²⁷⁸ « *The Harry Potter stories are about relationship and character development, and there are quite a few opportunities to write for solo instruments for those crucial intimate moments.* » Cité dans MERA Miguel, « An Interview with Nicholas HOOPER », *op. cit.*, p. 88.

²⁷⁹ C'est le cas avec 5M4 *Breakout*, 8M1 *Hall* et 8M2 *Veil Room* dans *HP5* ; 1M01 *Opening and Death Eater Attack*, 5M32 *Rushes*, 6M36A *Ron Ron*, 6M37 *Katie Bell Returns* et 8M47 *Inferi and Fire* dans *HP6*.

Exemple musical 38 : *HP5, 3M3B Detention*

Le vent d'épuration esthétique qui souffle sur la production de *HP5* et *HP6* apporte une tonalité presque austère aux films. Cette tendance s'affirme jusque dans les titres des *cues* qui ne comprennent généralement qu'un seul mot comme pour saisir l'essence même de ce que la pièce met en musique.

IV. 1. b. Une écriture athématique

L'éloge de la simplicité musicale se manifeste également par une écriture majoritairement athématique²⁸⁰. Encore une fois, les quelques *cues* issus de la tradition du *WW*, ceux retenus par les spectateurs en raison de leur profil mélodique et thématique, font ici exception. Le compositeur justifie l'effacement thématique par un besoin de saborder le pouvoir narratif des bandes originales. Il disait ainsi :

J'aime beaucoup que les choses se fondent et ne soient pas consistantes sur le plan thématique ou, en tout cas, pas si évidentes parce que je ne veux pas que les gens sachent exactement ce qui va se passer.²⁸¹

La position esthétique du rejet de la mélodie au profit de l'écriture athématique, certes favorable à l'exploration psychologique et sentimentale des personnages par les atmosphères sonores subtiles qu'elle installe, atomise le discours musical et constitue en cela un bouleversement stylistique. Le précédent **Exemple musical 38** illustre cette tendance nouvelle. Dans la tradition du *WW*, les *cues* non thématiques étaient affectés aux scènes ayant peu d'intérêt narratif. Celui-ci étant désormais relégué au second plan, les musiques athématiques sont les plus présentes. La réciproque est vraie : les musiques thématiques, rares, sont réservées aux articulations narratives. Ainsi, avec Nicholas HOOPER, on assiste à une inversion des priorités esthétiques.

²⁸⁰ Les compositeurs expriment souvent la difficulté que représente l'écriture d'une musique thématique, d'une mélodie mémorable. Voir les propos de John WILLIAMS (« les airs les plus simples viennent difficilement ») de Patrick DOYLE (« John WILLIAMS nous fait croire que c'est facile, mais ça ne l'est pas ») cités plus haut.

²⁸¹ « *I quite like things to cross over and not be thematically consistent, or not so obvious, because I do not want people to know exactly what is going to happen.* » Cité dans MERA Miguel, « An Interview with Nicholas HOOPER », *op. cit.*, p. 94.

Dès lors, d'autres logiques régissent et organisent les partitions de *HP5* et *HP6*. Le paramètre du timbre, notamment, revêt une importance primordiale par la composition originale de textures hybrides à la frontière entre écriture acoustique et *sound design*.

IV. 2. Une frontière floue entre composition musicale et *sound design*

IV. 2. a. Une nouvelle place pour les effets sonores

Nicholas HOOPER a intégré des *samples* de la banque de sons *Spectrasonics' Distorted Reality 2* dans ses deux partitions. Très répandu parmi les compositeurs, cet outil propose des timbres synthétiques. Les effets sonores électroniques s'inscrivent dans le geste de composition ; la musique naît du son et il est difficile de déterminer à l'écoute la nature et les occurrences des effets sonores électroniques tant le mixage les fond avec l'orchestre. Le compositeur confiait à ce sujet : « il y a une si grande coopération entre ceux qui s'occupent des effets sonores et moi-même que j'espère bien que le spectateur ne sera pas capable de dire où la musique finit et où les effets sonores commencent.²⁸² »

Nous avons écrit à Nicholas HOOPER et à son agent afin d'interroger le compositeur sur le *sound design* électronique dans ses partitions potteriennes. Malheureusement, notre demande est restée sans réponse. Puisque nous n'avons pas accès aux conducteurs intégraux ni aux divers documents de travail de *HP5* et *HP6*, il nous est impossible d'approfondir l'investigation.

Notons toutefois que ce choix esthétique, plutôt novateur pour un film du *WW*, paraît motivé par les enjeux conjointement définis par le compositeur et le réalisateur. Il s'agit sûrement de se conformer au *mainstream scoring* incarné par exemple par Hans ZIMMER et de rejeter la tradition romantique et postromantique en proposant une poétique musicale numérique. HOOPER, tout en l'épurant instrumentalement, densifie sa palette sonore avec les *samples* de *Spectrasonics' Distorted Reality 2*. Cet objectif d'enrichissement timbrique par de nouvelles techniques est une démarche d'autant plus compréhensible que le *WW* relève de la *fantasy*, genre qui a toujours fait appel à des sons inouïs – à ce titre, nous pouvons considérer une filiation avec WILLIAMS qui employait déjà des synthétiseurs pour créer, entre autres, des atmosphères angoissantes et mystérieuses. HOOPER semble vouloir se séparer de l'exubérance et des sonorités léchées de l'orchestre symphonique traditionnel pour se rapprocher d'une forme de crudité sonore. En cherchant ainsi à légèrement dérégler (ou enrichir) l'orchestre symphonique avec des sonorités distordues, il exacerbe les problèmes relationnels et sentimentaux des personnages.

IV. 2. b. Une écriture musicale bruitiste

En complémentarité d'une musique qui incorpore des effets sonores numériques dans son écriture même, les bandes originales de *HP5* et *HP6* poussent cette recherche bruitiste par un jeu instrumental particulier. Pour bruite ses partitions, Nicholas HOOPER emploie très fréquemment les cordes frottées avec des modes de jeu et d'attaque particuliers. Il ne s'agit pas d'interventions ponctuelles : il y a une véritable et forte volonté bruitiste qui partage ses enjeux avec le *sound design*. Elle irrigue l'ensemble de la partition.

En nous appuyant sur les parties du quintette à cordes de la version du ciné-concert de *HP5* auxquelles seulement nous avons accès, nous pouvons repérer les modalités sonores suivantes : un pupitre divisé dont la moitié joue dans un mode de jeu particulier et l'autre moitié ordinairement, jeu sur le chevalet, jeu sans *vibrato*, *glissandi*, *tremoli*, harmoniques artificielles à la quarte, *pizzicati*, emploi de la sourdine, harmoniques naturelles sur des notes suraiguës, sélection d'un nombre précis de pupitres

²⁸² « There was a lot of cooperation between the sound effects guys and myself then hopefully you wouldn't be able to tell where the music ends and the sound effects start. » Traduction Poudlard.org, *op. cit.*

(« *back 2 desks* », ou à 3, à 6 et à 8), *tremoli* glissés, hauteur suraiguë indéterminée, note la plus aiguë, *glissandi* aléatoires sans dépasser le demi-ton sur une harmonique artificielle à la quarte, doubles-cordes, traits chromatiques simultanés dans plusieurs pupitres. L'abondance et la récurrence de ces effets particuliers qui conduisent à leur normalisation engendrent des bandes originales d'essence profondément bruitiste. Un tel geste compositionnel hérite de l'atonalité « bruitiste » qui, elle, était uniquement circonscrite aux Détraqueurs dans *HP3*.

D'autre part, il n'y a pas que les modes de jeu et d'attaque qui donnent une sensation bruitiste analogique. Les *clusters*, les agrégats, les intervalles de secondes à découvert au premier plan musical et la concentration de l'écriture dans un même registre contribuent à cet effet. Il s'agit d'une gestion particulière et originale de la densité sonore et orchestrale. Particulièrement chargée, leste, elle concourt à dépouiller la bande originale de tout pouvoir narratif traditionnel au profit d'atmosphères angoissantes. C'est dans ce contexte musical où les personnages taisent justement leurs angoisses qui se développent sur une trame de fond pessimiste : des relations complexes et une guerre à venir.

IV. 2. c. La création d'une matière sonore translucide

Dans les partitions potteriennes de Nicholas HOOPER, les paramètres du timbre et des dynamiques participent aussi à une forme d'effets sonores au sens où, encore une fois, ils ne sont pas traités de manière traditionnelle. Le compositeur cherche à créer une matière musicale translucide traduite par deux facteurs : l'orchestration devient largement monochrome et les nuances expressives très majoritairement faibles créent une musique évanescente.

La préférence déjà signalée pour l'orchestre de chambre préfigure une orchestration monochrome. Très souvent, les différents pupitres de cordes sont divisés – un même pupitre se divise alors à deux, à quatre, à six, à huit... Si ce procédé permet l'écriture d'autres voix musicales et enrichit donc la polyphonie, il peut aussi affaiblir le corps du son et la qualité timbrique propre aux instruments de section. Nous observons par exemple des divisions à l'extrême dans la partie de violons I de 1M3A *Dementors* (**Exemple musical 39**) ou dans celle de violons II de 6M5 *Sirius* (**Exemple musical 40**) :

Exemple musical 39 : *HP5*, 1M3A *Dementors*, mes. 11-13

Exemple musical 40 : *HP5*, 6M5 *Sirius*, mes. 8-14

Il arrive que Nicholas HOOPER indique précisément le nombre de cordes seulement requises pour une section donnée comme dans *HP6* avec 9M49 *Dumbledore's Farewell* (**Tableau 8**) :

Pupitres de cordes	Indications successives du nombre de musiciens à jouer
Violons I	24 ; 12+12 ²⁸³ ; 18
Violons II	10 ; 16
Altos	—
Violoncelle solo	—
Violoncelles	5+7
Contrebasses	3+7

Tableau 8 : Divisions et nombres d'instrumentistes dans *HP6*, 9M49 *Dumbledore's Farewell*

La recherche de sonorités diaphanes est accentuée par une relative abondance d'harmoniques, artificielles comme naturelles, et l'emploi du registre suraigu chez les violons – nous relevons de nombreuses indications d'*octave alte* alors que les notes sont déjà écrites dans la troisième octave de ces instruments. Quelques instruments seulement interviennent de manière récurrente par-dessus le tapis de cordes et développent une mélodie : il s'agit d'une flûte solo, d'un cor solo et des percussions cristallines (le célesta, le glockenspiel et le vibraphone) – notons tout de même le basson à découvert dans 1M8 *The Order* et 2M2 *Ministry*. Ces couleurs orchestrales privilégient transparence et pureté. La teinte monochrome de la musique de HOOPER va de pair avec les filtres sombres du réalisateur David YATES systématiquement employés.

Les bandes originales de *HP5* et *HP6* se distinguent dans le *WW* par leur nature évanescence. En effet, les dynamiques faibles et extrêmement faibles occupent une place inhabituellement importante. Afin d'illustrer cette tendance, voici la répartition des dynamiques dans la partie de violons I du ciné-concert de *HP5* (**Tableau 9**) :

Dynamiques	Présence dans la partie de violons I
<i>ppp</i>	04% – 27 occurrences
<i>pp</i>	19% – 133 occurrences
<i>p</i>	24% – 168 occurrences
<i>mp</i>	22% – 152 occurrences
<i>mf</i>	15% – 101 occurrences
<i>f</i>	10% – 68 occurrences
<i>ff</i>	06% – 39 occurrences
<i>fff</i>	—

Tableau 9 : Répartition des dynamiques dans la partie de violons I de *HP5*

En répartissant les dynamiques en deux catégories – les douces *mp*, *p*, *pp* et *ppp* ; les fortes *mf*, *f*, *ff* et *fff* –, nous observons une très large hégémonie des nuances faibles (**Illustration 11**) :

²⁸³ L'addition précise que le pupitre concerné est divisé en deux groupes (deux parties musicales) ; dans cette première occurrence, il s'agit donc de deux groupes de douze instrumentistes chacun.

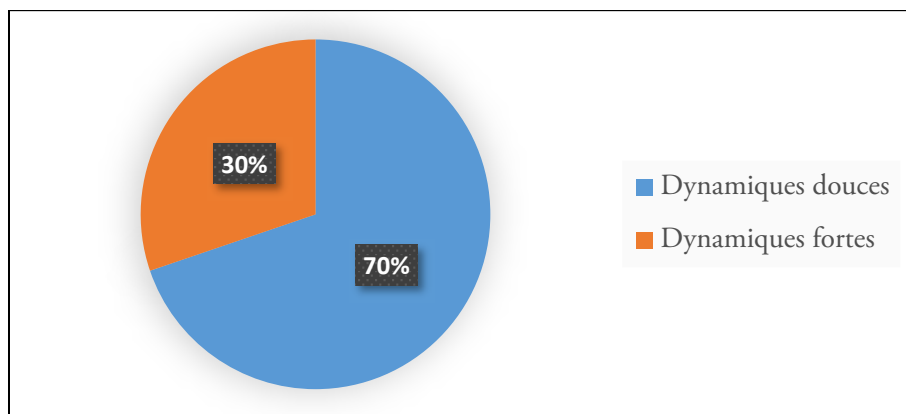


Illustration 11 : Répartition bipartite des dynamiques dans la partie de violons I de *HP5*

Les nuances médianes, aux limites des deux catégories, constituées des dynamiques *mp* et *mf*, occupent une place non négligeable qui vient nuancer la prédominance des dynamiques douces (**Illustration 12**) :

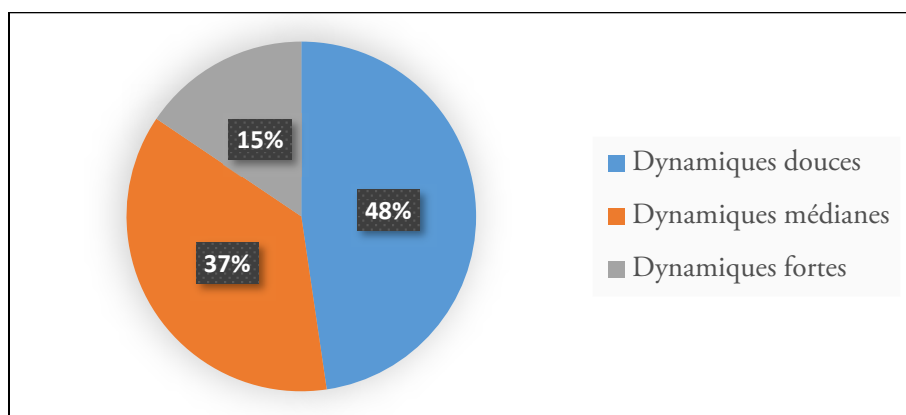


Illustration 12 : Répartition tripartite des dynamiques dans la partie de violons I de *HP5*

La douceur sonore globale de la partie de violons I, représentative en raison de son importance dans la formation symphonique, révèle la qualité diaphane de la partition de *HP5*. Bien que nous n'ayons accès qu'à un matériel très limité pour celle de *HP6*, l'écoute attentive des *cues* confirme la démarche dynamique amorcée par HOOPER dans son premier opus potterien. Cette caractéristique tout à fait singulière dans les musiques du *WW* concourt à la création d'une matière sonore translucide.

Enfin, les partitions de *HP5* et *HP6* sont mixées à un niveau particulièrement faible par rapport aux films précédents avec des fonds en ouverture et en fermeture dont il est difficile de repérer l'exact début ou la fin d'un *cue* dans le *continuum* sonore du film aux côtés des bruitages et des dialogues. Une telle configuration dessine une esthétique de la sobriété et de la discrétion musicale dans l'œuvre filmique composite où l'art des bruits, le bruitisme a pris une place nouvelle, importante et poétique.

V. La dualité d'Alexandre DESPLAT entre « continuité intensifiée » et *french touch*

Dans sa thèse remaniée consacrée à la musique de films française²⁸⁴, Cécile CARAYOL met en évidence un style d'écriture musicale propre aux productions françaises actuelles qu'elle définit dans

²⁸⁴ Voir CARAYOL Cécile, *Une musique pour l'image. Vers un symphonisme intimiste dans le cinéma français, op. cit.*

l'oxymore « symphonisme intimiste ». Pour le dire à grands traits, cette esthétique repose à la fois sur des codes de tradition hollywoodienne (le « symphonisme » issu de l'Âge d'Or) et d'autres dans le goût français (l'« intimisme » hérité notamment de l'impressionnisme). Dans le cadre d'une production américaine, nous préférons nommer ce dernier aspect par le syntagme « *french touch* », un anglicisme désignant la caractéristique qui fait la différence de la France, sa spécificité, avec une connotation positive. Alexandre DESPLAT est un représentant majeur du symphonisme intimiste. Avec *HP7.1* et *HP7.2* produits à Hollywood, Alexandre DESPLAT s'est aventuré sur un terrain nouveau, celui des productions américaines et des *blockbusters*. Dans ses partitions potteriennes, sans renoncer à sa *french touch*, il a dû intégrer des paramètres spécifiques au genre *mainstream* hollywoodien relevant de la « continuité intensifiée ».

V. 1. La « continuité intensifiée »

Cette terminologie nécessite quelques éclaircissements. Depuis la généralisation progressive des technologies numériques dans les *blockbusters* à partir des années 1990, l'industrie hollywoodienne s'attache à la continuité intensifiée, esthétique théorisée par David BORDWELL en 2002²⁸⁵. Il s'agit d'un style visuel qui correspond à « une intensification des techniques visant à renforcer les principes d'unité, de clarté et de cohérence narratives établis par la tradition “classique” du cinéma américain²⁸⁶ ». Les films valorisent alors la rapidité de leur montage, les gros plans, les téléobjectifs et les mouvements de caméra amples et virtuoses. Nous n'en détaillerons pas les éléments techniques qui relèvent essentiellement des études cinématographiques et n'apporteraient rien d'immédiatement utile au lecteur dans le cadre de la présente étude. En revanche, en s'appuyant sur les travaux de BORDWELL, Jeff SMITH identifie les caractéristiques suivantes pour la bande-son au regard de la continuité intensifiée : l'augmentation du volume, des effets en basses fréquences, un élargissement du spectre des fréquences, la spatialisation du son, l'hyperdétail dans l'élaboration des bruitages et l'emploi d'effets sonores extradiégétiques comme ponctuation stylistique²⁸⁷. En ce qui concerne la composition musicale filmique, la continuité intensifiée n'a pas été théorisée en tant que telle. La plupart des *blockbusters* actuels possèdent toutefois des caractéristiques musicales communes convergeant vers l'idée même de continuité intensifiée – nous parlerons alors de *mainstream scoring* incarné par Hans ZIMMER²⁸⁸ ou encore de « minimalisme maximal²⁸⁹ ». Ces caractéristiques se traduisent par des motifs courts et aisément

²⁸⁵ BORDWELL David, « Intensified Continuity: Visual Style in Contemporary American Film » [« La continuité intensifiée : un style visuel dans le film américain contemporain »], *Film Quarterly*, vol. 55, n°3, printemps 2002, p. 16-28.

²⁸⁶ HUVET Chloé, *Composer pour l'image à l'ère du numérique. Star Wars, d'une trilogie à l'autre*, Paris : Vrin, 2022, p. 8.

²⁸⁷ SMITH Jeff, « The Sound of Intensified Continuity » [« Le son de la continuité intensifiée »] dans John RICHARDSON, Claudia GORBMAN et Carol VERNALLIS (dir.), *The Oxford Handbook of New Audiovisual Aesthetics*, Oxford : Oxford University Press, coll. « Oxford Handbooks », p. 331-356.

²⁸⁸ Voir le chapitre de Frank LEHMAN « Manufacturing the Epic Score. Hans ZIMMER and the Sounds of Significance » [« Créer la bande originale épique. Hans ZIMMER et le son de la signification »] dans Stephen C. MEYER (éd.), *Music in Epic Film. Listening to Spectacle* [« La musique dans le film épique. À l'écoute du spectacle »], New York : Routledge, 2016, p. 27-55. Voir aussi la *Revue musicale OICRM*, « Création sonore et musicale dans les *blockbusters* de Remote Control », 2018, vol. 5, n° 2, accessible sur <<https://revuemusicaleoicrm.org/rmo-vol5-n2/>> (consulté le 11 novembre 2020). Dans ce dernier collectif, Jérôme ROSSI propose les concepts de *stem scoring* (« une composition musicale conçue en plusieurs strates que le compositeur ou le mixeur peut à loisir déclencher ou taire en fonction de l'image », p.15) et l'*effects underscoring* (« une technique compositionnelle par laquelle la musique se voit destinée à former un écran émotionnel non plus aux voix, mais aux bruits lors de séquences où ce sont eux qui, par leur propriétés intrinsèques, concentrent la signification dramaturgique d'un passage », p.15).

²⁸⁹ Cette terminologie revient à Frank LEHMAN dans « Manufacturing the Epic Score Hans ZIMMER and the Sounds of Significance », *op. cit.*, p. 30 : « Alors que tonalement et motiviquement la musique est statique, l'énorme accréation du son indique que la simplicité de surface est au service d'objectifs maximalistes : complexité de la texture maximum et détails, volume maximum, puissance émotive maximum. » « *While tonally and motivically the music is static, the enormous accretion of sound indicates that surface simplicity is in service of maximalist ends: maximum textural complexity and detail, maximum volume, maximum emotive power.* »

découpables au montage, des *ostinati* brefs et dynamiques, un effacement de la mélodie au profit de blocs sonores (textures), un détournement dans le fonctionnement traditionnel de l'orchestre symphonique où les cuivres et les percussions prennent alors une place primordiale, la mise en valeur des registres grave et très grave à découvert, l'incorporation d'instruments (parfois extraeuropéens) dans l'orchestre et de sons synthétiques, l'usage d'un thème principal et de l'*overdub*. Une recherche poussée sur le versant musical de la continuité intensifiée est évidemment souhaitable. Pour l'heure, nous allons voir comment Alexandre DESPLAT en intègre les principaux traits dans ses deux partitions potteriennes.

V. 1. a. Le développement de l'*overdub*

L'*overdub* permet à Alexandre DESPLAT de renouveler, ou plutôt d'actualiser²⁹⁰, le langage timbrique du *WW*. Patrick DOYLE, nous l'avons vu, l'a utilisé ponctuellement pour un seul *cue* afin de décupler les violons d'une *jig*. Concernant les bandes originales de *HP7.1* et *HP7.2*, il s'agit d'un procédé récurrent qui fait rupture avec la tradition symphonique « autonome ». Orchestre et mixage numérique sont alors employés comme des outils complémentaires de l'événement sonore global. Alexandre DESPLAT s'exprime à ce sujet :

J'ai multiplié les cordes par quatre dans beaucoup de *cues*. J'aime utiliser les cordes d'une manière différente, c'est ma façon de faire et j'aime ce mode de jeu avec très peu de *vibrato*. Par exemple, lors de l'ouverture de *HP7.2* [1M1 *Opening*], si vous faites la somme de toutes les cordes enregistrées, elles sont deux-cent-quarante à jouer. Cela crée un son étrange, large et profond. C'est toujours doux, ce n'est jamais fort, mais c'est quand même épais, très gros, très fort et puissant.²⁹¹

En produisant ainsi une sonorité « étrange, large, profonde, épaisse et puissante », l'*overdub* devient un outil privilégié de la continuité intensifiée en s'articulant aux caractéristiques repérées par SMITH dans le continuum sonore.

L'étape d'orchestration prépare des parties spécifiques à traiter en *overdub*. C'est-à-dire que pour un même *cue*, l'orchestrateur édite le conducteur traditionnel et autant de partitions d'ensembles prévues en *overdub* que nécessaire. Ainsi, en supplément du conducteur de 1M3 *Hermione Obliviates Her Parents* dans *HP7.1*, le matériel comporte un *string motor overdub* (« *overdub* motorique de cordes ») et un *string pizzicato sostenuto overdub* (« *overdub* de cordes en *pizzicato sostenuto* ») à enregistrer séparément. L'**Exemple musical 41** présente la première mesure du *cue* à la fois dans le conducteur (nous n'avons reproduit que les parties de cordes) et dans les deux *overdubs* (écrits uniquement pour les cordes dans le cas de ce *cue*). Le mixage numérique assemble les trois composants. Les deux strates supplémentaires en *overdub* comprennent des parties tantôt identiques, tantôt différentes. Après mixage, il résulte de ce procédé un ensemble de cordes virtuelles démesuré avec une polyphonie extrêmement élaborée et précise dans les divisions et les répartitions avec le nombre d'instrumentistes à jouer. La richesse de l'enveloppe sonore s'accorde avec la précision de la qualité timbrique.

²⁹⁰ Cette technique apparaît très en vogue aujourd'hui dans le cinéma *main stream* hollywoodien, particulièrement dans les *blockbusters*. Cela nous conforte dans la participation de l'*overdub* à la continuité intensifiée musicale.

²⁹¹ « *Many, many cues I've multiplied the string orchestra by four. I love using the strings in a different way, it's just my way and I love the way they play with very little vibrato. For example the opening of the film, if you add all the strings playing there are 240 strings playing. It creates a strange, wide and deep sound. It's still gentle, it's never loud but it's still thick, very big, very strong and powerful.* » Alexandre DESPLAT interviewé par Patrick SAMUEL pour *Static Mass Emporium*, *op. cit.*

Exemple musical 41 : HP7.1, 1M3 *Hermione Obliviates Her Parents*, mes. 1 : conducteur et overdubs

Parfois, le matériel spécifique aux *overdubs* n'est pas édité ; des indications figurent alors sur le conducteur pour préciser quelles sections et pour quels instruments il convient de réenregistrer séparément. C'est par exemple le cas pour certaines mesures de timbales dans 1M8-9 *Underworld & Vault* (Exemple musical 42). Cela suppose donc que la partie à réenregistrer est strictement identique.

Exemple musical 42 : HP7.2, 1M8-9 *Underworld & Vault*, mes. 43-46

Bien que l'*overdub* concerne toutes les familles d'instruments dans les partitions potteriennes de DESPLAT, nous remarquons que les cordes sont les plus sollicitées. Le compositeur semble avoir été séduit par les possibilités de cette technique puisqu'il en intensifie la pratique avec HP7.2 (vingt-deux *cues* avec *overdub* dans cet épisode contre douze dans HP7.1²⁹²). Cela en fait l'un des éléments novateurs et saillants du langage des deux épisodes clôturant le volet *Harry Potter*.

²⁹² Dans HP7.1 : 1M3 *Hermione Obliviates Her Parents* ; 1M4 *Snape to Malfoy Manor* ; 2M7 *Taking off / Sky Battle* ; 2M14 *Tent up - Scrimgeour Arrives* ; 3M24 *Café Obliviation* ; 3M30-31-32 *Death Eaters Searching* ; 4M43 *The Courtroom* ; 4M45A *Twister* ; 5M55 *The Graveyard* ; 6M61 *Ron's Return* ; 6M62 *Destroying the Locket* ; 8M81 *The Elder Wand*.

Dans HP7.2 : 1M1 *Opening* ; 1M3 *Olivander* ; 1M7 *Tunnel* ; 1M8-9 *Underworld & Vault* ; 2M14A HP2 2M6 *Boys Receive Detention* ; 3M16B *Voldy's Influence* ; 3M17 *Trio on Stairs, McGonagall & Neville* ; 3M17A *Statues* ; 3M18-21 *Grey Lady & Battle* ; 3M22 *Chamber of Secrets* ; 4M23B *Neville and Battlefield* ; 4M25 *Broomsticks & Fire* ; 4M27 *Courtyard Apocalypse* ; 5M33 *Clearing* ; 6M34 *Harry Surrenders* ; 6M35 part 1 *Harry Is Dead* ; 6M35 part 2 *Procession* ; 6M36 part 2 *Harry Not Dead* ; 6M37 part 1 *Showdown Part 1* ; 6M37 part 3 *The Fall* ; 7M41 *HP1 9M2 Leaving Hogwarts* ; 7M41B *HP1 9M2 Leaving Hogwarts*.

V. 1. b. Une orchestration novatrice

Le compositeur des deux parties des *Reliques de la Mort* réfute toute filiation avec les épisodes précédents en ce qui concerne l'orchestration. Il possède une intention sonore précise et personnelle :

Les partitions des précédents *Harry Potter* n'ont aucune influence sur moi en termes d'orchestration. [...] L'une des choses à relever à ce propos est que, la plupart du temps, j'ai privé les hautbois de toute conduite mélodique. Il y a très peu de lignes avec la clarinette. La plupart des lignes mélodiques sont jouées par les cordes, les flûtes ou les cuivres. De plus, j'ai ajouté à l'orchestre quelques instruments qui me paraissaient appropriés, comme un shakuhachi, une flûte japonaise en bambou. J'ai ajouté le tambour à main qui est une sorte d'hybride entre un tambour en acier et un [indistinct] que vous jouez à la main ou avec des baguettes. Il y a des guitares électriques ici et là que vous pouvez à peine remarquer, mais elles sont bien présentes. C'est le genre de techniques que j'ai utilisées pour créer différentes couleurs à l'intérieur de l'orchestre.²⁹³

Les propos d'Alexandre DESPLAT dénotent une volonté de casser les codes symphoniques traditionnels et d'instaurer un autre équilibre dans l'orchestre, de prioriser d'autres instruments et d'accueillir dans l'effectif symphonique des timbres renouvelés. En rejetant les bois pour assurer les mélodies, le compositeur renonce aux possibilités traditionnelles de couleurs chatoyantes et parfois exubérantes. Il crée une nouvelle unité orchestrale. La perte d'éclat timbrique s'accorde avec les filtres particulièrement sombres employés par le réalisateur David YATES dans les deux derniers épisodes potteriens.

Si DESPLAT confie tout de même quelques mélodies à la flûte traversière ainsi qu'il le mentionne, c'est sûrement parce qu'il est lui-même un flûtiste accompli et cet instrument occupe presque systématiquement dans son œuvre une place prépondérante. Par ailleurs, c'est le compositeur qui assure les solos de flûte de *HP7.1*, comme dans 7M65 *Xenophilius Lovegood* dont la partie est indiquée « *singing flute (overdub)* » (« flûte en chantant – *overdub* ») et écrite en symboles de *flatterzunge*. Le résultat sonore donne un timbre désincarné, assez bruitiste avec beaucoup de souffle.

Les deux parties des *Reliques de la Mort* comportent de nombreuses scènes d'action qui peuvent expliquer le choix du cor et plus généralement des cuivres pour assurer quelques mélodies. Cette particularité d'orchestration se retrouve communément dans les scènes d'action des *blockbusters* contemporains. Les cuivres deviennent super-héroïques et martiaux ; ils héritent du topique militaire.

Les détournements dans le fonctionnement de l'orchestre symphonique traditionnel apparaissent comme un signe d'orchestration novatrice, de continuité intensifiée musicale où les possibilités des technologies numériques ouvrent de nouveaux horizons sonores. Le compositeur incorpore ponctuellement des instruments habituellement exclus de la formation symphonique comme le shakuhachi et la guitare électrique, utilisés à des fins poétiques. Dans 6M60 *The Sword of Gryffindor* dans *HP7.1*, la guitare électrique est fondue dans un alliage de timbre novateur avec le vibraphone et les clarinettes pour pulser la musique en noires immuables dans une dynamique *p*. Dans 6M62 *Destroying the Locket*, DESPLAT crée un jeu d'écho entre cordes pincées et percussions cristallines (**Exemple musical 43**). L'atmosphère angoissante qui se dégage de ce kaléidoscope musical réside à la fois dans le jeu d'écho et dans l'orchestration peu commune.

²⁹³ « *The scores of the previous Harry Potter's have no influence on me in terms of orchestration. [...] One thing that you can hear in the orchestration is that I've left, almost all the time, out of any melody climbs, the oboes. There's very few lines with the clarinet. Most of the melodic lines are played by the strings, the flutes, or the brass. And added to the orchestra a few instruments which I felt was appropriate like a Shakuhachi, a Japanese bamboo flute. I added the hand drum which is some kind of a hybrid between a steel drum and a <indistinct> that you play with your hands, with your mallets. There's some electric guitars here and there that you barely can analyze but [they] are there. That's the kind of tools that I have used to create different colors inside the orchestra.* » Alexandre DESPLAT dans une interview accordée à *Fiction Alley*, *op. cit.*

Example 43 is a musical score for five instruments: Cloches d'orchestre, Vibraphone, Carillon, Guitare jazz, and Harpe. The tempo is marked as ♩ = 66. The score is in 4/4 time and consists of five staves. The Cloches d'orchestre part starts with a rest followed by a series of notes. The Vibraphone, Carillon, Guitare jazz, and Harpe parts all begin with a rest followed by a series of notes. The dynamic marking *pp* is used throughout the score.

Exemple musical 43 : HP7.1, 6M62 *Destroying the Locket*, mes. 2-5

Alexandre DESPLAT emploie le shakuhachi pour ses possibilités sonores à mi-chemin entre un instrument de musique dont la facture serait perfectionnée, avec une émission claire et propre, et un instrument bruitiste par son timbre désincarné, avec beaucoup de souffle créant un effet de lointain, voire d'écho comme dans 1M3 *Olivander* (Exemple musical 44) :

Example 44 is a musical score for four instruments: Shakuhachi, Violons, Altos, and Violoncelles. The tempo is marked as ♩ = 80. The score is in 4/4 time and consists of four staves. The Shakuhachi part starts with a rest followed by a series of notes. The Violons, Altos, and Violoncelles parts all begin with a rest followed by a series of notes. The dynamic marking *p* is used throughout the score. The Violoncelles part includes the instruction "Div. - sul I" and "1° solo *pp* sul IV".

Exemple musical 44 : HP7.2, 1M3 *Olivander*, mes. 22-27

Le compositeur français recourt à l'électronique par des synthétiseurs spécifiques ou des pistes numériques qu'il superpose aux enregistrements orchestraux lors du mixage. Il fait plusieurs fois appel à une partie numérique intitulée « *sub bass* » (les infrabasses) ayant un timbre proche d'une guitare basse électrique. Très discrète à l'écoute, cette partie renforce la profondeur du son. Les infrabasses sont comprises entre les infrasons (à partir d'environ 20 Hz, le mi_0) et 60 Hz (le do_2). DESPLAT explique que ce qu'il aime « dans l'électronique, c'est arriver à la fondre à l'orchestre et s'en servir pour faire des choses que l'orchestre ne peut pas faire²⁹⁴ ». « Les infrabasses viennent remplir les basses fréquences que l'orchestre ne pourra pas remplir avec autant de stabilité et d'efficacité. [...] [Cela] vient ancrer l'orchestre, on augmente encore l'ambitus. Plus on a de graves, plus les aigus vont sonner²⁹⁵ ». Il s'agit

²⁹⁴ Cette technique d'orchestration hybride mêlant prises de son orchestrales et électronique s'appelle le *blending mode*. Voir Mario LITWIN, *Le Film et sa musique*, Paris : Romillat, 1992, p. 80.

²⁹⁵ Interview vidéo pour *Arturia*, accessible sur <<https://www.youtube.com/watch?v=AsMADphDZkQ>> (consulté le 21 août 2020).

d'avantage d'un outil pour créer une sensation, une assise profonde du son, qu'une ligne traditionnelle dans l'écriture orchestrale. L'utilisation des infrabasses rejoint éminemment la continuité intensifiée telle que repérée dans la bande-son par SMITH.

Autre moyen d'obtenir un spectre grave riche, donc une qualité sonore ample tout en restant discret, les *drones* prennent une place de plus en plus importante dans le cinéma contemporain. Il s'agit de pédales très graves, souvent traitées en bourdons électroniques, en nappes synthétiques créant une atmosphère sous-jacente angoissante. Alexandre DESPLAT utilise la variante des *pads*, c'est-à-dire une note ou un accord continu et généré par un synthétiseur, souvent dans le registre grave dont la fonction est la même qu'un drone électronique. Dans 2M18 *Wedding Conversation Part 2*, la partie de *pads* offre un soutien harmonique discret et évolue en valeurs liées très longues. Souvent, le compositeur n'écrit pas de partie pour un synthétiseur générique mais pour un modèle bien précis avec des sons propres à ce modèle. Par exemple, dans 4M43 *The Courtroom* de *HP7.1*, il y a une partie intitulée « Organ / ORG: XPE 102 » et une autre « PRD 103 Translucence » en plus d'une partie d'infrabasse. Cet hyperdétail timbrique rejoint les spécificités de la continuité intensifiée de Jeff SMITH.

À l'inverse, les *drones* non électroniques sont valorisés dans la texture sonore. Ainsi, dans 1M1 *Opening* de *HP7.2*, tout le *cue* repose sur un *drone* de contrebasses en pédale de tonique. Dans la première partie des *Reliques de la Mort*, les basses du chœur chantent sur « ah » un drone vocal glaçant dans 1M4 *Snape to Malfoy Manor*, annonçant la scène effroyable qui va suivre alors que Rogue rejoint Voldemort au manoir des Malfoy (**Exemple musical 45**). L'émission vocale dans le registre très grave est naturellement faible. Pourtant, le *drone* ressort avec beaucoup de netteté grâce au mixage numérique et à l'écriture qui met en valeur le très grave par un dégagement dans l'espace sonore²⁹⁶.

Agitato ♩ = 127

The musical score consists of four staves. The top staff is for Organ, with a treble clef and a 4/4 time signature. It shows sustained notes with dynamics *pp*, *p*, and *mp*. The second staff is for Chœur, with a bass clef and a 4/4 time signature, showing a vocal drone with dynamics *p* and *mp*. The third staff is for Altos, with a bass clef and a 4/4 time signature, showing rhythmic patterns with triplets and dynamics *mp*. The bottom staff is for Violoncelles et contrebasses, with a bass clef and a 4/4 time signature, showing rhythmic patterns with triplets and dynamics *pp*, *p*, and *mp*.

Exemple musical 45 : *HP7.1*, 1M4 *Snape to Malfoy Manor*, mes. 1-5

La préférence pour le grave, liée à la continuité intensifiée, voit l'arrivée d'instruments spécifiques à ce registre. Outre les traditionnels contrebassons, trombones basses, tubas et contrebasses, on rencontre dans les partitions des derniers épisodes potteriens un orgue, une clarinette contrebasse, une flûte contrebasse en *overdub* – 5M55 *The Graveyard* dans *HP7.1* comporte quatre flûtes : trois basses et une contrebasse –, des tubas wagnériens (Tuben).

Les effets en basses fréquences et l'hyperdétail dans l'élaboration des bruitages propres à la continuité intensifiée conduisent le compositeur à intégrer des percussions à hauteurs non déterminées

²⁹⁶ C'est-à-dire qu'on laisse toute une zone de fréquences moyennement graves libre, ce qui automatiquement libère l'espace grave pour un seul son bien distinct, énoncé dans le très grave. De plus, le souci d'une grande précision vocale (avec peu de *vibrato* et un jeu d'harmoniques assez pures) permet de bien distinguer la strate de l'écriture chorale. Nous remercions le chef du Chœur Régional d'Auvergne et professeur de direction au Conservatoire à Rayonnement Régional de Clermont-Ferrand Blaise PLUMETTAZ pour sa contribution à notre compréhension de ce phénomène sonore et choral.

dans sa partition. Il a fait appel à des percussions brésiliennes ainsi qu'il en a l'habitude pour ses bandes originales :

J'utilise toujours des éléments brésiliens dans mes partitions parce que j'ai beaucoup joué de bossa-nova. Adolescent, j'avais un groupe dans lequel nous jouions tous les airs de Vinicius DE MORAES, Tom JOBIM, Gilberto GIL et Chico BUARQUE. J'utilise toujours des rythmes ou des instruments venant du Brésil. J'ai employé du tambourin et du pandeiro dans *HP7.1* et je pense les avoir réutilisés dans *HP7.2*. Ils étaient entremêlés avec d'autres tambours comme des caisses claires et des djembés.²⁹⁷

L'effectif de ces percussions peu communes est complété notamment par des grosses caisses verdistes (« *VERDI bass drum* »). Ses bandes originales potteriennes sont « toutes les deux colorées d'un hang qui est un instrument à percussion, joué à la main ou avec des baguettes, inventé il y a quelques années en Suisse. Cela ressemble à un mélange de steel-drum et de gamelans²⁹⁸. »

V. 1. c. Les *ostinati* comme mouvements motoriques vers l'avant

Les scènes d'action des *Reliques de la Mort* sont accompagnées de *cues* construits par-dessus des *ostinati* ayant un mouvement motorique vers l'avant. Ce principe se généralise depuis quelques années dans les *blockbusters*. DESPLAT le reconnaît comme l'un des principaux traits techniques de son écriture potterienne et parle en termes de « motifs de propulsion rythmique²⁹⁹ » (« *propelling rhythmic motifs* ») pour désigner ces *ostinati* rythmiques d'action. Généralement affectés aux basses de l'orchestre mises en valeur, ces *ostinati* dynamisent les scènes d'action et donnent la sensation d'une fuite en avant aussi incontrôlable qu'inéluctable.

Ainsi, lors du voyage en wagonnet à toute vitesse dans les entrailles de la banque Gringotts, le *cue* 1M7 *Tunnel* dans *HP7.2* se développe sur un *ostinato* de deux mesures en triolets de croches dans un tempo alerte confié aux clarinettes basses, bassons, violoncelles et contrebasses (**Exemple musical 46**) :



Exemple musical 46 : *HP7.2*, 1M7 *Tunnel*, *ostinato* de propulsion rythmique

D'abord en *sol* mineur, il est transposé en *mi* mineur à partir de la mesure 19 puis abandonné après une redite dans cette tonalité. Un tel *ostinato*, haletant et énergique, stimule la frénésie de la course à bord du wagonnet dans un environnement très sombre, le danger des virages serrés et la peur d'être repérés en tant qu'intrus par les personnages alors qu'ils foncent dans le vide au-dessus d'un précipice.

Les nombreuses scènes de bataille présentes dans les deux derniers épisodes potteriens comportent des *ostinati* d'action créant un mouvement vers l'avant. Pour figurer l'urgence des combats, Alexandre DESPLAT recourt à plusieurs *ostinati* dans un même *cue*, comme si une idée musicale était chassée par

²⁹⁷ « *I always use brazilian elements in my scores because I played a lot of bossa nova. I had a band in my teens where we were playing all the tunes by Vinicius DE MORAES, Tom JOBIM, Gilberto GIL and Chico BUARQUE. I've always used rhythms or instruments that come from Brazil. I used some tamborin and pandeiro in Part 1, and I think I used them again in Part 2. They were interwoven with some other drums like snare drums and djembes.* » Alexandre DESPLAT cité dans une interview pour *The Leaky Cauldron*, *op. cit.*

²⁹⁸ « *Both are flavoured with a "hang drum" which is a percussive instrument, played with hand or soft mallets invented a few years ago in Switzerland. It sounds like a steel drum blended with some gamelans.* » Alexandre DESPLAT cité dans SCHWEIGER, « *The Deathly Hallows Composer Alexandre DESPLAT* » pour *Film Music Magazine*, *op. cit.*

²⁹⁹ *Idem.*

une autre avant d'être épuisée. Il n'y a ainsi pas moins de quatre *ostinati* de propulsion rythmique qui se succèdent dans 4M23B *Neville and Battlefield* d'une durée d'une minute et seize secondes dans *HP7.2*.

Parfois, lorsque l'action intense n'est pas physique mais sentimentale ou psychologique, le compositeur attribue de tels *ostinati* pour suggérer l'agitation qui habite les personnages. Le précédent **Exemple musical 45** présente dans cette perspective un motif obstiné en triolets de croches aux cordes graves qui parcourt l'ensemble du *cue* 1M4 *Snape to Malfoy Manor*. Il soutient la progression de Rogue vers le manoir des Malfoy alors qu'il transplane avec des mouvements saccadés ; le mouvement musical motorique vers l'avant communique son angoisse alors que le sorcier va rencontrer Voldemort après avoir assassiné Dumbledore. Toujours dans *HP7.1*, Hermione s'efface de la mémoire de ses parents pour les éloigner du danger que pourraient leur faire courir les Mangemorts partis à sa poursuite. Ce geste déchirant s'accompagne de 1M3 *Hermione Obliviates Her Parents* composé sur un *perpetuum mobile* en doubles croches où la progression harmonique, monnayée dans ce rythme obstiné, conduit le mouvement vers l'avant ; par-dessus se développent de poignantes bribes mélodiques confiées tantôt aux cors, tantôt aux violons, aux flûtes ou au violoncelle solo (**Exemple musical 47**) :

Exemple musical 47 : *HP7.2*, 1M3 *Hermione Obliviates Her Parents*, mes. 1-8

Ramenés à la cellule musicale de base, les *ostinati* sont très courts et deviennent alors facilement découposables au montage. L'absence globale de *mickeymousing* renforce cette maniabilité de la substance musicale. De tels *ostinati* assurent une base rythmique solide relativement durable (le temps du *cue* ou d'une section de celui-ci). Puisqu'ils sont mis en valeur dans la texture orchestrale, ils possèdent une lisibilité musicale qui devient une lisibilité dramatique au bénéfice du principe de la continuité intensifiée. En revanche, ces cellules répétées possèdent tant et si bien une valeur similaire, la même essence, qu'elles pourraient presque être interchangeables entre scènes d'action, voire entre films d'action hollywoodiens : ce qu'elles apportent en fonctionnalité, elles le perdent en identité propre au film.

V. 1. d. Usage du matériau musical antérieur

Pour la seconde partie des *Reliques de la Mort*, le compositeur Alexandre DESPLAT a intégré des *cues* composés par ces prédécesseurs dans le *WW*. Cette démarche est unique dans l'œuvre-monde³⁰⁰. Ainsi, dans le dernier épisode potterien, 2M14A correspond à 2M6 *Boys Receive Detention* composé par WILLIAMS pour *HP2*. Alors que Harry consulte les souvenirs de Rogue dans la Pensine, il assiste aux révélations de Dumbledore accompagnées de la musique du décès du mage 9M49 *Dumbledore's Farwell* (*HP6*) en guise de 5M31A. Lors de l'épilogue situé dix-neuf ans plus tard, DESPLAT a choisi 9M2 *Leaving Hogwarts* (*HP1*) et 9M2 *Dumbledore and Harry* (*HP2*) pour les *cues* 7M41, 7M41A et 7M41B.

Ces musiques antérieures relèvent toutes du « son *Harry Potter* » signé John WILLIAMS et sont écrites à partir des thèmes récurrents les plus prégnants, ceux d'*Hedwige B* et *Leaving Hogwarts*. Le geste du compositeur boucle alors le volet *Harry Potter* dans une perspective sériale et circulaire apportant cohérence et force à l'œuvre-monde. En rappelant des éléments musicaux puissants stockés dans la mémoire collective des spectateurs, DESPLAT mobilise une charge émotionnelle vive puisqu'il

³⁰⁰ Notons toutefois que Nicholas HOOPER a puisé dans le matériau thématique de 4M2 *Quidditch 2004* (*HP3*) pour composer 3M19B *Quidditch Practice* (*HP6*) et 4M25 *Quidditch Match* (*HP6*). Il s'agit de l'ouverture mélodique de quatre notes martelées.

réserve ces musiques antérieures et emblématiques à deux charnières narratives et émotionnelles : le retour de Harry à Poudlard en sauveur et l'épilogue d'adieu à la série décennale.

Retrouver Harry à Poudlard, entouré de ses anciens camarades devenus de véritables résistants, au son brillant de 2M6 *Boys Receive Detention*, déclenche une explosion de joie. Cette catharsis est présente à l'écran où les sorciers applaudissent Harry lorsqu'il apparaît accompagné de cris d'allégresse. Cette chaleur dans la narration et l'espoir qu'elle insuffle donnent encore plus de profondeur émotionnelle à la musique de WILLIAMS.

Voir et entendre Dumbledore par le biais des souvenirs de Rogue constitue un dénouement majeur de l'œuvre-monde puisque toutes les interrogations encore en suspens dans le volet potterien se lèvent. Monter le *cue* 9M49 *Dumbledore's Farwell* de HP6 revient à invoquer l'esprit de Dumbledore alors qu'il est décédé sous les yeux d'Harry. Ce *lamento* devient alors un *lacrimosa* déchirant face aux révélations, d'autant plus fort qu'il fait virtuellement revivre la mort de Dumbledore.

L'épilogue où Harry et Ginny, ainsi que Ron et Hermione, accompagnent leurs enfants au quai 9 ¾ pour le départ pour Poudlard met en perspective les deux générations et signe alors l'arrêt du volet potterien. Cette symétrie est renforcée par l'emploi de 9M2 *Leaving Hogwarts* puisque ce *cue* a conclu HP1 alors que les jeunes sorciers quittaient Poudlard et la magie avec la promesse tacite d'un retour et d'un avenir meilleur. À nouveau, la charge émotionnelle de musique conjuguée à celle de la situation narrative font de la scène un instant particulièrement poignant.

La démarche sériale du recyclage du matériau musical antérieur se rapproche du travail réalisé par William ROSS pour HP2. Bien qu'elle ne suppose pas du tout de composition de la part de DEPLAT, il s'agit d'une action forte en faveur de l'œuvre-monde. Une telle pratique relève nécessairement de la continuité intensifiée musicale dans la mesure où la citation de prédécesseurs et plus généralement le ressassement du matériau musical antérieur fortifient la cohérence musicale, émotionnelle et narrative à large échelle.

V. 2. Éléments de *french touch*

Rappelons les éléments typiquement français qu'Alexandre DESPLAT emploie habituellement dans ses partitions ainsi que l'a formulé Cécile CARAYOL³⁰¹ : minimalisme répétitif ou « pulsé » (autour d'une brève cellule traitée en pattern), minimalisme intégral ou « statique » à la manière d'Arvo PÄRT (raréfaction mélodique, orchestration monochrome, rythme distendu, nuances ténues), dimension contemplative de l'écriture harmonique (passivité harmonique, absence de modulation, juxtaposition inattendue des tonalités, effacement de la frontière entre consonant et dissonant), lyrisme épique, expérimentation sonore par des modes de jeu rares, orchestration impressionniste, septièmes d'espèce abondantes, écriture diaphane. Les bandes originales des *Reliques de la Mort* reposent sur quelques-unes de ces caractéristiques.

V. 2. a. Une orchestration impressionniste

Cécile CARAYOL prête à Alexandre DESPLAT des gestes d'orchestration impressionniste : au-delà de l'effectif symphonique, il s'agit d'une pensée impressionniste de l'orchestration qui valorise des alliages de timbres hyperdétaillés, des couleurs sonores en demi-teinte, des percussions devenues poétiques et délicates, etc. Au cinéma, la musicologue nous dit que « cette pensée impressionniste s'affirme, dans un premier temps, à travers le choix d'une orchestration allégée, principalement basée sur l'individualité des timbres, la transparence et le relief³⁰². »

³⁰¹ Voir CARAYOL Cécile, *Une musique pour l'image. Vers un symphonisme intimiste dans le cinéma français*, op. cit.

³⁰² *Idem* p. 93.

Tout d’abord, les cordes frottées forment le socle sur lequel repose l’édifice orchestral. Dans une configuration de *french touch*, il convient de privilégier les divisions dans les pupitres pour obtenir une texture enveloppante à la fois ample et éthérée. Nous l’avons vu précédemment, DESPLAT s’y conforme. Les modes de jeu et d’attaque variés mais discrets, particulièrement dans cette famille, constituent une signature impressionniste. Avec ses partitions potterriennes, le compositeur s’inscrit en réaction contre l’idiome du symphonisme hollywoodien quant à la brillance des cordes que peuvent représenter John WILLIAMS et Patrick DOYLE :

Je suis très attaché à l’idée de modernité dans l’utilisation des cordes. Un compositeur comme Bernard HERRMANN, dans les années 1950, faisait sonner ses orchestres comme on jouait au XIX^e siècle, avec beaucoup de *vibrato*, avec les mêmes tics qu’un siècle plus tôt. Quand j’ai souhaité composer pour le cinéma, je voulais trouver une sonorité différente et les cordes me posaient un problème : j’entendais les violons et les violoncelles vibrer avec des sons très soutenus et les mélodies très perchées. Au cinéma, cela me gênait, je trouvais que c’était daté.³⁰³

Il indique ainsi dans ses partitions pour *HP7* « non vib. » avec, parfois, des consignes très précises comme pour les violoncelles et les contrebasses qui tiennent, divisés, une pédale de tonique dans le *cue* 1M1 *Opening* de *HP7.2* : « changez lentement *ad lib.* de *vibrato* à sans *vibrato* etc, et de “sur la touche” à “ordinaire” à “sur le chevalet” etc de manière désynchronisée (changez d’archet quand nécessaire)³⁰⁴. »

Avec DESPLAT, le piano s’émancipe de son rôle percussif et harmonique dilué jusqu’à présent dans la masse orchestrale. Il intervient alors à découvert, en soliste dans le rôle d’un piano mélodique. Ses lignes égrenent quelques notes, souvent dans un lyrisme contenu comme dans 2M12 *Headlines + Kiss* (**Exemple musical 48**). Le piano devient un instrument poétique et poignant.

The musical score for Example 48 consists of four staves. The top staff is for Piano, with a tempo marking of quarter note = 74 and the instruction 'poco rubato'. The piano part begins with a dynamic of 'p' and features a melodic line with various note values and rests. The second staff is for Violons I, with the instruction 'rejoignez' and a dynamic of 'pp'. The third staff is for Violons II, with the instruction '8 musiciens' and a dynamic of 'pp'. The bottom staff is for Violoncelles, with the instruction '4 musiciens' and a dynamic of 'pp'. The score includes various musical notations such as beams, slurs, and dynamic markings.

Exemple musical 48 : *HP7.2*, 2M12 *Headlines + Kiss*, mes. 17-25

Bien que l’impressionnisme valorise les bois pour leurs possibilités de couleurs tout en nuances, DESPLAT a préféré sacrifier cette caractéristique de *french touch* au profit de la continuité intensifiée assurée par les cordes et les cuivres ainsi que nous l’avons vu précédemment.

Au-delà d’une configuration générale inspirée du courant impressionniste, de multiples gestes ponctuels sont disséminés dans les partitions des *Reliques de la Mort*. Le précédent **Exemple musical**

³⁰³ Alexandre DESPLAT cité dans FERENCZI Aurélien, « Alexandre DESPLAT : “Je pouvais être encore au cinéma juste en écoutant de la musique !” » pour *Télérama*, *op. cit.*

³⁰⁴ « *Ad lib. slowly change from vib. to non vib. and back, and tasto to ord. to pont. and back. “unsynchronized” (bow at will).* » DESPLAT Alexandre, *HP7.2*, 1M1 *Opening*, mes. 1, violoncelles et contrebasses.

48 prouve la minutie dans l'élaboration des couleurs sonores où violons I, violons II et violoncelles jouent la même pédale avec des indications relevant de l'hyperdétail pour une précision timbrique extrême : harmonique à la quarte sonnante à la double-octave par quatre violoncellistes pour former un unisson avec huit violonistes II, eux-mêmes remplacés en tuilage par tout le pupitre des violons I. Ce soin particulier et très approfondi définit les deux partitions d'Alexandre DESPLAT.

V. 2. b. L'harmonie non-fonctionnelle contemplative

La *french touch* dans la musique pour le cinéma est bien singulière. CARAYOL nous dit que « l'originalité de cette esthétique, par rapport au symphonisme hollywoodien de John WILLIAMS, par exemple, est l'utilisation d'un langage contemplatif qui, dans ce contexte, se démarquerait d'une écriture discursive dont la fonction première est d'être narrative [...]. L'écriture contemplative résonne pour elle-même³⁰⁵ ». Cette écriture particulière se traduit notamment par une harmonie non-fonctionnelle contemplative dans *HP7.1* et *HP7.2*. Le compositeur efface la frontière entre le consonant et le dissonant et fait surgir des accords enrichis pour leur beauté sonore. C'est ainsi que s'ouvre *HP7.2* avec un *drone* de tonique, une mélodie en mode mineur vocalisée par une soprano et une ponctuation par une neuvième d'espèce sur la tonique (**Exemple musical 49**) :

The musical score for Example 49 is a multi-staff arrangement. It begins with a tempo marking of quarter note = 100. The Soprano part features a melodic line starting on a half note G4, moving through a series of half notes (F#4, E4, D4, C4) and ending with a half note G4. The instrumental parts (Violons I, Violons II, Altos, Violoncelles, and Contrebasses) provide a harmonic accompaniment. The Violoncelles and Contrebasses play a steady eighth-note pattern. The Violons I and II play a similar pattern but with some rests. The Altos play a more complex pattern. Dynamics range from *pp* (pianissimo) to *mp* (mezzo-piano). There are also markings for 'div. a 4' and 'div. a 7' in the string parts, indicating divisions. The score is in 3/4 time and has a key signature of one sharp (F#).

Exemple musical 49 : *HP7.2*, 1M1 *Opening*, mes. 7-17

L'indication d'interprétation en *messa di voce* renforce l'expressivité de la neuvième d'espèce et son caractère indépendant dans l'écriture. La contemplativité de l'harmonie qui « résonne pour elle-même » instaure une poétique de la dissonance expressive : la répartition des voix, notamment dans les parties d'altos et de violoncelles, juxtapose *ré #* et *mi b* pour une sensation sonore suave. Cette douce âpreté, énoncée en valeur longue, fige l'instant pour savourer l'accord.

La juxtaposition inattendue des tonalités repérée par CARAYOL dans son corpus français, notamment chez DESPLAT, se rapproche davantage de l'harmonisation par le chant dans les partitions

³⁰⁵ CARAYOL Cécile, *Une musique pour l'image. Vers un symphonisme intimiste dans le cinéma français*, op. cit., p. 139.

des *Reliques de la Mort*. Un tel procédé fait écho aux pratiques williamsiennes que nous avons précédemment examinées. Le *cue* 1M6 *Harry's Closet and Polyjuice* dans *HP7.1* illustre parfaitement cette tendance où la mélodie est harmonisée par n'importe quel accord de la gamme – majorisé ou minorisé – avec une syntaxe fonctionnelle très assouplie (**Exemple musical 50**) :

Exemple musical 50 : *HP7.1*, 1M6 *Harry's Closet and Polyjuice*, mes. 12-20

Ici, la mélodie plutôt en *ré* majeur est soutenue par des accords parfaits sans se plier à une progression harmonique fonctionnelle. Les nombreuses altérations abaissent les accords initiaux de la tonalité pour décupler les couleurs, parfois mobiles (on a *ré* majeur et mineur, *fa* \sharp majeur et mineur), de l'échelle. Cette absence de fonctionnalité profite aux couleurs harmoniques pures dans une logique de contemplativité.

VI. Les emprunts stylistiques de James Newton HOWARD

Les liens diégétiques entre *Harry Potter* et les *Animaux fantastiques*, tissés à l'échelle de l'œuvre-monde, sont forts et s'inscrivent dans une logique de développement progressif et chronologique. Les mises en musique de *FB1* et *FB2* par le Californien James Newton HOWARD corroborent cette démarche dans la mesure où son écriture musicale emprunte au travail de ses prédécesseurs. Rappelons les propos du compositeur à ce sujet : « nous voulions que [la partition de *FB1*] ait une nouvelle résonance tout en conservant la même grammaire musicale [que les films *Harry Potter*]³⁰⁶ ».

D'une part, James Newton HOWARD s'est fixé un complexe cahier des charges, notamment avec la contrainte de composer dans le style des bandes originales *Harry Potter*. Or, disposant préalablement d'une excellente connaissance des musiques du *WW*, le compositeur a fait face à une hydre esthétique. Il s'empare donc des éléments provenant de ses prédécesseurs à l'exception de HOOPER qui fait d'autant plus figure de divergence stylistique dans le *WW*. HOWARD fusionne des caractéristiques variées. La capacité de compositeur « caméléon » de James Newton HOWARD, relevée à plusieurs reprises au cours de sa carrière, se confirme par l'alchimie stylistique dont il fait preuve dans les *Animaux fantastiques*.

D'autre part, pour insuffler une « nouvelle résonance » à la musique du *WW*, c'est-à-dire donner une identité musicale propre aux *Animaux fantastiques*, en parallèle de la synthèse esthétique potterienne, il compose des partitions avec un matériau thématique conséquent et nouveau comme l'avaient fait pour leurs épisodes John WILLIAMS et Patrick DOYLE³⁰⁷.

³⁰⁶ « *We wanted it to have a new resonance but still have the same vocabulary.* » Propos recueillis par Hayden MEARS, « Let's Get the Good Stuff Out. An Interview with James Newton HOWARD » [« Sortons les bonnes choses. Une interview avec James Newton HOWARD »], *op. cit.*

³⁰⁷ Nous ne détaillerons pas ce point dans le présent chapitre car le compositeur fait référence à l'établissement de nouveaux thèmes et en nombre. Il s'agit alors de créer des emblèmes sonores qui irriguent les bandes originales de films où l'on découvre des personnages pour la première fois. Ce ne sont ainsi pas moins de quinze thèmes récurrents qui ont été élaborés pour les épisodes « fantastiques » dont certains communiquent entre les deux films. Leurs occurrences sont plutôt nombreuses ainsi que nous le verrons au prochain chapitre.

VI. 1. Caractéristiques empruntées au duo WILLIAMS / COLUMBUS

Dans les *Animaux fantastiques*, nous retrouvons d'abord une certaine luxuriance musicale qui s'étiolée avec Nicholas HOOPER sans pleinement revenir avec Alexandre DESPLAT. La musique tapisse les épisodes « fantastiques » et la proportion musicale semble importante bien que nous ne puissions pas la quantifier avec exactitude puisque nous n'avons pas accès aux *summary sheets*.

D'une part, l'orchestre de type postromantique retrouve sa générosité sonore ample et ensorcelante. Ce retour au grandiose symphonique se fait éclatant dès l'ouverture de *FB1* au son du puissant 1M1 *Main Titles*. Ce véritable portique ouvrant sur l'univers des *Animaux fantastiques* associe l'orchestre massif à un chœur et une maîtrise de garçons vocalisant pour la solennité du début du nouvel arc narratif (**Exemple musical 51**).

Exemple musical 51 : *FB1*, 1M1 *Main Titles*, mes. 16-23

Les métriques asymétriques confèrent ici un dynamisme entraînant, plongeant immédiatement la narration dans l'aventure effrénée que s'approprient à vivre Norbert Dragonneau et ses trois acolytes, le Moldu Jacob Kowalski et les sœurs Tina et Queenie Goldstein. Les premières mesures de ce *cue* d'ouverture, nettement plus calmes, bénéficient de la présence du thème d'*Hedwige A*. Ce geste symbolique fort rattache *FB1* dès ses premières secondes au *WW*. S'ensuit un conduit vers l'écriture triomphale repérée plus haut alors qu'apparaît le titre de l'épisode : la musique, en convoquant des codes esthétiques et thématiques collectivement intégrés, se fait très narrative et promet une cohérence macrostructurelle.

Tout comme John WILLIAMS, HOWARD écrit d'autre part des *cues* dans une orchestration plus intimiste afin de contrebalancer la stature symphonique grandiose. L'**Exemple musical 52** de 8M4 *Newt Says Goodbye to Tina*, plein de tendresse, réapparaissant brièvement dans *FB2* avec le *cue Salamander Eyes*, propose un piano mélodique discrètement soutenu par un tapis de cordes divisées, coloré par le chœur et la maîtrise. Dans cette musique, le lyrisme est tenu mais doux, il témoigne de la proximité affective naissante entre Tina et Norbert.

Exemple musical 52 : *FB1*, 8M4 *Newt Says Goodbye to Tina*, et *FB2*, *Salamander Eyes*, mes. 2-5

Notons l'existence de trois pièces de piano solo interprétées par le compositeur lui-même uniquement présentes sur l'album commercialisé de *FB2*, pas dans le film. De manière générale, dans les deux épisodes « fantastiques », l'intimisme musical concerne les *cues* accompagnant les scènes où les relations entre les personnages évoluent et où ils se livrent, comme toutes celles entre Queenie et Jacob ou encore les introspections et révélations de Leta Lestrange dans *FB2*. La douceur, présente dans tous les paramètres musicaux, caractérise également de telles scènes musicales. Réciproquement, ce sont les *cues* où la macro-narration – l'intrigue principale, à large échelle – avance et durant les scènes d'actions que l'orchestre exubérant s'impose chez James Newton HOWARD.

La majorité des *cues* sont motiviques et, pour beaucoup d'entre eux, d'essence thématique. Le geste compositionnel sous-jacent traduit la recherche d'une familiarité sonore et la réponse à une attente stylistique dans le cadre du *blockbuster*. Le compositeur élabore un réseau thématique fort comme l'a fait John WILLIAMS où les occurrences des thèmes évoluent musicalement et narrativement au cours d'un épisode et entre les épisodes. La lisibilité dramatique s'en trouve renforcée.

Enfin, HOWARD recourt assez fréquemment aux accords altérés. Le précédent **Exemple musical 51** illustre cette tendance : dans un contexte de *do* majeur, le sixième degré est abaissé par un *la* \flat dont la couleur minorisante souligne la solennité et le grandiose du discours tandis que le second degré est également abaissé, créant à la fois une dissonance dramatique par rapport à la pédale de tonique et la respiration ample d'un accord parfait majeur inattendu (*ré* \flat – *fa* – *la* \flat).

VI. 2. Caractéristiques empruntées au duo WILLIAMS / CUARÓN

Les recherches sonores ont constitué la signature du duo WILLIAMS / CUARÓN. James Newton HOWARD les reprend à son compte.

L'orchestre intègre d'abord un *consort* d'instruments anciens³⁰⁸ : deux *fiddles*, une viole de gambe et deux violoncelles baroques (un seul dans le cas de *FB2*). Mis en avant au sein d'un effectif édulcoré, ce petit ensemble installe un effet de distance, notamment lorsque Croyance Bellebosse est à l'écran, dépité et désespéré. Il ne s'agit pas d'instiller une atmosphère médiévale mais d'assombrir les moments difficiles et pathétiques que vivent les personnages. Dans *3M2 Credence Punished* et *4M3 Tina and the Obscurus*, remarquons que le *consort* est traité en *overdub* dans le but d'une mise en exergue.

Concernant spécifiquement *FB1* qui se déroule à New York en 1926, le compositeur s'est attaché à écrire quelques *cues* dans la couleur jazz swing de l'époque et du lieu³⁰⁹. On remarque que les *cues* de jazz sont principalement centrés autour du personnage de Jacob Kowalski, l'authentique New-Yorkais attachant et plein de bonhomie. James Newton HOWARD utilise aussi bien l'effectif symphonique qu'une formation de jazz spécialement constituée pour l'enregistrement qu'il nomme le « Kowalski All-Star Band » dans le livret accompagnant l'album CD : clarinette, deux trompettes, deux trombones, tuba, guitare, piano, contrebasse et batterie. La chanson [5M6] *Blind Pig*, une musique diégétique interprétée par un groupe dans un bar sorcier clandestin – d'où son titre de « *blind pig* », synonyme de *speakeasy*, circonscrit à l'époque de la Prohibition –, est composée par Mario GRIGOROV d'après des paroles de JKR qui mentionnent diverses créatures du *WW*. C'est la chanteuse Emmi (alias Emily Joy GREEN) qui l'interprète avec le Kowalski All-Star Band. Enfin, le compositeur a utilisé des musiques préexistantes et idiomatiques du jazz de l'époque et du lieu comme [2M7] *You're The Cream in My Coffee* et [2M11] *Diga Diga Doo*, donnant ainsi un ancrage dans le réel à *FB1*.

Enfin, *HP3* s'était distingué par une mise en valeur du chant choral, notamment avec la scène de rentrée à Poudlard où le chœur de l'école interprétait *Double Trouble*. James Newton HOWARD sollicite un chœur d'enfants en faisant appel au Trinity Boys Choir. Cette maîtrise est présente dans de nombreux *cues* des deux épisodes « fantastiques ». Contrairement à WILLIAMS, il ne s'agit pas de lui confier des chansons diégétiques mais d'apporter une couleur vocale claire et juvénile aux partitions par des vocalises.

³⁰⁸ Ce *consort* est présent dans *2M2 Soup and Leaflets*, *2M5 Lollipop Demiguise*, *3M2 Credence Punished*, *4M3 Tina and the Obscurus*, *4M6 Obscurus at MACUSA*, *4M7 In the Cells*, *5M1 Leaflets in the Air*, *5M3 Tina and Newt Trial* et *6M9 Credence is the Obscurus* de *FB1* et dans quelques *cues* de *FB2* comme l'indique le livret d'accompagnement de l'album discographique.

³⁰⁹ Il s'agit de *2M12 Escape from Magical Apartment*, *3M6 Call Me Jacob*, [5M6] *Blind Pig*, *5M8 Gnarlak Negotiations*, *8M1 Jacob's Farewell*, *8M5 Jacob's Bakery*, *9M1 Pt. 3 A Man and His Beasts*, *9M2 Pt. 1 Kowalski Rag* et *9M2 Pt. 2 Kowalski Rag (Pt. 2)*.

VI. 3. Caractéristiques empruntées au duo DOYLE / NEWELL

Le grand soin de la couleur musicale rencontré chez DOYLE pour les paramètres harmonique et timbrique se trouve aussi dans la musique de HOWARD. Concernant les accords, cela se traduit par deux tendances assez marquées dans les partitions « fantastiques ». Tout d'abord, le compositeur emploie fréquemment le III^e degré en mode majeur, soit traditionnellement en remplacement de la tonique, soit plus librement dans le discours. Le précédent **Exemple musical 52** présente une phrase musicale ayant fonction d'antécédent dont l'harmonisation en mode majeur donne, presque classiquement, I – III – I – III – IV – I – IV – V ; le balancement entre la tonique et la médiane est ici caractéristique. Ce recours au III^e degré, accord mineur plutôt rare d'une tonalité majeure, colore, nuance le discours. Cette harmonisation en demi-teinte apparaît particulièrement expressive, elle l'est d'autant plus que ce degré semble fréquent et mis en valeur par des balancements.

L'autre signature harmonique concerne l'utilisation des modes mineurs plus particulièrement dans *FB1*. Généralement, lorsque les mélodies possèdent un profil ascendant, le compositeur emploie le mode mineur mélodique ascendant. La réciproque est vraie pour le mode mineur mélodique descendant que l'on rencontre à l'occasion de mélodies descendantes. Cette remarque peut sembler dispensable tant cette configuration est courante, voire banale. Pourtant, James Newton HOWARD privilégie souvent une alternance rapprochée des deux mouvements mélodiques / modes mineurs, ce qui est plutôt original. Le thème de *New York*, ne souffrant d'aucune variante dans ses harmonisations, illustre ce geste particulier ; ici en *la* mineur, les modes mélodiques ascendants et descendants se succèdent dans toutes les voix musicales, commandés par les mouvements mélodiques (**Exemple musical 53**) :

The image shows two systems of musical notation for piano accompaniment. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The first system has four measures. The chords indicated below the bass staff are: I, VI, I, IV, I, IV, V, I. The second system has seven measures. The chords indicated below the bass staff are: IV, V, I, VI, III, IV, V. Arrows point from notes in the upper staff to notes in the lower staff, indicating melodic movements.

Exemple musical 53 : *FB1*, thème de *New York*

Les mouvements de « vagues » dessinés par les flèches sont assez rapprochés, ce qui nous permet de signaler ce geste comme un élément de langage particulier. Il impose une mobilité du IV^e degré qui se majorise ou se minorise au gré des directions des mouvements mélodiques.

S'il hérite d'originalités harmoniques insufflées par Patrick DOYLE, James Newton HOWARD rejoint également le compositeur écossais sur le plan de l'orchestration. La brillance de l'orchestre s'était désagrégée chez HOOPER et DESPLAT avec une manière novatrice d'orchestrer sans réhabiliter complètement la féerie sonore. Nous avons déjà évoqué le timbre chez HOWARD par un retour à la générosité sonore et à une utilisation de l'orchestre plus traditionnelle, postromantique. De DOYLE, le compositeur californien récupère à son compte l'importance confiée aux bois, les relais de timbre entre les phrases musicales et une élégance rompant avec la pesanteur de la masse orchestrale comme dans [1M2] *Newt and Leta* écrit pour le second épisode « fantastique ».

VI. 4. Caractéristiques empruntées au duo DESPLAT / YATES

HOWARD récupère de DESPLAT des éléments de continuité intensifiée musicale dérivés du *mainstream scoring*. L'*overdub* est ponctuel chez le compositeur californien. Peu de *cues* en bénéficient et cette technique est appliquée seulement à quelques instruments dans l'effectif orchestral pour en renforcer momentanément la présence : le cymbalum exceptionnel dans 1M3 *Newt Listens to Mrs. Barebones*, quelques percussions de-ci, de-là, le *consort* épisodiquement... Plus qu'une technique de gain au mixage, l'*overdub* avec parcimonie « humanise » virtuellement le timbre et donne alors l'illusion de deux instrumentistes solistes à l'unisson avec cette part d'imperfection apportant du réalisme.

James Newton HOWARD a employé l'électronique dans ses partitions pour les *Animaux fantastiques* : « comme *Harry Potter*, cette bande originale est principalement orchestrale avec un peu d'électronique³¹⁰ ». À l'instar de DESPLAT, il l'utilise fondue à l'orchestre, jamais seule. Elle apparaît sous forme de *drones* joués au synthétiseur³¹¹ ou par un quatuor de cordes frottées. Contrairement à ceux du compositeur français, les *drones* de HOWARD explorent tous les registres. L'électronique rejoint parfois le *sound design* (élaboration de timbres) comme pour 1M1 *The Thestral Chase* qui accompagne la fuite de Grindelwald lors de son transfert vers l'Europe : les écritures sonore et musicale, fusionnelles, semblent provenir d'une même pensée tant l'une est le prolongement ou le complément de l'autre. Enfin, l'électronique se présente parfois comme des boucles rythmiques discrètes : on rencontre par exemple le battement régulier d'une percussion électronique dans 5M5 *Credence & Graves in Alley*.

Comme DESPLAT, HOWARD a fait usage d'un matériau musical antérieur dans *FB2*. Il a emprunté 1M5 *Mail Delibery* de *HP1* lorsqu'une délégation du département de la Justice Magique se présente à Poudlard pour interroger Dumbledore. Le retour visuel et sonore de l'emblématique école convoque une vive charge émotionnelle, geste très fort en faveur de l'œuvre-monde et notamment son élaboration par la musique. D'autre part, le compositeur a recours à plusieurs reprises au thème d'*Hedwige A*.

Le compositeur californien hérite également d'une tendance à créer des *ostinati* de propulsion rythmique pour ses scènes d'action. Généralement, ces motifs obstinés sont donnés aux percussions et ne concernent qu'une section d'une *cue*, favorisant ainsi la juxtaposition des idées musicales dans un contexte narratif où les éléments s'enchaînent avec fulgurance. C'est par exemple le cas *Wands into the Earth* avec un *ostinato* de quinte pulsé assuré par les bois et les cordes aigus (**Exemple musical 54**) :

The image shows a musical score for 'Wands into the Earth'. It consists of two staves. The top staff is labeled 'Ostinato' and features a rhythmic pattern of eighth notes in a 4/4 time signature, with a tempo marking of quarter note = 116. The bottom staff is labeled 'Cuivres et cordes graves' and shows a sustained, low-frequency accompaniment with a dynamic marking of *mf*. The score is in a key with two flats and a 4/4 time signature.

³¹⁰ « Like Harry Potter, this score is primarily orchestral with some electronics involved. » Propos recueillis par Hayden MEARS pour *Pop Matters*, accessible sur <<https://www.popmatters.com/lets-get-the-good-stuff-out-an-interview-with-james-newton-howard-2495408223.html>>.

³¹¹ Le synthétiseur – il n'y en a qu'un seul dans l'orchestre « fantastique » – n'est utilisé qu'à cette fin.

The image shows a musical score for 'Wands into the Earth' from 'Harry Potter and the Chamber of Secrets'. It consists of two staves. The upper staff is a treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It features a rhythmic ostinato of eighth notes, with each note being a chord of four notes (a triad plus a fourth). The lower staff is a grand staff (treble and bass clefs) with the same key signature. It features a melodic line with long, sustained notes, some of which are beamed together. The music is in a 4/4 time signature.

Exemple musical 54 : *FB2, Wands into the Earth*, environ mes. 56-65

L'ostinato de propulsion rythmique, constitué d'une pulsation sèche, concourt à l'anxiété de la scène, sa fébrilité et sa solennité à l'aube du combat contre l'hydre de feu magique invoquée par Grindelwald et qui menace d'embraser Paris. Un caractère martial se dégage, conforté par le discours fier des cuivres dans une dynamique *f*.

Enfin, bien que ce soit un élément de *french touch* de DESPLAT, notons l'incorporation d'un piano au rôle mélodique dans les partitions « fantastiques ». Il possède tour à tour un caractère poétique comme dans 7M8 *Newt Releases the Thunderbird*, tendre dans 8M4 *Newt Says Goodbye to Tina*, ou alors idiomatique du groupe de jazz dans tous les *cues* composés pour le Kowalski All-Star Band.

Conclusion du chapitre

Le succès des deux premiers films *Harry Potter* a été aussi immédiat que retentissant. Plus que des adaptations cinématographiques, il s'agit d'un univers narratif, visuel et sonore cohérent, doté d'une identité propre. Les bandes originales de John WILLIAMS ont concouru à la constitution de cette identité par la création du « son *Harry Potter* », unique et reconnaissable. Ce son, qui a participé à l'ensorcellement du public, repose sur la luxuriance musicale. Celle-ci se traduit d'abord par une proportion considérable de *cues* dans des films déjà plutôt longs, comme s'il s'agissait d'une grande symphonie avec images. Les partitions-fleuves et la générosité sonore tapissent les épisodes.

La richesse symphonique et timbrique assoit le sentiment de luxuriance en faisant appel à l'orchestre postromantique. John WILLIAMS y adjoint deux synthétiseurs pour décupler les possibilités sonores et dramatiques. Il confie à l'échantillonnage de célesta le premier rôle dans ses partitions ; il est devenu l'emblème timbrique du *WW*, la couleur sonore de l'œuvre-monde. Le chœur en vocalises souligne tragiquement les moments magiques importants et ceux où les forces du mal sont à l'œuvre. Des trios de mêmes instruments parcourent les partitions. La plupart des énonciations du thème d'*Hedwige A* apparaissent dans un alliage de timbres singulier et identifiable participant au « son *Harry Potter* » et qui signifie un film *Harry Potter* ; il en va de même pour celui de *Voldemort A*, le Némésis de Harry, avec une autre configuration particulière. Dans un souci d'équilibre, le compositeur valorise aussi des passages solistes ou en petits effectifs suivant les besoins de la diégèse. Il a tiré une suite d'orchestre de sa partition pour *HP1* intitulée *Children's Suite for Orchestra* qui présente tour à tour des petites formations chambristes, normées comme singulières, dont les numéros extrêmes rassemblent l'effectif en un *tutti* symphonique.

Cette musique est également luxuriante dans la mesure où son exécution requiert une virtuosité brillante. Les musiciens de renom, spécialement engagés pour former l'orchestre des *recording sessions* de *HP1* ou bien le London Symphony Orchestra qui a enregistré *HP2*, ont figé l'image sonore des partitions de John WILLIAMS. Ces mêmes musiciens ont exprimé l'exigence technique singulière des bandes originales. D'autres professionnels, habituellement confrontés au grand répertoire symphonique,

confirment la redoutable virtuosité digitale des musiques de *Harry Potter*, que ce soit en ciné-concert ou en suites d'orchestre.

Les correspondances musico-visuelles et les points de synchronisation priment dans la mise en musique des films. C'est l'image qui impose le temps et le rythme à la musique. Les *tempi* sont déterminés en fonction des phrasés de l'action visuelle, du rythme des plans et des *cuts*. Le ton dramatique guide WILLIAMS dans ses gestes rythmiques. Les appuis visuels deviennent les appuis métriques de la musique comme dans une pulsation commune et transcendante. Quelques *ostinati* parcourent les partitions dont le temps est de conception striée. Enfin, la sicilienne indissociable du thème d'*Hedwige A* constitue l'un des éléments saillants du « son *Harry Potter* ». L'ensemble de ces caractéristiques rythmiques, en raison de leur solidarité à l'image, contribue au sentiment de luxuriance musicale.

L'harmonie s'appuie sur diverses traditions issues de la tonalité tardive, riche et suave. La syntaxe peut être fonctionnelle dans un souci de familiarité pour le spectateur puisqu'elle joue le rôle de conduite émotionnelle et dramatique. Elle peut être aussi non fonctionnelle selon deux modalités : d'une part, John WILLIAMS a le goût de l'accord altéré qui déstabilise un contexte harmonique fonctionnel pour créer des surprises sonores significatives ; d'autre part, il fait usage de l'« harmonisation par le chant », conférant au discours harmonique de nouvelles respirations. Le compositeur superpose les accords afin de créer des harmonies polytonales, les polyaccords, pour dépeindre les mystères de la magie. Cette voie, jalonnée de *clusters*, le conduit également vers des sections atonales réservées aux forces négatives et aux scènes d'action rapides.

Enfin, les lignes mélodiques sont de diverses natures et supportent autant de fonctions dramatiques. On rencontre des thèmes aisément chantables pour marquer les esprits, mais toujours avec des fêlures telles des volte-face. Les mélodies sont ancrées dans le langage tonal conforté par des ouvertures en appels de quarte juste ascendante. Les fusées en gammes donnent de la lisibilité aux articulations narratives comme pour conduire à une section subséquente dans l'action. L'écriture non thématique intervient lors de scènes présentant peu d'intérêt narratif. Les lignes atonales, sous forme de *patterns*, apparaissent lorsque les forces négatives sont à l'œuvre.

Les partitions composées sous le duo WILLIAMS / COLUMBUS ont donné naissance au « son *Harry Potter* ». Le style d'écriture luxuriant est devenu le socle esthétique de référence pour l'œuvre-monde. Avec Alfonso CUARÓN à la réalisation de *HP3*, l'écriture de John WILLIAMS s'est modifiée pour partie. Une orientation médiévaliste colore l'épisode aux moyens de l'usage d'instruments anciens et de quelques idiomes du langage « à l'ancienne » comme la modalité naturelle et d'autres gestes musicaux connotés. L'atmosphère musicale est médiévaliste mais ne possède rien d'authentiquement médiéval : il s'agit du médiéval fantasmatique né de l'imaginaire collectif, empruntant tantôt à la Renaissance, tantôt au premier baroque. Les gestes compositionnels de WILLIAMS sont ici à mi-chemin entre le pastiche (qui relève de l'exercice de style) et du topique médiéval (qui consiste à s'inspirer des idiomes médiévaux pour les réaliser avec des outils symphoniques actuels) puisque les instruments anciens et leurs connotations s'intègrent aussi bien à l'orchestre qu'ils évoluent séparément. Cette « fenêtre sur le passé » – pour reprendre le titre du thème majeur et du *cue A Window to the Past* – provoque une distanciation stylistique, introduit une autre culture sonore et donne un caractère intemporel à la diégèse de l'épisode.

D'autres recherches musicales caractérisent *HP3*. Le compositeur affecte l'atonalité (sans sérialisme) aux Détraqueurs et à Sirius Black alors qu'il est encore présumé meurtrier à la solde de Voldemort. Les gestes atonaux dévolus aux Détraqueurs sont très négatifs tandis que ceux réservés à Sirius Black laissent présager son innocence par une certaine forme de consonance dissimulée. John WILLIAMS a notamment écrit plusieurs pièces de jazz, style qu'il pratique en pianiste accompli depuis sa jeunesse. Ces *cues* font appel à l'orchestre symphonique avec renfort d'instruments emblématiques du jazz. *HP3* inclut également quelques morceaux de jazz préexistants. Deux musiques non originales, qui ne relèvent pas

du jazz, font également partie du film. Ainsi, l'emploi du jazz et de musiques préexistantes révèle une porosité dans la diégèse entre les mondes magique et moldu, entre l'univers de l'œuvre filmique et le réel. L'import du jazz dans le monde magique apporte aussi de la légèreté, de la décontraction et de l'humour que recherchait le réalisateur, loin de l'académisme des épisodes de Chris COLUMBUS.

Enfin, la séquence du « retour vers le passé » avec le Retourneur de Temps a permis à John WILLIAMS d'étendre sa créativité vers la musique électronique. Les *cues* mixtes incorporent au montage une piste électronique imitant les battements d'une trotteuse de montre qui égrènent le rebours du temps. D'abord isochrones, ces pulsations deviennent irrégulières comme si le système magique du Retourneur de Temps connaissait une défaillance à mesure qu'on se rapproche du moment de départ et de la tension grandissante dans l'intrigue.

Le réalisateur Alfonso CUARÓN reconnaît la bande originale de son film comme un laboratoire où le compositeur a su trouver une alchimie permettant à l'ensemble de rester cohérent. Il écrit ainsi dans le livret accompagnant l'album CD de *HP3* : « John a jonglé entre des motifs médiévaux, une écriture inspirée par ROSSINI à la fin du XIX^e siècle, un morceau délirant de big band jazz et de la musique du XX^e siècle (pour laquelle nous avons une affection commune). Comment a-t-il réussi à créer de l'unité à partir de tout cela, ça me dépasse !³¹² »

La partition de *HP3* présente un équilibre entre rupture et continuité dans l'œuvre-monde. La continuité s'appuie sur la caractéristique identifiée dans le duo WILLIAMS / COLUMBUS : la luxuriance musicale et les gestes compositionnels qui y contribuent. La rupture est préparée dans ce qui semble être un véritable laboratoire de composition où l'atmosphère médiévaliste et les autres recherches sonores répondent aux exigences de souplesse, de fantaisie du réalisateur CUARÓN.

Le doublement nouveau duo Patrick DOYLE / Mike NEWELL ne concerne que *HP4*. L'idiolecte du compositeur écossais se manifeste dans sa partition par trois aspects saillants : l'affirmation d'une identité musicale forte au moyen de signatures harmoniques caractéristiques, la quête de l'euphonie pour construire un univers enchanté, et l'import de styles musicaux exogènes étendant le monde des sorciers.

Tout d'abord, DOYLE dissémine deux balancements harmoniques dans sa partition. Obsessionnels et emblématiques de l'épisode, l'enchaînement harmonique de *HP4* alterne un accord de tonique et un accord de sus-dominante – une seule note est donc mobile – tandis que l'enchaînement harmonique de Voldemort fait succéder à la tonique un troisième degré haussé d'un demi-ton et minorisé en remplacement de la dominante (la sensible est toujours présente par enharmonie). De plus, une importante partie de la bande originale repose sur une nouvelle syntaxe harmonique basée sur des rapports de tierces avec une note commune où l'enharmonie peut intervenir. Cette originalité élargit fortement le cadre du système tonal. La couleur des accords importe davantage qu'un discours fonctionnel : la « nouvelle fonctionnalité harmonique » de DOYLE naît des besoins dramatiques, notamment dans les scènes d'action.

Ensuite, *HP4* offre de nombreuses situations narratives particulièrement stimulantes pour l'imagination du compositeur car cet épisode montre l'univers magique sous un angle féérique. Un tel cadre a orienté Patrick DOYLE vers la composition d'une partition euphonique célébrant le prodige de la magie. D'une part, ses orchestrations sont toujours chatoyantes, elles recherchent l'équilibre et le beau son. Les alliages de timbres et les nuances dans les coloris sonores sont ciselés. D'autre part, l'importance capitale du chant dans la vie du compositeur se ressent dans sa musique potterienne. Celle-ci possède en effet une forte expressivité mélodique. Les lignes semblent évidentes, comme inspirées par le répertoire

³¹² « John juggled these medieval motifs with a late 19th century rossini-esque narrative, a delirious big band jazz number, and 20th century music (wich we both share a love for). How he managed to create a unity out of it all, beats me! »

vocal. La bande originale abonde de gammes et d'arpèges dans les premiers plans sonores ; cette singularité renforce la prégnance et la profusion des mélodies.

Enfin, la musique de *HP4* introduit des éléments exogènes à ce que l'on connaissait de l'œuvre-monde jusqu'à cet épisode. Cela provient de la nécessité diégétique avec le bal de Noël où les Bizarr' Sisters donnent un concert avec trois chansons rock spécialement écrites par Jarvis COCKER. De même, les pastiches de musiques ethniques composés par DOYLE interviennent sur le terrain de camping au moment de la coupe du monde de Quidditch où des sorciers de toutes les contrées se retrouvent.

La bande originale de *HP4* s'inscrit en continuité avec ce qui la précède dans le *WW*. On assiste à un retour au « quasi tout symphonique » luxuriant du premier duo WILLIAMS / COLUMBUS. Le renoncement à la fantaisie insufflée par le duo WILLIAMS / CUARÓN constitue un retour à l'esthétique initiale – bien que ce retour représente également une rupture subséquente à *HP3*. La poursuite de la perméabilité esthétique, traduite par l'introduction d'éléments musicaux exogènes, se présente comme une continuité par rapport au troisième épisode. En revanche, la partition de Patrick DOYLE se révèle particulièrement novatrice par sa syntaxe harmonique originale et crée alors une rupture. De même, aucun des duos précédents n'a créé d'harmonie allégorique « signature ».

DOYLE et HOOPER, qui se succèdent, sont pourtant aux antipodes esthétiques. Nicholas HOOPER est la figure musicale schismatique dans le *WW*. En effet, les bandes originales issues du duo HOOPER / YATES sont celles de toutes les ruptures. Si ce n'est l'usage de l'orchestre symphonique et des quelques *cues* situés aux articulations narratives, tous les codes esthétiques ont été bouleversés. Cela fragilise la cohérence de la musique à l'échelle de l'œuvre-monde. Nicholas HOOPER fait l'éloge de la simplicité en épurant son écriture : l'univers sonore perd sa luxuriance, la musique devient discrète et peu élaborée. Il renonce également à souligner le drame par une écriture généralement athématique ; ce geste place la substance filmique au premier plan : la musique n'est plus un guide narratif ou émotif lisible, voire évident, elle accompagne l'histoire, presque avec distance.

Trois tendances poussent les partitions de Nicholas HOOPER vers le *sound design* au sens large, ce qui est aussi novateur dans la perspective de l'œuvre-monde en musique. Tout d'abord, des effets sonores électroniques sont intégrés à la composition musicale. L'emploi de *samples* fondus dans l'orchestre lors du mixage participe à la répudiation de la formation symphonique traditionnelle et apporte de nouvelles sonorités. Par ailleurs, l'écriture orchestrale se révèle bruitiste à plusieurs égards : abondance des modes de jeu et d'attaque particuliers, poétique de la dissonance à découvert, densité resserrée dans un même registre. Il y a donc une consubstantialité des effets sonores numériques et instrumentaux chez Nicholas HOOPER. Dans le même temps, le compositeur crée une matière sonore translucide par une orchestration largement monochrome où la prééminence des cordes frottées fortement divisées se combine avec la discrétion des autres familles d'instruments ; les couleurs orchestrales privilégient transparence et pureté. La matière sonore translucide se traduit également par une musique évanescence où les dynamiques faibles dominent amplement la partition.

Une dualité définit les partitions potteriennes d'Alexandre DESPLAT. La composition repose d'abord sur la continuité intensifiée, telle que théorisée par BORDWELL puis SMITH, respectivement dans le domaine de la réalisation cinématographique et de la bande-son globale. Nous assistons ainsi à un important développement de la technique de l'*overdub* dans un souci de qualité sonore et orchestrale hyperdétaillée. Le fonctionnement traditionnel de l'orchestre symphonique est détourné en écartant les bois du discours mélodique et en incluant des instruments inhabituels dans cette formation comme la guitare, le shakuhachi, des percussions rares et des synthétiseurs particuliers avec des sonorités précises. La présence de l'électronique se traduit majoritairement par l'écriture d'infrabasses, notamment en *drones* et *pads*. Le registre très grave est donc privilégié. La nouvelle configuration de l'orchestre et des registres rejoint les caractéristiques sonores de la continuité intensifiée de SMITH. L'usage ponctuel et émotionnellement intense du matériau musical d'épisodes antérieurs est une pratique efficace de

DESPLAT dans un souci d'unité et de développement de l'œuvre-monde. Enfin, les partitions des *Reliques de la Mort* comportent de nombreux *ostinati* de propulsion rythmique. Ils dynamisent la musique et la narration lors des scènes d'action ou d'agitation psychologique des personnages au bénéfice d'une continuité intensifiée.

L'autre versant esthétique de la musique potterienne de DESPLAT puise dans les réalisations du compositeur pour le cinéma français. Il incorpore ainsi des caractéristiques musicales typiquement françaises, aspect que nous nommons sa *french touch*. D'une part, il s'agit de gestes d'orchestration impressionniste qui valorisent des alliages de timbres hyperdétaillés, des couleurs sonores en demi-teinte, des percussions devenues poétiques et délicates, la variété des modes de jeu, une attention particulière aux cordes (pas ou peu de *vibrato*, grandes divisions des pupitres avec une minutie dans le nombre d'instruments par voix musicales) ou encore le piano mélodique, lyrique et à découvert. D'autre part, DESPLAT utilise une harmonie non-fonctionnelle contemplative qui résonne pour elle-même. Le compositeur efface la frontière entre le consonant et le dissonant, et fait surgir des accords enrichis pour leur beauté sonore. Enfin, l'harmonisation par le chant lui permet de se rapprocher des pratiques williamsiennes en s'éloignant des lois fonctionnelles tonales.

Au-delà de cette double spécificité, Alexandre DESPLAT conserve tout de même quelques caractéristiques des bandes originales antérieures. Sans la généraliser, il rétablit ainsi la virtuosité d'exécution chère à John WILLIAMS, présente dans une moindre mesure chez Patrick DOYLE mais répudiée par Nicholas HOOPER. De ce dernier, DESPLAT conserve une préférence pour un discours musical globalement athématique mais sans renoncer à dessiner des mélodies comme c'était le cas pour HOOPER. La question du positionnement entre continuité et rupture esthétique se fait maintenant de plus en plus complexe car DESPLAT emprunte des éléments propres aux uns et aux autres de ses prédécesseurs. Ces éléments isolés, parfois opposés, se juxtaposent désormais dans un même film, dilués dans les pratiques de la continuité intensifiée et de la *french touch* musicales.

James Newton HOWARD use de ses talents de compositeur « caméléon », d'alchimiste musical, dans sa collaboration avec David YATES sur les épisodes des *Animaux fantastiques*. Il fait siens des éléments des langages musicaux potteriens et les fusionne. La notion de continuité par la musique dans l'œuvre-monde prend alors tout son sens. Toutefois, HOWARD n'a pas emprunté de caractéristique particulière au duo HOOPER / YATES ; c'était d'ailleurs celui-ci qui avait fortement bouleversé les codes esthétiques du *WW* et il fait alors figure de divergence dans le développement de l'œuvre-monde. La sensation de familiarité à l'écoute des bandes originales de *FB1* et *FB2* s'explique par l'incorporation d'éléments stylistiques propres aux partitions potteriennes de WILLIAMS, DOYLE et DESPLAT. Cela inscrit pleinement l'arc narratif des *Animaux fantastiques* dans le *WW*, autant que retrouver Poudlard, le Ministère de la Magie britannique, Albus Dumbledore ou Gellert Grindelwald. S'il réalise la prouesse de synthétiser l'écriture musicale potterienne, James Newton HOWARD s'attache tout de même à innover. Il bâtit un matériau thématique vaste et spécifique à l'arc narratif des *Animaux fantastiques*. Son travail de composition se situe alors à la croisée des chemins entre héritage et indépendance, cela au profit de la cohérence et du développement de l'œuvre-monde.

Au terme de notre chapitre consacré à l'étude de l'unité esthétique des bandes originales du *WW*, la problématique trouve des réponses différentes en fonction des cycles de compositeur / réalisateur. Plus encore, lorsqu'un nouveau cycle apporte son style, il reprend occasionnellement et en partie des caractéristiques issues d'un duo précédent. Les explorations esthétiques sont nombreuses et parfois divergentes. Une œuvre-monde se définit comme un tout homogène, sujet à évolutions mais pas à ruptures comme c'est le cas par la musique des films *Harry Potter*. Dès lors, l'écriture musicale sériale balbutiante met en péril l'œuvre-monde. L'arc narratif des *Animaux fantastiques*, aboutissement le plus récent du *WW* au cinéma, propose toutefois une mise en musique qui concilie les différentes esthétiques. Ce geste vient au secours de la cohérence de l'œuvre-monde, mise à mal par les seules productions

potteriennes. Le *WW* musical est une dialectique grâce aux épisodes « fantastiques » : l'unité esthétique s'accomplit en admettant l'œuvre-monde comme la concaténation de plusieurs possibles finalement devenue un tout hétérogène, complexe mais cohérent.

Chapitre 3. Une unité thématique ?

Ce chapitre montrera comment les thèmes récurrents et leur agencement participent à l'élaboration de l'œuvre-monde. L'import de ce procédé au cinéma remonte à l'aube du symphonisme hollywoodien : « chaque personnage doit avoir un thème³¹³ » disait le compositeur Max STEINER, figure tutélaire de l'Âge d'Or. Le *Wizarding World* s'appuie donc sur la longue tradition des motifs thématiques récurrents porteurs de sens. Après quelques prolégomènes, nous établirons le catalogue des thèmes au prisme des cycles de compositeur / réalisateur. En interrogeant l'écriture thématique, notre démarche mettra en lumière des fonctions et des statuts différents pour les thèmes.

³¹³ « *Every character should have a theme.* » Ce credo de Max STEINER est notamment repris par la musicologue Kathryn KALINAK pour titrer le chapitre 5 de son ouvrage *Settling the Score. Music and the Classical Hollywood Film* [« Installer la bande originale. La musique et le film classique à Hollywood »], Madison : University of Wisconsin Press, coll. « Wisconsin Studies in Film », 1992, p. 113-134.

I. Prolégomènes à propos des leitmotifs et des thèmes récurrents

« Deux types d'utilisations des matériaux thématiques peuvent être distingués dans les musiques de film prises dans leur ensemble : l'usage unique et l'usage récurrent. L'idée de répétition doit se comprendre à l'échelle du film : un matériau thématique est dit "récurrent" s'il revient dans [au moins] deux *cues* différents ; la répétition d'un thème ou d'un motif dans un même *cue* ressortit au matériau thématique "unique". » Dans une production artistique aussi vaste qu'une œuvre-monde, l'unité thématique de la musique à l'échelle macro-structurale se traduit par la mise en place d'un réseau de leitmotifs ou de thèmes récurrents – les compositeurs du *WW* ont donc rejeté l'idée d'une thématique unique. De plus, Jérôme ROSSI rappelle que « la pratique commune s'appuie plutôt sur un usage répété de thèmes et de motifs donnant à la partition son équilibre, tout en procurant des repères au spectateur³¹⁴ ». La terminologie des matériaux thématiques récurrents encore sujet à quelques méprises définitionnelles et ambiguïtés qu'il convient d'éclaircir.

I. 1. Méprises définitionnelles et ambiguïtés

La littérature sur les matériaux thématiques récurrents se focalise généralement sur le cas particulier du leitmotiv. Le premier à avoir utilisé le terme de « leitmotiv » fut le critique musical August Wilhelm AMBROS (1816-1876) à propos du matériel thématique de Richard WAGNER (1813-1883)³¹⁵. Bien que le compositeur allemand n'emploie pas cette dénomination dans l'essai *Oper und Drama* (1852), il parle de *Grundmotiv* (« motif fondamental »). La paternité de cette pratique ne revient pourtant pas à WAGNER car le principe de rappel sémantique par un motif musical se rencontre dans les œuvres lyriques dès la fin du XVII^e siècle³¹⁶. On le connaît alors sous la terminologie de « motif de réminiscence » ; ses occurrences ne connaissent pas de transformation, qu'elle soit musicale ou sémantique, et demeurent peu nombreuses sans tisser un maillage à l'échelle de la partition. Ces différences distinguent en profondeur le motif de réminiscence du leitmotiv. De manière plus générale,

le « motif associé » ou le « thème associé » a de nombreux antécédents dans l'histoire de la musique : les processus cycliques, les thèmes d'ouverture d'opéra, les *tinte musicali* (couleurs orchestrales récurrentes), le « motif de rappel » (*Erinnerungsmotiv*) weberien ou « l'idée fixe » berliozienne sont autant de procédés de récurrences variées liées à l'évolution narrative. [...] Les matériaux thématiques fixes ne subissent pas d'altération notable, qu'il s'agisse de la répétition d'un même enregistrement ou d'une esthétique assumée de la non-variation. La force d'un matériau récurrent fixe réside dans sa capacité à être reconnu facilement par [l'auditeur].³¹⁷

L'acception la plus fréquente du leitmotiv le présente comme un « motif ou thème assez caractéristique, destiné à rappeler, dans un ouvrage musical, une idée, un sentiment, un état ou un personnage³¹⁸ », ce qui est valable au cinéma lorsque l'élément associé est convoqué à l'écran. En somme, il s'agirait là d'une sorte d'étiquette à la sémantique redondante. Or, cette définition se recoupe avec

³¹⁴ ROSSI Jérôme, *L'Analyse de la musique de film : histoire, concepts et méthodes*, op. cit., p. 528.

³¹⁵ AMBROS August Wilhelm, *Culturhistorische Bilder aus dem Musikleben der Gegenwart* [« Images culturelles et historiques de la vie musicale actuelle »], Leipzig : H. Matthes, 1860, 206 p.

³¹⁶ Voir BRIBITZER-STULL Matthew, *Understanding the Leitmotif. From WAGNER to Hollywood Film Music* [« Comprendre le leitmotiv. De WAGNER à la musique de cinéma à Hollywood »], Cambridge : Cambridge University Press, 2015, p. 20-23.

³¹⁷ ROSSI Jérôme, *L'Analyse de la musique de film : histoire, concepts et méthodes*, op. cit., p. 535.

³¹⁸ Il s'agit de la définition proposée par le dictionnaire *Larousse* en ligne, accessible sur <<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/leitmotiv/46622>> (consulté le 13 novembre 2020).

celle du thème récurrent associé et ne correspond pas à ce que proposait WAGNER dans le sens où ses leitmotifs sont bien plus que des signaux sonores de l'action immédiate et s'organisent en un réseau signifiant³¹⁹. En effet,

le recours aux leitmotifs dans la musique de film s'inscrit dans le prolongement du *Gesamtkunstwerk* wagnérien conçu comme une grande synthèse du drame et de la musique, celle-ci étant chargée de clarifier les grands axes narratifs et émotionnels de celui-là au moyen de motifs ou de thèmes évolutifs caractérisant un personnage, une situation, un sentiment, une action, un lieu... voire parfois deux facettes d'une même entité.³²⁰

L'aspect évolutif et variant de ces objets nous semble fondamental dans le concept du leitmotiv. Afin d'apporter une définition complète et critique du leitmotiv, Chloé HUVET a compilé les propositions de plusieurs chercheurs. Elle affirme qu'il « est possible de délimiter la spécificité de ce procédé d'écriture autour de plusieurs caractéristiques essentielles » :

- 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 leitmotifs peuvent dès lors s'entremêler et se superposer les uns aux autres.³²¹

C'est sur cette base définitionnelle que nous entendons le leitmotiv pour la suite de notre étude. En conséquence, un matériau musical qui ne répondrait pas à l'ensemble des critères précédents ne saurait être qualifié de leitmotiv. Ainsi que nous allons le voir, les matériaux thématiques du *WW* ne remplissent pas les critères 3 et 4 ; nous ne pouvons donc pas leur conférer le statut de leitmotiv. Puisque les musiques de notre corpus abondent de matériaux récurrents associés à un référent, nous les considérons comme des thèmes (matériaux plutôt longs) ou des motifs (matériaux plutôt courts). Jérôme ROSSI distingue ceux qui sont « fixes » (avec une morphologie musicale pérenne qui « engendre des formes

³¹⁹ « C'est le mécanisme "associatif par principe" (au cinéma, la musique est toujours associée à quelque chose) qui a généralisé l'usage du terme "leitmotiv" dans l'analyse de la musique de film, au point que le terme en est venu à désigner toute présence thématique dans un film. GORBMAN ne fait ainsi plus de différence entre thème varié et thème fixe. » ROSSI Jérôme, *L'Analyse de la musique de film : histoire, concepts et méthodes*, op. cit., p. 543.

³²⁰ *Ibid.*, p. 540-541.

³²¹ HUVET Chloé, *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*, op. cit., p. 125.

musicofilmiques répétitives ») et ceux qui sont « variés » (ils subissent des transformations et « engendrent des formes musicofilmiques variées »)³²².

I. 2. Une pratique courante au cinéma, mais parfois fustigée

« L'association entre un motif musical et un référent extramusical est consubstantiel à la musique de film : au cinéma, tout matériau motivique ou thématique, même unique, se trouve toujours en relation avec un élément visuel par le seul fait qu'il serve une narration avec des images³²³. » Cet axiome semble valable de manière intemporelle. Laurent GUIDO rappelle qu'« au moins dès 1910, les rubriques spécialisées des grandes revues corporatives, ainsi que les “suggestions musicales” publiées par les principales sociétés cinématographiques aux États-Unis, manifestent un large encouragement de la pratique homogénéisante du leitmotiv³²⁴ ». Cette dernière a été adoptée par les compositeurs de l'Âge d'Or du symphonisme hollywoodien³²⁵. Max STEINER (1888-1971) a cristallisé cette tendance. Dans ouvrage consacré à la partition de *Now, Voyager* (1942, « Une femme cherche son destin ») récompensée par un Oscar, Kate DAUBNEY repère et identifie les leitmotifs ; ils représentent les personnages et des situations dramatiques³²⁶. La musicologue poursuit en analysant le traitement leitmotivique au cours du film. Nous nous inspirerons de cette méthode pour notre étude sur les thèmes récurrents du *WW*.

Le leitmotiv est ainsi devenu l'un des canons du cinéma classique américain. Toutefois, beaucoup lui ont jeté l'opprobre. Cela a commencé dès les premières publications de musicologie traitant de la musique au cinéma avec *Les Arts* (1936) de Maurice JAUBERT. Celui-ci condamne le recours au leitmotiv en le présentant comme étant « la moins recommandable des recettes wagnériennes » employée dans « la corporation des musiciens de film³²⁷ ». Sous la plume de l'auteur, ce dédain vaut pour la musique germanique et, en conséquence, pour les compositeurs qui utilisent le leitmotiv au cinéma.

L'essai *Komposition für den Film* d'ADORNO et EISLER publié en 1944 réproouve également le procédé³²⁸. Les auteurs distinguent profondément film et opéra wagnérien. En effet, pour eux le leitmotiv

³²² Voir Jérôme ROSSI, *L'Analyse de la musique de film : histoire, concepts et méthodes*, op. cit., p. 530.

³²³ *Ibid.*, p. 541-542.

³²⁴ GUIDO Laurent, entrée « Cinéma » dans PICARD Timothée (dir.), *Dictionnaire encyclopédique WAGNER*, op. cit., p. 369.

³²⁵ Citons quelques partitions particulièrement renommées chez quelques compositeurs emblématiques de l'Âge d'Or du symphonisme hollywoodien :

- Max STEINER (1888-1971) avec ses 278 bandes originales dont *King Kong* (1933, Merian C. COOPER et Ernest B. SCHOEDSACK), *Gone with the Wind* (1939, « Autant en emporte le vent », Victor FLEMING) et *Casablanca* (1942, Michael CURTIZ) ;
- Erich Wolfgang KORNGOLD (1897-1957) avec ses 18 bandes originales dont *Captain Blood* (1935, « Capitaine Blood », Michael CURTIZ), *Anthony Adverse* (1936, Mervyn LEROY) et *The Adventures of Robin Hood* (1938, « Les Aventures de Robin des Bois », Michael CURTIZ et William KEIGHLEY) ;
- Alfred NEWMAN (1901-1970) avec ses 212 bandes originales dont *Wuthering Heights* (1939, « Les Hauts de Hurlevent », William WYLER) et *The Mark of Zorro* (1940, « Le Signe de Zorro », Rouben MAMOULIAN) ;
- Franz WAXMAN (1906-1967) avec ses 164 bandes originales dont *The Bride of Frankenstein* (1935, « La Fiancée de Frankenstein », James WHALE), *Rebecca* (1940, Alfred HITCHCOCK), *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1941, « Docteur Jekyll et M. Hyde », Victor FLEMING) et *Sunset Boulevard* (1950, « Boulevard du crépuscule », Billy WILDER) ;
- Miklós RÓZSA (1907-1995) avec ses 98 bandes originales dont *Ben-Hur* (1959, William WYLER) et *El Cid* (1961, « Le Cid », Anthony MANN) ;
- Bernard HERRMANN (1911-1975) avec ses 49 bandes originales dont *Citizen Kane* (1941, Orson WELLES), *Jane Eyre* (1944, Robert STEVENSON), *Psycho* (1960, « Psychose », Alfred HITCHCOCK) et *Obsession* (1976, Brian DE PALMA).

³²⁶ Voir DAUBNEY Kate, *Max STEINER's Now, Voyager. A Film Score Guide*, Santa Barbara : Greenwood Press, coll. « Film Score Guides », 2000, 136 p.

³²⁷ JAUBERT Maurice, « Les Arts », *Esprit*, n°avril, 1937, p. 117.

³²⁸ ADORNO Theodor Wiesengrund et EISLER Hanns, *Komposition für den Film*, 1944 ; traduction par Jean-Pierre HAMMER, *Musique de cinéma*, Paris : L'Arche, 1972, 179 p.

concourt à l'essence symbolique propre à l'opéra, genre qu'ils considèrent comme artificiel. En revanche, le film leur apparaît d'essence réaliste : quelque chose de réel est capturé. De plus, ils voient dans le leitmotiv un moyen de faire proliférer le matériau musical rapidement et sans trop d'efforts, ce serait la facilité au détriment de la créativité. Chloé HUVET écrit à ce propos :

Theodor W. ADORNO et Hanns EISLER fustigent ainsi le recours majoritaire à un « langage conventionnel préfabriqué » hérité de la musique romantique véhiculant selon eux des références préétablies et figées, et l'usage du leitmotiv, réduit au cinéma à un « valet de chambre musical ». La condamnation du modèle hollywoodien conduit ADORNO et EISLER à valoriser l'utilisation de la musique « moderne » : dans la mesure où elle permet d'éviter l'écueil de la redondance et de l'illustration musicales dominant à leurs yeux le cinéma commercial, elle semble être seule en mesure de susciter de nouvelles relations entre la musique et les images.³²⁹

ADORNO et EISLER ont des mots sévères en affirmant que le leitmotiv est « le moyen le plus grossier d'élucidation, une sorte de fil conducteur pour un public sans formation musicale³³⁰ ». Il compare son emploi au « matraquage » publicitaire dans le sens où les spectateurs, supposément peu doués d'habileté musico-sémantique, ont besoin de le vivre plusieurs fois pour l'intégrer, ce qui peut pousser les avertis, à l'instar de l'auteur, à en être écoeurés.

Du côté des compositeurs du *WW*, le discours est généralement favorable aux thèmes récurrents. En effet, John WILLIAMS voit « la musique [comme] un élément de personnification de l'histoire. Il y a au travers de la musique une identification des personnages qui est très proche de l'opéra. Elle devient ainsi un élément narratif du récit. Une mélodie pour un personnage, de la musique pour colorer une scène.³³¹ » Insistant sur la nature associative avec un référent, John WILLIAMS et James SHEARMAN (l'un des orchestrateurs et chef d'orchestre de *HP4*) précisent :

Lors de l'écriture, on essaie, dans les films [*Harry Potter*], de créer des thèmes ayant une identification mélodique définissant des personnages, des lieux. À l'opéra chaque personnage a un petit thème.³³²

WILLIAMS poursuit dans une autre interview : « une grande partie du succès de la mise en musique d'un film s'appuie sur une caractérisation mélodique mettant en valeur les personnages. J'essaie de forger quelque chose qui se marie très bien avec ce que je vois.³³³ »

Patrick DOYLE nous a confié penser souvent en termes opératiques pour *HP4*³³⁴. Il a confirmé ses propos dans une autre interview en précisant que son « écriture [potterienne elle-même] est très opératique³³⁵ ». Emmanuel REIBEL et Céline CARENCO relèvent que « l'usage de l'adjectif "opératique" est devenu une cheville de la critique cinématographique, au point qu'il est parfois difficile

³²⁹ HUVET Chloé, « La Musicologie du cinéma. Enjeux disciplinaires et problèmes méthodologiques », *Intersections*, n°36 (1), 2016, p. 59-60.

³³⁰ ADORNO Theodor Wiesengrund et EISLER Hanns, *Musique de cinéma*, op. cit. p. 13.

³³¹ *Main title. Le club de la musique de film*, vol. 20, n°1, 1999.

³³² MEADOWS Michael, *Creating the World of Harry Potter. Part 4: Sound and Music*, op. cit.

³³³ « *So much of successful film scoring relies on a gratifying melodic identification for the characters. I try to draw on something that marries very well with what I'm seeing.* » Interview du 13 novembre 2001 accordée à Andy SEILER pour *USA Today*, accessible sur <<http://usatoday30.usatoday.com/life/movies/2001-11-13-john-williams.htm>>.

³³⁴ « *I think very often in operatic terms.* » Notre interview, op. cit.

³³⁵ « *It's very operatic. I write very operatically.* » Patrick DOYLE cité par Andy MCCRAY dans l'interview « *Patrick DOYLE on composing magical music for Goblet of Fire* » [« Patrick DOYLE s'exprime sur l'écriture musicale de la *Coupe de Feu* »] pour *Harry Potter Fan Zone* le 21 octobre 2019, accessible sur <<https://www.harrypotterfanzone.com/exclusive-patrick-doyle-interview/>> (consulté le 23 mai 2020).

de comprendre à quoi renvoie le terme dans l'esprit de ceux qui l'emploient.³³⁶ » En ce qui concerne Patrick DOYLE pour *HP4*, ce terme évoque l'usage de thèmes récurrents, d'essence mélodique et référentielle, à l'opéra puisqu'il semble que le compositeur ait à cœur de tisser un réseau thématique prégnant ainsi que nous allons le voir dans la suite de ce chapitre.

Nicholas HOOPER, quant à lui et en écho aux bouleversements esthétiques qu'il a induits, « aime beaucoup que les choses se fondent et ne soient pas consistantes sur le plan thématique ou, en tout cas, pas si évidentes parce qu'[il] ne [veut] pas que les gens sachent exactement ce qui va se passer.³³⁷ » Cette prise de position le conduit à écarter le leitmotiv, le thème récurrent et leurs possibilités musico-sémantiques de ses ressources compositionnelles.

Alexandre DESPLAT entretient un rapport particulier le matériau thématique récurrent dans ses partitions potteriennes. Nous verrons bientôt qu'il y renonce partiellement au profit d'un thème principal (« *main theme* ») qu'il installe dans chaque épisode.

James Newton HOWARD avouait à Pottermore³³⁸ que « l'une des choses les plus importantes qu'il ait faites lorsqu'il a commencé à travailler sur la bande originale de *FBI* était de s'asseoir au piano et d'établir les thèmes pour les personnages principaux³³⁹ ». Autrement dit, concevoir les matériaux associés constitue une étape primordiale dans l'élaboration d'une bande originale puisque c'est à partir de ces idées musico-sémantiques que le compositeur peut installer, programmer un réseau signifiant dans sa partition pour le film, voire les films. Il « trouvait important d'identifier les personnages et les animaux fantastiques avec un emblème musical³⁴⁰ ».

À ce jour, il semble que les réalisateurs du cinéma du *WW* ne se soient jamais exprimés par rapport au leitmotiv ou au thème récurrent. Un éclairage de leur part serait toutefois précieux pour appréhender ce procédé dans la musique de l'œuvre-monde.

I. 3. Le phénomène de répétition

Il convient d'étudier ce que déclenche la répétition musicale chez un auditeur puisque le propre d'un thème récurrent est d'être ressassé. Ce matériau constitue le paroxysme du procédé répétitif à l'échelle d'une œuvre longue. Les compositeurs d'opéras et de musique de film y ont recours pour satisfaire le besoin de répétition. Celui-ci est créé par l'effet de simple exposition (« *mere-exposure effect* »), biais cognitif théorisé par le psychologue américain Robert ZAJONC³⁴¹. Ce mécanisme permet de donner la préférence et l'empathie à une musique que l'auditeur connaît déjà, avec laquelle il est familier, dont il a déjà eu l'expérience. L'effet de simple exposition, notamment avec la musique, se renforce avec la répétition. Ainsi, plus on écoute une même musique, un même leitmotiv ou thème, plus on l'apprécie – et plus on apprécie le film et son univers fictif par extension. Ainsi, à son insu, les leitmotivs et les thèmes rendent l'auditeur dépendant d'eux-mêmes grâce à leur principe de réitération, et de plus en plus au fur et à mesure de leurs apparitions.

³³⁶ REIBEL Emmanuel et CARENCO Céline, « “Cinématographique” et “opératique”. Imaginaires croisés sous les feux de la critique contemporaine » dans AMELLE Aude, LÉCROART Pascal, PICARD Timothée et REIBEL Emmanuel (dir.), *Opéra et Cinéma*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2017, p. 421-435.

³³⁷ « *I quite like things to cross over and not be thematically consistent, or not so obvious, because I do not want people to know exactly what is going to happen.* » Cité dans MERA Miguel, « An Interview with Nicholas HOOPER », *op. cit.*, p. 94.

³³⁸ Interview « How Composer James Newton HOWARD Soundtracked *Fantastic Beasts* », *op. cit.*

³³⁹ « *One of the most important things James did when he started working on the score for this film was sit down at his piano and plan out theme songs for the main characters* », *idem.*

³⁴⁰ « *I think it's important to brand them a little bit and identify them with a musical identity* », *idem.*

³⁴¹ Voir Robert ZAJONC, « Attitudinal Effects of Mere Exposure » [« L'effet de simple exposition sur le comportement »], *Journal of Personality and Social Psychology Monographs*, 1968, vol. 9 (2, partie 2), p. 1-27.

La psychologie a mené des études prouvant que pour une même musique initiale dépourvue de répétition, les auditeurs préféreront et seront plus sensibles à une version comportant des répétitions, des ritournelles, des refrains, des résurgences thématique³⁴². À force de répétitions, les auditeurs sont capables d'anticiper la suite d'une musique si l'on donne à entendre le début. Ce système d'anticipation que développe l'auditeur malgré lui est un phénomène auquel les compositeurs veillent tout particulièrement afin de rendre leurs musiques parfois imprévisibles, surprenantes, pas banales. Cette habileté cognitive dépend de la mémoire de l'auditeur qui traite l'information – qui, dans notre cas, est la musique – en trois phases : encodage, puis consolidation / stockage et enfin récupération. L'encodage est un filtre qui dépend de contraintes biologiques, des habitudes et des attentions volontaires. Il est modelé par notre histoire personnelle, nos expériences vis-à-vis des musiques et des thèmes ressautés, et peut être conscient ou inconscient. Les thèmes récurrents fonctionnent ainsi comme des codes cognitifs attestant d'habitudes et de contrastes dans leurs variations musicales. La consolidation et le stockage correspondent à l'intégration en mémoire à long terme des informations, des musiques et des thèmes qui ont été encodés. Il faut organiser et trier ces informations par rapport à celles que l'on possède déjà, cela revient à intégrer le jeu thématique. La récupération peut être involontaire, automatique, non consciente. Si l'on chante à quelqu'un le début d'*Hedwig's Theme*, il est très vraisemblable que cette personne, malgré elle, imagine ou chante la suite tant ce matériau est présent et prégnant dans le *WW*. Il est également possible de récupérer volontairement l'information et la musique lorsque le processus est déclenché intentionnellement.

La satiété sémantique (« *semantic satiation* ») qui entoure les thèmes et leitmotive permet à l'auditeur de se concentrer sur les transformations musicales à chaque nouvelle occurrence. En effet, il s'agit d'un phénomène à travers lequel la répétition annihile temporairement sa conscience de la sémantique véhiculée par le matériau pour se focaliser sur ce qui le compose, d'en apprécier ainsi la malléabilité musicale et non sa valeur référentielle ou sémantique³⁴³. Dès lors, l'attention de l'auditeur est déplacée sur d'autres paramètres immanents au thème. Par définition, la satiété sémantique n'intervient pas à la première écoute et exige des répétitions. Matthew BRIBITZER-STULL complète ainsi, et plutôt par rapport au genre de l'opéra :

Sans le souvenir des occurrences thématiques précédentes ou le stimulus visuel de l'action scénique, [les leitmotive] deviendraient une sorte de « dolmen musical » pour l'auditeur : chargés de significations mais en fin de compte muets. Associés à leurs référents précédents et à la scène en cours, ils finissent par exprimer quelque chose d'incroyablement poignant.

Bien entendu, l'association à un référent fait appel à un souvenir : l'émotion doit d'abord être suscitée pour pouvoir être retrouvée par la suite. Le souvenir est d'autant plus intense lorsqu'il évoque un moment de forte émotion ou puise dans la profondeur du mythe et de l'inconscient.

³⁴² Nous renvoyons particulièrement aux travaux récemment publiés d'Elizabeth Hellmuth MARGULIS qui dirige le laboratoire Music Cognition Lab de la Princeton University : *On Repeat: How Music Plays the Mind* [« La répétition. Comment la musique se joue de notre esprit »], Oxford : Oxford University Press, 2014, 224 p. et *The Psychology of Music: A Very Short Introduction* [« La psychologie de la musique. Une très brève présentation »], Oxford : Oxford University Press, 2018, 160 p.

³⁴³ Voir les ouvrages de MARGULIS précédemment cités. La satiété sémantique a été initialement théorisée en 1962 par Leon Jakobovits JAMES dans sa thèse de doctorat *Effects of Repeated Stimulation on Cognitive Aspects of Behavior: Some Experiments on the Phenomenon of Semantic Satiation* (205 p.) soutenue à l'Université McGill de Montréal ; l'auteur ne s'intéressait pas aux leitmotive mais langage parlé. Son étude présente phénomène psychologique au cours duquel la répétition d'un mot ou d'une expression provoque une perte temporaire du signifié auprès de l'auditoire qui perçoit alors la parole comme une suite de sons répétés dénuée de sens. Ces sonorités possèdent alors seulement une valeur esthétique « en soi », dont les variations morphologiques frappent les auditeurs plus que le signifié des mots.

Le phénomène de répétition s'est non seulement révélé être une valeur formelle mais également le levier d'une force émotionnelle, un moyen musical d'exploiter le pouvoir émotionnel et l'expérience du souvenir.³⁴⁴

Ainsi, selon BRIBITZER-STULL, le phénomène de répétition des thèmes et le processus d'assimilation de ces éléments ne pousse pas l'auditeur qu'à apprécier de plus en plus ce qu'il entend, mais aussi à convoquer et guider ses émotions. Nous questionnerons bientôt la fonction de guide émotionnel des thèmes dans le *WW*. Nous pouvons relier cet aspect à la mémoire involontaire comme l'illustre la « sonate de Vinteuil » chez Marcel PROUST (1871-1922)³⁴⁵ ; la remémoration spontanée serait alors le déclencheur du processus inconscient d'anamnèse.

II. Caractéristiques et fonctions des thèmes récurrents dans les films du *Wizarding World*

Pour étudier l'unité thématique dans le *WW*, nous devons d'abord dresser le catalogue thèmes récurrents. Une telle entreprise s'avère délicate dans la mesure où seul le compositeur possède la légitimité pour déterminer ce que sont ses thèmes et ce à quoi ils sont associés. Le musicologue repère des motifs musicaux récurrents objectivement liés à divers composants de la diégèse. Son analyse demeure toutefois personnelle et se confronte aux catalogues produits par d'autres chercheurs. Certains catalogues font autorité comme celui d'Albert LAVIGNAC pour *Der Ring des Nibelungen*³⁴⁶ ou celui de Frank LEHMAN pour *Star Wars*³⁴⁷. En ce qui concerne le *WW*, les quatre travaux universitaires cités en introduction à cette étude ne proposent pas de catalogue exhaustif et ne couvrent que quelques films ; la question du rôle des thèmes récurrents au sein d'une œuvre-monde n'est pas traitée bien que certains d'entre eux soient manipulés à des fins d'illustration.

Il apparaît toujours malaisé de présenter la version fondamentale d'un thème, son squelette, puisqu'il peut changer d'atours au gré de ses occurrences. Pour le catalogue suivant, nous avons choisi de présenter des moutures qui nous semblent les plus canoniques, réduites aux éléments essentiels : mélodie, rythme, harmonie et éventuellement des contre-chants lorsque le thème se présente systématiquement dans un contexte polyphonique. Cette version de référence est appelée un « prototype » par Matthew BRIBITZER-STULL :

Comme dans le cas d'une classification des espèces, les identités thématiques proviennent d'observations réalisées à partir d'une variété d'individus avec des caractéristiques similaires. L'identité thématique peut dès lors être ramenée à un

³⁴⁴ « Without memory of these earlier thematic statements or the visual stimulus of the stage action, these would likely strike a listener as musical standing stones: meaning-filled but ultimately mute. When paired with their earlier associations and the association of the present moment, however, they come to mean something incredibly poignant.

Association requires memory of course, since the emotion must first be forged and then recalled at a later point in time. And memory seems to work best when it evokes a moment of strong emotion or taps into the profundity of myth and the subconscious. The principle of return proved to be not only of formal value, but also of emotional value, a way for music to tap into the emotional power and experience of memory. » BRIBITZER-STULL Matthew, *Understanding the Leitmotif. From WAGNER to Hollywood Film Music*, op. cit., p. 97-98.

³⁴⁵ Voir son œuvre-monde *À la recherche du temps perdu* publiée entre 1913 et 1927, notamment le premier volume *Du côté de chez Swann*.

³⁴⁶ Voir LAVIGNAC Albert, *Le Voyage artistique à Bayreuth*, op. cit., p. 412-414.

³⁴⁷ Voir LEHMAN Franck, *Complete Catalogue of the Musical Themes of Star Wars* [« Catalogue complet des leitmotifs de *Star Wars* »], accessible sur <<http://franklehman.com/starwars>> et régulièrement mis à jour avec les nouveaux épisodes (consulté le 19 novembre 2020 avec cinquante-neuf pages).

prototype musico-dramatique, une version essentielle et reconstruite qui pourrait ou non apparaître au premier plan musical.³⁴⁸

Une autre difficulté réside dans le titrage des thèmes et, encore une fois, seul le compositeur peut légitimement les nommer. À ce titre, Laurent GUIDO nous rappelle que « dans l'idéal de WAGNER, soucieux d'atteindre une portée d'ordre mythique, la relation intime entre le leitmotiv et son référent doit se révéler forte au point de s'apparenter à une forme de baptême fondamental où la dénomination musicale finirait par renfermer l'essence de l'élément narratif qu'elle est censée figurer³⁴⁹ ». Notre parti pris est de donner au thème le nom du personnage, de l'objet ou du lieu auquel il fait référence lors de sa première occurrence. Si nous titrons un thème d'après un concept, c'est qu'il ne se rattache à rien de matériellement précis mais plutôt au contexte où il est employé, comme pour le thème de *La nuit*. En revanche, si un matériau récurrent ne se réfère ni à l'un ou à l'autre, c'est qu'il symbolise un sentiment ou un état d'esprit ; déterminer un substantif étant trop personnel, nous nommons le thème d'après le *cue* qui semble en être l'origine, comme pour le thème d'*A Window to the Past*. Face à cet écueil taxonomique, on pourrait renoncer à titrer les matériaux récurrents. BRIBTZER-STULL nous conseille à ce sujet :

En fin de compte, les noms [des thèmes], malgré leurs problèmes, valent la peine d'être conservés. Un titre bref, même imprécis, présenté avec un exemple musical, permet de s'approcher un peu de la perception de l'auteur quant à la fusion musico-dramatique. Cela forme un thème associé à un référentiel, chose impossible avec le nom ou la musique dissociés.³⁵⁰

Le catalogue thématique nous permettra d'engager une analyse des récurrences à différentes échelles (épisodes seuls, cycles de compositeur / réalisateur, *WW* entier) et dans une démarche comparative. Enfin, nous étudierons les transformations musicales et référentielles des thèmes.

Nous ne dénombrons pas moins de quatre-vingt-trois thèmes récurrents répartis sur les dix films du *WW*. Certains épisodes introduisent et conservent une importante quantité de thèmes alors que d'autres les limitent très fortement.

II. 1. Catalogue thématique

– Thème d'*Hedwige A.*

HP1 (21), *HP2* (10), *HP3* (6), *HP4* (5), *HP5* (11), *HP6* (3), *HP7.1* (5), *HP7.2* (10), *FB1* (4) et *FB2* (3)³⁵¹.

Hedwige est la chouette de Harry offerte par Hagrid pour son anniversaire et peu après que celui-ci lui a révélé l'existence du monde des sorciers. Par sa blancheur, sa douceur et sa relation avec le monde de la magie, elle symbolise l'innocence et l'enfance. Elle est assassinée par un Mangemort au début de *HP7.2*, amorçant ainsi un tournant psychologique beaucoup plus sombre à l'orée de l'âge adulte.

³⁴⁸ « Because thematic identities, like species classifications, arise from observations of many individuals with similar features, thematic identity can be understood as comprising a musical-dramatic prototype, an idealized mental construct that may or may not appear on the actual surface of the music. » BRIBTZER-STULL Matthew, *Understanding the Leitmotif. From WAGNER to Hollywood Film Music*, op. cit., p. 64-65.

³⁴⁹ GUIDO Laurent, « Entre opéra wagnérien et culture de masse. L'univers musical de *Star Wars* », *Décadrages*, n°8-9, 2006, p. 57.

³⁵⁰ « Ultimately, names, despite their problems, are worth keeping – a brief title, however imprecise, coupled with a musical example can at least give an approximation of a commentator's understanding of the musico-dramatic fusion that constitutes a given associative theme, something impossible with either name or music alone. » BRIBTZER-STULL Matthew, *Understanding the Leitmotif. From WAGNER to Hollywood Film Music*, op. cit., p. 27.

³⁵¹ Pour chaque thème, nous indiquerons les films dans lesquels il apparaît, et entre parenthèses le nombre de *cues* dans lequel il fait au moins une occurrence.

Composé *ex nihilo* pendant la production du film pour accompagner la bande-annonce, *Hedwig's Theme* ne symbolise pourtant pas la chouette, le thème n'est jamais entendu en sa présence à l'écran. À partir de ce matériau très présent, John WILLIAMS a composé pour *HP1* une pièce d'un peu plus de cinq minutes titrée *Hedwig's Theme*, utilisée pour le générique final et présente sur l'album CD. Depuis, il parle d'« *Hedwig's Theme* » non pas pour désigner cette pièce mais le matériau thématique fondamental. Puisque WILLIAMS, les personnes impliqués dans la musique du *WW* et les fans ont adopté cette appellation, nous reprenons à notre tour ce titre de « thème d'*Hedwige* ». Avec *HP1*, il accompagne l'arrivée de la magie dans la vie de Harry en résonnant dans les *cues* initiaux 1M1/1MA *Potter Logo Lead In*, 1M1 – 1M2 *The Prologue*, 1M3 *The Friendly Reptile*, 1M4 *Don't Burn My Letter!* et atteint son paroxysme dans 1M5 *Mail delivery*. Nous déterminerons sa sémantique profonde à l'issue de toutes ses occurrences.

Nous identifions quatre sections thématiques dans le *cue Hedwig's Theme* et nous les distinguons par les lettres A, B, C et D. Les thèmes d'*Hedwige A* et *B* ont un matériau thématique très proche, contrairement aux deux autres.

Ici, *Hedwige A*, inscrit dans une parfaite carrure, est composé de deux phrases musicales dont la tête, en anacrouse avec une sicilienne, est identique. Cet *incipit* ternaire, presque dansant s'il n'était donné solo au synthétiseur sur un son de célesta très sinusoïdal et mystérieux, est un tour de force permettant de le mémoriser facilement. Les deux phrases sont de conception différente.

La première résulte d'un contrepoint « nu » à deux voix où la mélodie se déploie sur une pédale de tonique avec une allure modale. Celle-ci est contrariée par la cadence tortueuse faisant apparaître dans une même mesure la sensible (*ré #*) et la napolitaine (*fa ♯*) à la mélodie sur une basse proposant la sensible de la dominante de la dominante (*la #*) se résolvant dans un intervalle de septième. Ce contraste nous plonge dans un univers magique, attrayant par l'aisance du début et mystérieux par la tournure de la cadence.

La seconde phrase surprend par sa verticalité aux accords mineurs parallèles (*sol* mineur, *fa* mineur et *la* mineur) avant de rencontrer la dominante de la dominante enrichie d'une neuvième (antépénultième mesure) qui trouve une résolution directement sur la tonique – sans passer par la dominante. C'est aussi une ouverture vers l'aigu avec du chromatisme pour donner de l'éclat.

Exemple musical 55 : Thème d'*Hedwige A*

– Thème d'*Hedwige B*

HP1 (16), *HP2* (11), *HP3* (1), *HP4* (1), *HP6* (1), *HP7.2* (3) et *FB2* (1).

Cette section thématique B est caractérisée par son balancement trochaïque ♩ se déployant autour de *mi* mineur et de sa dominante. On remarque que la queue de ce thème est très similaire à celle de

Hedwige A. La différence réside dans l'harmonie de la toute dernière sicilienne : ici, *mi* mineur remplace la mineur.

Exemple musical 56 : Thème d'*Hedwige B*

– Thème d'*Hedwige C.*

HP1 (5), *HP2* (4) et *HP7.2* (1).

Ce thème est fréquemment associé au vol sur balai et au Quidditch, donné dans un tempo vif. Au-delà du dynamisme rythmique, il revêt un intérêt particulier pour sa mélodie et ses harmonies. De nature chromatique, il propose des accords parfaits mineurs parallèles³⁵² dont la plupart sont à l'état fondamental, en position resserrée qui donne ainsi de la densité mais aussi de l'éclat au motif, notamment lorsqu'il est assuré par le pupitre de trompettes. Construit en deux phrases, il prend la forme classique d'un antécédent-conséquent dans une carrure de huit mesures où la seconde phrase développe le matériau un ton plus haut (*sol* mineur contre *fa* mineur) dans une brève marche.

Exemple musical 57 : Thème d'*Hedwige C*

– Thème d'*Hedwige D.*

HP1 (1), *HP2* (1) et *HP7.2* (1).

Ce thème apparaît dans les *cues* de Quidditch. Moins employé que les trois autres sections du thème d'*Hedwige*, *D* apparaît comme très distinct à tous points de vue. Il propose un contrepoint assez fourni où les voix se répartissent des rôles bien définis : la mélodie fulgurante au soprano qui s'ouvre dans un appel d'octave vers l'aigu, une partie médiane qui donne la réalisation harmonique en accords resserrés et en valeurs longues, un ténor où se dessinent les enjeux du contrepoint avec des triolets en mouvement perpétuel et une basse harmonique.

³⁵² Cette particularité d'écriture évoque la musique de Claude DEBUSSY – on pense à ses *Études*, ses *Préludes* ou encore ses *Images*.

The image displays a musical score for a piano piece, identified as 'Thème d'Hedwige D'. It consists of four systems of music, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system features a prominent melodic line in the right hand with triplets and a steady accompaniment in the left hand. The second system continues the melodic development with some rests in the right hand. The third system shows a change in the bass line with more complex rhythmic patterns. The fourth system concludes the piece with a final melodic phrase in the right hand and a sustained accompaniment in the left hand.

Exemple musical 58 : Thème d'*Hedwige D*

– Thème de *Leaving Hogwarts*.

HP1 (11), *HP2* (7) et *HP7.2* (2).

Ce thème accompagne Harry dans ses moments de solitude (la nuit de son anniversaire quand les Dursley sont endormis, lorsqu'il s'isole une nuit à Poudlard) et aussi lorsqu'il est entouré de l'amour de ses proches (Ron, Hermione et Hagrid qui lui remet un album photos de ses parents).

Élaboré sur une carrure de deux fois quatre mesures, ce matériau thématique est particulièrement lyrique. La mélodie très chantante de la première partie évolue uniformément en noires dans une métrique ternaire calme à $\frac{3}{4}$. Sous cette ligne lumineuse, le chant s'harmonise avec bon nombre d'accords de septièmes d'espèce et de septièmes de dominantes secondaires qui ne se résolvent pas de manière traditionnelle, l'emploi de ces accords est davantage motivé par les couleurs que par une nécessité harmonique fonctionnelle – il s'agit de l'harmonisation « par le chant » vue au chapitre précédent. Cela permet de souligner l'isolement de Harry. Cette mélodie en *la* majeur peut plonger le spectateur dans des couleurs chatoyantes lorsque ce thème soutient des moments d'amour, de forte amitié.

Exemple musical 59 : Thème de *Leaving Hogwarts*

– Thème de Poudlard.

HP1 (9) et HP2 (1).

Cette mélodie, sorte de choral à quatre voix, est souvent donnée au quatuor de cors ou aux cordes frottées³⁵³. Associée à Poudlard, elle est présente lors de l'exploration du château et de ses merveilles comme le grand escalier magique. De ce thème se dégage un caractère de noblesse, de sécurité et de dignité. L'écriture offre une sorte d'exercice de contrepoint à quatre voix avec chant donné. On rencontre beaucoup de notes altérées pour la coloration et des chromatismes internes à la polyphonie. Il s'agit d'une marche lente et solennelle en raison du rythme pointé sur les deuxième et quatrième temps fréquemment donné au soprano. La complémentarité rythmique entre les voix assure une certaine solidité au matériau. Le thème se conclut presque religieusement par une cadence plagale révérencieuse.

Exemple musical 60 : Thème de *Poudlard*

³⁵³ Cette marche solennelle s'inscrit dans l'esprit de *Pomp and Circumstance* d'Edward ELGAR (1857-1934).

– Thème du *Quidditch*.

HP1 (3) et HP2 (1).

Ce matériau thématique est lié à la compétition sportive du tournoi de Quidditch qui se dispute entre les quatre maisons de Poudlard. Alerté et brillant, il témoigne de la fulgurance du vol en équipe dans les airs. Véritable fanfare pour brass band, ce thème joue sur la superposition de duolets et de triolets. Fondée sur une harmonie-pédale de *sol* majeur, la mélodie se déploie par-dessus dans un intervalle restreint de sixte (*si – sol*). La mélodie est également polarisée autour de *mi* (le relatif mineur et sixième degré) qui apparaît sur les valeurs longues, brouillant ainsi l'assise tonale. Le motif est dupliqué à deux reprises.



Exemple musical 61 : Thème du *Quidditch*

– Thème de *Voldemort A*.

HP1 (9) et HP2 (11).

Voldemort est le mage noir du volet potterien, obsédé par la domination des « sangs-purs » sur les mondes sorcier et moldu. Il est la némésis de Harry qui a tué ses parents et nombre de ses proches. Sa personnalisation thématique est déclinée en trois phrases à trois voix. *A* se présente comme la version quintessentielle du thème. Ce dernier est construit sur le principe de la duplication, seule la mesure trois présente une variation ornementale avec une appoggiature. En *ré* mineur harmonique, le thème multiplie les couleurs sombres et tendues : accord parfait de *sol* mineur, seconde augmentée *si b – do #*, accord de quinte augmentée sur *fa*, couleur d'un accord parfait de *si b* mineur.



Exemple musical 62 : Thème de *Voldemort A*

– Thème de *Voldemort B*.

HP1 (5) et HP2 (1).

Le deuxième prototype du thème de *Voldemort*, *B*, se caractérise par son parallélisme entre les deux voix supérieures qui évoluent à distance de tierce face à la basse stagnante sur la tonique (*sol*) ou faisant des allers-retours en mouvements conjoints jusqu'à la dominante (*ré*) dans une complémentarité rythmique. Un autre trait saillant de cette déclinaison du thème de *Voldemort* est le rythme des voix supérieures dont les deux premiers temps donnent, en miroir, ♩ ♩ ♩ ♩ comme s'ils se repoussaient. Une couleur de *mi b* mineur se fait entendre à la dernière mesure avant de retrouver un accord de tonique ; cet abaissement du VI^e degré est récurrent chez WILLIAMS pour donner une couleur glaçante à ses personnages maléfiques³⁵⁴.

³⁵⁴ C'est le cas dans le leitmotiv de *Darth Vader* dans *Star Wars*.

Exemple musical 63 : Thème de *Voldemort B*

– Thème de *Voldemort C*.

HP1 (4).

Le dernier prototype de ce thème, *C*, est homorythmique, construit sur le rythme trochaïque ♩ et présente des accords à trois sons, majoritairement classés et parfaits. On notera l'accord napolitain altéré (*la b – do b – mi b*) pour son effet saisissant et effrayant directement attaqué après une dominante.

Exemple musical 64 : Thème de *Voldemort C*

– Thème de *Harry's Wondrous World*.

HP1 (5), HP2 (7) et HP6 (1).

On entend ce matériau thématique principalement dans les génériques potteriens de John WILLIAMS. De caractère léger, lumineux et serein, il est associé aux merveilles de la magie et à l'amitié. Le thème est bâti en deux parties. La première donne une phrase allante et rassurante avec une simple alternance entre tonique et dominante en *do* majeur. La seconde, carillonnante, confère davantage de mouvement à la mélodie avec les croches par-dessus une pédale harmonique de tonique. Le thème se conclut par une demi-cadence à l'issue de plusieurs duplications.

Exemple musical 65 : Thème de *Harry's Wondrous World*

– Thème de *La nuit*.

HP1 (2) et HP2 (2).

Ce thème ouvre le premier film, revient dans les contextes nocturnes extérieurs et pare de mystère les scènes où il intervient. Particulièrement long, il se décompose en deux parties de huit mesures chacune. La première donne une pédale de tonique à la basse, *do*, et une mélodie hésitante au profil populaire en mode mineur qui s'élargit vers l'aigu. La seconde partie est remarquable par sa fulgurance d'accords parfaits mineurs en gammes chromatiques sur des doubles croches. Une aura de mystère et de sorcellerie se dégage de ces fusées.

The musical score is presented in five systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 2/4. The first system shows a melodic line in the treble clef and a bass line with a sustained tonic pedal point (C2) in the bass clef. The second system continues the melody and features a series of minor triads in the treble clef. The third system shows the continuation of the triadic accompaniment. The fourth system features a more complex rhythmic pattern in the treble clef. The fifth system concludes the piece with a final chord and a melodic flourish in the treble clef.

Exemple musical 66 : Thème de *La nuit*

– Thème de *Noël*.

HP1 (1) et HP2 (1)

Noël est un événement important parmi les sorciers. Il est fêté à Poudlard avec les élèves et les enseignants restés au château où tout est décoré pour la circonstance. Une musique festive accompagne ces moments autour du thème de *Noël*.

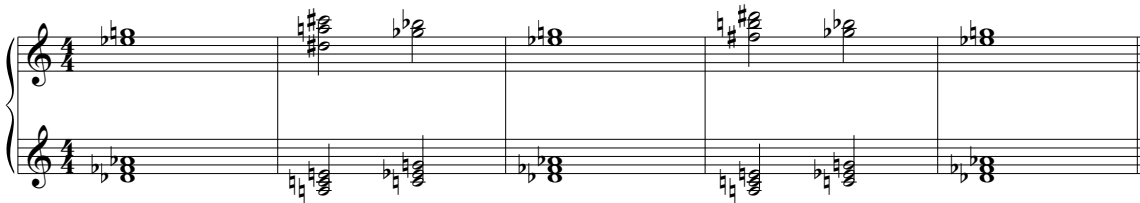


Exemple musical 67 : Thème de Noël

- Thème de la Cape d'invisibilité.

HP1 (2) et HP2 (2).

Harry reçoit de Dumbledore la cape d'invisibilité ayant appartenue à son père. Il découvrira bien plus tard qu'il s'agit de l'une des trois Reliques de la Mort. Harry, Ron et Hermione explorent Poudlard la nuit en cachette sous la cape aux sons de synthétiseur du thème de la *Cape d'invisibilité*. L'écriture bitonale et dissonante – on retrouve les polyaccords –, conjuguée aux sons synthétiques, donne un halo sonore inouï reflétant la magie de l'artéfact et son étrangeté.



Exemple musical 68 : Thème de la Cape d'invisibilité

- Thème de la Forêt interdite.

HP1 (1) et HP2 (1).

La Forêt interdite s'étend à proximité de Poudlard. Harry est contraint de s'y rendre à plusieurs reprises. Tout est inquiétant et sombre là-bas. Les lents accords mineurs du thème de la *Forêt interdite* procurent un sentiment d'angoisse croissante à chacune de ses transpositions vers l'aigu. La progression mélodique et harmonique de nature exclusivement chromatique en mouvement parallèle, renforcée par le registre grave, apporte un caractère d'épouvante à ce matériau thématique.



Exemple musical 69 : Thème de la Forêt interdite

- Thème de Ron.

HP1 (1) et HP2 (2).

Ron est le meilleur ami de Harry. Il arrive que l'écran se concentre sur lui et l'on entend alors son thème empreint de candeur et d'espièglerie en *si* mineur naturel.



Exemple musical 70 : Thème de Ron

– Thème des Animaux.

HP1 (1) et HP2 (2).

Les protagonistes sont au contact d'animaux à Poudlard comme le bébé dragon de Hagrid, les limaces crachées par Ron ou encore son rat Croûlard qu'il essaie de transformer en verre à pied à l'occasion d'un cours de métamorphose. Le thème des *Animaux* figure des cris d'animaux avec des appoggiatures chromatiques, des intervalles dissonants (quarte augmentée, seconde mineure). L'ensemble possède un caractère léger, amusant voire cocasse.



Exemple musical 71 : Thème des *Animaux*

– Thème de King's Cross.

HP1 (1) et HP2 (1).

La gare londonienne de King's Cross permet de relier Poudlard en passant la barrière magique de la voie 9 $\frac{3}{4}$ à chaque rentrée du 1^{er} septembre. Le thème de *King's Cross* reflète l'effervescence de la rentrée et le quai bondé par ses croches incessantes comme une foule qui se déplace. Les différentes voix de la polyphonie offrent beaucoup de mouvements chromatiques bien que l'ensemble permette d'identifier la tonalité de *sol* majeur.



Exemple musical 72 : Thème de *King's Cross*

– Thème du Festin.

HP1 (4).

Arrivés à Poudlard après une journée de trajet à bord du Poudlard Express, les élèves participent au festin de début d'année scolaire à Poudlard. Le thème du *Festin* est un matériau au caractère festif en mode de *fa* sur *mi* \flat , donné aux flûtes à bec et aux percussions cristallines, notamment grâce aux rythmes anapestiques $\underline{\underline{\underline{\text{♩}}}}$ apportant de l'entrain.



Exemple musical 73 : Thème du *Festin*

– Thème de la Course.

HP1 (1) et HP2 (1).

Des moments d'urgence conduisent les personnages à courir. Le matériau thématique associé à la course fourmille de doubles croches et exploite les dissonances dans un langage atonal. Les notes répétées et les brèves cellules réitérées saccadent le mouvement de la course.

Exemple musical 74 : Thème de la *Course*

– Thème des Créatures volantes.

HP1 (1) et HP2 (1).

Harry fait face aux clefs volantes qui gardent le miroir du Riséd ainsi qu'aux lutins de Cornouailles déchaînés qui saccagent la salle de classe de Défense Contre les Forces du Mal. Le thème des *Créatures volantes* tourbillonne et essaime comme elles dans une métrique ternaire à $\frac{3}{8}$. Les changements de couleurs harmoniques très éloignés (à distance d'un triton : de *sol* \flat majeur à *do* majeur) dans un tempo rapide et avec des traits de cordes donnent une impression de fulgurance, d'urgence et d'agitation.

Exemple musical 75 : Thème des *Créatures volantes*

– Thème de la Marche vers Voldemort.

HP1 (1) et HP2 (1).

Harry rencontre Voldemort en avançant vers lui dans la salle où est caché le miroir du Riséd ainsi que dans le souvenir de Tom Jedusor au moyen de son journal intime magique. Cette progression s'accompagne du thème de la *Marche vers Voldemort*. En *ré* \sharp mineur, ce matériau thématique est dramatique en raison de sa nature martiale (des toniques graves scandées sur les temps) et résolue avec une mélodie brève et répétée dans un matériau triphonique et restreint (ambitus d'une tierce mineure).

Exemple musical 76 : Thème de la *Marche vers Voldemort*

– Thème de Dobby.

HP2 (4).

Dobby est l'elfe de maison de la famille Malfoy qui le maltraite. L'étrange créature vient prévenir Harry du danger de la Chambre des Secrets à Poudlard mais se punit lui-même sévèrement pour sa trahison envers ses maîtres. Comique malgré lui, attachant et étrange, Dobby est l'un des personnages les plus appréciés du *WW*. Son thème propose un souple balancement harmonique à l'image de l'elfe de maison chancelant, hésitant à parler à Harry ; la plupart des accords des troisièmes temps sont d'ailleurs à l'état de premier renversement, ce qui traduit une hésitation ou, en tout cas, une solidité moindre que l'état fondamental. La mélodie reflète la timidité du personnage comme s'il essayait de se confier durant les deux premières mesures sans succès, le *sol* \flat venant le contrarier et le réduire au silence jusqu'à sa nouvelle tentative, réussie, mesure 3 où la mélodie parvient à se déployer. La fin chaleureuse du thème avec ses accords parfait majeurs rassurants se déroule dans le registre grave du matériau musical, soulignant la simplicité, la gentillesse de Dobby mais aussi sa misère.

The image shows a piano accompaniment for the theme of Dobby. It consists of two systems of music. The first system has four measures. The melody in the right hand starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4 and Bb4, and a quarter rest. The bass line in the left hand consists of chords: G2-Bb2, G2-Bb2, G2-Bb2, and G2-Bb2. The second system also has four measures. The melody in the right hand starts with a quarter note C5, followed by quarter notes Bb4, A4, and G4. The bass line in the left hand consists of chords: G2-Bb2, G2-Bb2, G2-Bb2, and G2-Bb2.

Exemple musical 77 : Thème de Dobby

– Thème de Errol.

HP2 (2).

Errol est le hibou postal de Ron. Personnage très secondaire et comique, il est partiellement déplumé et apporte tant bien que mal le courrier à son propriétaire. Nous entendons son thème lorsqu'il est à l'écran et que du courrier est distribué. Les trilles introductifs suggèrent le vol du hibou avec un tourbillon de plumes dans la métrique ternaire à $\frac{3}{8}$. La mélodie se situe dans la voix médiane de la polyphonie, renforçant l'impression de piètre qualité de l'oiseau dans sa mission postale. Elle passe au soprano mais avec des inflexions descendantes pathétiques dans la métrique binaire à $\frac{4}{4}$, doucement pulsée par des noires.

The image shows a piano accompaniment for the theme of Errol. It consists of two systems of music. The first system is in 3/8 time and has three measures. The melody in the right hand starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4 and Bb4, and a quarter rest. The bass line in the left hand consists of chords: G2-Bb2, G2-Bb2, and G2-Bb2. The second system is in 4/4 time and has four measures. The melody in the right hand starts with a quarter note C5, followed by quarter notes Bb4, A4, and G4. The bass line in the left hand consists of chords: G2-Bb2, G2-Bb2, G2-Bb2, and G2-Bb2.



Exemple musical 78 : Thème de *Errol*

– Thème de *Gilderoy Lockhart*.

HP2 (3).

Le professeur Gilderoy Lockhart enseigne la Défense Contre les Forces du Mal dans *HP2*. C'est un charlatan imbu de sa personne. Kenneth BRANAGH qui interprète le personnage nous dit :

C'était stressant, car je savais que la *Chambre des Secrets* est un film majeur dont les spectateurs attendent beaucoup, et que les fans avaient déjà une idée très précise de Gilderoy Lockhart. Il est très exubérant, plutôt vaniteux et terriblement narcissique. C'est donc un personnage génial à interpréter, féroce et agaçant et charmant, mais nous devons convaincre les spectateurs qu'il aurait pu faire ce dont il se vante. Nous devons le rendre convaincant. J'ai totalement fait confiance à Chris COLUMBUS et à son *timing* comique.³⁵⁵

Son thème est une mélodie nue, traitée en octaves pour apporter un caractère tranchant. De plus, il s'agit d'une marche. Tout ce sérieux que Lockhart affiche est bien creux comme l'indique les trilles et les *tremoli* ridicules. La tournure mélodique dépeint elle aussi la vanité du personnage en alternant les *fa #* du contexte de *do #* mineur avec des *fa x*, sensibles de la dominante qui ne sont jamais résolues.



Exemple musical 79 : Thème de *Lockhart*

– Thème de la *Ford Anglia*.

HP2 (3).

La Ford Anglia est la voiture enchantée par Arthur Weasley, le père de Ron. Harry et Ron volent le véhicule magique pour se rendre de Londres à Poudlard en Écosse alors qu'ils manquent le départ du train à King's Cross puisque Dobby leur a bloqué l'accès à la voie 9 ¾. Ce trajet se déroule périlleusement à bord de la voiture volante qui finit par s'écraser contre le Saule Cogneur de Poudlard qui l'endommage. Après avoir éjecté ses jeunes passagers, elle part « vivre » dans la Forêt Interdite et, plus tard, elle

³⁵⁵ Cité par Allociné, accessible sur <<http://www.allocine.fr/film/fichefilm-41245/secrets-tournage/>>.

sauvera Harry et Ron des accromentules qui les attaquent. Riche en notes de passages et appoggiatures chromatiques, ce thème brouille les repères tonaux de *do* majeur. Lorsque la mélodie est conduite en blanches, les harmonies deviennent complètement non fonctionnelles pour privilégier des enchaînements de couleurs d'accords majeurs éloignés dans le cycle de quintes.

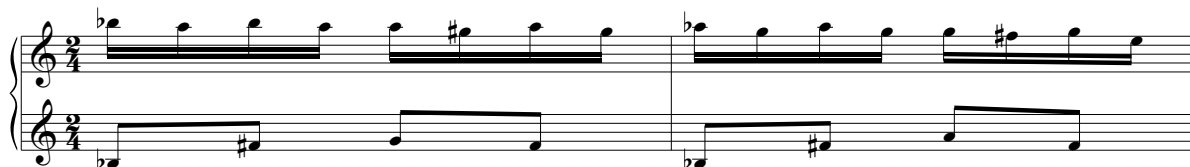


Exemple musical 80 : Thème de la *Ford Anglia*

- Thème des *Araignées*.

HP2 (5).

Les araignées, et particulièrement l'accromentule géant Aragog caché par Hagrid dans la Forêt Interdite, jouent un rôle important dans l'intrigue autour de la Chambre des Secrets. Élément de narration structurant, les araignées sont fréquemment présentes dans *HP2*. On entend alors systématiquement le thème des *Araignées* qui leur est dévolu. Celui-ci grouille de doubles croches immuables jouant sur des chromatismes descendants répétés et angoissants. Toujours traité suivant le principe de la répétition et de la transposition vers l'aigu, les multiples itérations du motif forment un maillage sonore dense et oppressant à l'image des centaines d'araignées géantes à l'écran dans la forêt.



Exemple musical 81 : Thème des *Araignées*

- Thème de la *Chambre des Secrets*.

HP2 (6).

Lieu macabre et secret construit à l'insu des trois autres fondateurs de Poudlard par Salazar Serpentard, sorcier sectaire souhaitant réserver l'apprentissage magique aux seuls sangs-purs, la Chambre des Secrets abrite un Basilic, gigantesque serpent au regard aussi mortel que ses crochets et pouvant vivre plusieurs siècles. Ce lieu de l'horreur possède son propre thème en mode mineur, avec des accords sombres et enrichis pour faire entendre de fortes dissonances glaçantes (voir la portée centrale dans l'exemple ci-dessous). Les intervalles tendus de tierce diminuée (*la* \flat - *fa* \sharp), de septième diminuée (*fa* \sharp - *mi* \flat) et de septième mineure (*sol* - *la* \flat) donnent à la mélodie une courbe tortueuse, accidentée et malsaine. Le dessin mélodico-rythmique peut évoquer une perversion du thème d'*Hedwige A*. La basse évolue en contrechant en renforçant l'assise tonale de *do* mineur.

Exemple musical 82 : Thème de la *Chambre des Secrets*

– Thème de *Fumseck*.

HP2 (4).

Fumseck est le phénix de Dumbledore. L'oiseau qui renaît de ses cendres est un personnage lumineux et noble, à l'instar de la mélodie de son matériau thématique qui se déploie dans une tonalité majeure dans un registre plutôt aigu avec une orchestration brillante et cristalline. La simplicité caractérise le thème de *Fumseck* : elle est mélodique, rythmique et harmonique. De plus, la métrique à $\frac{6}{8}$ lui confère un paisible balancement de barcarolle.

Exemple musical 83 : Thème de *Fumseck*

– Thème de *Mimi Geignarde*.

HP2 (3).

Mimi Geignarde est le fantôme d'une élève de Poudlard qui hante des toilettes, inaccessibles depuis. Personnage très lunatique et comique malgré elle, elle se montre espiègle et malicieuse. Son matériau thématique joue lui aussi avec la tonalité : le thème de *Mimi Geignarde* est polarisé sur *si b* dans une couleur mineure mais comporte des *mi ♯* et des *do b*. Alerte, comique est presque dansant, le rythme trochaïque ♩ insuffle l'élan au fantôme qui se déplace énergiquement dans les airs.



Exemple musical 84 : Thème de *Mimi Geignarde*

– Thème de *A Window to the Past*.

HP3 (11).

Avec celui de *Double Trouble*, il s'agit du principal matériau thématique pour *HP3*. Nous l'avons ainsi titré « thème de *A Window to the Past* » puisqu'il est exclusivement développé dans la piste éponyme de l'album CD. Ce à quoi il est associé n'est pas clairement arrêté mais se rapporte à principalement à Harry : sa nostalgie, sa solitude, sa situation d'orphelin / ses parents décédés, la possibilité inaccessible de vivre avec son parrain. Douce mélodie en *ré* mineur naturel, ce thème possède les atours d'une mélodie populaire empreinte de tristesse : incertitude binaire-ternaire (duos face à des triolets et des siciliennes), appoggiatures ornementales, métriques instables par l'alternance de 6/8 et de 9/8.



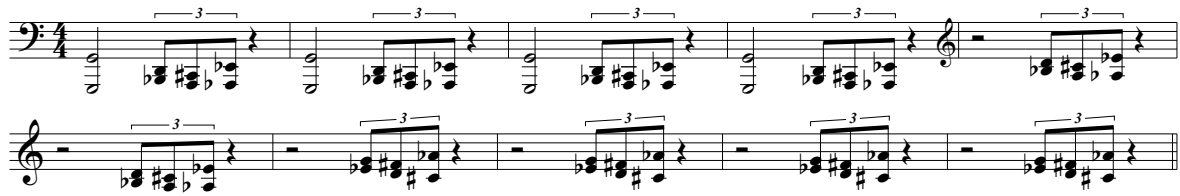
Exemple musical 85 : Thème de *A Window to the Past*

– Thème de *Sirius Black*.

HP3 (5) et *HP7.1* (1).

Sirius Black, condamné pour s'être allié à Voldemort et avoir commis une tuerie de masse, s'est échappé de la prison d'Azkaban et cherche à trouver Harry pour l'éliminer. Ce matériau dépeint Sirius Black perçu comme un criminel fou : menaçant, sombre et sournois. Le thème de *Sirius Black* hante la partition de *HP3* chaque fois que sa menace se rapproche de Poudlard puis de Harry. Composé d'un simple triolet au dessin mélodique chromatique descendant, cette cellule qui se réitère possède un caractère d'épouvante et d'obsession. L'orthographe de la diade finale du triolet n'est pas laissée au hasard par le compositeur : il s'agit d'abord d'une quinte à vide creuse (*la b - mi b*) qu'il orthographie

de manière de plus en plus menaçante sous la forme enharmonique et torturée d'une sixte diminuée (do # – la b).



Exemple musical 86 : Thème de *Sirius Black*

– Thème de *Pettigrow*.

HP3 (7).

Peter Pettigrow est le véritable partisan de Voldemort se cachant sous l'apparence de Croûlard, le rat domestique de Ron. Le thème de *Pettigrow* est entendu lorsqu'il est fait mention de ce sorcier et après le générique de fin de *HP3* comme un prodrome du rôle capital que jouera Pettigrow dans le retour de Voldemort dans l'épisode suivant. Sa signature musicale est obsessionnelle avec ses sept *mi* répétés comme le rat qui trépigne. De nature chromatique dans une mesure asymétrique à $\frac{5}{4}$, ce thème est angossant. Le choix de cette métrique souligne la fourberie du personnage.

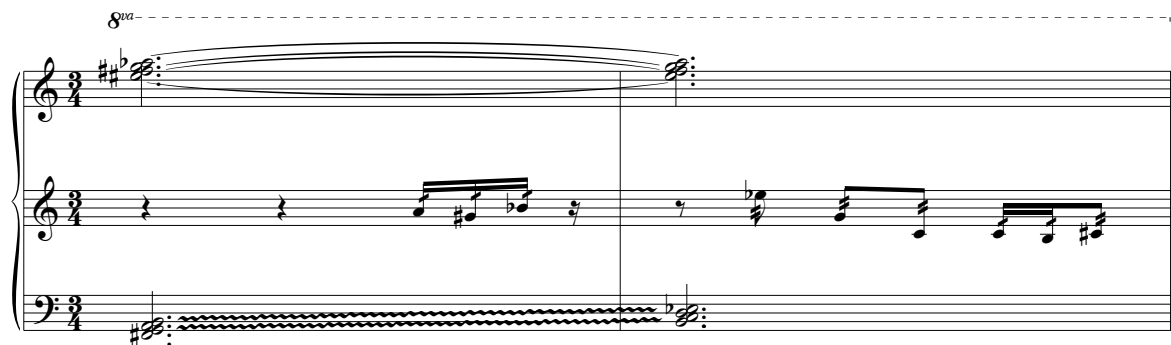


Exemple musical 87 : Thème de *Pettigrow*

– Thème des *Détraqueurs*.

HP3 (4).


Les Détraqueurs sont les gardiens de la prison d'Azkaban. Considérés comme les créatures les plus abjectes qui soient au monde, ils ôtent tout sentiment positif à quiconque se trouve à proximité et sèment le désespoir et la tristesse. Quelques Détraqueurs sont postés aux abords de Poudlard pour capturer Sirius Black. Leur matériau thématique est une ligne médiane atonale systématiquement jouée en *tremoli* qui se déploie d'un contexte de saturation sonore des registres extrêmes et des hauteurs de notes avec des modes de jeu particuliers qui lui donnent une sonorité malsaine. La tête de ce thème (les trois premières notes de la partie médiane) se rapproche de la formule mélodique du thème de *Sirius Black*. John WILLIAMS a probablement conçu intentionnellement cette relation puisque la narration lie fortement Sirius Black à ses geôliers démoniaques.



Exemple musical 88 : Thème des *Détraqueurs*

– Thème de *Double Trouble*.

HP3 (12).

Double Trouble est l'autre thème principal de *HP3*. Il est traité comme le refrain du *cue* 2M5A *Double Trouble*. Il pare l'atmosphère du film d'un esprit médiévaliste à chacune de ses nombreuses occurrences. Il confère aussi un climat magique, à la fois maussade avec sa tonalité de *ré* mineur et dynamique avec ses rythmes anapestiques  et la scansion de la cadence avec une sensible (*do* #) harmonisée par un accord de tonique.



Exemple musical 89 : Thème de *Double Trouble*

– Thème de *Buck*.

HP3 (3).

Buck est un Hippogriffe gardé par Hagrid. Créature mi-cheval mi-aigle, Harry s'envole sur son dos à deux reprises dans *HP3*. Le thème de *Buck* accompagne le vol avec sa sensation de liberté explorant le registre aigu. L'écriture large en blanches figure l'envergure de l'Hippogriffe.



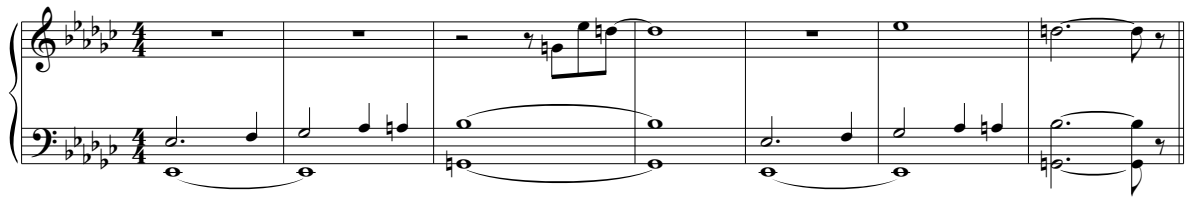
Exemple musical 90 : Thème de *Buck*

– Thème de *Lord Voldemort*.

HP4 (24).

Patrick DOYLE propose un nouveau thème pour *Voldemort*. Ce nouveau matériau irrigue de nombreux *cues* de sa partition. Cette mélodie ascendante, chromatique en *mi* b mineur à l'allure démoniaque semble émerger des ténèbres graves jusqu'à l'accord de *sol* mineur, éloigné dans le cycle des quintes mais dont le *ré* b est bien la sensible de *mi* b. Cela figure le retour de *Voldemort* à la fin de *HP4* et sa nouvelle ascension, c'est pourquoi nous avons choisi de le titrer *Lord Voldemort*. Ce motif sinueux

s'infiltrer dans la partition dès qu'il s'agit du Tournoi des Trois Sorciers et vampirise Harry et le spectateur.

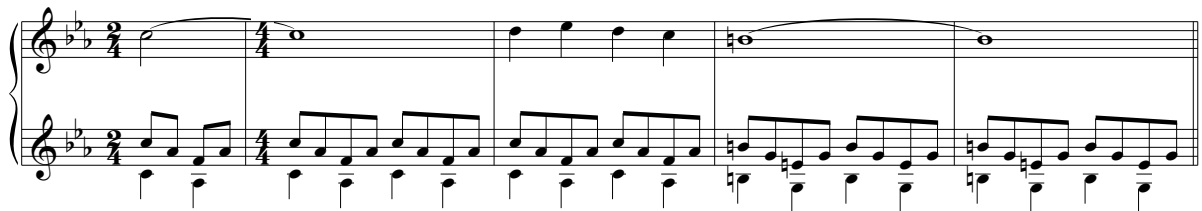


Exemple musical 91 : Thème de *Lord Voldemort*

– Thème de Nagini.

HP4 (6).

Nagini est le serpent de Voldemort ; il s'agit de l'un de ses Horcruxes et on découvre ce personnage sous sa forme humaine dans *FB2*. Ce motif qui serpente littéralement dans un contexte de *do* mineur est harmonisé par deux accords parfaits mineurs, *fa* mineur puis *mi* mineur dans un chromatisme glissant.



Exemple musical 92 : Thème de *Nagini*

– Thème du Complot.

HP4 (20).

La participation de Harry au Tournoi des Trois Sorciers n'est qu'un habile complot fomenté par Voldemort, Barty Croupton Junior sous les traits du professeur Maugrey Fol Œil et Peter Pettigrow. Il aboutit au retour en puissance du mage noir. De nature dissonante et chromatique aux inflexions finales descendantes, ce thème possède un caractère dépressif et menaçant. Dès la scène d'ouverture du film, nous entendons le thème du *Complot* dans une mouture rythmiquement vive. Le compositeur nous expliquait à ce sujet :

Mike NEWELL désirait savoir si le spectateur prendrait conscience de la langue qui sort de la bouche du serpent [de Voldemort, Nagini]. Un mouvement identique [et incontrôlé] se produit avec la langue de Maugrey [qui est, en réalité, le Mangemort Barty Croupton junior]. Pour cette similitude [visuelle], j'ai écrit un petit mélisme aux bois que voici. [DOYLE nous chante le thème du *Complot*.] J'ai créé cette cellule musicale par symétrie avec le serpent. Nous en avons parlé [avec le réalisateur] et je l'ai préparée en amont de la bande originale.³⁵⁶

C'est ainsi qu'à chaque articulation narrative intensifiant le complot apparaît une occurrence de ce thème. La brève cellule mélodique s'apparente à une alarme angoissante, une cataphore musicale, qui

³⁵⁶ « Mike NEWELL was very keen to see if you noticed the tongue coming out of the side of the mouth of the snake, the serpent's tongue. And it also goes out of the mouth of Moody. This important thing, as it was like maybe, uses for a little melisma on the orchestra, on woodwinds. This kind of symmetrical figure, I created it because of the snake. This is an idea we discussed, I prepared this out of the score. » Notre interview, *op. cit.*

permet au spectateur averti de repérer ce qui relève des manœuvres diaboliques du Mangemort. L'élément visuel, subtil, déclenche ainsi son synonyme musical, évident et clairvoyant.



Exemple musical 93 : Thème du *Complot*

– Thème de *Harry*.

HP4 (14).

Pour la première fois, Harry bénéficie de son propre thème. À la fois plongé dans la couleur attristée de *si* mineur mais soutenu par des accords parfaits majeurs (*la* et *sol* majeurs), ce matériau convient à Harry adolescent, partagé entre ses émotions. Débordant de lyrisme, le thème de *Harry Potter* est souvent confié aux cordes connotées comme étant romantiques.

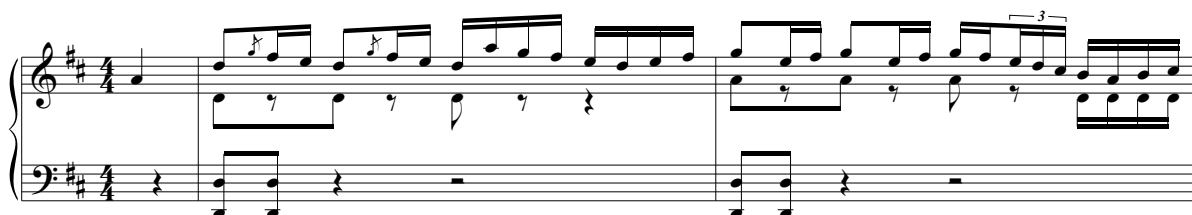


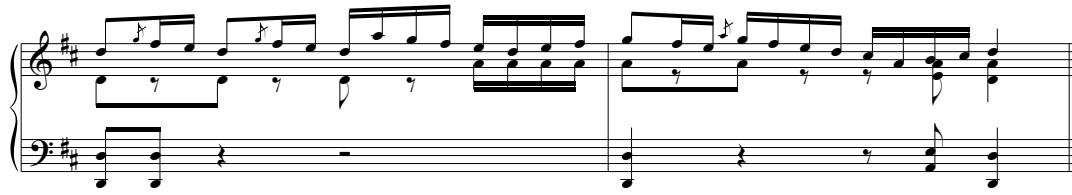
Exemple musical 94 : Thème de *Harry*

– Thème des *Irlandais*.

HP4 (3).

Les Irlandais sont les vainqueurs de la Coupe de Monde de Quidditch qui se déroule dans *HP4*. Le compositeur a souvent confié avoir voulu composer une *jig* irlandaise, immédiatement identifiable avec ses *snaps* (les appoggiatures pour attaquer les notes réelles) et sa pédale de tonique. Les violons qui jouent ce thème festif des *Irlandais* l'ont enregistré avec la technique de l'*overdub* créant l'illusion sonore d'une quantité d'instrumentistes démesurée.





Exemple musical 95 : Thème des *Irlandais*

- Thème de *La compétition*.

HP4 (2).

La compétition occupe une place importante dans *HP4* entre la Coupe du Monde de Quidditch et le Tournoi des Trois Sorciers. Le thème de *La compétition* est une fanfare brillante avec ses octaves justes et ses diades de quintes justes, parfois soutenues par la tierce majeure pour renforcer le caractère grandiose et festif.



Exemple musical 96 : Thème de *La compétition*

- Thème de l'*École*.

HP4 (2).

Ce matériau est un nouveau thème pour Poudlard. Il s'agit d'un choral au caractère noble et solennel, doté d'un contrepoint expressif, notamment dans les dissonances créées par les retards. Il se conclut par une demi-cadence, comme suspendu, ouvert sur avenir incertain pour Poudlard.

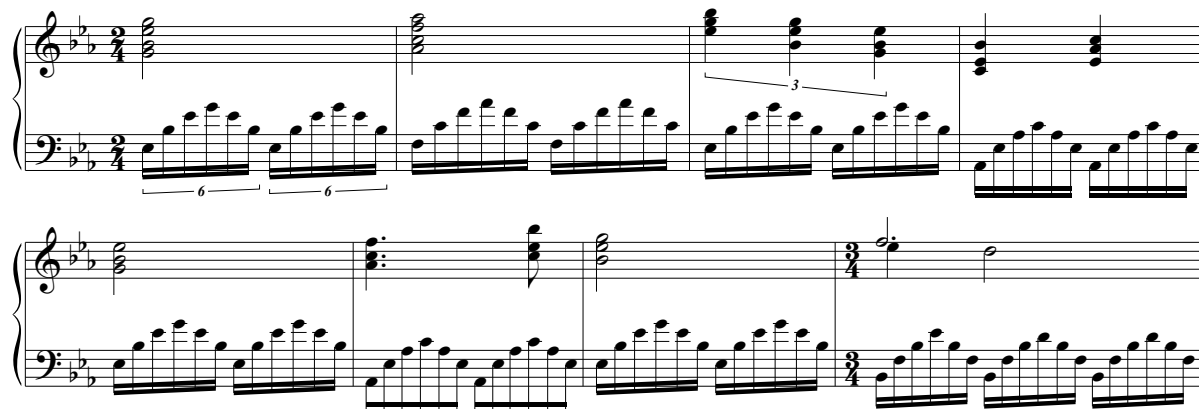


Exemple musical 97 : Thème de l'*École*

– Thème de *La victoire*.

HP4 (5).

Ce motif brillant est complémentaire du thème de *La compétition*. En mode majeur avec des accords complets lumineux, il se montre exultant de joie.



Exemple musical 98 : Thème de *La victoire*

– Thème de la *Troisième tâche*.

HP4 (3).

La troisième tâche du Tournoi des Trois Sorciers est accompagnée par un brass band. Chacune de ses interventions débute avec le thème de la *Troisième tâche* qui se présente comme une véritable fanfare entraînante avec ses rythmes pointés, sa *walking bass* et son accompagnement en contre-temps.



Exemple musical 99 : Thème de la *Troisième tâche*

– Thème d'*Ombrage*.

HP5 (4).

Dolorès Ombage est le personnage le plus haï par les spectateurs pour sa cruauté mise au service de la propagande du Ministère de la Magie afin de réduire Harry au silence quant au retour de Voldemort. Le thème d'*Ombage* illustre savoureusement cette dichotomie entre l'employée du Ministère charmante en surface et sa personnalité monstrueuse sous-jacente. Nicholas HOOPER a bien cerné cette dualité :

Umbridge a été ardu. Mais je connaissais déjà bien le personnage, je savais qu'elle était vraiment mauvaise. Je voulais que son thème soit particulièrement agaçant. Très agaçant. Toujours envahissante, se mêlant de tout, détériorant tout. Un thème drôle. Je voulais un thème qui reste en tête, mais qui vous énerve.³⁵⁷

J'ai essayé de saisir sa personnalité rose bonbon avec un côté méchant sous-jacent. De plus, un autre aspect du thème concernait sa folie car c'est un motif assez fou à certains

³⁵⁷ Nicholas HOOPER cité dans MEADOWS Michael, *Creating the World of Harry Potter. Part 4: Sound and Music*, op. cit.

égards, naviguant de haut en bas en octaves et septièmes, et ainsi de suite. C'est très simple, mais très agaçant.³⁵⁸

Exemple musical 100 : Thème d'*Ombrage*

– Thème de *L'Armée de Dumbledore*.

HP5 (3).

L'armée de Dumbledore est un groupe d'élèves de Poudlard se réunissant secrètement dans le Salle sur Demande pour pratiquer la Défense Contre les Forces du Mal en réaction aux méthodes uniquement théoriques et inutiles du professeur Ombrage. Allègre et joyeux, ce thème de *L'Armée de Dumbledore* en *sol* majeur est une force lumineuse et positive dans l'austérité grandissante du film. Le motif harmonique clair et motorique octroie un fort dynamisme à ce matériau musical. Par-dessus se développe la mélodie sur un arpège ascendant de *sol* majeur et deux gammes brisées tronquées jouant sur les articulations (la première *legato*, la seconde *staccato*) pour apporter de la légèreté, du ludisme.

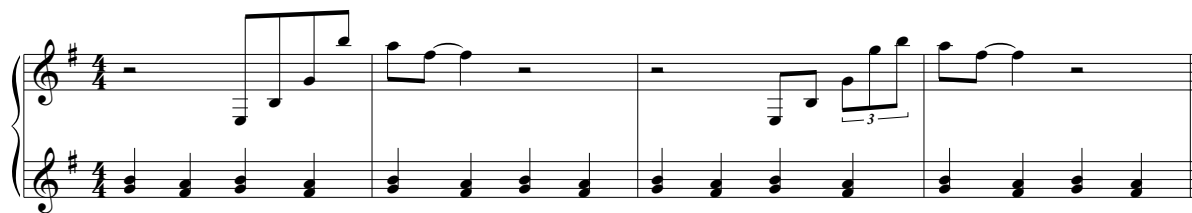
Exemple musical 101 : Thème de *L'Armée de Dumbledore*

– Thème de *L'Été*.

HP5 (2).

Un motif musical signale la fin de l'été au début de *HP5* et son retour à la fin du même épisode. Toujours joué au piano, il s'agit d'un arpège de *mi* mineur qui retombe sur la sus-tonique (*fa* #), doucement bercé par les tierces confiées à la harpe. Cet accompagnement immuable donne un effet statique au thème de *L'Été* en dépit de l'ouverture mélodique. Celle-ci se termine systématiquement par l'inflexion descendante *si - la - fa* # qui ajoute du pessimisme au statisme. Ce matériau thématique qui ouvre et ferme *HP5* presque à l'identique donne l'impression, ressentie par Harry, que rien n'a changé en un an dans le combat contre Voldemort.

³⁵⁸ « I tried to capture her pink fluffiness with a nasty edge underneath. But another aspect of the theme was about her madness really, because it is quite a mad tune in some ways, going up and down in octaves and sevenths and so forth. It is very simple, but very irritating. » Cité dans MERA Miguel, « An Interview with Nicholas HOOPER » *op. cit.*, p. 93.

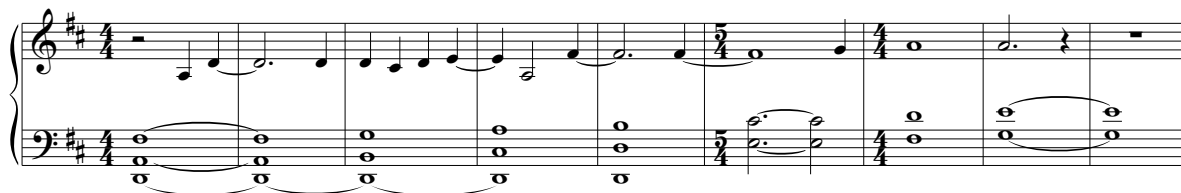


Exemple musical 102 : Thème de *L'Été*

- Thème de *Luna*.

HP5 (2).

Luna Lovegood est un nouveau personnage présent à partir de *HP5*. Elle s'investit dans l'Armée de Dumbledore et aide à plusieurs reprises Harry, Ron et Hermione. C'est un personnage décalé, étrange par rapport à ses croyances et son apparence (elle arbore, par exemple, des boucles d'oreille en forme de radis). Le thème de *Luna* est calme dans un tempo *andante cantabile*, aussi serein que Luna elle-même. La mélodie est empreinte de tendresse et de simplicité grâce aux rythmes assez lents (des noires) et à sa nature conjointe. Une paisible progression se dessine dans l'harmonisation avec des mouvements ascendants parallèles dans les voix médianes.

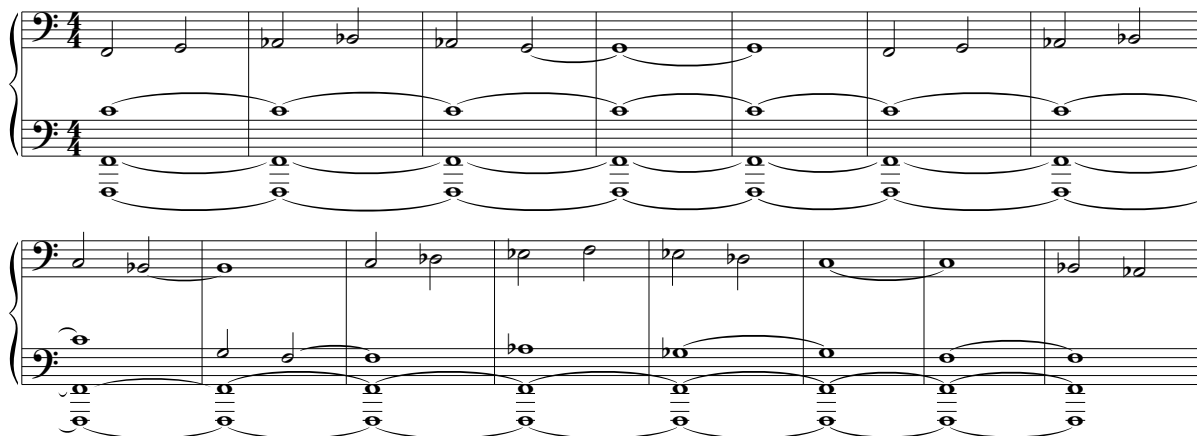


Exemple musical 103 : Thème de *Luna*

- Thème de *La Possession*.

HP5 (3) et *HP6* (1).

Grâce à ses pouvoirs de Legilimancie, Voldemort prend parfois possession de l'esprit de Harry et lui impose des visions dans lesquelles son parrain Sirius Black est capturé par des Mangemorts. Le thème de *La Possession* se développe sur une gamme mineure, en aller-retour entre la tonique et la sous-dominante, avec une pédale à la basse. Ce matériau lancinant, écrit en valeurs longues, est réitéré et transposé. De plus, le contrepoint va en s'amplifiant, créant alors des dissonances douloureuses comme les images venant à l'esprit de Harry.



Exemple musical 104 : Thème de *La Possession*

– Thème des Professeurs.

HP5 (1) et HP6 (2).

Les nouveaux enseignants qui arrivent à Poudlard, le professeur Ombrage dans *HP5* et le professeur Slughorn dans *HP6*, bénéficient d'un thème au caractère espiègle et curieux grâce aux *tremoli* des cordes superposés à leurs *pizzicati*. Énoncé dans un tempo rapide, ce matériau enchaîne les couleurs harmoniques surprenantes dans un contexte de *ré* mineur tel l'accord parfait de *mi* majeur à l'antépénultième mesure qui descend chromatiquement sur celui de *mi* \flat majeur (il s'agit par ailleurs de l'accord napolitain). Ces surprises musicales sont comme les personnalités des nouveaux professeurs que les élèves découvrent : curieuses et inattendues.

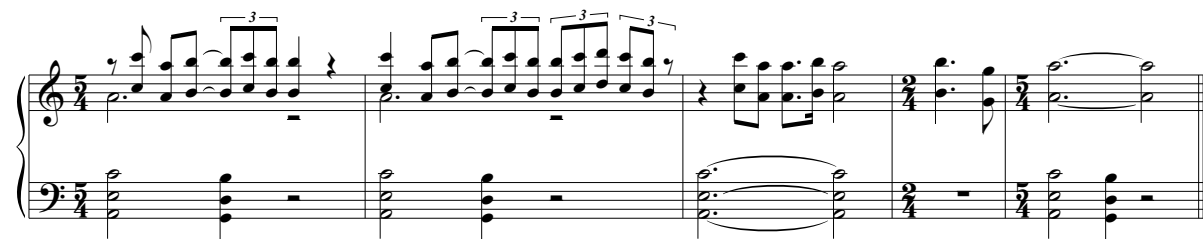


Exemple musical 105 : Thème des Professeurs

– Thème de Harry et Sirius.

HP5 (2).

Harry se retrouve trop rarement à son goût avec son parrain, Sirius Black. Ce dernier fait figure de parent le plus proche, ce qui amène Harry, alors adolescent, à lui confier ses doutes qui le concerne lui-même, ses choix, sa crainte de ne pas être une bonne personne. Le thème de *Harry et Sirius* accompagne ces moments douloureux car trop brefs et précieux dans une atmosphère nostalgique peinée. En *la* mineur mélodique descendant, la mélodie tourne autour de la tonique dans des rythmes souples et la métrique irrégulière à $\frac{5}{4}$ comme si elle cherchait à s'exprimer sans y parvenir à l'instar de Harry. L'harmonisation, toujours en tapis de cordes, propose deux accords : *la* mineur et *sol* majeur en guise de sous-tonique pour renforcer le caractère affligé du matériau musical.



Exemple musical 106 : Thème de Harry et Sirius

– Thème de la Salle sur Demande.

HP5 (2).

La Salle sur Demande est une pièce secrète de Poudlard. Pour la faire apparaître, il faut passer trois fois devant son entrée (en face de la tapisserie représentant la tentative de Barnabas le Follet d'apprendre la danse classique à des trolls au septième étage du château) en pensant à ce dont on a besoin ; une porte se dessine alors et la Salle sur Demande, contenant exactement ce qu'il faut à son visiteur, est accessible. Elle constitue une salle d'entraînement à la Défense Contre les Forces du Mal pour l'Armée de Dumbledore. Le thème de la *Salle sur Demande* renforce l'étrangeté du lieu avec sa mélodie traitée en octaves durant la première partie. La seconde en *mi* mineur avec ses arpèges est fondée sur deux duplications. Les enchaînements harmoniques éloignés dans le cycle des quintes (*mi* mineur – *fa* \sharp majeur – *fa* majeur) favorisent la magie inouïe de la Salle sur Demande.



Exemple musical 107 : Thème de la *Salle sur Demande*

– Thème de *In Noctem*.

HP6 (9).

Nicholas HOOPER explicite le *cue* [9M50] *In Noctem* d'où il a tiré le thème éponyme :

Il y a un morceau que j'ai écrit très tôt pour *HP6*, une pièce pour chœur qui a disparu au montage final. Elle a pourtant orienté la bande originale. Je la mettrais bien sur le CD parce que c'est comme l'ADN musical de *HP6*. Elle a été écrite à l'origine pour une séquence à caractère « atmosphérique » proche de la fin, avant la mort de Dumbledore ; mais en définitive, la pièce était trop longue et ralentissait le film.³⁵⁹

Si la pièce a disparu au montage, le thème sur laquelle elle est bâtie innerve l'épisode. Ce matériau est aussi celui du Prince de Sang-Mêlé, Severus Rogue, puisqu'il intervient dans la mort de Dumbledore, dans le *cue* 6M38 *Sectumsempra – Sectumsempra* étant un maléfice inventé par le Prince. Il s'agit d'un pastiche d'organum presque *recto tono* qui confère au thème de *In Noctem* une atmosphère religieuse teintée de peine, propre au recueillement. L'accompagnement de ce *lamento* médiévaliste en *ostinato* distribue l'harmonie et fait sonner le *do grave*, sorte de glas, à intervalles réguliers comme la ponctuation d'une marche religieuse qui sera celle du cortège funéraire de Dumbledore.



Exemple musical 108 : Thème de *In noctem*

³⁵⁹ « There is a piece that I wrote for The Half Blood Prince early on which is a choral piece that will not appear in the film but has actually informed the whole direction of the score which developed from it. I might put it on the CD, because it is like the DNA. It was originally written for a sequence that will come near the end which was quite atmospheric, before Dumbledore dies, but in the final analysis the piece was too long and it slowed the film down too much. » Cité dans MERA Miguel, « An Interview with Nicholas HOOPER » *op. cit.*, p. 96.

– Thème de la *Mort de Dumbledore*.

HP6 (2) et HP7.2 (1).

Le matériau autour du décès du professeur Dumbledore est énoncé à deux reprises : à l'ouverture de *HP6* comme un terrible présage et au moment funèbre à la fin du même épisode. Il s'agit d'un *lamento* pour cordes, pastiche du célèbre *Adagio for Strings* (1938) de Samuel BARBER (1910-1981) pour orchestre de chambre tiré de son *String Quartet op. 11* (1936). Le thème de la *Mort de Dumbledore* procède par accumulation des voix dans la polyphonie avec des jeux de retards pour créer des dissonances expressives contribuant au caractère endeuillé et plaintif du matériau. La basse de chaconne du thème peut être une référence à l'aria « *When I Am Laid in Earth (Dido's Lament)* » que chante Didon au moment de sa mort dans le *mask* de Henry PURCELL (1659-1695) *Dido and Aeneas* (1688). Cette basse obstinée sur une formule descendante figure la mise en terre.

Exemple musical 109 : Thème de la *Mort de Dumbledore*

– Thème de *Lily et Slughorn*.

HP6 (2).

Lily Evans (nom de jeune fille de Lily Potter), la mère de Harry, a été l'élève du professeur Slughorn qui s'est beaucoup attaché à elle. Son souvenir hante l'enseignant grâce au thème de *Lily et Slughorn*. La mélodie, volubile et gracieuse en siciliennes, est toujours jouée à la flûte qui personifie Lily. Écrit en *mi* mineur, chaque accord de tonique (*mi – sol – si*) comporte une sixte majeure ajoutée (*do #*) qui donne une couleur de septième de sensible douloureuse, affligée comme le souvenir du professeur Slughorn.

Exemple musical 110 : Thème de *Lily et Slughorn*

– Thème des *Douleurs de l'amour*.

HP6 (3).

Les relations amoureuses se développent dans *HP6* et elles ne sont pas réciproques ou impossibles à vivre. Le thème des *Douleurs de l'amour* accompagne Harry et Ginny qui n'osent pas vivre leur amour par rapport à Ron, et Hermione lorsque Ron s'engage avec Lavande Brown. Il s'agit d'une mélodie très simple en *mi* mineur mélodique descendant qui s'oriente irrésistiblement vers le bas. La seconde section est une variation de la première dans un caractère encore plus élégiaque avec des croches tournoyantes et un accord de quinte diminuée. L'accompagnement est immuable à l'image des relations qui demeurent

statiques. Les premières notes *mi* et *si* suggèrent un enchaînement de tonique à dominante tandis que le *do* propose une résolution évitée vers une sus-dominante, renforçant ainsi le caractère affligé du motif. La première de basse de la mesure cadentielle, *ré* ♭, pourrait amener de la lumière en se dirigeant vers une cadence en *sol* majeur, mais c'est bien vers *mi* mineur que le discours s'oriente avec les reprises, comme une occasion manquée accentuant, là encore, le ton dépressif du thème.



Exemple musical 111 : Thème des *Douleurs de l'amour*

– Thème du *Château*.

HP6 (2).

La vie quotidienne écolière à Poudlard est marquée par l'environnement du château. Ce matériau thématique au tempo allant a été conçu en *ré* dorien, soit une couleur de *ré* mineur mais avec des *si* ♭. L'alternance des accords de tonique et de sous-dominante ainsi majorisée apporte un caractère enjoué, renforcé par les nombreux contretemps et syncopes, qu'ils soient à la mélodie ou au contre-chant médian.



Exemple musical 112 : Thème du *Château*

– Thème des *Attaques des Mangemorts*.

HP6 (2).

Avec la reprise progressive du pouvoir par Voldemort, ses Mangemorts retrouvent leur liberté d'action pour commettre des attentats, aussi bien envers le monde moldu que sorcier. Leurs attaques sont accompagnées par le thème des *Attaques des Mangemorts* dans des *tempi* soutenus pour souligner l'urgence de l'action. La basse en pédale de tonique propulse le matériau musical avec ses octaves accentués en *marcato*. Le motif supérieur consiste en un tournoiement en *perpetuum mobile* pour figurer la furie, la barbarie et la fulgurance des attaques des Mangemorts.



Exemple musical 113 : Thème des *Attaques des Mangemorts*

– Thème des *Potions*.

HP6 (3).

HP6 comporte une intrigue liée à l'identité du Prince de Sang-Mêlé et de son manuel de potions, c'est pourquoi une attention particulière est accordée aux concoctions magiques. Le thème des *Potions*

est une mélodie aiguë, orchestrée par des timbres irisés de percussions cristallines et des *samples* de synthétiseur. Ces gestes compositionnels reflètent la surface des potions.

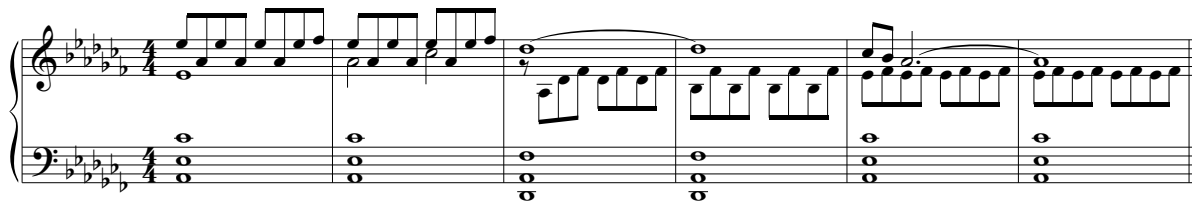


Exemple musical 114 : Thème des *Potions*

– Thème de *Drago Malfoy*.

HP6 (4).

Drago Malfoy s'est vu confier la mission d'introduire des Mangemorts dans Poudlard et de tuer Dumbledore s'il en a l'occasion. Il répare l'Armoire à Disparaître de la Salle sur Demande tout au long de l'année de *HP6* pour créer un portail permettant aux Mangemorts de pénétrer le château par l'intérieur. Au cours de cette longue période, le jeune sorcier est empli de doutes et fait face aux échecs successifs dans la réparation de l'artéfact. Le thème de *Drago Malfoy*, affligé et élégiaque, possède une mélodie systématiquement jouée à la flûte personnifiant la conscience de *Drago* qui rechigne à accomplir sa terrible mission tout en devant sauver l'honneur de sa famille auprès de *Voldemort*. Construit dans la tonalité la plus bémolisée, *la b* mineur, comme pour figurer l'apitoiement du jeune sorcier, le motif est parcouru de batteries de croches, comme si sa volonté elle-même vacillait.



Exemple musical 115 : Thème de *Drago Malfoy*

– Thème du *Médaillon*.

HP7.1 (3) et *HP7.2* (1).

Le médaillon de *Salazar Serpentard* est l'un des Horcruxes de *Voldemort*. *Harry*, *Ron* et *Hermione* parviennent à s'en emparer mais tardent à trouver un moyen de le détruire. Dans l'intervalle, le médaillon empoisonne l'esprit de celui qui le porte, altérant sa personnalité : le porteur devient maussade, irritable et développe toute sorte d'émotions négatives. La mélodie sinueuse, chromatique et à la courbe descendante qui revient toujours sur un *la* traduit l'influence néfaste de l'artéfact qui s'immisce dans l'esprit de son porteur désespéré. L'accompagnement propose deux arpèges alternés, plutôt non-fonctionnels pour accompagner l'étrange comportement du porteur du médaillon, qui reviennent en ostinato : *ré* mineur (au second renversement – chiffré $\frac{6}{4}$) et *do* # mineur.



Exemple musical 116 : Thème du *Médaillon*

– Thème des *Forces positives*.

HP7.1 (4) et HP7.2 (5).

Ce matériau accompagne des forces positives qui aident Harry, Ron et Hermione dans leur combat face à Voldemort et ses partisans. Ainsi, le thème des *Forces positives* désigne tantôt les membres de l'Ordre du Phénix, tantôt Ginny. Les appels d'octaves ascendants apportent de la majesté à la ligne. Le rythme amphibraque ♩♩, dont la première note est perçue comme une appoggiature, dynamise le discours. Les couleurs harmoniques jouent sur la dichotomie majeur / mineur pour la chaleur de l'amitié face dans un contexte narratif dépressif (la prise du pouvoir par Voldemort).

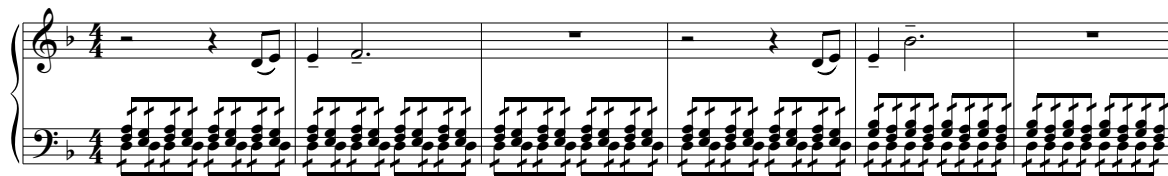


Exemple musical 117 : Thème des *Forces positives*

– Thème d'*Oubliettes*.

HP7.1 (7).

Oubliettes est un sortilège permettant d'effacer la mémoire d'autrui. Hermione l'utilise sur ses parents pour s'effacer de leur vie lorsqu'elle part à la recherche des Horcruxes avec Harry et Ron. Tout dans ce thème d'*Oubliettes* apporte de la douleur : les *mi* appoggiatures au début des mesures 2 et 5 par leur dissonance, l'enchaînement de la tonique à la sous-dominante dans un intervalle mélodique de quinte diminuée (*mi - si b*), une pédale de tonique dans le mode mineur et un dynamisme motorique immuable et impitoyable en doubles croches fondé sur une double broderie.

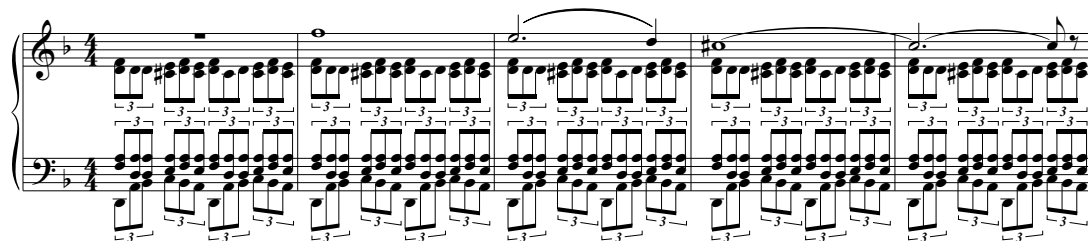


Exemple musical 118 : Thème d'*Oubliettes*

– Thème des *Mangemorts*.

HP7.1 (6).

Les Mangemorts sont les partisans de Voldemort. Le matériau thématique qui leur est dédié se constitue d'un ostinato motorique au tempo assez soutenu ; il accompagne leurs crimes et attentats. Par-dessus se développe une mélodie en valeurs longues à la courbe descendante jusqu'à la sensible, *do #*, tenue alors que l'ostinato motorique fait entendre une harmonie de tonique – bien qu'enrichie de nombreuses broderies. De cela résulte des sonorités dissonantes et touffues, tournoyantes et fulgurantes, sombres et glaçantes comme les attentats des Mangemorts.



Exemple musical 119 : Thème des *Mangemorts*

– Thème de *Lily et Rogue*.

HP7.2 (5).

Alexandre DESPLAT explique l'idée sous-jacente au thème de *Lily et Rogue* :

Le but était de trouver quelque chose d'aussi doux, tendre et gentil qu'une berceuse avec une touche de culpabilité. C'est une mélodie très simple que tout le monde peut fredonner, enfant ou adulte, et nous avons trouvé cette incroyable chanteuse, Mai [FUJISAWA], qui a une voix très pure, presque comme de l'or liquide. Cela hantera donc le film et Harry tout au long du dernier épisode.³⁶⁰

HP7.2 place Lily Potter et Severus Rogue au cœur de l'intrigue générale et ce matériau musical figure le souvenir douloureux de Lily pour Rogue. En *do* # mineur mélodique descendant, ce motif est une véritable mélopée plaintive qui émerge d'une pédale de tonique très grave. La lente harmonisation fait entendre quelques accords enrichis de septièmes d'espèce et brouille les fonctions tonales, notamment en superposant tonique et sus-dominante, afin de produire des dissonances intervalliques et fonctionnelles particulièrement expressives.

The image displays a musical score for the theme of Lily and Rogue. It consists of two systems of music. The first system features a piano accompaniment with a treble and bass clef, and a vocal line above it. The piano part uses a 3/4 time signature and a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The vocal line is written in a soprano clef. The second system continues the piano accompaniment and the vocal line. The piano part includes complex chordal structures with dissonances, while the vocal line consists of a simple, descending melodic line.

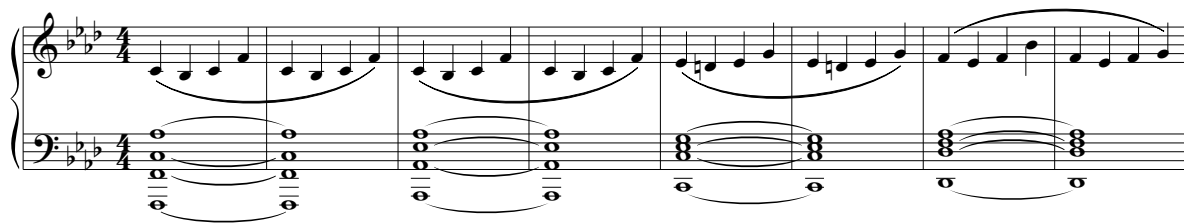
Exemple musical 120 : Thème de *Lily et Rogue*

– Thème des *Statues*.

HP7.2 (4).

Le professeur McGonagall enchante les statues de pierre de Poudlard pour qu'elles assurent la défense du château alors que Voldemort s'apprête à envahir l'école. Le thème des *Statues* est le matériau musical de la défense de Poudlard et, plus largement, du combat contre Voldemort. Il fonctionne par accumulation : chaque groupe de deux mesures est transposé vers l'aigu. La mélodie se caractérise par la broderie inférieure initiale de chaque phrase et la première mesure de cette dernière est dupliquée. L'harmonie fait entendre des accords parfaits. L'ensemble donne un ton solennel et brillant qui préfigure les combats à venir.

³⁶⁰ « I think the goal was to find something as gentle, as sweet, and as kind as a lullaby with a guilty touch to it. It's a very simple melody that anyone can hum, child or adult, and we found this incredible singer, Mai, who has a very pure voice, almost like liquid gold. So it will haunt the film and Harry all along the last episode. » Alexandre DESPLAT cité dans une interview pour *The Leaky Cauldron* le 06 juillet 2011, accessible sur <<http://www.the-leaky-cauldron.org/2011/07/06/interview-and-video-of-composer-alexandre-desplat-discusses-lilys-theme-and-hedwigs-theme-in-deathly-hallows-part-2/>>.

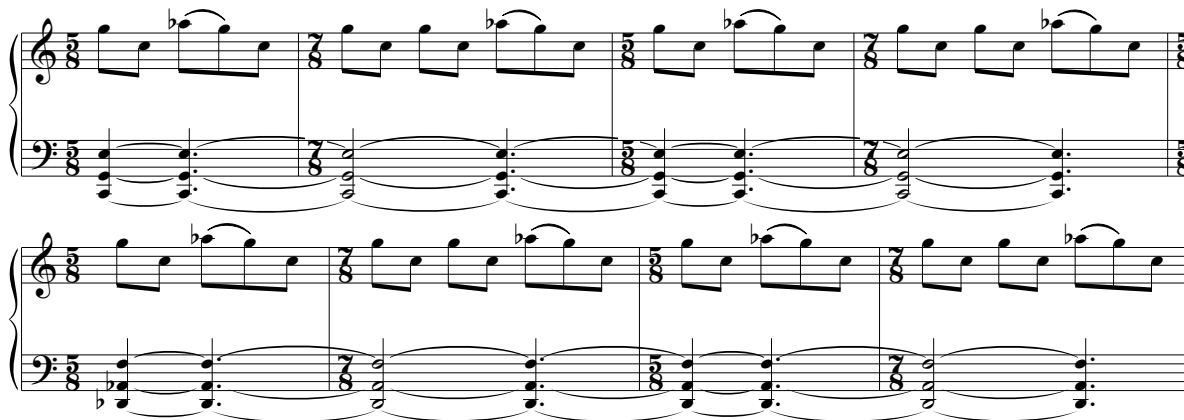


Exemple musical 121 : Thème des *Statues*

- Thème des *Animaux fantastiques*.

FB1 (5) et FB2 (1).

L'arc narratif des *Animaux fantastiques*, toujours en cours de production, semble bénéficier d'un matériau musical identitaire, le thème des *Animaux fantastiques*. On le retrouve principalement lors des ouvertures des films. Élaboré dans des métriques irrégulières au puissant dynamisme, ce thème en *do* majeur possède une sus-dominante abaissée, apportant ainsi un caractère à la fois exultant et mystérieux.



Exemple musical 122 : Thème des *Animaux fantastiques*

- Thème des *Institutions*.

FB1 (6) et FB2 (11).

Plus encore que dans *HP*, la narration des *FB* accorde une importance conséquente aux institutions du *WW* à l'instar du MACUSA (*Magical Congress of the United States of America*, « Congrès magique des États-Unis d'Amérique ») ou du ministère des Affaires Magiques (en France). En effet, l'intrigue à large échelle des *Animaux fantastiques* se résume à une lutte politique et sociétale entre les pouvoirs établis – les institutions – et les forces qui cherchent à les renverser menées par Grindelwald. Ce matériau thématique est en conséquence le plus fréquent dans les *Animaux fantastiques*. James Newton HOWARD évoquait ce thème dans une interview accordée à Pottermore :

On entend le thème principal du film notamment lorsque les personnages principaux arrivent pour la première fois au MACUSA. On peut trouver cette musique envoûtante. Si on devait choisir le thème principal des *Animaux fantastiques* pour ce film et les suivants, ce serait celui-là.³⁶¹

³⁶¹ « You hear the main theme song of the movie play when the main crew arrive at the MACUSA the first time and various other times. You hear this haunting kind of theme. If you had to say what is the theme for *Fantastic Beasts and Where to Find Them* for now and in the future, it would be that theme. » Accessible sur <<https://www.wizardingworld.com/news/pottermore-officially-debuts-main-theme-from-fantastic-beasts-soundtrack>>.

La première phrase de deux mesures, constituée d'une mélodie chantante, est dupliquée. Son dessin en arabesque se concluant sur la médiane (*si* ♭) donne un caractère mystérieux. La seconde partie enchaîne des couleurs harmoniques éloignées et non fonctionnelles qui nimbent le thème de merveilleux.



Exemple musical 123 : Thème des *Institutions*

– Thème de *Norbert*.

FB1 (4) et *FB2* (4).

Norbert Dragonneau est le personnage central des *Animaux fantastiques*. Ce sorcier rompt avec les codes traditionnels du héros masculin en se présentant comme un magizoologiste excentrique, éprouvant des difficultés dans la communication humaine mais s'épanouissant au contact des animaux et des créatures fantastiques. Il se révèle toutefois héroïque dans la lutte contre Grindelwald à laquelle il participe presque malgré lui. Le thème de *Norbert* accompagne ces moments d'audace et de triomphe – c'est le topique de l'héroïsme flamboyant. Écrit en *sol* dorien (*sol* mineur avec une sous-dominante majorisée par des *mi* ♯), ce matériau thématique traduit le registre épique des actions héroïques de Norbert.



Exemple musical 124 : Thème de *Norbert*

– Thème de *Tina et Norbert*.

FB1 (4) et *FB2* (5).

Une relation amoureuse se dessine entre Tina et Norbert malgré la timidité de l'une et les difficultés de communication de l'autre. Leur thème est empreint de douceur et de tendresse. La simplicité le caractérise également aux moyens de duplications, d'accords parfaits dans la tonalité claire de *do* majeur, d'un souple balancement harmonique tous les deux temps.



Exemple musical 125 : Thème de *Tina et Norbert*

– Thème de *Jacob*.

FB1 (3).

Jacob Kowalski, un boulanger moldu new-yorkais, devient malgré lui l'un des personnages principaux des *Animaux fantastiques*. Il possède un matériau thématique sous forme de *ragtime*, genre populaire dans la capitale américaine en cette fin des années 1920 caractérisé par les syncopes mélodiques et les pompes entre basses et accords que l'on retrouve ici. Le thème de *Jacob* est donc contextualisé mais véhicule la bonhomie et l'entrain du personnage par son *swing*.



Exemple musical 126 : Thème de *Jacob*

– Thème de *Queenie et Jacob*.

FB1 (1) et FB2 (2).

La relation amoureuse entre Queenie et Jacob souffre de l'opprobre jeté sur les couples entre sorciers et Moldus. La pression sociale est si forte qu'elle les empêche de vivre leur amour. Le thème de *Queenie et Jacob* reflète la douleur et le chagrin du couple par des accords dépouillés en *sol* dorien. Le silence entrecoupant les deux phrases musicales affirme la tristesse de la situation.

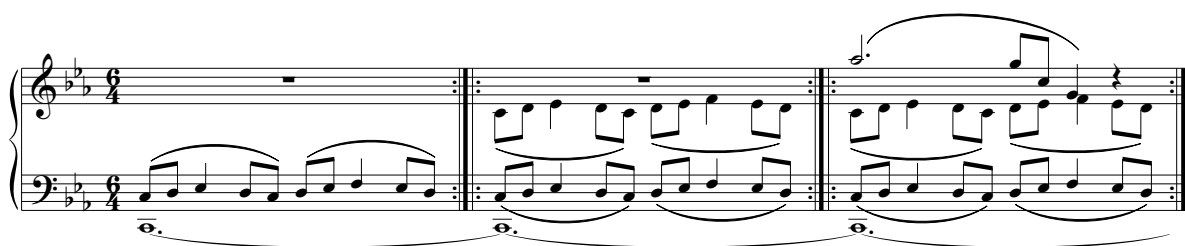


Exemple musical 127 : Thème de *Queenie et Jacob*

– Thème de l'*Obscurus*

FB1 (8) et FB2 (1).

Croyance Bellebosse est un Obscurial, c'est-à-dire un sorcier contenant un Obscurus en lui, une entité magique parasite naissant du refoulement de ses pouvoirs magiques par un sorcier. Les Obscurials meurent détruits avant la fin de l'enfance ; Croyance est une exception significative en raison de son grand pouvoir. Nous entendons le thème de l'*Obscurus* lorsque cette entité se déchaîne et fait des ravages échappant au contrôle de Croyance. Il s'agit d'une mélodie en broderies, accumulative au gré des répétitions dans un crescendo orchestral en octaves figurant la montée en puissance de l'Obscurus, de sa colère et de sa douleur.



Exemple musical 128 : Thème de l'*Obscurus*

– Thème de *New York*

FB1 (4).

FB1 possède un matériau thématique récurrent et associé au contexte new-yorkais, presque à l'image d'un thème principal s'il se distinguait des autres thèmes par une présence tout à fait accrue. Le thème de *New York* énonce en modes mineurs mélodiques ascendant et descendant une mélodie solennelle avec son allure de marche, soutenue par les pompes caractéristiques des musiques américaines du début du XX^e siècle entre basses et accords.

The musical score for 'Thème de New York' is presented in two systems. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The music is in 4/4 time. The melody in the treble clef is characterized by a steady, march-like rhythm with eighth and quarter notes. The bass clef provides a harmonic accompaniment with chords and single notes, creating a rich, textured sound typical of early 20th-century American music.

Exemple musical 129 : Thème de *New York*

– Thème des *Créatures A*

FB1 (3).

Le magizoologiste Norbert Dragonneau possède une valise remplie de créatures magiques qu'il a sauvées, notamment de la cruauté de l'homme. Ces animaux fantastiques possèdent deux thème. Celui des *Créatures A* se présente dans un registre lyrique avec son appel de quinte initial, une progression vers l'aigu mes. 3 et une alternance de couleurs harmoniques toutes les mesures renforcée par une polyphonie riche. Ce lyrisme accentue la noblesse et la majesté des créatures.

The musical score for 'Thème des Créatures A' is presented in two systems. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The music is in 3/4 time. The melody in the treble clef is lyrical and features a prominent interval of a fifth at the beginning. The bass clef provides a rich polyphonic accompaniment with chords and single notes, creating a noble and majestic atmosphere.

Exemple musical 130 : Thème des *Créatures A*

– Thème des *Créatures B*

FB1 (4).

Le second matériau musical dédié aux animaux fantastiques de Norbert, celui des *Créatures B*, arbore un caractère léger, rebondissant et dynamique grâce aux notes répétées dans un rythme pointé joué *staccato* (♪ 7 7 ♪) et une assise tonale forte en *do* majeur (tonique, sous-dominante, tonique, dominante). Cette allure ludique accompagne la relation simple, naturelle et joueuse qu'entretiennent Norbert et les animaux.



Exemple musical 131 : Thème des *Créatures B*

– Thème de *Croyance et Graves*.

FB1 (2).

Croyance est un jeune homme orphelin et malheureux, manipulé par Grindelwald sous les traits de Percival Graves pour arriver à ses fins : libérer la puissance destructrice d'un Obscurus dans le but de divulguer au monde l'existence des sorciers pour que ceux-ci ne vivent plus en cachette et assoient leur domination sur les Moldus. Graves adopte avec Croyance une figure à la fois paternelle et de mentor, parfois avec sévérité, ce qui désoriente davantage le jeune homme. Le thème de *Croyance et Graves* traduit cet état de douleur et de peine avec des batteries de tonique implacables, un contre-chant médiant aux inflexions descendantes et une mélodie dépressive en valeurs longues.

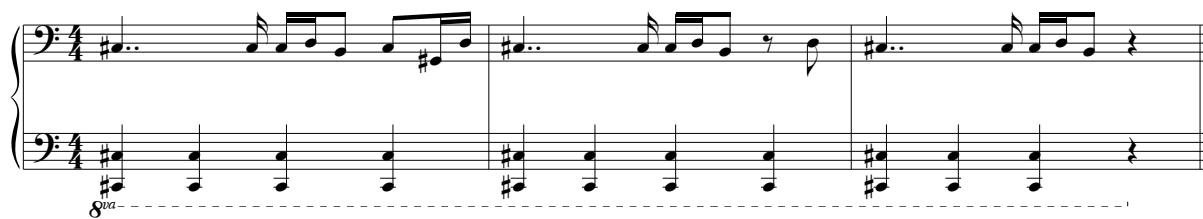


Exemple musical 132 : Thème de *Croyance et Graves*

– Thème de *Grindelwald*.

FB2 (3).

Gellert Grindelwald est un sorcier criminel qui œuvre pour le « plus grand bien » de la communauté magique en voulant dominer les Moldus. Il rassemble des partisans, notamment parmi les Sangs-Purs qui réprouvent les nés-Moldus. Le thème de *Grindelwald* intervient lorsque le mage noir apparaît au grand jour et fédère ses fidèles. Ce thème accompagne son sombre projet dans un registre grave avec une pédale de tonique martelée. La mélodie décrit des courbes sinueuses de doubles broderies autour du *do* #.



Exemple musical 133 : Thème de *Grindelwald*

– Thème de *Dumbledore*.

FB2 (2).

Dumbledore semble être le seul sorcier que craint Grindelwald. Il incarne le combat contre le mage noir. Son thème dégage un sentiment positif et lumineux. Cela est dû à une mélodie chantante et ample (ambitus de neuvième), des métriques larges – $\frac{7}{4}$ et $\frac{5}{4}$ – dans un tempo *adagio* pour la majesté, et une harmonisation « par le chant » où n'interviennent que des accords parfaits majeurs (à l'exception d'un seul accord de *la* mineur).

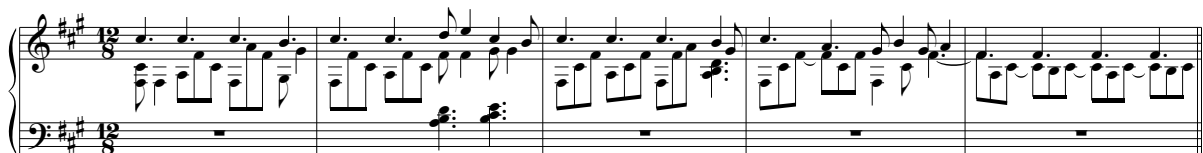


Exemple musical 134 : Thème de *Dumbledore*

– Thème de *Leta*.

FB2 (4).

Leta LeStrange est sans doute le personnage le plus pathétique des *Animaux fantastiques*. Son enfance a été particulièrement difficile tant à Poudlard où elle était harcelée que chez son père qui ne l'aimait pas – son père qui a obligé par magie sa mère, Laurena Kama, à se donner à lui et qui est morte à la naissance de Leta. Cette dernière est fiancée à Thésée Dragonneau et entretient avec Norbert une profonde amitié depuis Poudlard. Pour sauver ces deux sorciers, elle s'oppose à Grindelwald qui l'assassine. Le thème de *Leta* exprime son mal-être, notamment parce qu'elle a causé malgré elle la mort de son demi-frère Corvus LeStrange encore nourrisson. La ligne est plaintive en *recto tono*, supportée par des harmonies de *fa #* mineur et des dissonances affligées. La circularité de la pulsation ternaire lente avec les figures d'arpèges suggère l'emprisonnement affectif et psychique de Leta dans les remords et la culpabilité qu'elle ressasse.



Exemple musical 135 : Thème de *Leta*

– Thème de la *Quête d'identité*.

FB2 (6).

Ce motif en *ostinato* de chœur, soutenu par les cordes et à l'inflexion descendante, parcourt FB2. Il est énoncé chaque fois qu'il est question de la recherche de l'identité de Croyance Bellebosse. Cette thématique devient centrale dans l'épisode puisqu'elle croise le drame de Leta LeStrange.



Exemple musical 136 : Thème de la *Quête de l'identité*

– Thème de la *Maledictus*.

FB2 (2).

La Maledictus n'est autre que Nagini. Encore jeune, elle peut retrouver sa forme humaine avant de devenir prisonnière de son apparence animale – celle du serpent de Voldemort que l'on connaît dans les épisodes potteriens. S'étant échappée du cirque Arcanus où l'exploitait Skender comme une bête de foire, elle erre dans Paris et accompagne Croyance dans la recherche de son identité. Elle semble hostile à Grindelwald. Son thème pathétique possède un profil descendant dans un mode mineur sans sensible, l'écriture à trois voix comporte beaucoup de parallélismes.



Exemple musical 137 : Thème de la *Maledictus*

II. 2. Des statuts spécifiques

Afin de saisir en un coup d’œil l’importance d’un thème du *WW*, nous proposons le tableau ci-dessous. Bien qu’il soit long, ce **Tableau 10** est utile pour justifier notre analyse puisqu’il présente le nombre de *cues* des films dans lequel un thème fait au moins une occurrence³⁶² :

Thèmes	HP1	HP2	HP3	HP4	HP5	HP6	HP7.1	HP7.2	FB1	FB2
<i>Hedwige A</i>	21	10	6	5	11	3	5	10	4	3
<i>Hedwige B</i>	16	11	1	1	—	1	—	3	—	1
<i>Hedwige C</i>	5	4	—	—	—	—	—	1	—	—
<i>Hedwige D</i>	1	1	—	—	—	—	—	1	—	—
<i>Leaving Hogwarts</i>	11	7	—	—	—	—	—	2	—	—
<i>Poudlard</i>	9	1	—	—	—	—	—	—	—	—
<i>Quidditch</i>	3	1	—	—	—	—	—	—	—	—
<i>Voldemort A</i>	9	11	—	—	—	—	—	—	—	—
<i>Voldemort B</i>	5	1	—	—	—	—	—	—	—	—
<i>Voldemort C</i>	4	—	—	—	—	—	—	—	—	—
<i>Harry’s Wondrous World</i>	5	7	—	—	—	1	—	—	—	—
<i>La nuit</i>	2	2	—	—	—	—	—	—	—	—
<i>Noël</i>	1	1	—	—	—	—	—	—	—	—

³⁶² Les triples traits séparent les épisodes. Pour *HP7.1* et *HP7.2*, le surlignage en gris indique les thèmes traités en « thèmes principaux » – nous y reviendrons.

Thèmes	HP1	HP2	HP3	HP4	HP5	HP6	HP7.1	HP7.2	FB1	FB2
<i>La cape d'invisibilité</i>	2	2	—	—	—	—	—	—	—	—
<i>La forêt interdite</i>	1	1	—	—	—	—	—	—	—	—
<i>Ron</i>	1	2	—	—	—	—	—	—	—	—
<i>Les animaux</i>	1	2	—	—	—	—	—	—	—	—
<i>King's Cross</i>	1	1	—	—	—	—	—	—	—	—
<i>Le festin</i>	4	—	—	—	—	—	—	—	—	—
<i>La course</i>	1	1	—	—	—	—	—	—	—	—
<i>Créatures volantes</i>	1	1	—	—	—	—	—	—	—	—
<i>Marche vers Voldemort</i>	1	1	—	—	—	—	—	—	—	—
<i>Dobby</i>	—	4	—	—	—	—	—	—	—	—
<i>Errol</i>	—	2	—	—	—	—	—	—	—	—
<i>Gilderoy Lockhart</i>	—	3	—	—	—	—	—	—	—	—
<i>Ford Anglia</i>	—	3	—	—	—	—	—	—	—	—
<i>Les araignées</i>	—	5	—	—	—	—	—	—	—	—
<i>La Chambre des Secrets</i>	—	6	—	—	—	—	—	—	—	—
<i>Fumseck</i>	—	4	—	—	—	—	—	—	—	—
<i>Mimi Geignarde</i>	—	3	—	—	—	—	—	—	—	—
<i>A Window to the Past</i>	—	—	11	—	—	—	—	—	—	—
<i>Sirius Black</i>	—	—	5	—	—	—	1	—	—	—

Chapitre 3

Thèmes	HP1	HP2	HP3	HP4	HP5	HP6	HP7.1	HP7.2	FB1	FB2
<i>Pettigrow</i>	—	—	7	—	—	—	—	—	—	—
<i>Les Détraqueurs</i>	—	—	4	—	—	—	—	—	—	—
<i>Double Trouble</i>	—	—	12	—	—	—	—	—	—	—
<i>Buck</i>	—	—	3	—	—	—	—	—	—	—
<i>Lord Voldemort</i>	—	—	—	24	—	—	—	—	—	—
<i>Nagini</i>	—	—	—	6	—	—	—	—	—	—
<i>Complot</i>	—	—	—	20	—	—	—	—	—	—
<i>Harry</i>	—	—	—	14	—	—	—	—	—	—
<i>Les Irlandais</i>	—	—	—	3	—	—	—	—	—	—
<i>La compétition</i>	—	—	—	2	—	—	—	—	—	—
<i>L'école</i>	—	—	—	2	—	—	—	—	—	—
<i>La victoire</i>	—	—	—	5	—	—	—	—	—	—
<i>La troisième tâche</i>	—	—	—	3	—	—	—	—	—	—
<i>Ombage</i>	—	—	—	—	4	—	—	—	—	—
<i>L'Armée de Dumbledore</i>	—	—	—	—	3	—	—	—	—	—
<i>L'été</i>	—	—	—	—	2	—	—	—	—	—
<i>Luna</i>	—	—	—	—	2	—	—	—	—	—
<i>La possession</i>	—	—	—	—	3	1	—	—	—	—
<i>Les professeurs</i>	—	—	—	—	1	2	—	—	—	—

Thèmes	HP1	HP2	HP3	HP4	HP5	HP6	HP7.1	HP7.2	FB1	FB2
<i>Harry et Sirius</i>	—	—	—	—	2	—	—	—	—	—
<i>La Salle sur Demande</i>	—	—	—	—	2	—	—	—	—	—
<i>In Noctem</i>	—	—	—	—	—	9	—	—	—	—
<i>La mort de Dumbledore</i>	—	—	—	—	—	2	—	1	—	—
<i>Lily et Slughorn</i>	—	—	—	—	—	2	—	—	—	—
<i>Les douleurs de l'amour</i>	—	—	—	—	—	3	—	—	—	—
<i>Le château</i>	—	—	—	—	—	2	—	—	—	—
<i>Les attaques des Mangemorts</i>	—	—	—	—	—	2	—	—	—	—
<i>Les potions</i>	—	—	—	—	—	3	—	—	—	—
<i>Drago Malfoy</i>	—	—	—	—	—	4	—	—	—	—
<i>Le médaillon</i>	—	—	—	—	—	—	3	1	—	—
<i>Les forces positives</i>	—	—	—	—	—	—	4	5	—	—
<i>Oubliettes</i>	—	—	—	—	—	—	7	—	—	—
<i>Les Mangemorts</i>	—	—	—	—	—	—	6	—	—	—
<i>Lily et Rogue</i>	—	—	—	—	—	—	—	5	—	—
<i>Statues</i>	—	—	—	—	—	—	—	4	—	—
<i>Les Animaux fantastiques</i>	—	—	—	—	—	—	—	—	5	1

Thèmes	HP1	HP2	HP3	HP4	HP5	HP6	HP7.1	HP7.2	FB1	FB2
<i>Les institutions</i>	—	—	—	—	—	—	—	—	6	11
<i>Norbert</i>	—	—	—	—	—	—	—	—	4	4
<i>Tina et Norbert</i>	—	—	—	—	—	—	—	—	4	5
<i>Jacob</i>	—	—	—	—	—	—	—	—	3	—
<i>Queenie et Jacob</i>	—	—	—	—	—	—	—	—	1	2
<i>Obscurus</i>	—	—	—	—	—	—	—	—	8	1
<i>New York</i>	—	—	—	—	—	—	—	—	4	—
<i>Créatures A</i>	—	—	—	—	—	—	—	—	3	—
<i>Créatures B</i>	—	—	—	—	—	—	—	—	4	—
<i>Croyance et Graves</i>	—	—	—	—	—	—	—	—	2	—
<i>Grindelwald</i>	—	—	—	—	—	—	—	—	—	3
<i>Dumbledore</i>	—	—	—	—	—	—	—	—	—	2
<i>Leta</i>	—	—	—	—	—	—	—	—	—	4
<i>La quête d'identité</i>	—	—	—	—	—	—	—	—	—	6
<i>La Maledictus</i>	—	—	—	—	—	—	—	—	—	2

Tableau 10 : Nombre de *cues* des films dans lequel un thème fait au moins une occurrence

Ces données statistiques rendent compte de la gestion des thèmes par les compositeurs et on constate d'emblée que tous ces matériaux récurrents n'ont pas le même statut. Tout d'abord, l'unité thématique à l'échelle des cycles de compositeur / réalisateur se confirme : des thèmes créés dans *HP1* se retrouvent dans *HP2* mais pas dans *HP3*, *idem* pour ceux de *HP5* dans *HP6*, ceux de *HP7.1* dans *HP7.2* et ceux de *FB1* dans *FB2*. Certains matériaux récurrents sont particulièrement prégnants à l'échelle du *WW*, voici les six premiers dans l'ordre : *Hedwige A* (présent au moins une fois dans soixante-dix-huit *cues*), *Hedwige B* (*idem* pour trente-quatre *cues*), *Lord Voldemort* (*idem* pour vingt-quatre *cues*), *Leaving Hogwarts*, *Voldemort A* et le *Complot* (*ex aequo* pour vingt *cues* chacun). Nous l'avons vu dans le catalogue précédent, les thèmes d'*Hedwige A* et *B* sont intimement liés et procèdent de la même origine. Cette « consubstantialité » explique leur tandem dans notre classement. Ensemble, ils

s'opposent aux forces de Voldemort fédérées autour de trois thèmes. Cette dualité thématique dessine en filigrane une opposition manichéenne.

Le compositeur de musique de films et *music editor* Roy PRENDERGAST explique que le musicien dispose de plusieurs ressources formelles pour assurer l'unité de sa bande originale³⁶³. Il identifie la « forme monothématique », la « forme par développement » et la « forme-leitmotiv » dont les enjeux se recoupent parfois. Bien que novatrice et intéressante, la typologie de PRENDERGAST n'est donc pas satisfaisante. En conséquence, Jérôme ROSSI s'est récemment emparé de la question des formes musicofilmiques et propose quatre grands concepts structurels : les formes kaléidoscopiques (pour les matériaux thématiques uniques), les formes répétitives (pour les matériaux récurrents fixes), les formes variés (pour les matériaux thématiques récurrents variés) et les formes hybrides (pour les mélanges de matériaux thématiques fixes et variés)³⁶⁴. Afin de rendre compte de l'unité formelle musicofilmique du *WW*, nous devons déterminer dans un premier temps les statuts des thèmes récurrents³⁶⁵ : sont-ils fixes, variés ou bien les deux ? Autrement dit, nous devons examiner le comportement des thèmes dans le temps, au fil des épisodes. Sans traiter de la notion de forme, le musicologue belge Jean-Marc ONKELINX propose une réflexion sur l'évolution des thèmes récurrents d'une œuvre vaste. Sa démarche l'a conduit à dresser une typologie des matériaux thématiques récurrents. Il affirme que

ces micro-organismes sont appelés à vivre dans le temps de l'œuvre. Ils se transforment donc et subissent l'altération du temps. Ils se comportent en plusieurs familles. Les « immuables », qui subissent le moins de transformations et restent reconnaissables tout au long de l'œuvre, ce sont les éléments fondamentaux de l'univers. Viennent ensuite les « essentiels », qui, s'ils sont déséquilibrés, créent la tragédie et doivent absolument être restaurés. Enfin, les « périssables », c'est-à-dire les êtres vivants qui, à notre image, sont ceux qui se transforment irrémédiablement, ne peuvent faire marche arrière et sont soumis à la force mortifère du temps.³⁶⁶

Si nous adaptons le principe d'ONKELINX à la partition-fleuve du *WW*, nous rencontrons une majorité de thèmes « périssables » du fait de la succession des cycles de compositeur / réalisateur. Les thèmes « immuables » traversent l'œuvre-monde et se repèrent du point de vue macro-structurel. Entre les deux catégories se situent les « essentiels », ceux qui sont particulièrement prégnants à l'échelle d'un cycle comme le thème de *Double Trouble* ou celui des *Institutions* et assurent une fonction structurante dans le cycle. Au-delà de la présence des thèmes, de leurs occurrences et de leurs disparitions, c'est la malléabilité musicale et référentielle qui fait leur dynamisme. Ce volet théorique nous permet maintenant de rendre compte des statuts spécifiques des thèmes récurrents du *WW* dans un ordre hiérarchique.

II. 2. a. Le thème « immuable »

Le thème d'*Hedwige* étant le seul commun à l'ensemble des épisodes, il n'y a pas d'autre thème immuable dans le *WW*. Rappelons que ce matériau thématique a été initialement écrit pour la bande-annonce de *HP1*. Sa référence à Hedwige la chouette de Harry, présente seulement de *HP1* jusqu'au tout début de *HP7.1*, peut se justifier au regard de cette bande-annonce. On comprend mal pourquoi Hedwige serait importante dans *HP1* : la référence à la chouette s'estompe en faisant émerger la notion de thème dominant. Or, le matériau est toujours bien présent dans les autres partitions potteriennes de WILLIAMS.

³⁶³ Nous renvoyons au chapitre « Film Music and Form » (p. 227-245) de son livre *Film Music: A Neglected Art. A Critical Study of Music in Films* [« La musique de films : un art négligé. Une étude critique de la musique au cinéma »], New York : W. W. Norton & Company, 1992 (seconde édition), 329 p.

³⁶⁴ Voir son le chapitre 8 de son ouvrage *L'Analyse de la musique de film : histoire, concepts et méthodes, op. cit.*

³⁶⁵ Nous pouvons exclure d'emblée les matériaux thématiques uniques et donc les formes kaléidoscopiques.

³⁶⁶ ONKELINX Jean-Marc, « Motif conducteur », article publié sur le blog de son auteur et accessible sur <https://jimomusique.blog/2013/05/04/motif-conducteur/> (consulté le 13 décembre 2020).

Le thème d'*Hedwige A* devient alors la signature musicale des épisodes mis en musique par le compositeur californien. Puisque Patrick DOYLE s'en empare, le thème franchit une nouvelle étape dans sa signification : il semble que ce soit l'univers de *Harry Potter* qu'il personnifie. Cette tendance va se poursuivre jusqu'à la fin de l'arc narratif potterien et donc se confirmer. Avec la production des *Animaux fantastiques*, James Newton HOWARD ne reprend des épisodes potteriens que le thème d'*Hedwige A* de manière significative (dans sept *cues*) et une fois seulement *Hedwige B* (alors que la diégèse se passe brièvement à Poudlard, ce qui justifie son emploi). Pourtant, l'intrigue est globalement assez autonome de celle de *Harry Potter*. Le geste compositionnel de HOWARD fait du thème d'*Hedwige A* l'emblème musical même du *WW*.

La présence du thème d'*Hedwige A* lors des *cues* d'ouverture des films est une autre manifestation de son hégémonie. Les premières minutes de chaque épisode constituent des moments névralgiques qui permettent d'associer une musique au produit culturel, lui-même estampillé et représenté par un logotype signifiant. Le **Tableau 11** met en relation la présence du thème d'*Hedwige A* et celle des logotypes :

Films	Cues d'ouverture	Présence du thème d' <i>Hedwige A</i>	Logotypes présentés à l'écran pendant ces <i>cues</i>
<i>HP1</i>	1M1 / 1MA <i>Potter Logo Lead In</i>	Oui	Warner Bros.
<i>HP2</i>	1M1 – 1M2 <i>Prologue: Book II</i>		Warner Bros. puis <i>HP2</i>
<i>HP3</i>	1M1 <i>Opening III</i>		Warner Bros. puis <i>HP3</i>
<i>HP4</i>	1M1 <i>Opening Titles</i>		Warner Bros. puis <i>HP4</i>
<i>HP5</i>	1M1 <i>Opening</i>		Warner Bros. puis <i>HP5</i>
<i>HP6</i>	1M01 <i>Opening and Death Eater Attack</i>		Warner Bros. puis <i>HP6</i>
<i>HP7.1</i>	1M1 <i>WB Logo</i>		Warner Bros.
<i>HP7.2</i>	1M1 <i>Opening</i>	Non	Warner Bros. puis <i>HP7.2</i>
<i>FB1</i>	1M1 <i>Main Titles</i>	Oui	Warner Bros. puis <i>FB1</i>
<i>FB2</i>	1M1 <i>The Thestral Chase</i>		Warner Bros. puis <i>WW</i> puis <i>FB2</i>

Tableau 11 : Présence du thème d'*Hedwige A* à l'ouverture des épisodes

Dans *HP1*, le logotype du film n'apparaît qu'à la fin du deuxième *cue* 1M1 – 1M2 *The Prologue*, à l'issue d'une longue séquence de prologue. Il en va de même dans *HP7.1* : le logotype de l'épisode intervient à la fin du troisième *cue* 1M3 *Hermione Oblivates Her Parents*. Toutefois, un schéma canonique semble s'installer au fur et à mesure des épisodes potteriens : le *cue* d'ouverture donne, systématiquement et dès son début, le thème d'*Hedwige A* tout en faisant se succéder les logotypes de Warner Bros. Pictures (la société de production et de distribution de cinéma) et de l'épisode (chacun conservant la typographie de « Harry Potter »). Alexandre DESPLAT renonce à ce modèle, notamment pour clôturer le volet potterien³⁶⁷. Enfin, avec *FB2*, la production intercale le logotype du *WW* entre

³⁶⁷ Le compositeur français précise ainsi son approche globale du thème d'*Hedwige* : « *Hedwig's Theme* est devenu le thème emblématique de *Harry Potter* car il comporte quelque chose de magique mais également la sensibilité de [Harry] l'orphelin et de sa quête. Le génie de John WILLIAMS est d'être parvenu à saisir tout cela. Nous avons un peu utilisé *Hedwig's Theme* dans *HP7.1* mais, malheureusement, cela ne se justifiait plus car [les jeunes sorciers] ont quitté le monde de l'innocence et jouer ce thème nous aurait ramenés immédiatement à l'enfance, ce que nous essayions d'éviter. Cependant, ils sont de retour à Poudlard et ils ont retrouvé leurs amis qui ont grandi dans *HP7.2*, ils se trouvent dans ce sanctuaire qu'est l'école ; il nous a donc été beaucoup plus facile d'utiliser ce thème incroyable. De plus, la fin du film, avec ses adieux à l'enfance, nous avons besoin du thème de maître de John WILLIAMS. » « *Hedwig's Theme has become the iconic theme of Harry Potter because it has the magic element but also a very sensitive element of the orphan and his quest. That was the genius of John WILLIAMS, to have captured that. We used it a little in Part 1, but unfortunately there was no more space for it because they were leaving the world of innocence and playing that theme was immediately bringing us back to childhood which we were trying to avoid. But on this last one, they're back at Hogwarts and they've found their friends again, who have grown but they're in this sanctuary of the school, so it made it much easier for us to use this incredible theme. Also, the end of the film, with its farewell to childhood, needed John WILLIAMS' master theme.* » Alexandre DESPLAT interviewé par Patrick SAMUEL pour *Static Mass Emporium*, *op. cit.*

ceux de Warner Bros. et de l'épisode, ce qui affirme voire entérine le concept d'objet artistique d'œuvre-monde ; la musique de James Newton HOWARD corrobore cette démarche en présentant le thème emblématique.

La malléabilité musicale et compositionnelle des thèmes peut concerner l'ensemble des paramètres musicaux : mélodie, rythme, harmonie, timbre et intensité. Les catalogues thématiques et les études sur la malléabilité musicale se concentrent généralement sur les seuls aspects mélodiques et rythmiques qui apparaissent comme les plus fondamentaux dans telle démarche, les autres paramètres étant subordonnés aux contextes musicaux dans lesquels interviennent les thèmes. Appliqué aux œuvres du répertoire, ce concept prend le nom de « transformation thématique »³⁶⁸.

Grâce à des analyses paradigmatiques appliquées à des thèmes issus de chaque cycle de compositeur / réalisateur, nous allons pouvoir rendre compte du traitement musical, des variations rythmiques et mélodiques. Les analyses paradigmatiques fonctionnent par réécriture : aux moyens de réductions et en redisant les inserts thématiques au sein de *cues* issus de plusieurs épisodes, nous proposerons des classes d'équivalence et mettrons en évidence les digressions, les variations.

Nous avons rappelé l'importance des *cues* d'ouverture des films et le rôle capital que joue le thème d'*Hedwige A* dans ces sections. Voici son évolution au cours des films – sans *HP7.2* où il est absent (**Exemple musical 138**) :

Exemple musical 138 : Analyse paradigmatique du thème d'*Hedwige A* dans les *cues* d'ouverture des films

- 1 : *HP1*, 1M1 / 1MA *Potter Logo Lead In*, mes. 2-7 ;
- 2 : *HP2*, 1M1 – 1M2 *Prologue: Book II*, mes. 1-13³⁶⁹ ;
- 3 : *HP3*, 1M1 *Opening III*, mes. 1-16 ;

³⁶⁸ Voir par exemple la littérature analytique consacrée à la musique de Franz LISZT avec la thèse de doctorat de Lyle John ANDERSON *Motivic and Thematic Transformation in Selected Works of LISZT* soutenue en 1977 à l'Ohio State University.

³⁶⁹ Nous prenons la version de ciné-concert (1M1R) qui correspond à la version du montage filmique final (celle issue d'un découpage du *music editor*) car les premières mesures du manuscrit de 1M1 – 1M2 n'ont pas été retenues. La partition révisée du ciné-concert découpe et juxtapose des fragments du manuscrit, d'où les changements de métriques surprenants.

- 4 : *HP4*, 1M1 *Opening Titles*, mes. 29-37 ;
- 5 : *HP5*, 1M1 *Opening*, mes. 4-19 ;
- 6 : *HP6*, 1M01 *Opening and Death Eater Attack*, mes. 5-8 ;
- 7 : *HP7.1*, 1M1 *WB Logo*, mes. ?³⁷⁰ ;
- 8 : *FB1*, 1M1 *Main Titles*, mes. 6-13 ;
- 9 : *FB2*, 1M1 *The Thestral Chase*, mes. ?³⁷¹.

Ce large échantillon met spontanément en évidence un élément commun à tous les extraits : le premier membre de l'antécédent. Ce fragment initial, généralement présenté en deux ou quatre mesures selon les métriques, apparaît fondamental et il comprend l'emblématique sicilienne. À partir de *HP6*, le thème connaît presque systématiquement une troncature : le second membre de l'antécédent et tout le conséquent sont supprimés. Cela atteste de la force de la sicilienne d'amorce et de son dessin mélodique tournoyant. Les extraits de *HP1* et de *FB1*, qui ouvrent les deux volets cinématographiques du *WW*, sont identiques (à deux octaves près et avec une écriture métrique différente) : la partition de James Newton HOWARD entre en résonance avec son « homologue » potterienne. La version de Patrick DOYLE est remarquable à plusieurs égards : elle est la seule à renoncer à l'anacrouse, à proposer un contexte binaire et à remplacer la sicilienne par un triolet – soit des notes égales. Du point de vue mélodique, on assiste à de nouvelles colorations dérogeant au canon, c'est-à-dire quelques mutations chromatiques : la première note de la mesure 2 est haussée (*fa #*) et soulignée par un *f*, le *ré* à la fin de l'antécédent est abaissé (la quinte diminuée descendante caractéristique est donc gommée) et la fin du conséquent renonce à l'octave juste descendante au profit d'une septième majeure (*fa # – sol*) : on a un sentiment de résolution d'une broderie redoublée à l'octave, ce qui donne une autre orientation à la mélodie.

Trois tendances se dessinent : soit les compositeurs se conforment fidèlement à ce qu'a proposé John WILLIAMS (*HP2*, *HP3* et *HP5*), soit le thème est tronqué, ce qui permet de l'évoquer brièvement et seulement à titre de clin d'œil musical (*HP6*, *HP7.1*, *FB1* et *FB2*), soit il y a un véritable travail sur le motif pour le rendre pleinement dramatique et signifiant (*HP4* de DOYLE qui est de surcroît le premier compositeur à succéder à WILLIAMS). Patrick DOYLE se révèle être le seul à s'emparer des possibilités offertes par le principe de malléabilité musicale en ouverture de film, à l'instar d'un authentique leitmotiv : le thème demeure aisément identifiable mais il a « vécu » et a muté rythmiquement et mélodiquement pour reprendre l'idée d'ONKELINX précédemment exposée.

Rappelons que cet auteur définit les thèmes immuables comme ceux qui « subissent le moins de transformations et restent reconnaissables tout au long de l'œuvre, ce sont les éléments fondamentaux de l'univers ». *Hedwige A* répond parfaitement à cette définition, tant du point de vue musical que sémantique. Avec un thème aussi prégnant et principalement fixe, nous nous situerions dans une forme répétitive selon la typologie de ROSSI. Toutefois, le thème d'*Hedwige* est loin d'être le seul matériau musical récurrent dans le cinéma du *WW*.

II. 2. b. Les thèmes « essentiels »

La définition des thèmes essentiels d'ONKELINX demeure assez vague : « s'ils sont déséquilibrés, [ils] créent la tragédie et doivent absolument être restaurés ». Ce concept s'appliquerait plutôt aux thèmes récurrents à l'échelle de l'œuvre-monde. Nous proposons de qualifier d'essentiels les thèmes n'intervenant que dans un cycle de compositeur / réalisateur donné et à raison d'une présence plutôt accrue ou mise en valeur. De tels thèmes, puisqu'ils appartiennent en propre à leurs concepteurs, sont les plus révélateurs des approches des compositeurs qui peuvent se sentir libres de les faire évoluer musicalement. *A contrario*, nous avons relevé une certaine frilosité de leur part à travailler et déformer les thèmes immuables comme *Hedwige A*. Cette attitude traduit en filigrane une certaine déférence, voir

³⁷⁰ En l'absence d'accès au conducteur, cet extrait est transcrit d'oreille.

³⁷¹ *Idem*.

une crainte vis-à-vis du motif williamsien³⁷². Afin de rendre compte de la malléabilité musicale des thèmes essentiels du *WW*, nous en sélectionnons un par cycle en guise d'échantillon représentatif et nous le soumettons à une analyse paradigmatique.

Thème de *La Chambre des Secrets*

The musical score for 'Thème de *La Chambre des Secrets*' consists of four staves. Staff 1 is marked 'Misterioso' and 'mf', with dynamics 'p' and 'p' indicated. Staff 2 is marked 'Haunting' and 'p', with dynamics 'p' and 'cresc.', and performance instructions 'poco accel.' and 'rallent.'. Staff 3 is marked 'Misterioso' and 'mp', with dynamics 'mp' and 'mp', and performance instructions 'a tempo' and 'volte-face conclusive'. Staff 4 is marked '"Hypnotic" / Steadily' and 'mp', with dynamics 'mp' and 'mp', and performance instructions 'rall.' and 'mf'.

Exemple musical 139 : Analyse paradigmatique du thème de *La Chambre des Secrets*

- 1 : *HP2*, 3M3 *The Writing on the Wall*, mes. 42-44 ;
- 2 : *HP2*, 4M2 *Petrified Colin*, mes. 26-31 ;
- 3 : *HP2*, 7M5A / 7M5 B *Car Drives off / It's a Basilisk*, mes. 32-35 ;
- 4 : *HP2*, 7M6 *Ginny Gets Snatched*, mes. 36-41.

Ce thème jalonne *HP2* au fur et à mesure que s'épaissit le mystère autour de la Chambre des Secrets. L'horreur qu'inspirent les pétrifications successives complète l'atmosphère dégagée par le thème. Chez WILLIAMS, la transformation est minime. Il adopte plutôt le principe de la duplication, ici deux mesures en deux mesures, qui permet d'entendre un antécédent (les premières mesures) et un conséquent (les deuxièmes mesures) deux fois de suite. Les micro-variations du dessin mélodiques entre les deux énonciations sont discrètes – et tonalement peu intelligibles pour l'auditeur non aguerri. Notons toutefois que la duplication, démarche accumulative, conduit le discours à une sorte de saturation provoquant parfois de véritables volte-face conclusives : excédé par ses propres redites, le thème se prolonge ou « déborde » vers un autre matériau mélodique.

Thème de *A Window to the Past*

The musical score for 'Thème de *A Window to the Past*' consists of four staves. Staff 1 is marked 'Andante' and 'mf', with dynamics 'mf' and 'mf', and performance instructions 'A', 'A'', 'B', 'B'', and 'B'' indicated. Staff 2 is marked 'Misterioso' and 'p', with dynamics 'p' and 'p'. Staff 3 is marked 'Nostalgically' and 'p', with dynamics 'p' and 'p'. Staff 4 is marked 'Move along' and 'f nobly', with dynamics 'f nobly' and 'f nobly', and performance instructions 'rall.' and 'rall.'.

Exemple musical 140 : Analyse paradigmatique du thème de *A Window the the Past*

³⁷² Encore une fois, nous avons vu que Patrick DOYLE est le seul à dépasser cette considération et donc à s'emparer de la plastique offerte par le concept de leitmotiv pour *Hedwige A* là où ses successeurs optent pour de simples troncatures.

- 1 : HP3, *A Window the the Past*, mes. 5-14 ;
- 2 : HP3, 1M5 *Parents Portrait*, mes. 2-6 ;
- 3 : HP3, 3M9 *Revealing the Bridge*, mes. 2-9 ;
- 4 : HP3, 7M6 *Sirius Finale Scene*, mes. 21-26.

La version initiale provenant du *cue A Window to the Past*, qui est la seule en anacrouse, joue sur l’ambiguïté binaire / ternaire par l’alternance de duolets et de sicilienne ce qui en fait une musique hors du temps. En revanche, le thème est systématiquement traité en ternaire bien affirmé dans d’autres *cues* avec un rythme trochaïque. 1M5 *Parents Portrait* est le seul à proposer une sensible (*fa #*) qui substitue la sous-tonique habituelle (on a alors un sentiment plus tonal – mineur – que modal), il s’agit par ailleurs de la version la plus courte. 3M10 alt. *Remembering Mother Alternate* et 7M6 *Sirius Finale Scene* restent tous deux dans une métrique à $\frac{6}{8}$ qui leur assure un souple balancement renforcé par les rythmiques trochaïques. 7M6 *Sirius Finale Scene* abandonne les appoggiatures ornementales et élide certaines mesures, ce qui n’est pas malvenu puisque plusieurs d’entre elles sont des redites ou des séquences harmoniques en marche. En effet, d’après la version initiale, les mesures 3 et 4 (A’) constituent une duplication des mesures 1 et 2 (A) avec une orientation vers la sous-dominante ; B est donné deux fois en marche (d’où B’) et on peut affirmer que l’antépénultième mesure aurait pu être la troisième période de la marche si elle eût été complète (B’). Le traitement musical subi par le thème d’*A Window to the Past* est rythmiquement assez élaboré puisqu’il joue avec des redites, des élisions, des variations et les changements de métriques.

Motif du Complot

The image shows five staves of musical notation for the 'Motif du Complot'. Each staff represents a different occurrence of the motif with varying dynamics and tempi. Staff 1: Tempo $\text{♩} = 124$, dynamic *p*. Staff 2: Tempo $\text{♩} = 83$, marked 'Misterioso', dynamic *mf*. Staff 3: Tempo $\text{♩} = 77$, dynamic *mf*. Staff 4: Tempo $\text{♩} = 67$, dynamic *mf*. Staff 5: Tempo $\text{♩} = 59$, dynamic *mp*. The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings.

Exemple musical 141 : Extraits comparatifs d’occurrences du motif du *Complot*

- 1 : HP4, 1M1 *Opening Titles*, mes. 25-28 ;
- 2 : HP4, 1M2 *Frank Dies*, mes. 9-11 ;
- 3 : HP4, 1M11 *The Dark Mark*, mes. 23-24³⁷³ ;
- 4 : HP4, 2M3 *Moody*, mes.9 puis mes. 22-23 ;
- 5 : HP4, 3M3 *Sirius Fire*, mes. 23-28.

Nous ne présentons pas les quelques occurrences du motif du *Complot* sous forme d’analyse paradigmatique. En effet, ses apparitions sont tellement protéiformes que faire correspondre verticalement les éléments musicaux par classes d’équivalences est très malaisé voire perd son sens. On peut toutefois ramener le motif du *Complot* à une caractéristique essentielle : le demi-ton descendant dans un rythme iambique. Dans 1M1 *Opening Titles*, la cellule est répétée obsessionnellement dans un

³⁷³ Nous nous appuyons sur le conducteur du ciné-concert qui fusionne les *cues* 1M10 et 1M11 ; dès lors, les numéros de mesure que nous indiquons correspondent à cette version et non au *cue* 1M11 – seul – en tant que tel.

rythme resserré et haletant, traduisant ainsi la menace qui va irriguer le film. 1M2 *Franck Dies* propose une version sereine en valeurs longues en évitant les temps forts de la métrique à $\frac{5}{4}$. La panique inspirée par la Marque des Ténèbres se distille au son de 1M11 *The Dark Mark* ; ici, le motif du *Complot* est alerte et urgent en valeurs brèves. Dans 2M3 *Moody*, l'appel initial est gommé pour valoriser la seconde descendante, sans doute cela figure-t-il la tromperie concernant l'identité de Maugrey Fol (Eil). Enfin, le compositeur montre comment il joue parfois de la superposition d'un thème sur lui-même avec 3M3 *Sirius Fire* où deux voix énoncent le *gimmick* en écho. Ceci engendre plusieurs phénomènes : une dissonance expressive et une sensation d'accumulation par le resserrement des entrées et les diminutions rythmiques. Cet échantillon est restreint et il convient de se souvenir que le motif du *Complot* intervient au moins une fois dans vingt *cues* de *HP4*. Les quelques exemples ci-dessus démontrent la capacité de transformation thématique fondamentale dans l'écriture de Patrick DOYLE pouvant donner accès au statut de leitmotiv.

Thème d'Ombrage

Exemple musical 142 : Analyse paradigmatique du thème d'Ombrage.

- 1 : *HP5*, 2M7 *Speeches*, mes. 44-51³⁷⁴ ;
- 2 : *HP5*, 3M1 *Class*, mes. 16-24 ;
- 3 : *HP5*, 3M7 *Umbridge*, mes. 4-11 ;
- 4 : *HP5*, 6M1 *Takeover*, mes. 31-34³⁷⁵.

Le thème d'Ombrage consiste en une phrase répétée de quatre mesures. Les registres employés vont du médium-aigu au suraigu. L'écriture est très similaire d'une occurrence à l'autre, elle diffère toutefois dans l'indication du *swing* : les valeurs rythmiques deviennent ternaires soit par des triolets, soit par un paratexte. Il n'y a pas réellement de transformation thématique, mais des transpositions. Les seules variations remarquables sont la prolongation de la tonique sur une mesure dans 3M1 *Class* et la troncature du thème dans 6M1 *Takeover* alors qu'Ombrage s'empare du pouvoir à Poudlard en évinçant Dumbledore, comme si son projet politique et obscurantiste était enfin parachevé.

³⁷⁴ Cet extrait est transcrit d'oreille.

³⁷⁵ *Idem*.

Thème des *Forces positives*

Exemple musical 143 : Analyse paradigmatique du thème des *Forces positives*

- 1 : HP7.1, 1M6 *Harry's Closet and Polyjuice*, mes. 11-18 ;
- 2 : HP7.1, 2M12 *Headlines + Kiss*, mes. 17-25 ;
- 3 : HP7.2, 2M14 *Neville Arrives*, mes. 11-18 ;
- 4 : HP7.2, 5M30 *Triage*, mes. 1-13.

Alexandre DESPLAT exploite et valorise les *incipits* de ses thèmes, ce qui permet de les identifier immédiatement. Celui des *Forces positives* est construit en antécédent / conséquent, le premier membre faisant office de tête. On remarque deux tendances à propos des conséquents où intervient la malléabilité musicale. La version initiale – celle entendue lors de la toute première occurrence du thème – de 1M6 *Harry's Closet and Polyjuice* peut revenir ultérieurement comme c'est le cas avec 2M14 *Neville Arrives*. Les conséquents peuvent aussi présenter un matériau complètement différent : 2M12 *Hedlines + Kiss* propose une séquence sous forme de marche très libre ; 5M30 *Triage* exploite et ouvre le motif de l'antécédent.

Thème des *Institutions*

Exemple musical 144 : Analyse paradigmatique du thème des *Institutions*

- 1 : FB1, 1M5B *Niffler Bank Part 1*, mes. 8-21 ;
- 2 : FB1, 1M11 *MACUSA*, mes. 26-33 ;
- 3 : FB1, 9M1 Pt. 3 *A Man and His Beasts (Pt. 3)*, mes. 170-179 ;
- 4 : FB2, *Fantastic Beasts Theme (Solo Piano)*, mes. 22-31.

L'ancrage rythmique du thème des *Institutions* est le plus fréquemment en décomposition binaire dans un tempo calme, comme dans 1M5B *Niffler Bank Part 1* ou 1M11 *MACUSA*. Ce dernier *cue* présente une version du thème tronquée de sa seconde et qui évite la redite de la première phrase. *FB1* étant teinté de jazz ainsi que nous l'avons vu au chapitre précédent, le thème des *Institutions* est transformé dans ce style au moyen d'une réécriture (augmentations et variations rythmiques), du *swing*

et d'un tempo dynamique. Enfin, James Newton HOWARD exploite la malléabilité de son matériau dans l'esprit d'une variation de choral avec *Fantastic Beasts Theme (Solo Piano)* : le discours devient ternaire en triolets ininterrompus (ou presque) qui réalisent à la fois la mélodie et le remplissage harmonique.

Ces thèmes « essentiels » dans les cycles ont montré que les compositeurs ont différentes approches dans le traitement musical. Patrick DOYLE et James Newton HOWARD ont adopté un traitement musical plutôt wagnérien, se caractérisant à la fois par une souplesse du motif (dessins mélodico-rythmiques) et par des changements de styles (types d'écriture). John WILLIAMS, Nicholas HOOPER et Alexandre DESPLAT valorisent quant à eux une certaine fixité musicale des thèmes essentiels, particularité concourant justement à cette qualité d'« essentiels » Ces thèmes essentiels, partagés entre fixité et variété, conduiraient à une forme hybride à l'échelle de l'œuvre-monde selon la typologie de ROSSI.

II. 2. c. Les thèmes principaux

Les thèmes immuables possèdent une présence hégémonique sur l'œuvre-monde. L'équivalent à l'échelle d'un épisode, sorte de thème presque unique et dominant venant irriguer la partition, prend le nom de thème principal. Alexandre DESPLAT est le premier compositeur à vouloir doter les films du *WW* d'un thème principal construit autour d'un matériau fort qui, après l'ouverture du film (le *main title*), se développe dans bon nombre de *cues*. C'est ainsi le cas dans *HP7.1* avec 1M3 *Hermione Obliviates Her Parents* bâti sur le thème d'*Oubliettes* et 1M1 *Opening* dans *HP7.2* fondé sur le thème de *Lily et Rogue*. Le compositeur français affiche clairement cette volonté :

[1M3 *Hermione Obliviates Her Parents*] est le noyau de la partition. En réalité, c'est le *cue* le plus important. C'est la pièce autour de laquelle toute la partition a été construite. L'idée était de trouver un thème qui avait un sentiment de tristesse, une perte d'innocence, mais qui avait toujours un moteur, mais aussi un sentiment de son large pour lui donner un sentiment épique. Cette pièce ouvre le film. C'est la première mélodie que vous entendez. Et c'est une musique qui a pour thème les trois héros qui quittent leur famille, leur maison pour aller vers l'inconnu. Ils vont sur la route pour combattre les forces du mal et cela capture leur anxiété, leurs peurs, leur tristesse. Et c'est la raison pour laquelle ce thème sera récurrent dans différentes nuances tout au long du film.³⁷⁶

J'ai écrit [pour *HP7.2*] un thème que nous avons utilisé comme fil conducteur, le thème de Lily. Nous apprenons dans le dernier épisode que Lily n'est pas seulement liée à Harry, mais à un autre personnage [Rogue]. Nous avons pensé que ce thème flottait dans le film comme un fantôme au loin. Nous entendons une voix, une belle voix pure chantant cette mélodie, c'est le thème même de *HP7.2*.³⁷⁷

Si le recours à un thème principal est un procédé courant et souhaitable pour des films isolés puisqu'il unit la majorité des *cues* d'un film autour d'un même matériau thématique, son emploi dans une œuvre-monde, régie par une logique sériale, pose question. Bien qu'il unisse thématiquement un épisode, il le coupe également du reste de l'œuvre-monde dans la mesure où ce thème principal est traité

³⁷⁶ « Obliviate is the seeds of the score. Actually this piece is the most important piece. That's the piece around which the whole score was built. The idea was to find a theme that had a sense of sorrow, loss of innocence, but still with a propelling motor, and also a sense of wide sound to deliver an epic kind of feeling to it. So this movie opens – actually, this piece opens the movie. It's the first melody that you'll hear. And it's music that goes with the theme where the three heroes leave their families, their homes to go to the unknown. They go on the road to fight the dark forces and it captures their anxiety, their fears, their sadness. And that's why this theme will be recurring in various shades all over the film. » Alexandre DESPLAT dans une interview accordée à *Fiction Alley*, *op. cit.*

³⁷⁷ « I wrote a theme which we've used as a thread, Lily's theme. We learn in the last episode that Lily is not only linked to Harry but to another character. We thought to have this theme floating all over the film like a ghost in the distance. We hear a voice, a beautiful pure voice singing a melody and that's the very theme of Part 2. » Alexandre DESPLAT interviewé par Patrick SAMUEL pour *Static Mass Emporium*, *op. cit.*

comme un matériau générateur presque exclusif, privant ainsi le film de références, d'évolutions et donc de cohérence et d'unité par rapport à l'œuvre-monde.

Cependant, comme nous l'avons vu dans le **Tableau 10**, Alexandre DESPLAT n'a pas créé un seul thème par épisode. La limitation du matériau thématique dont il fait preuve tranche par rapport aux épisodes précédents. On sent que le compositeur veut aller de plus en plus vers une abstraction thématique puisqu'il n'y a que deux thèmes élaborés dans *HP7.2*. Si le nombre de *cues* utilisant un thème est assez similaire d'un thème à l'autre, leur valorisation dans la bande originale et dans le film diffère grandement. Les thèmes d'*Oubliettes* et de *Lily et Rogue* sont les plus prégnants et donc les plus valorisés. Ils ouvrent l'épisode d'où chacun est issu. En cela, ils constituent des thèmes principaux. Les autres demeurent discrets et ne sont pas particulièrement lisibles ni mis en valeur. La limitation du matériau thématique permet une meilleure efficacité de celui-ci plutôt qu'un réseau musico-signifiant complexe : les thèmes principaux assurent un rôle narratif et emblématique renforcé. Cette tendance concourt à la continuité intensifiée dans la mesure où elle consolide les principes d'unité, de clarté et de cohérence à l'échelle de l'épisode.

La rupture dans la forme musicofilmique incarnée par DESPLAT – il s'agit presque d'une forme monothématique – se justifie par rapport à la diégèse et au drame : Harry, Ron et Hermione renoncent à Poudlard pour partir à la chasse aux Horcruxes et éliminer Voldemort. Avec ce geste, le monde magique extérieur au château est perçu comme menaçant et dangereux, comme quelque chose auquel les personnages ne sont pas habitués puisqu'ils résident à l'école durant l'année scolaire. La réciproque est aussi vraie : Poudlard est ce lieu familial et rassurant où grandissent les personnages. Alexandre DESPLAT confirme cette orientation : « nous avons essayé de tenir à l'écart le “monde magique de *Harry Potter*”. Les héros sont confrontés au monde réel. C'est aussi pourquoi *Hedwig's Theme* est moins présent qu'avant.³⁷⁸ »

II. 2. d. Les thèmes « périssables »

Dernière catégorie, les thèmes périssables désignent les matériaux thématiques récurrents qui « sont soumis à la force mortifère du temps » selon ONKELINX. Nous appréhendons ainsi les thèmes périssables comme des matériaux musicaux récurrents mais très peu fréquents, condamnés à disparaître assez vite dans l'œuvre-monde en raison de la progression narrative de film en films. Ils peuvent ou non intervenir dans plusieurs épisodes d'un cycle. La multitude de thèmes ne faisant qu'une seule occurrence dans *HP1* et une seule autre dans *HP2* illustre ce cas de figure. Ce phénomène bien singulier se comprend dans la mesure où des matériaux musicaux (des *cues* entiers ou certaines portions) ont été « adaptés » par William ROSS entre les deux films ainsi que nous l'avons vu au chapitre 1. Ainsi, un motif thématique entendu dans *HP1* est à nouveau présent dans *HP2* du fait de cette organisation singulière. Il convient alors de se demander si ces matériaux doivent être qualifiés de thèmes récurrents.

D'une part, puisqu'il s'agit de fragments de partitions textuellement importés dans *HP2*, il n'y a pas du tout de traitement sur le matériau musical, il s'agit d'un simple collage au milieu de musique *originale* composée pour le second épisode³⁷⁹. Ce premier versant musical tend à écarter la terminologie de thème récurrent. Les manuscrits autographes des orchestrateurs de *HP2* sont symptomatiques : certaines mesures renvoient directement à des fragments thématiques de *HP1* comme dans 1M7 *Escape from the Dursley's* : les mes. 17-24 correspondent à celles de 16 du premier épisode (**Illustration 13**) où intervient le thème de *La nuit* :

³⁷⁸ « We tried to keep away from the “magic world of Harry Potter”. The heroes are facing the real world. This is also why Hedwig's Theme is less present than before. » Alexandre DESPLAT cité dans SCHWEIGER, « The Deathly Hallows Composer Alexandre DESPLAT » pour *Film Music Magazine*, op. cit.

³⁷⁹ En conséquence, nous choisissons de ne pas représenter d'exemple musical de type analyse paradigmatique car le contenu musical est strictement le même – naturellement, seuls les *cues* et des numéros de mesures changent.



Illustration 13 : Haut de la p. 5 du manuscrit autographe de *HP2*, 1M7 *Escape from the Dursley's*

D'autre part, ces extraits issus de *HP1* sont associés à des situations similaires, sortes de rimes narratives. C'est-à-dire que les référents dramatiques et visuels de *HP2* concordent avec ceux de *HP1*. Par exemple, le thème de *Noël* intervient uniquement pour Noël, celui de la *Course* uniquement quand les personnages courent, etc. Ce second versant sémantique amorce un rapprochement vers la qualité de thème récurrent.

Autre cas particulier dans le *WW*, en réutilisant des *cues* antérieurs pour le dernier épisode potterien – et non pas des fragments, ainsi que nous l'avons vu au chapitre précédent –, Alexandre DESPLAT convoque des thèmes particulièrement prégnants, apparus à de nombreuses reprises dans le cycle WILLIAMS / COLUMBUS, pour « boucler la boucle » : les thèmes d'*Hedwige* dans ses quatre composantes *A*, *B*, *C* et *D* – ce qui n'était pas apparu depuis *HP2* et donc le cycle WILLIAMS / COLUMBUS – et de *Leaving Hogwarts*.

Les thèmes « périssables » sont ici synonymes de citation textuelle. Aux récurrences narratives correspondent des récurrences musicales fixes. Le forme musicofilmique engendrée par les thèmes périssables seuls serait répétitive selon la typologie de ROSSI.

II. 3. Des fonctions spécifiques

Si, ainsi que nous l'avons rappelé, l'usage du thème récurrent est aussi répandu parmi les compositions pour le cinéma, c'est qu'il répond à des besoins tant structurels que sémantiques et émotionnels que nous allons maintenant interroger.

II. 3. a. Fonctions structurelles

Puisqu'ils servent le drame opératique, les thèmes récurrents devraient également constituer une valeur ajoutée, voire nécessaire, aux films du *WW* inscrits dans une logique sériale. Claudia GORBMAN identifie deux intérêts principaux quant à leur usage dans la musique de cinéma avec de longues partitions : la musique presque ininterrompue est un facteur de continuité et les thèmes un facteur d'unité³⁸⁰. L'auteur, qui voit dans les pratiques steineriennes le modèle classique américain, précise que celles-ci reposent sur la « structuration thématique » :

Après avoir visionné un montage provisoire, [Max STEINER] établit les motifs pour les personnages principaux et les idées importantes. Il écrit ensuite la bande originale à partir de ces éléments. Une partition thématique assure une unité profonde par les occurrences et les variations, comme une sorte de système sémiotique intrinsèque. La

³⁸⁰ Voir GORBMAN Claudia, *Unheard Melodies. Narrative Film Music*, op. cit., p. 73 et 89-91.

répétition, les interactions et les variations des thèmes musicaux au cours d'un film participent fortement à sa clarté dramatique et à la lisibilité de sa structure formelle.³⁸¹

En effet, nous l'avons rappelé, le thème est une identification musicale dynamique de certains personnages mais aussi un élément narratif du récit, il est plus qu'un simple rappel sonore. Par son ressassement, il structure musicalement les étapes du récit et fait parfois figure de prodrome, de signe avant-coureur de l'intrigue. Il assure ainsi de l'unité à l'ensemble du film et de la partition.

Les partitions-fleuves du *WW* apportent un sentiment de continuité musicale ininterrompue. Il est paradoxal de constater que de nombreux *cues* sont courts et constitués de seulement quelques mesures. La continuité musicale naît alors par la succession de cette multitude de *cues* dans un enchaînement rapproché dans le temps, le rythme musicofilmique est alors élevé³⁸². Les thèmes renforcent l'impression de continuité et l'unité déjà dues à la présence quasi ininterrompue de la musique.

Les méprises définitionnelles autour du leitmotiv, rappelées en exergue du chapitre, ont mis en évidence le « présupposé selon lequel [les] leitmotiv[e] devrai[en]t faire valoir une association fixe en dépit de leur mouvance fondamentale tant dans la musique de WAGNER que dans celle des films³⁸³ ». La malléabilité référentielle, défendue par Chloé HUVET pour la toile thématique starwarsienne et par d'autres auteurs³⁸⁴, s'applique particulièrement bien à une œuvre-monde telle que *WW* en raison de l'étendue de celle-ci. L'évolution référentielle des thèmes installe une sémantique dynamique se renforçant au fil des épisodes. Ce phénomène relève de la continuité dans le *WW*, c'est-à-dire une longue dans temporalité diégétique éclatée sur dix films.

Évolutions et remplacements des référents

Notre précédente analyse des récurrences du thème d'*Hedwige A* a montré son glissement référentiel progressif au gré des changements de cycles de compositeur / réalisateur jusqu'à traverser les arcs narratifs pour devenir, au final, l'emblème musical même du *WW*. Ce *gimmick* est le pendant musical du logotype de l'œuvre-monde.

Évolutions et remplacements des thèmes

Les trois phrases thématiques de *Voldemort* (p. 172) peuvent être également rassemblées en un *Urmotiv* (« leitmotiv fondateur »). On l'entend dans les deux premiers films pour lesquels Voldemort est en lien direct avec l'intrigue principale. Le troisième épisode éclipse cet *Urmotiv* puisque Voldemort est éloigné³⁸⁵. L'intrigue du troisième volet se concentre ainsi sur Sirius Black. Voldemort revient au

³⁸¹ « *After watching the rough cut, he devised the principal character and idea motifs, and then elaborated the score from there. The thematic score provides a built-in unity of statement and variation, as well as a semiotic subsystem. The repetition, interaction, and variation of musical themes throughout a film contributes much to the clarity of its dramaturgy and to the clarity of its formal structures.* » *Ibid.* p. 90-91.

³⁸² Nous renvoyons aux *cues lists* établies en annexe 2 p. 329 faisant état des *timescodes*, c'est-à-dire des entrées et des sorties de la musique dans chaque film.

³⁸³ HUVET Chloé, *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*, *op. cit.*, p. 134.

³⁸⁴ HUVET dresse l'état de l'art suivant : Peter LARSEN avec « From Bayreuth to Los Angeles » ; Stan LINK avec « Leitmotiv: Persuasive Musical Narration » ; Matthew BRIBITZER-STULL, *Understanding the Leitmotiv*, *op. cit.*, p. 159-221 et 283 ; et Robynn J. STILWELL, « "Bad Wolf": Leitmotiv in *Doctor Who* (2005) » dans James DEAVILLE (dir.), *Music in Television: Channels of Listening*, New York / Abingdon : Routledge, 2011, p. 119-142.

³⁸⁵ Nous apprenons grâce aux romans qu'il se trouve en Albanie, ce qui permet à Peter Pettigrow de le rejoindre et de libérer son Mangemort Barty Croupton junior de l'emprise de son père, de le placer sous les traits de Maugrey Fol Œil à Poudlard pour piéger Harry dans le Tournoi des Trois Sorciers.

premier plan du drame dans *HP4* puisqu'il « ressuscite » et parvient à placer Harry dans le Tournoi des Trois Sorciers. Patrick DOYLE a alors créé le thème de *Lord Voldemort* (p. 185) sans lien musical avec l'*Urmotiv* initial ; cela semble justifié dans la mesure où Voldemort vivant ne peut avoir la même définition musicale que Voldemort « détruit ».

Poudlard est figuré par le thème éponyme (p. 171) dans *HP1*. Il possède un caractère noble et martial correspondant à la vision qu'en ont les élèves de première année Harry, Ron, Hermione et leurs camarades : une école ancestrale dans laquelle ils doivent bien se comporter. Le thème de *Poudlard* se termine d'ailleurs par une cadence plagale connotée. Les films suivants ne le reprennent pas, les élèves s'autorisant quelques digressions vis-à-vis du règlement de l'école. Patrick DOYLE redonne une identité musicale à Poudlard grâce au thème de l'*École* (p. 187) dans *HP4* : il s'agit alors d'un thème lyrique, chantant, toujours noble, émouvant et presque nostalgique. Il est en adéquation avec le Poudlard du quatrième film : c'est l'école-hôte qui accueille le Tournoi des Sorciers, institution séculaire de fraternité et de coopération magique internationale. Le thème est à nouveau remplacé par celui du *Château* (p. 194) dans *HP6*, dernier épisode où la majeure partie de la diégèse se déroule à Poudlard.

Le thème du *Quidditch* (p. 172) du premier film accompagnait le match de Quidditch de Gryffondor contre Serpentard. Haletant, festif et répétitif, il n'a été réemployé que dans un seul *cue* ultérieur dans *HP2*. Une filiation est néanmoins envisageable avec le thème de la *Compétition* (p. 187) du quatrième épisode dans la mesure où il intervient pour la Coupe du Monde Quidditch et la première tâche du Tournoi des Trois Sorciers (alors qu'Harry utilise son balai volant pour réussir l'épreuve). *Compétition* se veut davantage solennel et martial, mais toujours festif et éclatant.

Deux thèmes représentent l'amour, la nostalgie, la référence au passé, la famille. Tout cela est lié dans la mesure où Harry est orphelin. Il s'agit d'abord de *Leaving Hogwarts* (p. 171), le thème élégiaque et émouvant dans *HP1* et que l'on retrouve dans l'épisode suivant et lors de l'épilogue « dix-neuf ans plus tard » du volet potterien. *Leaving Hogwarts* présente un glissement référentiel à l'échelle d'un épisode, celui de *HP1* : d'abord associé à la solitude de Harry (on l'entend lorsque le jeune sorcier reste éveillé, le regard perdu au lointain, lors de sa première nuit à Poudlard), ce thème traduit par la suite l'amour de ses proches, de ses amis et camarades et le sentiment d'avoir enfin un foyer grâce à Poudlard. Cette rapide évolution référentielle, circonscrite à un seul film, fait de l'épisode une expérience thématique dynamique. Dans *HP3*, c'est le thème d'*A Window to the Past* (p. 182) qui le remplace en concentrant les mêmes fonctions émotionnelles et dramatiques. Il intervient pour la première fois quand Harry, attristé, contemple la photographie de ses parents. Le thème d'*A Window to the Past* fait référence au souvenir douloureux des parents de Harry, notamment sa mère Lily avec 3M10 alt. *Remembering Mother Alternate* et la relation d'amitié qu'elle entretenait avec Remus Lupin. Ces deux thèmes assument le rôle d'une sorte de filigrane émotionnel qui resurgit quand la peine d'Harry est ravivée et qu'il est fait mention de ses parents décédés. Les deux seules occurrences du thème d'*Harry et Sirius* (p. 191) renouvellent brièvement le matériau thématique affecté à la peine pour les proches d'Harry. Deux nouveaux remplacements interviennent : dans *HP6* avec le thème de *Lily et Slughorn* (p. 193) – la mère d'Harry par le prisme des souvenirs explorés de Horace Slughorn – et dans *HP7.2* avec le thème de *Lily et Rogue* (p. 197) – la mort de Lily constitue une tragédie perpétuelle pour Rogue. Bien que ces matériaux thématiques soient différents, ils possèdent des points communs : il s'agit de mélodies.

Le thème de la *Nuit* (p. 174) est peu présent sur les deux premiers films. Il intervient systématiquement en période nocturne et quand la narration est entourée d'un mystère que les jeunes sorciers Harry, Ron et Hermione s'emploient à lever. En deux sections, la première est purement mélodique, en mode mineur avec sensible de la dominante (la sous-dominante est altérée d'un demi-ton supérieur), la deuxième section consiste en aller-retour d'accords parallèles, ce qui brouille la tonalité et intensifie le mystère dans la nuit. Dans *HP3*, John WILLIAMS renonce à l'employer au profit du grand thème de *Double Trouble* (p. 184) bien plus présent : le mystère est maintenant celui autour de Sirius

Black et de la menace palpable qu'il représente. Assez fréquemment exprimé durant les soirées et les périodes nocturnes, *Double Trouble* s'inscrit en remplacement de la *Nuit*, cette évolution apporte une thématique musicale forte (il s'agit du matériau musical le plus présent dans l'épisode). Le thème de *In Noctem* (p. 192), forgé par Nicholas HOOPER pour *HP6*, se substitue aux deux précédents. Le compositeur l'a appréhendé comme un processus se développant musicalement et narrativement au cours de l'épisode. Il trouve son acmé musicale avec 7M44 *In Noctem (Dumbledore's Office Pt. 2)* lorsque Harry et Dumbledore se préparent à quitter Poudlard pour récupérer le Horcruxe-médaille :

Ma scène préférée est lorsque Dumbledore et Harry transplanent depuis la tour d'astronomie de Poudlard jusqu'à un rocher coincé en pleine mer. Son thème musical est progressivement développé tout au long du film durant les scènes entre Dumbledore et Harry et il atteint son apogée lors de ce moment émouvant et magnifique. Ça m'a pris énormément de temps pour l'écrire mais lorsque je l'ai entendu joué par l'orchestre et le chœur, je me suis senti embarqué au large.³⁸⁶

Le thème d'*Errol* (p. 179) doit être mis en regard de celui d'*Hedwige A*. Errol est également un hibou (celui de la famille Weasley) et sa fonction est uniquement celle d'être un « hibou postal ». C'est pourquoi ses atours mélodiques sont dérivés de ceux de la tête d'*Hedwige A*. Ainsi, le thème d'*Errol* représente une évolution, une digression par rapport au célèbre *gimmick*.

Bien que le thème de *Harry* (p. 186) conçu par Patrick DOYLE n'ait rien à voir musicalement avec celui d'*Hedwige*, il est possible de l'en rapprocher et de les mettre en regard. En effet, si l'ambiguïté s'installait jusqu'à *HP3* inclus quant à l'appartenance en propre à Harry du thème d'*Hedwige*, le compositeur écossais a clarifié son rôle : il ne concerne pas ou plus Harry qui a désormais son propre matériau musical récurrent, *Harry*, et peut alors poursuivre sa fonction de signature musicale sans équivoque.

Les épisodes d'ouverture de chacun des volets narratifs comportent un matériau thématique associé aux animaux. Dans le cycle de *HP1* et *HP2*, le thème des *Animaux* (p. 176) accompagne humoristiquement le bébé dragon de Hagrid, les limaces crachées par Ron ou encore son rat Croûlard. Avec les *Animaux fantastiques*, les créatures magiques se retrouvent souvent au centre de la diégèse, tant et si bien que deux thèmes leur sont associés : *Créatures A* (p. 201) et *Créatures B* (p. 202).

Les thèmes de l'*Armée de Dumbledore* (p. 189) et des *Forces positives* (p. 196), respectivement forgés dans *HP5* et *HP7.1*, sont associés aux groupes de sorciers qui combattent l'obscurantisme incarné par Dolores Ombrage et le terrorisme voldemortien. Le premier se déroule dans le cadre encore légèrement préservé de l'école et correspond à des enfants tandis que le second est plus violent et fatal pour les jeunes adultes loin de Poudlard. Le remplacement du thème initial accompagne l'évolution du combat contre la progressive noirceur que propose l'intrigue à la fin du volet potterien.

Dialectique dramatique entre deux thèmes

Le thème de *Fumseck* (p. 181), le rayonnant phénix d'Albus Dumbledore, entre en opposition avec celui de *Nagini* (p. 185), le serpent malfaisant de Voldemort. Bien que le premier ait été forgé dans *HP2* et le second dans *HP4*, il est intéressant de les mettre en parallèle puisque l'un est l'animal du grand sorcier protecteur qui apporte à Harry ses armes (le Choixpeau et l'épée de Godric Gryffondor pour combattre le Basilic), le guérit et le ramène à Poudlard, et l'autre est l'animal du mage noir qui

³⁸⁶ « *The journey to the cave where Dumbledore and Harry apparate from the tower in Hogwarts to a rock in the sea was my favorite [scene]. The theme that this was based on had been quietly developing throughout the film in scenes between Dumbledore and Harry and now it had a chance to expand to something stirring and magnificent. It took a long time to write it but when I heard it performed by the huge orchestra and choir it felt like I had flown out there across the sea myself.* » Traduction Poudlard.org accessible sur <<https://www.poudlard.org/2010/02/01/maj-nouvelle-interview-de-nicholas/>> op. cit.

l'accompagne, assassine notamment Rogue et sera un redoutable ennemi à vaincre. *Fumseck* est d'un caractère chantant, noble, solennel, dans une tonalité de *ré* majeur affirmée et réconfortante. *Nagini* est sinueux et sombre comme le serpent qu'il incarne, chromatique et тонаlement piégeux (enchaînement des harmonies de *fa* mineur à *mi* mineur dans le contexte de *do* mineur). Opposés dans leurs caractères comme dans leurs allégories (la lumière contre les ténèbres), ces deux thèmes animaliers possèdent les mêmes objectifs musicaux, s'enchaînent en évoluant à un film d'intervalle, apportant ainsi un peu plus de noirceur à *HP4* lorsqu'on les met en perspective.

Abandon du thème pour un référent

Le thème comique de *Mimi Geignarde* (p. 182) issu de *HP2* aurait pu être réemployé dans le quatrième épisode lorsque Harry se rend dans la salle de bain des préfets avec l'œuf d'or et qu'il y rencontre ce fantôme autrefois était susceptible. En renonçant au thème de *Mimi Geignarde*, Patrick DOYLE a préféré composer une habanera sensuelle qui correspond à l'esprit taquin de Mimi et au fait que Harry, nu dans le grand bassin, soit seulement recouvert de mousse. Le sorcier est maintenant adolescent et la musique accompagne ce nouvel état. La disparition du thème initial se présente alors en adéquation avec les besoins narratifs : Mimi n'apparaît qu'une seule fois dans *HP4* et son comportement ainsi que sa personnalité ont changé.

Multiples thèmes pour un même référent

Nous avons vu qu'un même personnage peut être associé à plusieurs thèmes consubstantiels comme c'est le cas pour Voldemort et ses trois matériaux initiaux. Il arrive aussi qu'un même personnage soit associé à des thèmes diamétralement opposés en raison de facettes de personnalité divergentes. Ainsi, James Newton HOWARD nous renseigne sur l'évolution tant musicale que sémantique des thèmes associés à Norbert Dragonneau :

Je dirais que Norbert dispose de deux thèmes principaux. D'une part [avec le thème de *Tina et Norbert* (p. 199)], il a ce caractère très « à la Norbert », légèrement chaplinesque comme un professeur distrait, un peu chaotique, d'où il tire cette personnalité si chaleureuse et si douce. D'autre part [avec le thème de *Norbert* (p. 199)], quand il se retrouve dans une situation où il doit jouer les héros, j'utilise ce que nous appelons le thème « Norbert en héros », c'est un peu le thème du grand héros musclé. On l'associait à un Indiana Jones ou à un super héros car, quand j'utilise ce thème, on voit un professeur distrait se métamorphoser en un héros extraordinaire.³⁸⁷

Synthèse et interprétations

Les différents types de malléabilités référentielles et musicales que nous venons de présenter mettent en lumière une dialectique entre unité et évolution (donc continuité) des thèmes. Celle-ci trouve sa justification dans la succession des cycles de compositeurs / réalisateurs, des créateurs partagés entre héritage et créativité dans une logique globale de progressivité. On observe toutefois des contrastes à différentes échelles : des thèmes changent d'un compositeur à l'autre (comme pour ceux de Voldemort

³⁸⁷ « *Newt has two primary themes in my mind. He has his very Newt, slightly Charlie Chaplin-esque, absent-minded professor kind of bumbling around, where he's got this warm and sweet kind of personality. And then when he gets into a situation where he needs to perform heroically, he has what we call the "Newt as a Hero" theme and that's kind of the big, muscular hero theme – you know, thinking about Newt as Indiana Jones or Newt as some other heroic character because once that happens you see him transform from being a bumbling professor into this genius action hero.* » Propos recueillis par Hugh MCINTYRE pour *Forbes*, op. cit.

de WILLIAMS à DOYLE) et d'autres se renouvellent tout au long d'un volet narratif (par exemple, les thèmes autour de l'amour, la nostalgie, le passé et la famille au cours des films *Harry Potter*).

II. 3. b. Fonctions émotionnelles

Tout en cristallisant l'emploi du thème récurrent à des fins d'unité et de continuité, la pratique opératique vise aussi la fonction de guide émotionnel. Avec simplement deux occurrences, la seconde fait écho à la première et rappelle avec elle la charge émotionnelle éprouvée lors de l'énonciation initiale. Les deux significations alors portées par un même thème dans deux contextes se conjuguent : « s'il est vrai que WAGNER greffe un thème dans la texture orchestrale lorsque certaines choses concrètes (objets, personnages, événements, etc.) figurent dans le livret, son intention dramatico-compositionnelle réside dans les occurrences thématiques pour rappeler des *émotions*³⁸⁸ ». Susciter des émotions est d'ailleurs une caractéristique essentielle de cinéma hollywoodien, en particulier dans la veine *mainstream* et les *blockbusters*. Cet aspect justifie aussi l'incorporation du thème récurrent au cinéma. Pour y parvenir, une partition de film doit être signifiante et expressive :

Comme le fait valoir Claudia GORBMAN à propos de WAGNER, si un motif donné ne fait pas référence à un objet spécifique, il ne peut alors pas être référentiel mais simplement expressif. Autrement dit, faute de référence à élément concret, la musique peut toujours exprimer quelque chose d'abstrait. Il s'agit d'une vision originale se rapprochant de la définition d'un certain type d'expériences humaines que nous qualifions d'« artistiques » : la capacité de provoquer une contemplation significative sans signification concrète.³⁸⁹

Les jeux d'acteur comptent parmi les premiers vecteurs d'émotions d'un film. L'un des défis d'un compositeur de musique pour le cinéma peut être de lire, transcrire et amplifier ces émotions. Daniel RADCLIFFE, qui incarne Harry Potter, en reconnaît l'importance, et notamment le rôle de la musique :

Ce qui m'importe dans *Harry Potter*, c'est que les films soient uniques, qu'il n'y ait pas que de l'action, qu'il y ait aussi de l'émotion. Ces moments de réflexion, de découverte de soi sont importants. Le compositeur doit accentuer ces moments autant que l'action. Sans [le *cue* 5M1 *Cho in Winter* basé sur le thème de *Harry*], on me verrait seulement marcher dans la neige, transi de froid et malheureux. Mais avec la musique si merveilleusement écrite de Pat' DOYLE, ce moment devient très émotionnel et ça n'aurait pas été le cas sans musique. C'est un très beau morceau reflétant les sentiments de Harry dans sa quatrième année à Poudlard.³⁹⁰

Le rôle émotionnel des thèmes réside ainsi dans le rappel musico-sémantique « cumulatif » et dans la capacité de la musique à exprimer l'ineffable du film avec une infinité de nuances. Ainsi, dans le premier épisode, WILLIAMS peut susciter l'apathie de Harry au quotidien chez les Dursley en privant l'image de musique et, au contraire, allumer la flamme de l'espoir chez le garçon par les premiers *cues* du film qui contiennent tous le thème d'*Hedwige* dans des orchestrations chatoyantes, entraînant Harry et le spectateur dans un univers magique bienveillant et chaleureux. De manière générale dans le *WW*,

³⁸⁸ « *While it is true that WAGNER will weave an associative theme into the orchestral texture when certain concrete things – objects, characters, events, and the like – are mentioned in the text, his dramatic-compositional intention is for thematic statements to recall emotions.* » BRIBITZER-STULL Matthew, *Understanding the Leitmotif. From WAGNER to Hollywood Film Music, op. cit.*, p. 28.

³⁸⁹ « *As Claudia GORBMAN argues in reference to WAGNER, if a given motive doesn't refer to a specific object then it can't be referential, merely expressive. That is, lacking reference to something concrete, music can still express something abstract. This is an extraordinary statement, and one that approaches a definition of a certain kind of human experience we call "artistic": the ability to evoke in people meaningful contemplation without concrete signification.* » *Ibid.* p. 85.

³⁹⁰ Daniel RADCLIFFE cité dans MEADOWS Michael, *Creating the World of Harry Potter. Part 4: Sound and Music, op. cit.*

les thèmes ayant une portée émotionnelle particulièrement forte en raison de l'accumulation de leurs occurrences peuvent être répartis en trois domaines sentimentaux.

Amour, amitié et union

Alors que l'année scolaire s'achève par le traditionnel festin dans *HP2*, Hagrid fait son entrée et exprime sa reconnaissance aux jeunes sorciers pour avoir percé le mystère de la Chambre des Secrets, ce qui a permis de le libérer d'Azkaban. Toute l'école applaudit Hagrid et salue son retour dans un *happy ending* accompagné par 9M4 *A Reunion of Friends*, bâti sur le thème de *Leaving Hogwarts* qui, en cumulant depuis deux films les moments forts et lyriques durant lesquels les proches de Harry lui prouvent leur amour, apporte un sentiment de félicité et témoigne de la grande affection portée à Hagrid.

Le *cue* 4M3 *Recruits*, accompagnant la création de l'Armée de Dumbledore dans *HP5*, présente pour la première fois le thème de ce regroupement clandestin d'élèves de Poudlard voulant pratiquer la défense contre les forces du Mal alors que Dolores Ombrage maintient un obscurantisme sur Poudlard. Les entraînements se succèdent dans la Salle sur Demande avec des musiques qui n'emploient pas le thème. Lors de la dernière séance avec 5M5 *Patronus*, celui-ci revient, c'est une musique avec caractère foncièrement joyeux qui rompt avec la morosité que fait régner Ombrage. Le thème, par son retour synonyme de concrétisation du projet, impose de la légèreté et de l'enthousiasme, ce qui fait de ce moment un point de relâchement des tensions, un moment-clef émotionnel du film.

On apprend dans *HP6* que Horace Slughorn a bien connu Lily Evans, la mère de Harry, et qu'ils étaient très proches. Le thème de *Lily et Slughorn* revient à chaque fois que le vieux professeur parle de son ancienne élève. Harry parvient à persuader Slughorn de lui livrer son souvenir sur les Horcruces dont il a tellement honte en faisant jouer « la corde sensible », c'est-à-dire le destin de sa mère. Le thème que l'on entend à ce moment-là possède alors une force émotionnelle déchirante, somme des occurrences précédentes durant lesquelles Slughorn disait combien il est peiné du sort de Lily.

La civilisation des sorciers se fracture au début du XX^e siècle entre les partisans de Grindelwald et ceux des institutions officielles comme le ministère (britannique) de la Magie, le MACUSA ou le ministère français des Affaires Magiques. Entre les deux tendances, certains sorciers refusent de prendre part à ces batailles politiques comme Norbert Dragonneau. Directement confronté à la monstruosité de Grindelwald à Paris – il assassine entre autres Leta Lestrange –, le magizoologiste prend les armes pour lutter contre son incendie magique au Père Lachaise. Le *cue* *Wands Into the Earth* énonce le thème des *Institutions* en *tutti* d'orchestre alors que le combat fait rage. C'est un geste dramatique et émotionnel fort puisqu'il concrétise une sorte d'union sacrée entre les sorciers en marge (Nicolas Flamel, Yusuf Kama, Nagini, Norbert Dragonneau) et ceux des institutions (Tina Goldstein, Thésée Dragonneau, Torquil Travers). Norbert dit immédiatement après à son Auror de frère : « J'ai choisi mon camp³⁹¹ ».

Tristesse et nostalgie

Le thème d'*A Window to the Past* dans *HP3* se rapporte à la solitude de Harry et à ses peines à l'orée de l'adolescence. Vers la fin du film, il retentit aux cors à la suite d'un fracassant *tutti* d'orchestre avec chœur atonal dans 7M4 *Watching the Past* lorsque Harry repousse la centaine de Détraqueurs qui les assaillent avec son parain évanoui, Sirius Black. La lumière sonore apportée par le thème transcende sa signification : le Patronus étant l'émanation d'un souvenir heureux particulièrement puissant, le thème d'*A Window to the Past* montre maintenant que Harry accepte et canalise son malheur pour en

³⁹¹ « *I've chosen my side.* » J. K. ROWLING (Joanne ROWLING), *Fantastic Beasts: The Crimes of Grindelwald. The Original Screenplay*, New York : Little, Brown and Company, 2018, p. 263.

faire une force, le personnage se construit et a mûri, le thème conduit le spectateur vers un sentiment d'apaisement et de grandeur.

Dès l'ouverture de *HP7.1*, le thème d'*Oubliettes* se charge d'une puissance émotionnelle bouleversante puisque c'est là qu'Hermione s'efface elle-même de la mémoire de ses parents pour les protéger des Mangemorts. Plus tard, lorsque Harry, Ron et Hermione errent depuis des mois sans savoir comment avancer dans la chasse aux Horcruxes, Ron, à bout, laisse éclater sa colère et sa déception, il quitte ses amis. La musique de 5M51 *Ron Leaves* réalise un poignant commentaire de la situation grâce au thème qui génère tout le *cue*. Le thème crée une analogie entre la suppression d'Hermione chez ses parents et l'abandon de Ron : il y a là quelque chose d'irréversible.

En pleine bataille de Poudlard dans *HP7.2*, Harry se rend dans le bureau du directeur pour consulter dans la Pensine les souvenirs que lui a transmis Rogue en expirant. Il apprend ou plutôt reçoit la confirmation qu'il est lui-même un Horcruxe involontaire de Voldemort et que, pour détruire ce dernier, il doit mourir auparavant. Ce moment poignant mettant Harry en lien avec sa propre finitude est accompagné par 5M31A *HP6 9M49 Dumbledore's Farewell* qui n'est autre que le *cue* composé par Nicholas HOOPER dans *HP6* qui accompagnait la mort de Dumbledore. Les deux *lamenti* funèbres entrent en résonance et font des souvenirs que visionne Harry un moment particulièrement déchirant.

Horreur

Le professeur Maugrey Fol Œil emmène Harry dans son bureau pour l'interroger sur le retour de Voldemort dans *HP4*. Lorsque Harry se rend compte que son professeur est en réalité un Mangemort, le thème de *Lord Voldemort* intervient dans 8M1 *Moody Additional Material*. Le thème guide les émotions de Harry en cet instant de révélation : trahison de la confiance en un mentor, stupéfaction et horreur d'avoir été manipulé. Le dépouillement de l'orchestration – altos au thème, simplement soutenus aux cordes graves en accords – souligne la crudité émotionnelle de Harry.

Synthèse et interprétations

Le fait que les thèmes récurrents possédant une charge émotionnelle particulièrement forte soient rassemblés dans les trois catégories présentées ci-dessus n'est pas anodin. Celles-ci figurent parmi les thèmes emblématiques de la littérature initiatique. *Harry Potter* est d'ailleurs souvent décrit comme une suite de romans d'apprentissage et analysé comme telle par Daphné PLEINDOUX-LEGRAND dans sa thèse de doctorat³⁹². C'est dire l'importance accordée aux thèmes abondant dans ces registres et la puissance émotionnelle des scènes où ils interviennent, forts de l'accumulation de leurs occurrences.

³⁹² Voir Daphné PLEINDOUX-LEGRAND, *Harry Potter : récit d'apprentissage et quête initiatique*, Paris : Université Paris 4, 2007, thèse de doctorat.

Conclusion du chapitre

L'unité musicale à l'échelle des cycles de compositeur / réalisateur se confirme du point de vue thématique. À l'exception des thèmes d'*Hedwige A* et d'*Hedwige B*, chaque compositeur du *WW* a renoncé au matériau thématique de ses prédécesseurs. Seul *Hedwige A* apparaît dans tous les épisodes, et presque systématiquement lors des ouvertures filmiques, ce qui conduit Nicholas HOOPER à lui reconnaître dès *HP5* la qualité d'emblème musical du *WW*³⁹³.

Les cinq compositeurs de l'œuvre-monde n'ont pas le même rapport au matériau thématique et à la forme musicale. John WILLIAMS, Patrick DOYLE et James Newton HOWARD valorisent un large réseau thématique, ce qui assure l'unité et la cohérence d'un épisode et au sein d'un même cycle de compositeur / réalisateur. Nicholas HOOPER et Alexandre DESPLAT préfèrent la raréfaction thématique : dans un souci dramatique particulier pour le compositeur anglais, dans une perspective esthétique pour son homologue français par l'instauration d'un thème principal irriguant la partition.

Les rapports au thème divergent aussi dans les transformations musicales que façonnent les compositeurs. Il s'agit de retravailler les atours *a minima* mélodiques et rythmiques au gré des occurrences des thèmes ou dans la continuité des épisodes. Si John WILLIAMS, Nicholas HOOPER et Alexandre DESPLAT prônent une certaine fixité morphologique des motifs, James Newton HOWARD et surtout Patrick DOYLE défendent une pratique de transformation du matériau thématique. Il peut alors s'agir de variations mélodiques (mutations) ou rythmiques (augmentations, diminutions, nouvelles « rythmisations³⁹⁴ », style d'interprétation *swing*), de troncatures, de duplications ou reprises, d'émissions. Une telle approche dynamise le rôle musico-dramatique des thèmes et leur permet de « vivre dans le temps de l'œuvre [...] et de subir l'altération du temps³⁹⁵ ». Rapportée à l'œuvre-monde, la malléabilité musicale garantit la continuité thématique, tandis que la fixité musicale conforte l'unité thématique. La conjugaison de ces deux idéaux renforce le développement de l'œuvre-monde.

À la transformation musicale correspond la malléabilité référentielle des thèmes récurrents. La plupart sont périssables et n'existent que dans le temps du cycle de compositeur / réalisateur qui les ont forgés. Il est fréquent qu'un même référent connaisse des thèmes successifs ; les changements de cycles sont l'occasion de renouveler le matériau thématique antérieur. Il est évident que le remplacement nuit à la continuité référentielle et thématique des l'œuvre-monde. Toutefois, ce phénomène peut aussi être appréhendé comme une évolution cohérente au regard de la progression du récit et des personnages qui grandissent dans le cas du volet *Harry Potter*. Le thème d'*Hedwige* immuable stabilise l'œuvre-monde et capitalise un potentiel expressif considérable par la charge émotionnelle qu'il accumule et véhicule au fur et à mesure des occurrences et à travers les épisodes.

À l'instar de l'unité esthétique questionnée au précédent chapitre, l'écriture thématique du *WW* s'accomplit dans une dialectique, tant musicale que référentielle. Elle est partagée entre l'unité et la progressivité. À nouveau, l'œuvre-monde trouve sa cohérence dans le temps, dans la multiplicité des pratiques thématiques qui, en s'entremêlant, se concilient et s'équilibrent.

³⁹³ « Nous avons tous estimé qu'il était essentiel d'utiliser le thème magnifique et envoûtant de John WILLIAMS car il est si fortement associé aux films. » « *We all felt that it was essential that we use John WILLIAMS' beautiful and haunting theme as it is so strongly identified with the films.* » Nicholas HOOPER cité par CARLSSON Mikael, « HOOPER Writes New Themes for *Potter* » [« HOOPER écrit de nouveaux thèmes pour *Potter* »], *Film Music Weekly*, 2007, n°14 du 08 mai, p. 4.

³⁹⁴ Nous nous inspirons de l'acte d'harmonisation, la mise en harmonie, pour forger le néologisme de « rythmisation », l'acte d'une mise en rythme, dans le cas des transformations thématiques.

³⁹⁵ ONKELINX Jean-Marc, « Motif conducteur », *op. cit.*

Chapitre 4. Une unité audiovisuelle ?

En tant qu'élément du complexe filmique interagissant avec d'autres composants, la musique au cinéma possède une portée audiovisuelle. C'est précisément son unité audiovisuelle dans le *WW* que nous souhaitons maintenant questionner. Pour comprendre les relations entre la musique et le reste de ce que Michel CHION nomme la « mise en scène audiovisuelle³⁹⁶ », nous étudierons comment la musique complète l'œuvre multimédiatique en faisant émerger ses rapports avec la bande-son et avec les images.

³⁹⁶ Dans *L'Audio-vision. Son et image au cinéma* (Paris : Nathan Université, coll. « fac. cinéma », 1990 p. 59), Michel CHION parle d'une « scène audiovisuelle ». Celle-ci regroupe les cinq canaux de communication d'une narration au cinéma : les images en mouvement, les textes, les discours verbaux (dialogues et voix acousmatiques), les sons et la musique.

I. Interactions entre la musique et la bande-son

Rappelons d'emblée que la bande-son résulte du mixage (le *mix*) de trois montages (les *stems*) : celui des dialogues et autres bruits immanents aux prises de vue (les *rushes*), un autre des bruitages créés (*foley* et *sound design*), un dernier de la musique. Nous souhaitons interroger les rapports entre la musique et les autres éléments de bande-son afin d'en évaluer la place et l'importance dans le continuum sonore. Ce travail constitue la première étape dans notre étude de l'unité audiovisuelle du *WW*.

Les réalisateurs travaillent en étroite collaboration avec les *supervising sound editors* qui dirigent l'équipe du *sound department*. Ceux-ci se succèdent au fil des épisodes sans suivre l'organisation des cycles de compositeur / réalisateur (**Tableau 12**).

Films	<i>Supervising sound editors</i>
<i>HP1</i>	Eddy JOSEPH
<i>HP2</i>	Dennis LEONARD et Randy THOM
<i>HP3</i>	Richard BEGGS et David EVANS
<i>HP4</i>	Dennis LEONARD et Randy THOM
<i>HP5</i>	James MATHERS
<i>HP6</i>	
<i>HP7.1</i>	
<i>HP7.2</i>	
<i>FB1</i>	Glenn FREEMANTLE
<i>FB2</i>	

Tableau 12 : *Supervising sound editors* des films du *Wizarding World*

De manière générale, le niveau de la musique dans le mixage (son volume sonore) est assez équilibré dans le cycle WILLIAMS / COLUMBUS. Durant les dialogues, il est un peu baissé pour assurer l'intelligibilité des paroles, mais la différence n'est pas suffisamment importante pour être remarquable voire gênante. Quelques passages permettent à la musique de se démarquer par un mixage plus fort, donnant ainsi une certaine brillance au son, au « son *Harry Potter* ». Dans le cas particulier des matches de Quidditch, la musique est mixée fortement, mais les *sound effects* du Quidditch le sont encore plus, ce qui accentue la puissance et la violence du match.

Alfonso CUARÓN confiait en 2012 : « Il me semble que le son est aussi important que la musique dans *Harry Potter*. Nous avons essayé de garder de nombreuses scènes dépourvues de musique, ce qui signifie que tout devait reposer sur les sons diégétiques. Nous cherchions à instaurer une tension uniquement au travers des sons.³⁹⁷ » La quantité de musique réduite par rapport aux deux premiers épisodes n'est qu'un aspect. Le mixage propose une musique globalement un peu moins forte à l'exception des scènes d'action où, au contraire, elle reçoit du gain. Comme dans *HP1* et *HP2*, les dialogues bénéficient de musique plus faiblement mixée.

Avec le cycle DOYLE / NEWELL, la musique gagne en puissance dans le mixage. Le symphonisme mis à l'honneur s'impose avec un volume assez conséquent. Les nombreuses scènes d'action et celles sans dialogue permettent d'augmenter encore le volume : citons le cauchemar de Harry à propos de Little Hangleton, l'entrée de Durmstrang et Beaubâtons à Poudlard, la première tâche (face à un dragon), le Bal de Noël (avec ses valse et ses chansons rock), la seconde tâche (sous le lac), la troisième tâche (dans le dangereux labyrinthe) et enfin la confrontation avec Voldemort.

³⁹⁷ « *I think in Harry Potter, sound is as important as music. We tried to keep a lot of scene without music, meaning that everything would rely on the source sounds. It was about how we would create the tension just through sound.* » Alfonso CUARÓN cité dans MEADOWS Michael, *Creating the World of Harry Potter. Part 4: Sound and Music*, op. cit.

On assiste à une baisse généralisée du volume sonore dans les épisodes du cycle HOOPER / YATES, la musique est mixée très faiblement. Les nombreux fondus en ouverture et en fermeture affectés à la plupart des *cues* rendent difficile d'en identifier les points d'entrée et de sortie. L'effet produit donne l'impression d'une musique sous-jacente qui peut être réellement présente ou non, un effet proche d'un événement sonore subliminal. Cette particularité de mixage constitue un renversement des codes esthétiques du *WW*. Elle est toutefois cohérente avec les partis pris de Nicholas HOOPER ainsi que nous les avons détaillés au cours des chapitres précédents.

Le mixage de la musique des deux derniers épisodes potteriens retrouve étrangement un niveau plutôt fort, à l'instar de celui pratiqué dans *HP4*. Ce choix est étonnant dans la mesure où il s'agit de films réalisés par David YATES qui avait habitué le spectateur à un niveau musical particulièrement faible. De plus, il s'agit d'une cassure directe après les épisodes du cycle avec Nicholas HOOPER, cycle qui se retrouve d'autant plus isolé, pris entre ceux avec DOYLE et DESPLAT proposant une musique forte. Celle-ci l'est tout particulièrement dans les scènes d'ouverture puisqu'il s'agit des expositions des thèmes principaux qui inondent les bandes originales. La couleur du mixage est assez singulière en elle-même : les basses, les *ostinati*, les percussions et les timbres cuivrés semblent survalorisés, ce qui correspond à la technique / esthétique de la continuité intensifiée qu'illustre Alexandre DESPLAT dans ses partitions (voir chapitre 2). Relevons tout de même le *cue* 7M67 *The Three Brothers* dans *HP7.1*, à l'écriture déjà diaphane pour chœur seul, qui est mixé à un faible niveau pour accompagner le « Conte des trois frères » mis en abyme, scène présentée en film d'animation.

Le cycle des *Animaux fantastiques* se distingue des autres car son mixage varie entre les deux épisodes qui le composent. Avec *FB1*, on retrouve globalement un niveau de mixage de la musique équivalent à celui du cycle de WILLIAMS / COLUMBUS, c'est-à-dire un niveau plutôt équilibré. Ce choix s'inscrit en cohérence avec la démarche de HOWARD souhaitant renouer avec « la grammaire musicale des films *Harry Potter* ». Sûrement en raison du perfectionnement technologique des années 2010, les nuances dynamiques sont plus marquées, plus précises. On retrouve aussi les éléments de la continuité intensifiée musicale du cycle avec DESPLAT. Avec *FB2*, le niveau du mixage musical s'oriente vers un gain en volume, comme dans les épisodes avec DOYLE et DESPLAT.

En conclusion de son chapitre consacré à la mise en scène audiovisuelle, Jérôme ROSSI constate que :

[celle-ci] comprend également les interactions de la musique avec les bruits et les voix au sein de la bande-son. Plutôt que de considérer ces trois composantes de manière conflictuelle (bruit/musique, voix/musique), une tendance en direction d'un continuum acoustique s'est peu à peu affirmée parmi les théoriciens comme parmi les praticiens, trouvant son aboutissement dans la fonction de *sound designer* et dans la *soundscape score*, soit une bande originale pensée par le compositeur comme du *sound design*. Au-delà des points de synchronisation musicaux avec les voix et les bruits, de nombreux procédés renforcent les points de contact entre les composantes, induisant des effets de flottement entre rêve et réalité, et ce n'est pas un hasard si les exemples les plus divers et les plus nombreux de brouillage des frontières entre composantes se trouvent dans le cinéma fantastique (horreur, science-fiction, merveilleux).³⁹⁸

À partir de ces observations, étudions comment les films du *WW* s'inscrivent dans cette perspective.

I. 1. Rapport musique / voix : l'*underscoring*

L'*underscoring* est un procédé d'écriture musicale et de mixage lors des dialogues au cinéma. Jérôme ROSSI met en garde contre une définition universalisante de l'*underscoring* qui serait simplement la

³⁹⁸ Jérôme ROSSI, *L'Analyse de la musique de film : histoire, concepts et méthodes*, op. cit., p. 404.

« musique des dialogues ». En effet, dans *L'Analyse de la musique de film : histoire, concepts et méthodes*, il montre que

si le mixage numérique permet en théorie de superposer n'importe quelle musique sur n'importe quels dialogues (filtration, spatialisation, création de perspectives sonores), toute musique accompagnant des dialogues n'est pas [...] de l'*underscoring* ; les principes devant guider l'*underscoring* sont encore valables aujourd'hui et sont ainsi résumés par KARLIN et Ray WRIGHT dans *On the Track* :

- Prêter attention plus particulièrement à la voix *off* qui, en l'absence de visualisation de lèvres, peut être plus difficile à entendre ;
- Privilégier les textures lisses ;
- Écrire en-dehors des registres vocaux des personnages qui parlent ;
- Éviter les accents musicaux et les *sol*i instrumentaux ;
- Éviter les registres extrêmes (graves ou aigus) ;
- Éviter d'avoir une écriture trop chargée (« *Don't overwrite* »).³⁹⁹

Ainsi, on devrait plutôt appréhender l'*underscoring* comme une forme de figuralisme où la musique, pour souligner les voix, respecte une certaine zone de fréquences pour éviter des conflits. De telles préoccupations concernaient déjà les symphonistes hollywoodiens comme Max STEINER qui décrit son approche dans l'équilibre et la complémentarité des registres dans son autobiographie inédite *Notes to You* :

Quand j'écris ma musique, j'essaie de m'éloigner du registre [des voix des différents acteurs]. En effet, lorsque le film est monté, si la musique est grave et se trouve dans le même registre que l'intervention parlée, alors ça ne fonctionne pas. Lorsque la musique est forte, le réalisateur rétorquera qu'elle interfère avec le dialogue et il me demandera de l'adoucir... J'écris une musique aiguë pour des voix graves. J'écris une musique grave pour des voix aiguës... Ce n'est pas toujours facile de composer de cette façon parce qu'un homme avec une voix grave a généralement un rôle très dramatique et comment pourrait-on souligner le drame avec des violons aigus ? Ça, c'est une autre histoire, et c'est mon secret.⁴⁰⁰

Afin d'évaluer l'unité de l'*underscoring* dans les films du *WW*, nous sélectionnerons des scènes particulièrement représentatives de ce procédé dans chaque cycle de compositeur / réalisateur. Nous les interrogerons du point de vue de l'écriture musicale et sous l'angle du mixage en comparant les analyses acousmographiques des *musictracks* (le *cue* seul) et des *soundtracks* (le *cue* mixé). Nous nous appuyons sur les sonagrammes figurant en annexe 3 p. 359 et suivantes.

La cérémonie de la Répartition se déroule entre 00:42:52 et 00:46:13 dans *HP1*. Cette scène est accompagnée par le *cue* 3M6 *House Selection*. Lorsque les personnages parlent (le professeur McGonagall, le Choixpeau et les élèves), le discours musical est tenu. Cela se traduit par une mélodie plutôt lente

³⁹⁹ *Ibid*, p. 402.

⁴⁰⁰ « *When I write my music I try to keep away from the pitch [of the different actors' voices] because when the picture is dubbed, if the music is kept low and is in the same register as the talk, it is lost. If the music is loud, the director may complain that it interferes with the dialogue and ask me to hold it down... If the voice is low I write some high register music. If the speaking voice is high, I write in low register... It isn't always easy to write this way because a man with a bass voice usually has a very dramatic part and how are you going to get drama out with high violins? That is another story, but it is my secret.* » Max STEINER, *Notes to You*, p. 200-201, cité par Kate DAUBNEY dans *Max STEINER's Now, Voyager. A Film Score Guide* [« Une femme cherche son destin de Max STEINER. Un guide de bande originale »].

dans un tempo calme, une texture orchestrale aérée privilégiant les *sol*i et les timbres peu résonnants (*pizzicati*, percussions à clavier) avec des dynamiques n'exédant pas le *mf*.

La répartition de chaque élève est ponctuée par des applaudissements et des cris d'allégresse des autres membres de sa maison. À ces sections aux sons forts et denses correspondent une autre écriture musicale, plus étoffée et surtout avec une ampleur sonore conséquente. WILLIAMS mobilise en effet les bois dont deux flûtes à bec soprano pour assurer la mélodie avec, tour à tour, les thèmes du *Festin* et de *Poudlard*. Le registre de ces instruments, associé à leurs propriétés acoustiques, leur permet de se détacher de la masse sonore des acclamations et de l'orchestre. La conduite mélodique en-dehors devient un guide émotionnel et ne laisse pas le « son *Harry Potter* » être dominé.

Deux éléments se manifestent dans les analyses acousmographiques présentées en annexe 3⁴⁰¹ p. 359. Les différentes écritures musicales apparaissent nettement pour la seule *musictrack* : c'est l'alternance entre un *underscoring* calme et celui, soutenu, des acclamations. Le premier type comporte des harmoniques plus graves et une texture aérée tandis que le second montre une sonorité plus intense, en bloc, dont les partiels dépassent les 20 000 Hz. La comparaison avec l'acousmographie de la *soundtrack* révèle notamment une forte densité dans les moments de deuxième type d'*underscoring*. Si les hautes fréquences sont toujours là, c'est-à-dire la ligne mélodique des flûtes à bec, celles comprises entre 0 et 12 000 Hz sont renforcées, d'où l'impression de bruit résultant du mixage entre le musical et le parlé.

Quelques élèves de Gryffondor apprennent par la *Gazette du sorcier* l'approche de Sirius Black vers Poudlard dans *HP3*. Ils commentent ce fait et dialoguent pour exprimer leurs angoisses dans une scène allant de 00:39:12 à 00:40:10. Le *cue* 3M5B *Kids Inspect Newspaper etc.* commence plus tard, ce qui explique la différence de durée des spectrogrammes. La composition musicale fonctionne par accumulation des couches orchestrales pour favoriser la tension inspirée par la scène. Ce sont d'abord les cordes graves qui interviennent en complémentarité de la voix aiguë de Seamus Finnigan. Viennent ensuite les cuivres avec la dernière intervention parlée. Enfin, la musique en *tutti* avec les bois dans l'aigu clôt la section pendant que les élèves se taisent de stupeur et la caméra fait un gros plan sur la photo de Sirius Black dans le journal. La seconde section du *cue* est complètement bruitiste avec les violons et les altos en *glissandi* d'harmoniques suraiguës et inderminées, renforcés d'un agrégat aigu mais *p* au synthétiseur avec échantillonnage de « voix synthétiques » et d'un agrégat très grave et doux. Cette dernière section accompagne un plan sur l'extérieur de Poudlard où flottent des Détraqueurs avec des bruits froids et effrayants.

Les spectrogrammes montrent clairement le tuilage sonore, l'accumulation dans la densité. La seconde section constitue une cassure nette dans la *musictrack* mais la *soundtrack* présente un remplissage de l'espace sonore conséquent en raison des bruitages numériques. L'exemple de cette scène et de la précédente montrent combien le bruitage a acquis une fonction dramatique et poétique dans les dialogues aujourd'hui. *L'underscoring* ne saurait se cantonner aux seules interventions musicales.

Prenons un autre exemple de festin de début d'année mais avec un autre compositeur. Dans *HP4*, ce moment rituel s'accompagne de la présentation du Tournoi des Trois Sorciers avec le *cue* 2M3 *Moody*. La scène se déroule entre 00:19:52 et 00:21:36. Elle commence par le discours en monologue de Dumbledore. Celui-ci est interrompu par les bruits d'éclair du plafond magique, rapidement stoppés par Maugrey Fol Œil qui entre dans la Grande Salle. Harry et ses camarades discutent alors du nouvel arrivant. De nombreux silences rendent palpable le malaise des personnages ; seule la musique assure la continuité de la scène.

⁴⁰¹ L'analyse acousmographique présente le spectrogramme d'un enregistrement. On y trouve les fréquences en ordonnée exprimées en hertz, le temps en abscisse exprimé en heure-minute-seconde et l'amplitude, c'est-à-dire l'intensité ou le volume sonore, équivalant à l'intensité du niveau de gris.

Le monologue initial est simplement soutenu par des accords en position plutôt resserrée des pupitres graves en doublure (clarinette basse, bassons, trombones, altos et violoncelles). Les propriétés acoustiques montrent que les fondamentales et les premières harmoniques sont très présentes et s'arrêtent autour des 4 000 Hz, ce qui donne un son rond et chaud alors que la voix de Dumbledore occupe davantage le spectre aigu. L'intervention de Maugrey avec son bruitage numérique remplit l'espace sonore, accompagné par un tonitruant *ff* en *tutti*. La conjugaison des registres aigu de la première trompette et suraigu des flûtes et piccolo concourt à la saturation du spectre : la trompette est particulièrement riche pour les harmoniques graves tandis que celles des bois dépassent les 20 000 Hz. La dernière section de la scène, consacrée aux dialogues des élèves, possède une écriture d'*underscoring* plus traditionnelle avec un discret tapis de cordes et de cuivres *pp* en valeurs longues, seule une flûte solo dessine une mélodie en arpèges – d'où la nette périodicité des partiels sur le sonagramme. Ici, la complémentarité entre les voix et la musique ne réside pas dans les registres mais dans les propriétés acoustiques. Il s'agit d'une forme d'*underscoring* présentant un équilibre sonore naturel, une écriture pour laquelle les altérations du mixage sont minimales. Patrick DOYLE a créé une texture musicale en symbiose avec les dialogues.

Le vieux manuel de potion prêté à Harry par le professeur Slughorn appartenait au « prince de sang-mêlé ». Harry, Ron, Hermione et Ginny s'interrogent sur l'identité réelle de ce prince entre 00:47:30 et 00:48:39 dans *HP6*. D'abord dépourvue de musique, la scène est finalement accompagnée par la première partie de 4M20A *The Book*. Ne possédant pas le conducteur de ce *cue*, nous repérons d'oreille une écriture musicale plutôt lisse où deux flûtes esquissent des fragments mélodiques, soutenues par un discret tapis de cordes en tremolo. Les dynamiques semblent faibles. Quelques gouttes de percussions cristallines (glockenspiel ou synthétiseur avec échantillonnage de célesta ?) ponctuent le discours dans le registre suraigu.

D'après les sonagrammes, l'enregistrement de la *musictrack* est nettement plus ample que la place accordée à la musique dans la *soundtrack* – notons que pour le sonagramme de la *soundtrack*, la musique *underscore* commence juste avant 30 secondes. Nous remarquons que la musique possède peu de partiels (donc des sons pauvres) alors que les voix en ont beaucoup (sons riches) dans la *soundtrack*. De plus, la *musictrack* présente un sonagramme sur lequel la musique culmine à 12 000 Hz alors qu'elle n'atteint que les 5 000 Hz dans la *soundtrack*. Ceci prouve que la musique a été mixée à un niveau particulièrement faible. Il s'agit d'un mixage où la primauté est donnée au drame par les dialogues, ce qui concorde avec les objectifs du compositeur et du réalisateur (voir chapitre 2).

Le cycle Alexandre DESPLAT / David YATES est singulier dans la mesure où son premier épisode comporte de nombreux *underscoring* alors que le second en est quasiment dépourvu. Cette configuration étonnante trouve vraisemblablement sa justification dans les genres des films : *HP7.1* prépare le grand combat final – ce qui suppose une acquisition conséquente d'informations par des dialogues – tandis que *HP7.2* voit enfin éclater la guerre au grand jour par la bataille de Poudlard – les discussions sont raréfiées. Le premier tableau relève de l'information, le second de l'action.

La conversation entre Harry, Elphias Doge et Muriel – la tante de Molly Weasley – au mariage de Bill et Fleur à propos de Dumbledore est représentative de l'écriture *underscoring* de DESPLAT dans *Harry Potter*. Elle se situe entre 00:33:56 et 00:35:09 dans *HP7.1* et utilise 2M17 *Wedding Conversation Part 1*. Les dynamiques sont douces et l'orchestration assez monochrome (des nappes de cordes dans le registre médium) afin de laisser beaucoup de lisibilité et donc d'intelligibilité aux dialogues. Comme pour le cycle précédent, la différence de niveau de la musique entre la *musictrack* et la *soundtrack* mixage est importante. La musique est mixée très faiblement. La densité et l'intensité des voix parlées sont nettement supérieures à celles du *cue*. La qualité du timbre vocal des personnages décuplée par le mixage possède nécessairement une intention artistique, au moins dramatique. Ici, ce n'est plus tant la musique qui assure la fonction de guide émotionnel dans la dimension sonore, mais bien les voix et leurs

caractérisations, leurs spécificités. Celle de Elphias, assurée mais calme, conforte Harry qui commence à douter de ce qu'il sait sur Dumbledore. Muriel émet quant à elle beaucoup de consonnes qui « propulsent » les voyelles résonnantes et donnent un réel relief à ses interventions bien qu'elle ne parle pas particulièrement fort ; au contraire, elle s'exprime sur le ton de la confiance. Harry bredouille stupéfait par les révélations de la sorcière. C'est finalement Muriel et ses médisances qui dominent l'échange de manières sonore et (donc) rhétorique, la musique devient un arrière-plan seulement en filigrane.

Les épisodes du volet des *Animaux fantastiques* alternent entre séquences d'action et d'informations – s'agissant d'un nouvel arc narratif, le spectateur possède préalablement quelques éléments d'information propres à l'œuvre-monde, mais il en reçoit d'autres spécifiques aux *Animaux fantastiques* de manière à installer et légitimer cette branche de la franchise. Nobert, Leta et Thésée discutent dans un couloir du ministère de la Magie entre 00:08:20 et 00:10:39 dans *FB2*. Le *cue* *Newt and Leta* réalise un *underscore*. James Newton HOWARD opte pour une orchestration légère pour que s'épanouissent les dialogues. Les harmoniques graves sont assez intenses tandis que les partiels aigus ne dépassent pas les 8 000 Hz, ce qui donne un son musical rond et chaud. Si la musique a été atténuée dans le mixage – les niveaux de gris sont plus légers –, les voix parlées ne prennent pas le dessus pour autant : elles possèdent des harmoniques aiguës traduisant la richesse du son mais, avec un niveau de gris aussi léger que celui de la musique, une intensité similaire à la composition. Il s'agit là d'une autre forme de symbiose entre dialogues et *underscoring*, différente de celle de Patrick DOYLE : sans l'intervention d'une complémentarité, une mise à niveau commune s'effectue tout en atténuant l'intensité globale du mixage.

L'étude des écritures et des mixages en *underscoring* montre à la fois des unités et des évolutions des pratiques dans les films du *WW*. Les trois premiers cycles avec WILLIAMS et DOYLE ont le souci de la complémentarité entre les voix, la musique et les bruitages. La musique se fait particulièrement discrète lors des dialogues dans le cycle HOOPER / YATES. C'est à la même chose avec DESPLAT, mais les dialogues sont même renforcés au mixage dans une démarche poétique. Enfin, avec HOWARD, la musique reste faible pendant les dialogues et ces derniers sont eux aussi atténués pour apporter une certaine intimité dans ces passages où se construisent les relations entre les nouveaux personnages.

I. 2. Rapport musique / *sound effects* de la magie

Dans une interview accordée à *Mix*, le *supervising sound editor* Eddy JOSEPH déplore l'absence d'un entretien préalable avec le réalisateur Chris COLUMBUS. Il attendait pourtant que celui-ci lui livre sa vision de l'univers sonore de *HP1* avant de s'engager⁴⁰². Par la suite, lorsqu'ils ont pu discuter ensemble, ils ont « décidé qu'ils voulaient exclure tout son électronique, trop moderne ou futuriste “à la *Star Wars*”. À l'époque, c'était très à la mode mais ils souhaitaient que les choses restent “naturelles”, ce qu'ils ont fait. C'était un défi parce qu'on a vite fait de faire sonner électronique un bruit ordinaire à force de manipulations excessives.⁴⁰³ » Ici, l'attribut « naturel » ne se réfère pas aux bruits de la nature mais plutôt à des bruits analogiques, mécaniques, par opposition au tout-numérique starwarsien *mainstream* des années 2000. Les deux hommes justifient ce besoin de naturel pour conformer au cadre séculaire de Poudlard.

⁴⁰² Steve JENNINGS, *Harry Potter and the Sorcerer's Stone*, accessible sur <<https://www.mixonline.com/sfp/harry-potter-and-sorcerers-stone-369055>> (consulté le 13 février 2021).

⁴⁰³ « When Chris COLUMBUS and I discussed the concept, we decided we didn't want to have anything that sounded electronic or that sounded too modern or futuristic Star Wars-y. It's a much-hackneyed word these days, but we wanted to keep things “organic”, which we did. It was hard to do, because it's very easy to take some normal effect and over-treat it so it becomes electronic-sounding. » *Ibid.*

Durant la décennie qui a produit les films *Harry Potter*, les différentes équipes se sont faites les continuatrices de cette orientation. Le *WW* fait alors figure d'« objet sonore non-identifié » en son temps, la période des années 2000 se caractérisant par une expansion du *sound design* numérique. En effet, sous l'influence de *Star Wars*, les films *mainstream* ont connu une démultiplication des effets sonores. Dans cette perspective, Mark KERINS montre comment l'avènement du numérique, et avec lui les stations audionumériques (*digital audio workstation* – DAW) comme *Pro Tools* et l'évolution du son multicanal (*surround-sound*), a rendu le cinéma – et *a fortiori* les *blockbusters* hollywoodiens – plus fort et plus bruitiste⁴⁰⁴. À contre-courant, les *sound designers* du *WW* ont créé et standardisé les sonorités de la magie qui demeurent des sons mécaniques. C'est finalement du côté des compositeurs avec Nicholas HOOPER et sa banque de sons intégrée à la partition qu'une véritable poésie numérique sonore est introduite dans le *WW*.

Nous allons à présent analyser l'évolution du *sound design* de la magie et celui de l'*underscoring* qui lui est associé. Le choix de cette thématique se justifie dans la mesure où celle-ci est de loin la plus créative dans notre corpus. En effet, les *sound designers* ont dû inventer des sons pour un phénomène qui n'existe pas et définit pourtant le genre du *WW*. Les sonorités de la magie s'inscrivent dans un double enjeu créatif : produire des sons concrets (non-numériques) et inouïs pour appartenir en propre à cette fiction, ceci pour soutenir la vraisemblance du spectacle. À l'exception de références spécifiquement indiquées, les propos rapportés dans les paragraphes suivants proviennent du documentaire déjà utilisé de Michael MEADOWS, *Creating the World of Harry Potter. Part 4: Sound and Music*.

Peter BURGIS, *foley artist* du *WW*, c'est-à-dire créateur de bruits analogiques, a stocké au fil des années des objets en tout genre dans une pièce des Warner Bros. Studios Leavesden près de Londres (**Illustration 14**). Cette « caverne d'Ali Baba » n'est autre que son laboratoire de composition sonore. Il explique que les objets détournés de leurs fonctions et considérés comme des corps sonores, deviennent des instruments du bruitage de la magie entre ses mains : il est donc à la fois créateur / compositeur et interprète / instrumentiste. Ce sont les prises de son particulières (la distance et la position du microphone) et l'incongruité des corps sonores (des objets anodins auxquels on ne prête pas attention au bruit dans le quotidien) qui créent cette impression d'inouï des effets sonores.



Illustration 14 : Peter BURGIS et sa réserve d'objets pour créer les sons de la magie

⁴⁰⁴ Voir KERINS Mark, « The Modern Entertainment Marketplace, 2000–Present », dans KALINAK Kathryn (éd.), *Sound. Dialogue, Music, and Effects*, New Brunswick : Rutgers University Press, 2015, p. 133-155.

I. 2. a. Les sortilèges

La baguette magique constitue le principal artefact magique des sorciers du *WW*. Elle leur permet l'invocation de sortilèges en toute circonstance – même dans leurs combats – au moyen d'une formule latine, vocalisée ou non suivant la puissance du sorcier, associée à une démarche mentale. Jeter un sortilège s'accompagne d'un son et d'un effet visuel qui concrétisent l'action. Le **Tableau 13** présente dans l'ordre chronologique les principaux sortilèges lancés dans le cycle John WILLIAMS / Chris COLUMBUS, ce que leurs « mises en bruit » nous évoquent et les éventuelles démarches musicales déclenchées par leurs émissions (en synchronisme).

Sortilèges (auteurs)	Évocations des mises en bruit	Mises en musique
<i>Incendio</i> (Hagrid) Invoque du feu	Tir d'arme à feu très atténué	S'agissant du premier sortilège dont Harry est témoin à onze ans, il n'y a pas de musique ni d'autres bruits pendant plusieurs secondes, ce qui traduit la sidération du sorcier.
<i>Oculus Reparo</i> (Hermione) Répare des lunettes	Crépitements d'électricité n° 1.	Un silence suit la démonstration de magie de Hermione : Ron et Harry sont surpris qu'elle connaisse et maîtrise un sortilège avant d'avoir étudié à Poudlard.
<i>Alohomora</i> (Hermione) Déverrouille une serrure	Sorte de sifflement n° 1.	4M5 <i>The Moving Stairs</i> , mes. 31. Le synchronisme intervient avec le thème d' <i>Hedwige A</i> dans une configuration étrange : trois flûtes + synthétiseur avec échantillonnage de célesta dans l'aigu, doublés par la clarinette basse trois octaves plus graves. Le « creux » spectral permet la résonance du bruit du sortilège et est comblé par les violons et altos en tremolo, un <i>glissando</i> de harpe et une ligne de <i>bell tree</i> .
<i>Wingardium Leviosa</i> (Hermione) Fait léviter des objets	Seul le mouvement de la baguette occasionne un son, pas le sortilège en soi. Il s'agit d'un sifflement.	5M1 <i>Hermione's Feather</i> . Figuration musicale de la légèreté, de l'apesanteur : <i>perpetuum mobile</i> de triples croches <i>mp</i> , mouvement irrésistible vers l'aigu, sonorités cristallines (mark tree, wind chimes, synthétiseur avec échantillonnage de célesta, violons), chromatismes.
<i>Lacarnum Inflammarae</i> (Hermione) Enflamme un vêtement	Sorte de sifflement n° 2, strident, enchaîné à un embrasement.	Le bruit du sortilège déclenche très exactement le nouveau <i>cue</i> 5M4 <i>The Quidditch Match Part 4 Harry's Great Victory</i> dans la continuité du précédent. La

Sortilèges (auteurs)	Évocations des mises en bruit	Mises en musique
		stridence musicale poursuit celle du bruit du sort : pédale suraiguë et dissonante aux violons, flûtes et piccolo, jeu de retards chromatiques aux cuivres <i>f</i> .
<i>Petrificus Totalus</i> (Hermione) Paralyse un adversaire	Crépitements d'électricité n° 2 complété d'un sifflement.	7M5 <i>Neville Stiffens</i> . Le sortilège déclenche ce <i>cue</i> qui commence par une brève tenue de cordes médium-graves en tremolo. Un court motif descendant accompagne la chute du corps de Neveille, comme pétrifié, dans un parfait exemple de <i>mickey-mousing</i> .
<i>Immobulus</i> (Hermione) Paralyse un adversaire	Sorte de détonation ou tir de feu d'artifice.	2M11B <i>Flying Pixies</i> . Le chaos musical s'interrompt soudainement lorsque le sortilège d'Hermione immobilise les lutins de Cornouailles alors qu'ils saccagent la salle de classe. La paralysie de l'action qui ramène le calme musical : orchestration dépouillée, tempo ralenti, valeurs longues et dynamiques douces (mes. 56-fin).
<i>Expelliarmus</i> (Rogue) Désarme un adversaire	Sorte de sifflement n° 3, détonation et bruit de fusée (« <i>rocket sound</i> »).	4M4 <i>Dueling Club</i> . L'émission du sortilège n'est pas tout à fait immédiate à la prononciation de la formule : de l'énergie se concentre à l'extrémité de la baguette, pendant un trille de cordes sur dix pulsations, avant de jaillir dans un tempo pressé avec des triolets <i>f</i> . L'adversaire est touché en même temps qu'est joué <i>marcato</i> le <i>si b</i> grave.
<i>Vipera Evanesca</i> (Rogue) Fait disparaître un serpent	Sorte de détonation n° 2 suivie d'un grouillement.	4M4 <i>Dueling Club</i> . Un <i>crescendo</i> en <i>tutti</i> sur un accord tenu, d'abord <i>pp</i> , débouche sur un silence dramatique.
<i>Obliviate</i> (Lockhart) Rend amnésique un adversaire	Crépitements d'électricité n° 3 et bruit de fusée.	Le sortilège marque la fin du <i>cue</i> 8M2B pt. 1 <i>Goodbye to Memories</i> . C'est le fait qu'il se retourne contre son auteur (avec une baguette défectueuse) qui surprend et la musique s'arrête comme si, elle aussi, était stupéfaite.

Tableau 13 : Mises en bruit et en musique des principaux sortilèges dans *HP1* et *HP2*

Les évocations des sons des sortilèges dans le cycle John WILLIAMS / Chris COLUMBUS entrent dans les catégories des sifflements, des explosifs / pétards, des crépitements d'électricité et des sons d'animaux. L'espace sonore mobilisé varie en fonction de l'ampleur visuelle du sortilège ; par exemple, les sons de la lévitation sont de minces filets sonores figurant la légèreté. On assiste régulièrement à une superposition de couches de sons : les mises en bruit résultent souvent des combinaisons. Les premiers sortilèges ne déclenchent pas de musique puisqu'ils impressionnent les jeunes sorciers abasourdis. Par la suite, ils génèrent un synchronisme à la musique, soit par l'apparition d'un *cue*, soit par un élément musical signifiant (de type *mickey-mousing* ou thème récurrent par exemple) contenu dans le *cue* en cours. Dans les trois cas, la musique valorise l'action magique en la soulignant, ce qui prouve le soin que portent le compositeur et le réalisateur à créer un spectacle époustoufflant.

La rupture incarnée par le cycle John WILLIAMS / Alfonso CUARÓN se confirme au niveau de la mise en bruit des sortilèges. Il s'agit d'une véritable rénovation de la grammaire sonore de la magie. Les crépitements et autres détonations sont abandonnés au profit de minces filets sonores aériens, de bruits flûtés rappelant le son d'un verre en cristal lorsqu'il est frotté avec de l'eau. Cette nouvelle esthétique, douce et subtile, se généralise. Seul le sortilège du *Patronus*, central dans l'intrigue de *HP3* pour se défendre contre les Détraqueurs, possède un timbre emblématique. Il s'agit d'un souffle, plus puissant et plus grave que les autres sons des sortilèges dans *HP3*. Musicalement, il déclenche un chœur tonal – rappelons que le matériau thématique des Détraqueurs est atonal – en valeurs longues où prédominent les voix de femmes, ce qui évoque le « Chorus angelorum » des requiems de FAURÉ et de DURUFLÉ par exemple. Le *Patronus* fait également intervenir le thème d'*A Window to the Past* puisque ce sortilège fait appel à des souvenirs puissants chez son auteur.

Avec *HP4* et Mike NEWELL, on assiste à l'exacerbation de la tendance précédente. Les sortilèges abandonnent généralement leurs faibles filets sonores pour devenir complètement silencieux. Tout comme le *Patronus* chez CUARÓN, certains sortilèges sont particulièrement mis en valeur en conservant un effet sonore de type détonation ; ils sont sélectionnés en raison de leur intérêt dramatique important comme *Morsmordre*, *Avada Kedavra* ou encore la métamorphose de Drago Malfoy en fouine. Patrick DOYLE semble renoncer au *mickey-mousing* des sortilèges, ceux-ci ne déclenchent ni *cue* ou ni écriture musicale particulière.

À l'ère du réalisateur David YATES, les bruits des sortilèges renouent avec les pratiques de COLUMBUS consistant en une variété sonore relevant des catégories que nous avons déjà établies. Les partitions intimistes et non-dramatiques de Nicholas HOOPER ne se prêtent pas à souligner les prouesses magiques, la musique prenant globalement une distance avec l'action. Le *Patronus* produit désormais le cri de l'animal qu'il représente : on entend ainsi aboyer le chien du *Patronus* de Ron *HP5*. Plus généralement depuis YATES et de manière non systématique, les effets sonores des sortilèges interviennent en *overlap*, c'est-à-dire qu'ils commencent alors que le sorcier n'a pas encore fini de prononcer la formule magique. Il s'agit d'une superposition, d'un déclenchement accéléré de la magie alors concrétisée par l'effet sonore. On peut rapprocher cette esthétique de la continuité intensifiée dont le versant musical s'accomplit dans les partitions d'Alexandre DESPLAT. Cette pratique révèle aussi que les sorciers ont gagné en puissance, comme si la magie devenait plus facile ou immédiate à invoquer. Le transplanage s'installe dans la diégèse depuis *HP5* ; le *sound effects editor* Jed LOUGHRAN explique qu'il a utilisé des bruits de porc et de cerf, manipulés et inidentifiables, pour en créer les sonorités. On assiste également à l'essor des sortilèges informulés depuis David YATES : le sorcier n'a pas nécessairement besoin de vocaliser la formule magique s'il est suffisamment puissant. Ainsi, la magie des baguettes n'est plus identifiée par le verbe (la formule) mais par sa morphologie (*visual effects*), sa sonorité (*sound effects*) et par le résultat de son action. Le paroxysme des sortilèges informulés mais très sonores est atteint durant la scène de l'évasion de Gellert Grindelwald dans *FB2*. En effet, le mage noir ne prononce pas une seule formule et produit pourtant des maléfices extrêmement puissants et visuellement impressionnants puisqu'il parvient à se débarrasser de toute une escouade d'Aurors en quelques minutes.

Ici, le bruit / son – de la magie, de la pluie, de l'orage, des cris des Aurors et de la musique symphonique et chorale de 1M1 *The Thestral Chase* – suffit, il supplante le verbe.

Avec Alexandre DESPLAT, la musique reste à distance des sortilèges. Il faut dire que la magie, dans les derniers épisodes potteriens, n'a presque plus rien de féérique ni d'insouciant. Le réalisateur ne tient pas à en souligner le prodige, comme c'était manifestement le cas avec COLUMBUS, mais plutôt à composer des films centrés sur les émotions des personnages ainsi que nous l'avons déjà vu. On comprend dans cette perspective le rapport d'indifférence de la musique aux *sounds effects* des sortilèges, le cycle DESPLAT / YATES valorise et priorise l'intrigue aux dépens de l'univers fictionnel.

Dans le cycle James Newton HOWARD / David YATES, l'évolution ne concerne pas le rapport entre musique et *sound effects* des sortilèges, la musique demeure généralement sourde aux prouesses magiques. Du côté des bruits de la magie, les épisodes « fantastiques » optent pour une configuration qui serait l'intermédiaire entre les pratiques de COLUMBUS et celles de CUARÓN : on retrouve les diverses catégories de sons comme dans *HP1* et *HP2*, mais ils sont plus sobres sans pour autant verser dans les sons minces et flûtés de *HP3*. De plus, YATES renonce globalement aux sortilèges informulés qui caractérisent ses films potteriens ; l'arc narratif des *Animaux fantastiques* devient un prétexte pour découvrir de nouveaux sortilèges et de nouvelles formules magiques absents dans *Harry Potter*. La prouesse magique et silencieuse de Grindelwald s'échappant du MACUSA n'en est que plus spectaculaire.

I. 2. b. La faune et la flore fantastiques

L'univers fictionnel du *WW* est aussi magique par sa faune et sa flore. Nous pouvons considérer la chouette Hedwige comme une créature fantastique puisqu'elle fait partie des « hiboux postaux ». Bien qu'elle donne – de manière injustifiée – son nom au thème emblématique du *WW* (voir le chapitre 3), elle ne possède ni mise en musique particulière ni « cri magique ». En revanche, de nombreux autres animaux fantastiques jalonnent les films et possèdent des bruits originaux auxquels la musique accorde des attentions particulières. Quatre types de rapports émergent entre la musique et les *sound effects* de la faune et la flore fantastiques : la musique domine, les *sound effects* dominent, les deux sont complémentaires, les deux n'interagissent pas. Passons-les en revue.

Primauté de la musique

Le gigantesque chien à trois têtes Touffu garde la trappe qui permet d'accéder aux salles protégeant le miroir du Riséd. D'un tempérament féroce, la créature s'endort paisiblement aux sons d'une berceuse de harpe, illustrant l'adage selon lequel la musique adoucit les mœurs. Au *cue* 7M6 *Fluffy's Theme Solo Harp* se superposent de légers ronflements de Touffu ; il y a une certaine complémentarité entre les deux sonorités. Lorsque l'instrument enchanté cesse sa mélodie, Touffu se réveille et aboie agressivement. Ainsi, pour des raisons premièrement narratives, un pouvoir hégémonique sur l'animal fantastique – et ses bruits – est donné à la musique.

Hagrid présente l'hippogriffe Buck à l'une de ses classes. Le cri de l'animal fantastique rappelle une sorte de croassement tranchant avec la majesté visuelle de Buck. C'est la musique de 3M4AN / 3MCA *Riding the Hippogriff* qui traduit de manière sonore la beauté de l'hippogriffe alors qu'il transporte Harry dans les airs. La scène du vol au-dessus de Poudlard et de son lac est poétique, la musique lyrique avec sa mélodie chantante dans l'aigu en valeurs longues alors que l'accompagnement est dynamique. Les bruits de Buck demeurent minimes et discrets au profit d'un *cue* expansif soulignant l'élégance de la créature.

Harry et le professeur Dumbledore affrontent des Inferi dans *HP6*. Il s'agit de cadavres humains ensorcelés par Voldemort pour défendre l'un de ses Horcruxes. Véritables marionnettes, les Inferi sont silencieux. 8M47 *Inferi and Fire* démarre en exact synchronisme avec l'apparition de la première créature

qui attaque Harry. Ce *cue* dépeint l'épouvante du moment dépourvu de dialogue : registres suraigu et très grave, dissonance, saturation progressive du spectre sonore, forte densité orchestrale, modes de jeu et d'attaque variés.

Les Reliques de la Mort ne permettent pas vraiment aux personnages de se confronter à la faune et à la flore fantastiques : la première partie est un *road movie* où les jeunes sorciers sont repliés sur eux-mêmes tandis que la seconde voit éclater la guerre avec la Bataille de Poudlard. Cependant, Harry, Ron et Hermione s'échappent des entrailles de Gringotts dans *HP7.2* où ils sont cernés en libérant un Pansedever ukrainien. Bien accrochés au dos du dragon qui cause de nombreux dégâts matériels, les sorciers retrouvent leur liberté autant que la créature qui était torturée sous terre. La multitude de bruits de fracas et de cris du dragon n'occupe finalement que peu l'espace sonore car *1M10 Dragon Flight* est mixé fortement. Ce *cue* au caractère épique et lyrique se révèle particulièrement expansif et présente les thèmes de *Lily et Rogue* et d'*Hedwige A*. Le vol à dos de dragon au-dessus de Londres et sa Tamise devient un tableau émotionnel particulièrement fort grâce à la prééminence de la musique dont l'écriture relève de la continuité intensifiée.

Primauté des *sound effects*

Harry, Ron et Hermione se retrouvent piégés sur un Filet du diable, vaste plante constituée de lianes qui étouffent rapidement leurs victimes. D'un aspect gras et luisant, les lianes se déplacent et s'enroulent autour des jeunes sorciers avec des *sounds effects* évoquant un frottement gluant. Étant mixée à un faible niveau, la musique de *7M7 In the Vinesnakes* se retrouve subordonnée à ces bruits, ce qui accentue la panique et l'effroi de la situation dramatique.

Les élèves en deuxième année à Poudlard apprennent à repoter des mandragores. Ces plantes magiques ressemblent à des bébés et poussent des cris stridents qui étourdissent si l'on ne porte pas de protection auditive. Le *cue* *2M7 Mandrakes*, prévu aux *spotting sessions*, a finalement été abandonné et jamais enregistré. La raison probable de cette omission serait un conflit entre la musique et les cris des mandragores. Ici, les *sound effects* de la plante fantastique prennent le pas sur la composition musicale.

Complémentarité entre musique et *sound effects*

Le centaure Firenze est l'une des premières créatures magiques que rencontre Harry. Il s'agit toutefois d'un personnage humanisé avec qui le jeune sorcier converse, il ne produit pas de bruit ou de cri spécifique. En revanche, la fin de *7M2 The Blue Forest* présente une musique qui lui est dédiée, grave et solennelle, presque héroïque, indiquée « majestueux » ou « noblement » (« *stately* »), uniquement écrite pour un quintette à cordes en homorythmie avec quelques ponctuations de harpe en arpèges.

Poudlard accueille une multitude de fantômes qui se déplacent dans les airs avec un bruit de vent pour en figurer la légèreté. L'intensité de ce bruit correspond à celle de la vitesse du déplacement. John WILLIAMS superpose à ces *sounds effects* quelques mesures avec des motifs ascendants aux flûtes, des instruments aigus comme pour défier la pesanteur. Les flûtes étant des instruments à vent, on retrouve également le timbre du souffle. La mise en musique de Mimi Geignarde qui virevolte dans les airs est particulièrement symptomatique : la ligne ascendante est constituée d'accords majeurs parallèles donnés aux trois flûtes doublées par le chœur de femmes.

Harry et Ron pénètrent au cœur de la Forêt interdite pour obtenir des informations auprès d'Aragog, l'immense et dangereuse Acromentule de Hagrid. Il s'agit donc d'un personnage parlant. D'après le *foley artist* Peter BURGIS, un morceau de câble multiple a été utilisé pour créer les sons d'Aragog ; en le tordant, les sons du câble figurent les bruits des pattes de l'araignée géante dans une

sorte de grincement. De plus, en enregistrant le son avec un microphone placé très proche de l'objet, BURGIS a manipulé un morceau de plante en plastique pour « mettre en bruit » le grouillement de centaines d'araignées qui vivent avec l'Acromentule. John WILLIAMS a quant à lui composé trois *cues* dans *HP2* pour la longue séquence dans la Forêt interdite (7M2, 7M3 et 7M4). Ces pièces développent le thème des *Araignées* avec leur *perpetuum mobile* oppressant de doubles croches chromatiques. Les mises en musique et en bruit procèdent de la même intention et se révèlent complémentaires dans le mixage pour former une scène d'horreur.

Les Détraqueurs sont centraux dans l'intrigue de *HP3*. Ce n'est pas tant le bruit qu'ils émettent (une sorte de râle) que les trois éléments précédant systématiquement leur apparition qui importent. Visuellement d'abord, l'environnement se gèle et les personnages expirent de la buée. Ensuite, le thème atonal des *Détraqueurs* intervient. En ce qui concerne les *sound effects*, Richard BEGGS raconte qu'il a enregistré des glaçons s'extirpant de leur plateau, ce qui donne un son très particulier installant une atmosphère tendue et « froide ». En instaurant un climat visuel et sonore angoissant, le montage permet d'accentuer l'horreur de l'apparition des Détraqueurs – ce qui est invisible semble toujours plus effrayant.

Harry rencontre les êtres de l'eau qui vivent dans le lac de Poudlard dans *HP4*. Ces animaux hybrides entre l'homme et le poisson ne parlent que sous l'eau. Afin de les rapprocher de leur condition de créatures marines, des notes de waterphone agrémentent leurs interventions parlées. Le timbre irisé de cet instrument rappelle le chant des baleines ; cette connotation suffit pour animaliser et caractériser les êtres de l'eau. Quant à la musique de Patrick DOYLE, elle propose un chœur de femmes avec le *cue* *Mermaid Song* – titré *Underwater Secrets* dans l'album CD commercialisé – avec un effet d'écho singulier que l'on pourrait croire numérique. Ainsi que nous l'avons écrit au chapitre 2, le compositeur nous expliquait que le procédé d'interprétation

est basé sur la vue de vagues et inspiré par la vue de l'île de Lewis [en Écosse]. C'est une manière de chanter du comté, où vous avez un chantre appelé *cantor*. Il commence à chanter et les autres viennent se joindre une milliseconde l'un après l'autre pour créer cet effet mélismatique et hypnotique. Donc, *Underwater Secrets* est inspiré par la beauté des Hébrides en Écosse [archipel dont Lewis fait partie].⁴⁰⁵

L'effet hypnotique de ce chant se conjugue au timbre opalescent du waterphone en complémentarité. Rappelons que c'est Abigail DOYLE, la fille du compositeur, qui a tenu le rôle du *cantor*.

Harry, Hermione et le professeur Ombrage rencontrent un troupeau de centaures dans la Forêt interdite. Les créatures, potentiellement menaçantes, sont silencieuses et 7M2 *Centaur* propose une musique angoissante constituée de discrètes percussions dans un style tribal (timbre des percussions à peau et à hauteurs indéterminées). Quand l'un des centaures est attaqué par Ombrage, il pousse un hennissement de surprise et de douleur. Par la suite, le troupeau court dans un bruit tout à fait analogue à celui d'une course de chevaux, la musique est alors dynamique et homorythmique, associant les cordes frottées aux percussions précédemment mentionnées.

Absence d'interaction entre musique et *sound effects*

L'elfe de maison Dobby se présente à Harry dans *HP2*. Cette créature est un personnage humanisé et pathétique, il ne possède donc pas de bruit animalier ou magique particulier. John WILLIAMS offre à Dobby un thème touchant qui le suit dans ses apparitions.

⁴⁰⁵ Notre propre entretien avec le compositeur *op. cit.*

Les jeunes sorciers découvrent les Sombrals à Poudlard dans *HP5*. Ceux-ci ressemblent à des chevaux ailés et squelettiques. Ils émettent des bruits de reniflement proches de ceux des chevaux et poussent de faibles couinements aigus dont le timbre rappelle les sons du waterphone. La musique ne leur prête pas attention et se concentre sur les personnages, comme avec 3M5 *Luna* qui englobe la scène avec les Sombrals mais surtout s'intéresse à Luna Lovegood. Cette configuration se conforme aux orientations générales de la mise en musique hooperienne.

Comme son nom l'indique, le volet filmique des *Animaux fantastiques* réserve une place narrative, visuelle et musicale particulière à la faune magique. De manière générale et contrairement à celle de *Harry Potter*, la musique de James Newton HOWARD ne réagit pas aux *sound effects* des bruits, cris et autres grognements des animaux fantastiques, qu'importent leurs espèces – le Niffleur, Pickett le Botruc, Frank l'Oiseau-Tonnerre, le Zouwu, les Matagots... Elle interagit plus volontiers avec le drame et avec les évocations visuelles produites par les animaux fantastiques. Par exemple, pour la scène avec l'Éruptif africain dont l'apparence rappelle le rhinocéros, le compositeur cherche une couleur ethnique en faisant appel au ney, à la balaïka, au riqq – instrument à percussion du Moyen-Orient – et à une certaine modalité connotée. Le Niffleur, quant à lui, est particulièrement récurrent et collectionne dans sa poche ventrale tous les objets brillants qu'il parvient à subtiliser, ce qui crée de nombreuses situations comiques. Les musiques accompagnant ses apparitions possèdent un caractère espiègle, humoristique, *scherzando*, en faisant appel à des timbres de bois solistes – basson, clarinette – des *ostinati* rythmiques lorsque le Niffleur est dynamique... La créature pousse de petits grognements qui interviennent ponctuellement par-dessus les *cues* en équité dans le volume sonore. La majeure partie de la scène nocturne dans la bijouterie dans *FBI* se fait sans musique : la poursuite de Norbert après son Niffleur occasionne beaucoup de dégâts générant des bruits de destruction : éclats cristallins, chocs métalliques et irrisés... La musique et les grognements du Niffleur sont ici supplantés par les bruits de casse.

Synthèse et interprétations

L'étude des rapports entre la musique et les *sound effects* de la faune et de la flore magiques montre une complémentarité dominante. Celle-ci concerne les créatures humanisées, c'est-à-dire douées de parole, et avec lesquelles les protagonistes dialoguent en faisant avancer l'intrigue. Les animaux fantastiques bénéficient souvent d'un thème musical récurrent, ce qui constitue un argument supplémentaire pour les élever au rang de personnages. Les films du *WW* relevant de la catégorie des *blockbusters*, toute forme de complémentarité dans l'expérience cinématographique est à prioriser. Lorsque la complémentarité est rompue, c'est la musique qui domine sur les *sound effects* concernés. Cette configuration illustre la place accordée à la musique dans le *WW* et, sans surprise, les partitions de HOOPER s'éloignent de cette tendance initiale et principale. En effet, ce compositeur propose même une musique indifférente aux bruits des créatures magiques. Enfin, la primauté des *sound effects* sur la musique demeure très exceptionnelle et se justifie par un besoin d'éviter les conflits sonores avec des plantes (le Filet du diable et les mandragores) particulièrement bruyantes, situation ne pouvant exister que par magie.

I. 2. c. Le Quidditch

Le *sound effects editor* Martin CANTWELL confirme que le Quidditch dans *HP1* ne devait pas comporter d'effet sonore numérique ou du type « *jet whoosh* ». Afin d'assurer au match son sentiment de vitesse et de puissance, il a installé des microphones au-dessus de litière pour chat dans un bac en plastique. En remuant la litière dans un sens et dans l'autre, il a ainsi créé un bruit nouveau et qui inspire la fulgurance des balais volants. Au Quidditch, deux balles sont enchantées : le petit vif d'or qui, comme son nom l'indique, est particulièrement difficile à saisir en raison de sa célérité, et les cognards, assez volumineux, qui ne sont là que pour perturber le jeu en attaquant les joueurs. Pour les mettre en

bruit et leur donner une personnalité, JOSEPH a composé des sonorités inouïes. « Pour le vif d'or, explique-t-il, nous avons accéléré l'enregistrement réalisé à partir de *wind chimes* et un mouchoir en tissu. Le cognard a été en partie élaboré avec une voix, il devait posséder une sorte de personnalité animale. [...] Quand cette chose rugit près des joueurs, elle possède une caractéristique vocale quelque peu amusante et aussi menaçante. En effet, le cognard est vraiment dangereux : quand il frappe, il peut assommer.⁴⁰⁶ » On retrouve ainsi les couches de sons qui caractérisent les bruits des sortilèges dans les films de COLUMBUS.

Toute cette grammaire sonore du sport magique, dynamique et épique, s'associe aux compositions musicales pour les scènes de match dans *HP1*, *HP2*, *HP3* et *HP6*. John WILLIAMS a composé de véritables fresques et Nicholas HOOPER, tout en héritant de celles-ci, recherche une certaine modération propre à son écriture. Nous avons montré au chapitre 2 l'écriture d'une partition héroïque par la gradation des *tempi* et des caractères dans 5M4 *The Quidditch Match*. Ce grand *cue* se décompose en quatre parties enchaînées, « Let the Games Begin », « The Scoring Begins », « Slytherin Scores » et « Harry's Great Victory », et culmine dans la bande originale de *HP1* avec une durée de 08:28. Le *tutti* d'orchestre, les fanfares éclatantes, les *ostinati* énergiques, les dynamiques retentissantes et la charge émotionnelle des thèmes récurrents sont autant d'ingrédients musicaux convoqués par WILLIAMS qui se conjuguent aux *sounds effects* magiques dans une grande symphonie – au sens étymologique – pour marquer la séquence du match de Quidditch comme le centre névralgique du premier épisode. Le duo WILLIAMS / COLUMBUS procède à une mise en musique et en bruit similaire dans *HP2*. Le *cue* 4M1 *Quidditch, Second Year*, d'une durée conséquente de 06:15, se divise en quatre parties enchaînées : « Quidditch Stadium », « Bludger Attack », « Chasing the Snitch » et « Harry Catches the Snitch ». Un cognard a été enchanté par Dobby pour attaquer Harry durant ce match. La caméra suit donc fréquemment cette balle et ses nombreux bruits de grognements sont mixés de manière à ressortir par-dessus la vaste symphonie, à l'instar d'un soliste concertant. Dans *HP3*, 4M2 *Quidditch 2004* accompagné de sa brève conclusion 4M2A *Quidditch Ending* conserve les caractéristiques des matches des épisodes antérieurs. WILLIAMS apporte toutefois un caractère oppressant voire effrayant, notamment par la dissonance, puisqu'il s'agit d'une rencontre sous l'orage et la menace des Détraqueurs. La durée est plus courte, 03:38. Les *sound effects* du Quidditch sont complétés par ceux de l'orage et des Détraqueurs. Deux épisodes plus tard, le Quidditch revient à Poudlard⁴⁰⁷ et Ron intègre l'équipe de Gryffondor au poste de gardien. 4M25 *Quidditch Match*, d'une durée de 01:32, importe les aspects des *cues* de WILLIAMS – les thèmes et la longueur en moins. HOOPER reprend à son compte le motif de quatre notes qui ouvre 4M2 *Quidditch 2004* dans *HP3* et se « sent fier » que l'on puisse le remarquer⁴⁰⁸. Les matches de Quidditch sont une constante narrative du volet potterien, sa musique, ses bruits magiques et leurs interactions analogues renforcent la cohésion de l'œuvre-monde.

La musique au cinéma ne saurait se contenter d'interagir seulement avec les autres composants sonores. Les éléments visuels se situant au cœur de l'œuvre filmique, la musique entretient des relations fortes et multiples avec les images. Il convient à présent d'en interroger les rapports pour finaliser notre étude de l'unité audiovisuelle du *WW*.

⁴⁰⁶ « *The Snitch we did partly from wind chimes and a handkerchief speeded up, combined with other things. The Bludger is partly voice. It has to have a sort of an animal entity. [...] So when this thing roars past you – or past them, the players – it has a vocal element to it that is somewhat amusing and also menacing, because it really is dangerous; when it hits people, it can knock them out.* » Eddy JOSEPH cité dans Steve JENNINGS, *Harry Potter and the Sorcerer's Stone*, *op. cit.*

⁴⁰⁷ Le Quidditch est annulé en raison du Tournoi des Trois Sorciers dans *HP4* et prohibé par le professeur Ombrage dans *HP5*.

⁴⁰⁸ « *Glad you liked the reference to John WILLIAM's Quidditch theme – I was very proud of that.* » « Je suis content que vous appréciez la citation du thème du Quidditch de John WILLIAMS – j'en étais très fier. » Nicholas HOOPER cité dans l'interview de Andy MCCRAY, « *Nicholas HOOPER on Writing Music For Harry Potter films* », *op. cit.*

II. Interactions entre la musique et les images : l'exemple des scènes d'ouverture

Afin d'étudier les interactions entre la musique et les images, nous choisissons de limiter notre analyse aux scènes d'ouverture. Bien que ces dernières n'offrent pas une représentativité absolue, notre décision est motivée par plusieurs éléments. Récurrentes, les scènes d'ouverture livrent d'emblée et manière symptomatique les orientations esthétiques des réalisateurs et des compositeurs. Elles nous offrent de plus des perspectives de comparaison sur l'ensemble des dix épisodes de notre corpus alors qu'il n'y a aucune autre scène commune à tous les films qui puisse se prêter à la méthode comparative. En effet, les passages comme l'arrivée à Poudlard ou les matches de Quidditch sont récurrents mais pas systématiques. Nous excluons donc les séquences thématiques fréquentes au profit d'une scène structurelle commune, cruciale et pérenne.

Les rapports entre la musique et les images couvrent un large empan continu allant d'une contradiction complète à une corrélation totale, en passant par une neutralité (absence d'interaction) et par une complémentarité plus ou moins forte. C'est finalement dans son rapport aux régimes des images que la musique de cinéma est la plus à même de révéler son rôle dans la mise en scène visuelle.

II. 1. Présentation du cadre théorique

II. 1. a. Les deux régimes de l'image cinématographique

L'image cinématographique supporte deux modes, la musique prêtant attention plutôt à l'une ou à l'autre. En effet, d'après Cristina CANO, l'image cinématographique est « doté[e] de plusieurs régimes sémiotiques » :

D'une part, elle permet la représentation se fondant sur l'image et peut être verbalisée en tant que telle, en étant partie intégrante de la narration cinématographique. Dans ce premier cas, l'image s'organise donc en grandes unités narratives, le sens se forme en grandes unités signifiantes selon les modes de la langue, et se propose dès lors comme sens narratif. D'autre part, il existe un deuxième état de l'image – tout aussi important bien que moins pris en considération, car il est difficile de trouver des catégories fortes et structurées pour le définir – : dans ce cas, l'image vit par elle-même, de sa présence et est donc dotée d'un sens immédiat non catégoriel, immédiatement perceptif et irréductible. Dans ce deuxième cas, le sens prend donc une signification immédiate dans l'image et en dehors de la langue, c'est-à-dire sans l'intermédiaire du langage et devient alors visuel et perceptif. Ce deuxième état de l'image forme un autre champ de contact entre la musique et le film et il s'agit dans ce cas d'une zone de contact plus profonde, dans laquelle images et musique se retrouvent unies grâce à un élan analogue vers des niveaux de sens difficilement traduisibles.⁴⁰⁹

Le régime narratif semble être l'acception la plus fréquente de l'« image » dans la littérature critique, il s'agit de son positionnement dramatique. Le régime plastique entend quant à lui l'image dans sa dimension visuelle et sensationnelle. Tout en nous appuyant sur cette dichotomie fonctionnelle de l'image au cinéma, nous adoptons la méthodologie proposée par Jérôme ROSSI : « Afin de pénétrer au cœur du fonctionnement de la musique de film et de ses interactions avec la composante visuelle, préconise celui-ci, l'analyste devra tenter de séparer les relations entre la musique et les images comme représentations du récit d'une part (régime narratif), et la musique et les images comme supports

⁴⁰⁹ CANO Cristina, *La Musica nel cinema*, 2002 ; traduction par Blanche BAUCHAU, *La Musique au cinéma*, Rome : Gremese, coll. « Petite bibliothèque des arts », 2010, p. 12.

graphiques (rapports musicoplastiques) d'autre part, tant dans leurs manifestations précises à un niveau de surface (points de synchronisation) que dans leurs correspondances moins étroites mais situées à un niveau plus profond (syntonismes).⁴¹⁰ »

II. 1. b. Types de synchronismes

Les synchronismes prennent la forme de « rencontres parfaitement synchrones entre un événement visuel et un geste musical à un instant précis⁴¹¹ ». Ils se répartissent en catégories de points de synchronisation (PDS). En dépouillant la littérature critique à ce sujet dans *L'Analyse de la musique de film : histoire, concepts et méthodes*, Jérôme ROSSI propose la synthèse suivante en ce qui concerne les synchronismes musico-visuels :

- **Point de synchronisation de mouvement à l'image (PDSMI)** : lorsque c'est le mouvement présent à l'écran qui est associé à un événement musical ;
- **Point de synchronisation typographique (PDST)** : lorsqu'une apparition, une disparition ou un mouvement d'un caractère typographique est synchrone avec la musique ;
- **Point de synchronisation de mouvement de caméra (PDSMC)** : lorsqu'un mouvement de caméra est synchrone avec un événement musical ;
- **Point de synchronisation de montage (PDSM)** : lorsqu'un nouveau plan est synchrone avec un événement musical.⁴¹²

Le musicologue complète son développement avec le point de synchronisation de bruit (PDSB – « lorsque le bruit [servant] d'amorce à la musique est entendu en même temps que la musique »), le point de synchronisation de voix (PDSV – « lorsqu'un mot ou une phrase déclenche une manifestation musicale exactement au moment où ils sont prononcés ») et le synchronisme évité (d'après BULHER et NEUMEYER⁴¹³, « attitude consistant à éviter volontairement un synchronisme dans le but de créer un effet comique ou une défamiliarisation »).

II. 1. c. Types de syntonismes

À l'instar de la musique, l'image possède une tonalité, des affects, un caractère. Il arrive que le compositeur adopte une écriture en correspondance étroite avec ce qu'il perçoit du ton de l'image – et pas seulement avec la narration. Ces gestes compositionnels particuliers, appelés syntonismes, donnent à la musique un rôle unificateur, à la fois puissant au sein de la mise en scène audiovisuelle et pourtant discret dans l'expérience spectatorielle. Jérôme ROSSI détaille :

Les syntonismes – nommés ainsi en référence au concept de « syntonie » de Pierre SCHAEFFER – sont des synchronismes plutôt « larges » qui rentrent dans le cadre de ce que Michel CHION appelle les « effets audio-visiogènes », c'est-à-dire les « effets créés par des associations de sons et d'images, et souvent, en raison de l'effet de “valeur ajoutée”, projetés sur l'image et mis au compte de cette dernière ». ⁴¹⁴

Il y a ainsi syntonisme lorsque les images déclenchent un certain type d'écriture musicale en correspondance étroite avec celles-ci. Cette relation osmotique des sensations musicales et visuelles

⁴¹⁰ Jérôme ROSSI, *L'Analyse de la musique de film : histoire, concepts et méthodes*, op. cit., p. 326.

⁴¹¹ *Ibid.*, p. 327.

⁴¹² *Ibid.*, p. 329.

⁴¹³ « *Failed synchronisation* » : BULHER James, NEUMEYER David et DEEMER Rob, *Hearing the Movies. Music and Sound in Film History* [« Entendre les films. La musique et le son dans l'histoire du film »], Oxford : Oxford University Press, 2015, p. 81.

⁴¹⁴ Jérôme ROSSI, *L'Analyse de la musique de film : histoire, concepts et méthodes*, op. cit., p. 340.

provient de tous les aspects du régime plastique de l'image : mouvement, lumière, couleur, lignes des plans, filmage. ROSSI présente ainsi chacune de ces catégories de syntonisme :

Syntonisme cinétique et continuum musique-image de décalage cinétique

Suite aux considérations ci-dessus sur le second régime de l'image, le régime « plastique », on a vu qu'en dehors de toute considération narrative l'image pouvait être considérée en elle-même sous ses aspects cinétiques – ceux-ci proviennent des mouvements à l'intérieur du cadre, des mouvements de caméra, de l'enchaînement des plans (montage) – qui peuvent potentiellement entrer en interaction avec les caractéristiques rythmiques musicales (figures rythmiques, mètres, tempo, accents). Lorsque les deux dynamismes cinétiques interagissent en se renforçant l'un l'autre (« kinesthésie audiovisuelle »), on peut parler d'une correspondance plastique que je propose d'appeler « syntonisme cinétique ».

Syntonisme de lumière

Le syntonisme de lumière s'intéresse aux correspondances entre la musique et les éclairages du film, en s'appuyant largement, comme c'est aussi le cas des syntonismes de couleur, sur les symbolismes synesthésiques à la fois visuels et tactiles de l'opposition musicale aigu/grave correspondant aux polarités lumière/obscurité et froid/chaud. Comme le suggère SCHAEFFER, il s'agit bien d'une « sensation résultante » entre lumière et musique.

Syntonisme de couleur

Les décors et costumes au moment du tournage, comme l'étalonnage en post-production, permettent de choisir des couleurs dominantes de l'image que la musique pourra éventuellement renforcer. Les correspondances entre les couleurs des images – réparties en couleurs chaudes (teintes tirant vers l'orange) ou froides (teintes tirant vers le bleu), ainsi qu'en couleurs éclatantes ou sombres – et celles de la musique s'appuient sur les mêmes symbolismes synesthésiques visuels et tactiles que ceux étudiés précédemment.

Syntonisme de lignes

Le syntonisme de lignes désigne les correspondances entre les lignes des plans visuels et les lignes mélodiques de la musique. En postulant une correspondance entre les lignes structurelles de la composition picturale d'un plan et les lignes mélodiques d'une composition, Serge EISENSTEIN est le premier à s'intéresser aux syntonismes de lignes d'un point de vue analytique.

Syntonisme de filmage

On peut également concevoir des syntonismes de filmage. En s'appuyant sur le symbolisme synesthésique visuel petit/grand, une musique avec un profil mélodique restreint ou jouée par un petit ensemble pourra avoir tendance à renforcer la petitesse d'un cadre (plans moyens, gros plans) tandis que des musiques avec de larges ambitus, jouées par un grand orchestre pourront renforcer l'impression de grandeur conviée par des plans larges ou des plans aériens.⁴¹⁵

II. 1. d. Relativisation et apports théoriques personnels

Nous écartons globalement les rapports de contradiction et de neutralité entre la musique et les images dans les films du *WW*. Ces contrastes se présentent d'ailleurs comme l'inverse des synchronismes et des syntonismes. Ce choix est doublement motivé par la nature de l'œuvre cinématographique qui

⁴¹⁵ *Ibid.* p. 341, 345, 347, 348, 350.

nous intéresse : il s'agit d'un cinéma de *blockbuster* devant saturer l'expérience du spectateur et la musique du *WW* est employée pour immerger totalement le spectateur dans le monde magique et suspendre son jugement critique comme l'explique GORBMAN⁴¹⁶.

Après avoir effectué les analyses suivantes, nous nous sommes rendu compte que le cadre théorique présenté ci-dessus délaisse un aspect fondamental dans les interactions entre la musique et les images, notamment chez Nicholas HOOPER et Alexandre DESPLAT. En effet, nous avons besoin de faire intervenir ce qui nous semble être un troisième régime de l'image dévolu à la fonction émotionnelle *des personnages*. Rappelons le projet de HOOPER de proposer une mise en musique presque exclusivement tournée vers les émotions des personnages. Nous proposons alors le concept de « synspection » s'articulant ainsi avec les objets théoriques antérieurement développés par les cinémusicologues :

- **Synchronisme** : un mouvement visuel déclenche un geste musical (valorisation par la musique du premier régime de l'image – la narration) ;
- **Syntonisme** : la composition de l'image (les éléments visuels) suscite une écriture musicale en étroite correspondance, en reflet (valorisation par la musique du deuxième régime de l'image – la plastique) ;
- **Synspection** : (de *syn* « ensemble, avec » et *in-spection* « regarder à l'intérieur ») l'attention portée aux émotions des personnages étant telle qu'elle suscite une écriture musicale empathique exclusive, au « lyrisme contenu » tel que le définit Cécile CARAYOL⁴¹⁷ (valorisation par la musique du troisième régime de l'image – l'émotionnel).

II. 2. Analyses des scènes d'ouverture

Il convient d'abord de délimiter pour chaque film lesdites scènes d'ouverture. Au cinéma, une scène est caractérisée par une unité dramatique, visuelle et sonore. S'agissant de scènes d'ouverture, elles commencent dès le début du film, parfois avec certaines particularités (comme pour *HP7.2*) auxquelles nous reviendrons. Déterminer la fin de ces scènes constitue une entreprise plus délicate. Quelques indices probants nous aident toutefois dans cette démarche :

- Si le lieu change et si la musique s'arrête au même moment (Jérôme ROSSI parle de PDSM), cela délimite sans équivoque la fin de la scène⁴¹⁸ ;
- Si la musique se poursuit au-delà d'un changement de lieu, on peut légitimement considérer la fin d'une scène d'ouverture à la fin du *cue* d'ouverture. En effet, puisque le réalisateur et le compositeur se sont mis d'accord quant aux entrées et aux sorties de la musique au regard du

⁴¹⁶ Voir Claudia GORBMAN, *Unheard Melodies. Narrative Film Music*, *op. cit.*, p. 55. « La musique supprime les obstacles à la croyance ; elle lie le spectateur au spectacle, elle enveloppe le spectateur et le spectacle dans un espace harmonieux. Comme l'hypnose, elle fait taire les scrupules du spectateur. Elle suggère ; si son fonctionnement est correct, elle nous rend un peu moins critiques et un peu plus enclins à rêver. [...] La musique de film est toute à la fois un gel, un espace, un langage, un berceau, une pulsation, un signifiant de profondeur et d'émotions internes, ainsi qu'un amplificateur du mouvement visuel et du spectacle. Elle est un liant. » « *Music removes barriers to belief; it bonds spectator to spectacle, it envelops spectator and spectacle in a harmonious space. Like hypnosis, it silences the spectator's censor. It is suggestive; if it's working right, it makes us a little less critical and a little more prone to dream. [...] Film music is at once a gel, a space, a language, a cradle, a beat, a signifier of internal depth and emotion as well as a provider of emphasis on visual movement and spectacle. It bonds.* »

⁴¹⁷ « Le langage [du] lyrisme contenu est souvent post ou néo-romantique avec une prédominance des cordes, les compositeurs évitant les *vibratos* et les grands élans mélodiques. Cela permet d'atteindre la profondeur des sentiments d'un personnage sans minimiser la pudeur ou l'intimité. » CARAYOL Cécile, *Une musique pour l'image. Vers un symphonisme intimiste dans le cinéma français*, *op. cit.*, p. 185.

⁴¹⁸ Jérôme ROSSI écrit précisément à ce sujet que « la synchronisation de changements de plans et d'événements musicaux a un impact émotionnel et rythmique très fort, dont l'efficacité peut magnifiquement introduire un film », *L'Analyse de la musique de film : histoire, concepts et méthodes*, *op. cit.*, p. 336.

récit et des images lors des *spotting sessions*, c'est l'unité dramatique qui est respectée indépendamment du changement de cadre. Un tel phénomène aide aussi à fondre différents éléments narratifs ensemble comme dans *HP7.1*.

Nous limiterons notre analyse à la description chronologique des scènes tout en repérant les synchronismes, les syntonismes et les synspection.

HP1 — 00:00:00-00:04:14

Le logotype doré de Warner Bros. apparaît en dézoom dans un ciel bleu factice parsemé de nuages blancs. On voit se refléter les studios hollywoodiens à la surface du logotype. Durant cet *incipit*, on entend 1M1 / 1MA *Potter Logo Lead In* qui n'est autre que la première phrase du thème d'*Hedwige* A confiée aux cors par-dessus une guirlande de violons et synthétiseur avec échantillonnage de célesta. Le caractère mystérieux de la musique entre en décalage avec la flamboyance visuelle (couleurs chaudes, lumière vive). La musique donne d'emblée le ton du film et de l'œuvre-monde *a fortiori*.

La caméra s'installe maintenant dans la scène d'ouverture à proprement parler. C'est la nuit, un hibou se tient sur le panneau « Privet Drive » et s'envole en attirant le regard. Il n'y a pas de parole mais un grand silence brisé par les battements d'ailes. 1M1 – 1M2 *The Prologue* commence avec le thème de *La nuit* (syntonisme de lumière renforcé par le caractère *misterioso* du *cue*, la tonalité de *do* mineur, la pédale grave de tonique). La musique sert à représenter le lieu d'action : la nuit, l'inconnu, personne et l'attente. Dumbledore apparaît avec un PDSMI (gammes d'accords mineurs parallèles entre doubles croches) et s'avance. On découvre Privet Drive puis un chat immobile dans la rue. On entend les infimes bruits de pas du professeur comme une nouvelle partie musicale s'associant dans un syntonisme de mouvement à l'orchestre discret. La musique réalise un commentaire et permet d'anticiper une action subséquente ; on s'interroge : qui est Dumbledore, que veut-il, pourquoi est-il là, y a-t-il une menace ?

Dumbledore stoppe et sort son Déluminateur. Nous le voyons dans les mains du professeur puis il y a un plan sur son mécanisme. On entend les cliquetis de l'objet alors que Dumbledore l'actionne. Tout à coup, les lumières des lampadaires sont extraites et aspirées une à une dans le Déluminateur. Nous voyons des boules de lumière parcourir le cadre pour rentrer dans l'objet. Un bruitage souligne le déplacement des boules de lumière dans les airs. La musique marque ici le mouvement des boules de lumière et est le guide émotif ; on découvre un phénomène surnaturel à l'œuvre, la prudence est de mise car on ne sait pas s'il sera bon ou mauvais. Il y a un PDSMI car les notes sont attaquées lorsqu'une boule de lumière quitte le lampadaire, les notes sont tenues pendant le trajet de la lumière jusqu'au Déluminateur. Ce PDSMI est un *mickeymousing* dont l'effet consiste à inscrire plus fortement la musique dans la diégèse. Dumbledore parle ensuite au chat qui miaule. Nous voyons l'ombre de l'animal évoluer, grandir et prendre la forme du professeur McGonagall. La musique réalise un commentaire et marque le mouvement à l'image de cette évolution par un déploiement vers l'aigu renforcé par les voix de *soprani* en mélodie ascendante (PDSMI et syntonisme de mouvement à la fois – **Exemple musical 145**) :

Exemple musical 145 : *HP1*, 1M1 – 1M2 *The Prologue*, mes. 31-35

Dumbledore et McGonagall marchent le long de la rue et discutent. Nous voyons systématiquement les professeurs dans des plans poitrines qui laissent deviner les décors du quartier résidentiel. Nous n’entendons que les bruits de leurs pas. La musique commente de manière neutre le dialogue.

Une lumière de phare et un bruit de moteur déchirent le silence et la nuit dans le ciel : Hagrid amène le bébé Harry en moto volante. Les professeurs se sont tus à cause des bruits violents de l’engin qui ramène le thème d’*Hedwige* (PDSMC) : quelque chose d’important arrive du ciel. Le bruit de la moto est en syntonisme avec la musique (**Tableau 14**) :

<i>Timecodes</i>	Première phrase du thème d’ <i>Hedwige A</i>	Bruit de la moto
00:02:04-00:02:11	Antécédent (1 ^{er} membre)	En crescendo, « suspensif »
00:02:12-00:02:16	Conséquent (2 ^d membre)	En decrescendo, « conclusif »

Tableau 14 : Syntonisme de l’arrivée de Hagrid sur sa moto dans *HP1*

On assiste à l’atterrissage de la moto. Le phare est éblouissant dans la nuit noire, tout comme la musique du thème d’*Hedwige* mixée avec un gain assez fort. La cadence conclut la prééminence de la musique, les dialogues reprennent avec une écriture en *underscoring* non thématique et mixée plus faiblement. Les sorciers amènent Harry Potter, un bébé emmaillotté, à la porte des Dursley au son d’un hautbois plaintif chantant *mp* le thème que l’on entend depuis le début du film. Lorsque Dumbledore dépose le bébé, la musique l’accompagne en synchronisme avec une phrase de cordes peignée et descendante. Dans un nouveau et gros plan sur le bébé, le thème revient au synthétiseur solo avec l’échantillonnage de célesta (PDSM) : il s’agit de marquer Harry d’un emblème musical. Dumbledore souhaite « Bonne chance, Harry Potter », révélant ainsi le nom du bébé. La caméra réalise un gros plan sur sa cicatrice et plonge dans celle-ci qui se met à briller. La caméra se retrouve dans un ciel zébré d’éclairs avec le logotype de *HP1* dans un retentissant *tutti* avec chœur énonçant enfin la phrase *B* du thème d’*Hedwige* (PDSMC). La caméra ressort de la cicatrice et nous retrouvons Harry après une ellipse temporelle dans son placard sous l’escalier des Dursley. La cadence finale du *cue* termine la scène d’ouverture alors que Harry ouvre les yeux.

HP2 — 00:00:00-00:01:26

Au crépuscule, la caméra flotte au milieu de nuages sombres sur lesquels rougeoient les derniers rayons du soleil. Le synthétiseur avec sons de célesta déploie calmement le thème d’*Hedwige A* avant d’être renforcé par une orchestration et contrepoiné par les violons. Un PDST intervient ensuite lorsque le logotype à la surface dorée et métallique apparaît au détour d’un nuage, la musique énonce le thème d’*Hedwige B* aux cors dans leur registre aigu, contrastant ainsi avec des cordes graves en valeurs longues. La caméra plonge ensuite et descend doucement pour se rapprocher des habitations : l’orchestration et le rythme s’adoucissent aussi. Lorsqu’apparaît Harry à travers la fenêtre de sa chambre, une flûte solo joue sobrement et à découvert le thème de *Leaving Hogwarts* dans sa première octave, c’est un syntonisme de lumière et un PDSMC (la caméra se déplace pour montrer le jeune sorcier). Harry consulte l’album photos magique (les photographies sont animées par magie) qui se reflète avec diaphanéité dans les verres de ses lunettes – un geste visuel particulièrement poétique. Alors que la caméra montre l’album aux couleurs vives et chaudes, les cordes médiums donnent alors à entendre le chaleureux thème de *Harry’s Wondrous World* dans un PDSM. Les pépiements de Hedwige sortent Harry de sa rêverie qui la met en garde de ne pas déclencher la colère de l’oncle Vernon avec ses cris ; justement ce dernier apostrophe Harry depuis l’étage inférieur. Harry ferme l’album et se lève pour retrouver son oncle, le *cue* se termine en douceur, contrastant ainsi avec l’énergie de la voix de Vernon et l’agacement du jeune sorcier.

HP3 — 00:00:00-00:01:39

C'est la nuit noire et silencieuse, la caméra flotte dans les airs au son du calme thème d'*Hedwige* (Exemple musical 146) :

Musical score for Example 146. The score is in 3/8 time, marked 'Misterioso' and 'sonne loco mf'. It features two staves: 'Synthétiseur I' and 'Célesta synthétique'. The melody is a simple, flowing line of eighth notes.

Exemple musical 146 : HP3, 1M1 *Opening III*, mes. 1-8

Au lointain, une petite lumière blanche déchire la nuit un bref instant avant de s'évanouir. Le phénomène recommence et la caméra s'approche progressivement de la source lumineuse. Il s'agit d'Harry Potter qui s'entraîne au sortilège de lumière *Lumos Maxima* sous ses draps. On entend le bruit flûté du sortilège à chaque tentative du sorcier. Ce bruit intervient dans la résonance des valeurs longues de la musique, comme si les deux sources se complétaient rythmiquement, on assiste alors à une sorte de dialogue (PDSMC). La caméra franchit la fenêtre de la chambre et Harry fait maintenant semblant de dormir car son oncle Vernon Dursley entre dans la chambre et allume la lumière pour vérifier que Harry dort sagement. Notons la dualité entre la lumière artificielle et blafarde commandée par Vernon et la lumière magique et puissante invoquée par Harry. L'entrée de Vernon (l'élément perturbateur) suscite un PDSMI car la musique passe en *perpetuum mobile* de triples croches (Exemple musical 147) :

Musical score for Example 147. The score is in 3/8 time, marked 'Misterioso' and 'mf'. It features two staves: 'Violons et synthétiseur I' and 'Célesta synthétique'. The melody is a complex, rhythmic pattern of eighth notes.

Exemple musical 147 : HP3, 1M1 *Opening III*, mes. 35-38

Harry reprend son entraînement une fois Vernon sorti et son sortilège atteint finalement une puissante décuplée : la lumière est tellement éblouissante qu'elle fait vivement reculer la caméra, comme prise de peur (PDSMC). La caméra devient alors un œil indiscret qui observe le quotidien banal de Harry chez les Dursley avant que ne commence l'intrigue de l'épisode. Loin de la chambre, la lumière de *Lumos Maxima* inonde la caméra et montre le logotype de *HP3* dont les lettres sont désolidarisées et flottent aléatoirement : le sortilège agirait-il sur la typographie ? En s'éteignant, la lumière magique attire rapidement la caméra à nouveau dans la chambre du jeune sorcier. La musique s'éteint elle aussi : phrase conclusive de harpe (à la puissance sonore très modérée) en *decrescendo* accompagné d'un bouché au noir qui ferme la scène, il s'agit d'un PDSM.

HP4 — 00:00:00-00:03:48

La scène d'ouverture de *HP4* présente le rêve de Little Hangleton que fait Harry, elle se termine naturellement au réveil du jeune sorcier, ce qui constitue un écho à l'ouverture de *HP1*. La caméra flotte dans le noir de la nuit et s'avance progressivement vers le logo de Warner Bros au son d'un *ostinato* rythmique martial régulier (♩♩♩) dans un syntonisme de mouvement. Les couleurs sombres du ciel chargé de nuages noirs s'associent à la musique en mode mineur dans le registre grave en un syntonisme de couleur. La caméra descend alors le long d'une sculpture du cimetière d'où émerge Nagini. Le serpent ondule au sol avec un sifflement caractéristique et la caméra le suit au son d'un chromatisme de hautbois

(PSDMC) alors que Voldemort l'appelle en Fourchelang, tous les mouvements mélodiques sont d'ailleurs circulaires et sinueux comme le reptile dans un syntonisme de lignes (**Exemple musical 148**) :

The musical score for Example 148 consists of three staves. The top staff is for Hautbois I, the middle for Bassons, and the bottom for Cordes graves. The tempo is marked as quarter note = 124. The Hautbois I part features a melodic line with chromaticism and a fermata. The Bassons part has a lower melodic line with a fermata. The Cordes graves part has a rhythmic accompaniment of eighth notes. The score is marked with 'mf' and 'mp' dynamics.

Exemple musical 148 : HP4, 1M1 *Opening Titles*, mes. 15-18

Nagini arrive à la statue de l'Ange de la Mort, la caméra remonte et débouche sur le logo de l'épisode dans un PDSM avec une musique de cordes lyriques qui enfle en *messe di voce* sur le thème d'*Hedwige* trituré par Patrick DOYLE. Le *cue* 1M1 *Opening Titles* se termine par un point de synchronisation de lumière sur la maisonnette du vieux jardinier moldu Frank Bryce : la lumière s'allume depuis une fenêtre avec un *si* aigu en *tremolo*, les deux déchirent la nuit silencieuse.

Ici commence la seconde partie de la scène d'ouverture. Dans sa cuisine, Frank prépare du thé en écoutant quelqu'un parler dans son poste de radio. Par la fenêtre, il repère une lumière vacillante dans la grande maison des Gaunt voisine : c'est un autre point de synchronisme à la lumière car c'est en même temps que débute 1M2 *Frank Dies*. Ce *cue* est globalement écrit en syntonisme de lumière (environnement très sombre et angoissant, *mi* \flat mineur, nombreux chromatismes et dissonances). Le jardinier sort avec une lanterne et se rend dans la maison pour déloger les jeunes qui occuperaient la demeure la nuit. Frank progresse sans allumer la lumière de la vieille bâtisse, la musique est particulièrement angoissante (dissonances, tonalité de *mi* \flat mineur, *tremoli*, progression vers l'aigu à mesure que Frank monte l'escalier, percussions cristallines pour l'effet « boîte à musique » typique des films d'horreur...). On assiste de plus à un syntonisme de lignes car la caméra devient les yeux de Frank qui monte l'escalier avec un musique progressant vers l'aigu. Les voix des sorciers parviennent à Frank : celle pleurnicharde de Peter Pettigrow, celle déterminée de Barty Croupton Junior et celle glaciale mais faible de Voldemort (faible puisqu'il n'a pas encore retrouvé son propre corps). Lorsque Peter Pettigrow prononce le nom de son maître (« *my Lord Voldemort* »), une section de sextolets angoissés ininterrompus commence en un PDSV. Débute alors aussi un fort syntonisme lorsque Frank aperçoit les sorciers (dont le bras inhumain de Voldemort) et Nagini glisser au sol : la musique s'accélère (les sextolets ininterrompus, PDSMI) comme le cœur du vieil homme saisi de panique, *patterns* de musique aléatoire à développer, mouvements mélodiques circulaires pour figurer le serpent, lent chromatisme descendant dans le suraigu à mesure que Frank se rapproche de la pièce, véhémence vocale de Voldemort, voix murmurée et pleine de souffle du serpent Nagini qui s'exprime en Fourchelang. Le climax de ce syntonisme de l'horreur connaît son apogée lorsque Voldemort assassine Frank d'un *Avada Kedavra* éblouissant et vert clair au son d'un large agrégat tenu le temps du cri de la victime. Aussitôt, le plan délaisse le meurtre pour montrer la bouilloire sur le feu dans la cuisine de Frank : elle aussi pousse un sifflement aigu, métaphore de l'agonie de son propriétaire, qui tire Harry hors de son cauchemar. Ce « multi-syntonisme » couvre toute la mise en scène audiovisuelle car c'est le premier sortilège d'assassinat auquel on assiste dans le *WW* (lumière verte aveuglante, cri de Frank, la bouilloire sifflante, l'agrégat surplombé par le timbre éclatant de la première trompette dans son registre suraigu).

HP5 — 00:00:00-00:02:48

La scène commence dans un environnement presque sans lumière et rempli de fumées. Les logotypes sont légèrement éclairés alors que les bois aigus, puis les violons en relais, jouent le thème d'*Hedwige A*. L'image, à visée uniquement poétique par sa texture et ses couleurs abstraites, relève uniquement du régime plastique. La mystérieuse source de lumière en fond se transforme subitement en soleil écrasant, chassant les ténèbres et les fumées pour révéler le lieu de la première scène (régime narratif) : un parc en période caniculaire à proximité de Privet Drive. La musique traduit la langueur du moment (synspection) : tenues de cordes frottées et calmes accords de harpe. La voix d'un présentateur météo dont la source (télévisuelle ou radiophonique) est invisible décrit les ravages de la chaleur. Harry se rend au parc et le plan sur lui déclenche des sonorités artificielles planes issues de la banque de sons qu'utilise Nicholas HOOPER (voir chapitre 2) entrant en synspection avec la fournaise : c'est le *blending mode*⁴¹⁹. Le plan montre l'ombre au sol du jeune sorcier alors qu'il est assis sur une balançoire dans un syntonisme de lumière et de couleurs (contraste entre un soleil de plomb, un sol jauni et l'ombre noire) : la musique maussade semble immobile. Le grincement métallique du manège en tourniquet dialogue avec la sonorité numérique bruitiste dans un timbre proche, il y a une véritable association des deux.

La musique s'interrompt alors que Dudley et ses amis (la « bande de Dudley » des romans de JKR) viennent provoquer et insulter Harry, ce dernier cherchant la tranquille solitude pour ruminer ses pensées – l'assassinat de Cédric Diggory dont il a été témoin. Les plans alternent entre Harry et la bande au gré du dialogue. Une clarinette chante une mélodie plaintive alors que Dudley évoque le prénom de Cédric en se moquant de Harry qui le prononce dans son sommeil (synspection, la clarinette affligée traduisant la détresse de Harry). Seuls les rires hilares de la bande à Dudley exorcisent cet instant et renforcent à la fois la froide cruauté de Dudley.

Dès qu'Harry sort et pointe sa baguette vers Dudley pour le menacer, la musique change (agrégat aigu tenu), le temps se couvre (des nuages sombres apparaissent instantanément), un vent se lève violemment faisant se froisser les journaux jonchés dans le parc. Pour finir, une voix (artificielle ?) très aiguë vocalise d'une manière proche d'un cri effroyable. Les deux cousins paniquent.

HP6 — 00:00:00-00:02:52

Le logotype de Warner Bros. flotte dans un ciel nocturne et orageux où quelques éclairs éblouissent le plan dans des bruits sourds et discrets. La musique joue faiblement le thème d'*Hedwige A* (1M01 *Opening and Death Eater Attack*). L'image reprend ensuite sa fonction narrative : elle présente Harry en *flashback* lorsque venaient de s'achever les combats au ministère de la Magie dans l'épisode précédent. On entend d'ailleurs la réplique de Bellatrix « J'ai tué Sirius Black » ponctuée de son rire diabolique, ce qui constitue une mise en abîme dans le *flashback*. Harry, épaulé par Dumbledore, subit les *flashes* des appareils de photographie des journalistes. Ces *flashes* rappellent ceux des éclairs des premières secondes et leur bruit évoque ceux de maléfices, comme si Harry, atterré, vivait ce mitraillage photo comme une fusillade à son encontre. C'est maintenant la voix de Voldemort qui résonne dans sa tête, amplifiant la lumière aveuglante et le bruit assassin des *flashes*. La musique, bien moins forte que les détonations des appareils photo, en signe avant-coureur, fait entendre le *lamento* qui accompagnera la mort de Dumbledore à la fin de l'épisode. L'opposition frontale et visuelle entre Harry et Dumbledore face à la foule de photographes, isole les deux sorciers du reste du monde magique. Le plan suivant revient dans le ciel orageux pour présenter le logotype de l'épisode, soutenu par le *lamento* fort et en *crescendo* ;

⁴¹⁹ Selon Mario LITWIN, « le *blending mode* est une technique d'enregistrement faisant coexister des instruments électroniques et acoustiques. Les premiers sont employés pour donner du corps et de la densité à la masse sonore, les derniers prennent à leur charge les passages et les parties nécessitant une grande qualité de timbre et d'expression. » *Le Film et sa musique, op. cit.*, p. 80.

cordes lyriques, cor tendu et chœur solennel parachèvent l'atmosphère poignante. La musique se développe en synspection durant toute cette section avec affliction, dépression et regret.

La caméra continue d'avancer et le ciel orageux se dissipe légèrement pour montrer la façade d'un immeuble londonien. Des Moldus observent cet orage particulier et la musique se fait de plus en plus tendue et maussade dans un syntonisme de couleur, soutenue par les bruits des éclairs. Une Marque des Ténèbres se détache des nuages et de sa bouche surgissent des Mangemorts en train de transplaner, laissant une traînée noire (référence visuelle à *HP4* où un serpent sort des Marques). La musique adopte alors des rythmes rapides en cascades de doubles croches dans un synchronisme de mouvement (rythmique) avec la fulgurance du transplanage. Les Mangemorts fendent les rues de Londres, les basses et percussions ponctuent leur progression en dialogue avec les bruits de la ville (klaxons, débris...) et du vent sur leur passage. La caméra participe à cette course : elle progresse tel un missile dans la ville aux côtés des Mangemorts. Ceux-ci détruisent tous les obstacles et arrivent chez Ollivander sur le Chemin de Traverse. Ils détruisent la boutique (bruit d'éclat des fenêtres) et enlèvent le fabricant de baguettes. C'est la panique et les sorciers présents crient.

Le plan suivant présente le pont piéton Millennium Bridge⁴²⁰ sur lequel se déplacent des Moldus – on entend d'ailleurs un autre *cue* (1M01 insert *Tuba Duet*) en *overlapping*⁴²¹ pour dénoter une certaine insouciance de leur part. Aussitôt, les Mangemorts, toujours transplanant et dynamisés par les basses percussives, commettent un attentat qui tord puis détruit le pont : les cris, les bruits métalliques et la musique se mêlent par-dessus des images saccadées de panique. Les Mangemorts disparaissent du cadre après leurs forfaits dans une cadence parfaite. Cette scène d'ouverture se démarque des autres puisqu'il n'y a pas de parole à l'exception de celles hantant l'esprit de Harry en *flashback* : les images sont suffisamment expressives pour prendre en charge avec la musique et les bruits la narration de ce prologue.

HP7.1 — 00:00:00-00:03:29

Dans la nuit avec quelques nuages, la caméra s'approche du logotype de Warner Bros. On entend comme un bruit parasite, dérangeant et strident. Il s'agit du bruit des Horcruxes (notamment en référence au médaillon de Serpentard qui aura une grande importance dans cet épisode). La « consubstantialité sonore » à Voldemort est renforcée par quelques paroles énoncées en Fourchelang par Nagini (absente dans le cadre). Le très bref *incipit* du thème d'*Hedwige A* est discrètement joué au synthétiseur solo (1M1 *WB Logo*). Un bouché au noir de quelques secondes connaît un important *crescendo* des bruits.

Soudain, le visage en gros plan du ministre de la Magie Rufus Scrimgeour occupe tout le champ. Il tient une conférence de presse et s'exprime avec conviction dans un silence glacé. La voix est légèrement réverbérée pour rendre réaliste la prise de parole dans l'immense hall résonant du ministère. Un *drone* à peine perceptible (1M2 *Scrimgeour's Speech*) donne de la profondeur au monologue, avec quelques ponctuations percussives (synspection). Aussitôt, la caméra montre le ministre de dos et la salve des *flashes* des photographes crépite et éblouit.

Au plan suivant, Hermione est dans sa chambre en silence, elle lit *La Gazette du sorcier* et la pluie au-dehors donne un ton affligé, renforcé par l'obscurité maussade. Sa mère l'appelle pour prendre le thé et aussitôt commence 1M3 *Hermione Obliviates Her Parents* dans un PDSV et en syntonisme de couleur (mode mineur, profil mélodique affligé...). La caméra montre à présent Privet Drive (comme par transplanage) avec les Dursley qui quittent définitivement leur maison (Vernon et Dudley dialoguent).

⁴²⁰ La présence du Millennium Bridge dans *HP6* constitue un anachronisme car le pont réel a été inauguré, comme son nom l'indique, en 2000 alors que la diégèse se déroule en 1996.

⁴²¹ Terme désignant le phénomène qui fait se tuiler deux musiques.

La caméra présente maintenant Ron qui guette devant chez lui et sa mère lui demande d'avertir Arthur Weasley que le dîner va être prêt. La caméra revient finalement chez les parents de Hermione et la jeune sorcière prononce seulement la formule du sortilège d'amnésie pour s'effacer de la vie de ses parents afin de les protéger ; une à une, les photos de famille où elle est présente la font disparaître. La voiture des Dursley démarre et seul Harry reste à l'entrée de la maison de Privet Drive. Hermione quitte son domicile sans se retourner et marche droit devant elle, abattue.

Cette ubiquité de la caméra sur les trois personnages que sont Hermione, Harry et Ron montre des situations différentes (les familles) mais dans un contexte similaire (la menace de Voldemort et ses Mangemorts). Le lien qui cimente cette ouverture est le *cue* 1M3 *Hermione Obliviates Her Parents* puisqu'il supporte la charge narrative et émotionnelle de ce moment déchirant, notamment pour Hermione – il s'agit d'une longue synspection. Le double *overdub* utilisé pour les cordes frottées décuple l'expressivité du *cue* et de la scène. Les quelques phrases prononcées par les familles sont plates, ce qui permet à la musique d'étendre son lyrisme par contraste.

HP7.2 — 00:00:00-00:02:33

Cette scène d'ouverture est particulière puisqu'elle ouvre un film qui est la seconde partie de l'adaptation d'un seul roman. Elle ne présente donc pas de nouveau récit mais cherche à se raccrocher à celui qui terminait la première partie. La scène est divisée en trois sections qui se rapportent aux trois situations principales : la quête des Reliques de la Mort menée par Voldemort, la situation à Poudlard, la chasse aux Horcruxes engagées par Harry, Ron et Hermione. Cette scène d'introduction ou plutôt de « raccrochage » n'a aucune parole. Le *cue* 1M1 *Opening* instaure une atmosphère affligée. C'est la seule scène d'ouverture du *WW* à ne pas présenter le thème d'*Hedwige* et nous avons expliqué la démarche de thème principal de DESPLAT au chapitre précédent. L'absence du thème est aussi justifiée dans la mesure où cette scène ouvre une seconde partie et pas un épisode solidaire. C'est finalement une sorte d'extraite de la même œuvre filmique globale *HP7*.

La première section consacrée à Voldemort qui s'empare de la Baguette de Sureau dans le tombeau de Dumbledore est dépourvue de musique orchestrale. Les nombreux bruitages sont musicalisés. Il lance un sortilège dirigé vers le ciel qui s'embrase. La caméra se retrouve alors dans les airs, en pleine la nuit et entourée de nuages, face au logotype de Warner Bros. 1M1 *Opening* commence en PDSM : pédale de tonique traitée en *drone* par-dessus laquelle une voix de femme vocalise une mélodie modale.

En avançant, la caméra s'extirpe des nuages et arrive devant Poudlard, au crépuscule et entouré de brume, dans un plan large. Le château est en contre-jour, le spectateur voit donc sa silhouette entourée de nombreux Détraqueurs qui gardent le domaine. Il y a un syntonisme entre ce château immobile, froid, sombre mais majestueux et la musique (très longue pédale, par définition immobile). La synspection qui anime tout ce *cue* est centré sur Rogue qui domine le château, esseulé et plus impassible que jamais. Le chant laisse place aux violons qui reprennent le thème de *Lily et Rogue* dans un PDSM sur un autre plan où la caméra avance vers le logotype de l'épisode dans le ciel nocturne.

Son chemin mène la caméra devant la tombe de Dobby près d'un rivage ensoleillé. Harry s'y recueille. Dans la maison de Bill et Fleur à proximité, Ron, Hermione et Luna attendent silencieusement Harry. Luna fait délicatement tinter le carillon de coquillages alors que s'étiole le *cue*.

FB1 — 00:00:00-00:02:47

Le logotype de Warner Bros. flotte dans un ciel nocturne chargé en nuage. La lumière étant faible, on le distingue difficilement. La musique de 1M1 *Main Titles* commence dès le début. L'écriture musicale

est diaphane pour figurer la flottaison du logotype (thème d'*Hedwige A* joué dans l'aigu – deux flûtes et piccolo à l'unisson – soutenu par de discrets *tremoli* de cordes). La caméra avance et la musique s'agite pour révéler le logotype de *FBI*, argenté et étincelant, avec le thème tonitruant des *Animaux fantastiques* dans un *tutti* (PDST). La caméra quitte les nuages en descendant pour révéler au sol un groupe de sorciers, baguettes allumées ; la musique « descend » elle aussi vers le grave, en *decrescendo* et en allégeant l'orchestration (syntonisme de lignes).

Le *cue* entre dans sa troisième et longue phase avec de la musique non thématique, dévolue à soutenir des actions rapides en traduisant des tensions avec un syntonisme de couleur (longues tenues dissonantes pour l'attente puis mesures asymétriques pour le dynamisme, elles sont d'ailleurs ponctuées de nombreux bruitages agressifs correspondant aux images des journaux...). Les bruits violents du maléfice de Grindelwald qui s'abat sur le groupe de sorciers (des Aurors) supplantent la musique au mixage, ce qui prouve la puissance du mage noir. La caméra s'envole et montre des unes de journaux magiques dans une agilité extrême : elle entre dans les lettres, se retourne sans briser le quatrième mur.

Dans la dernière section du *cue*, les bruits disparaissent, ce qui assagit la musique. La caméra pénètre dans la photographie de la statue de la Liberté pour se retrouver effectivement devant celle-ci pour arriver sur le personnage de Norbert Dragonneau sur le pont du vaisseau qui l'emmène à New York (PDSM). Le ton est plus léger, sautillant avec l'absence de bruit négatif et les thèmes des *Créatures A* et *B*, il s'agit d'une synspection (d'ordre positif). Norbert s'adresse aux animaux dans sa valise magique pour les rassurer à l'approche du port. Dans un syntonisme de filmage (**Illustration 15** et **Exemple musical 149**), l'image est plus lumineuse, colorée, avec des plans assez larges pour montrer la majesté de la baie de New York dans un *cantabile* à la blanche avec une mélodie ascendante et chantante.



Illustration 15 : Photogramme de la baie de New York dans *FBI*

Cantabile

Orchestre

f

Exemple musical 149 : *FBI*, 1M1 *Main Titles*, mes. 85-90

La musique diminue alors que Norbert quitte le navire pour passer la douane, marquant la fin de la scène d'ouverture.

FB2 — 00:00:00-00:08:03

FB2 comporte une véritable fresque d'ouverture de huit minutes innervée par le *cue* 1M1 *The Thestral Chase*. L'*incipit* présente traditionnellement le logotype de Warner Bros. dans un ciel sombre au son du thème d'*Hedwige A*, ici donné au synthétiseur avec échantillonnage de célesta. Quelques éclairs peu sonores interviennent. En progressant, la caméra montre pour la première fois le logotype du *WW*, soutenu par le thème de la *Quête d'identité*, annonçant d'emblée l'intrigue qui va régir tout l'épisode. La caméra révèle ensuite le MACUSA dans un plan large.

Dans sa cellule, Gellert Grindelwald attend patiemment dans un silence nuancé par un *drone* discret (synspec) et le bruit d'une mouche se détache nettement au mixage pour concrétiser la tension du moment. La musique est plane, non thématique, faible comme pour un *underscoring* ; tout cela traduit un mystère. Un mouvement ternaire modéré s'installe alors que la ministre Picquery et le responsable des mises en détention Spielman viennent chercher le prisonnier.

Le transfert de la cellule au sommet du gratte-ciel où attend la calèche volante tirée par des Sombrals est saturé des cris des autres prisonniers (PDSM) : ils en appellent à Grindelwald au son d'une musique striée, grave et percussive – le thème de *Grindelwald*. Il s'agit d'un syntonisme de mouvement car le trajet s'effectue dans la pénombre et avec des *cuts* assez alertes. Une fois les sorciers arrivés devant la calèche, la musique se calme et passe en *underscoring*, les personnages échangent (PDSV). La tension avant le départ augmente avec un synchronisme assuré par des *pizzicati* réguliers – il s'agit aussi d'une synspec. L'attelage s'élance dans le vide et les Sombrals s'envolent. Seul, Abernathy sort la baguette de Bureau dans un synchronisme avec le bruit d'un éclair. Il transplane sous la calèche. Les effets de la magie ayant permis à Grindelwald et Abernathy d'échanger leurs apparences s'estompent et la musique avance en *crecendo*, renforcée par des ponctuations graves et très sonores de cuivres menaçants.

S'ensuit la bataille menée par Grindelwald contre les Aurors présents. Les nombreux effets spéciaux pour concrétiser les maléfices, la pluie, la nuit orageuse, les cris et la musique dynamique (chœur, percussions et cuivres brillants)... tout dans la mise en scène audiovisuelle de cette longue section épique prouve la puissance du mage noir et sa fulgurance.

Finalement, Spielman parvient à s'échapper et tombe dans la baie de New York. Il regarde l'attelage s'élever haut dans le ciel. La caméra rejoint elle aussi les nuages où elle présente le logotype de *FB2* avec un thème des *Animaux fantastiques* triomphal en *tutti* renforcé du chœur (synspec). La caméra émerge des nuages pour arriver à Londres et enchaîner à la scène suivante et la musique se referme dans un syntonisme de filmage : mélodie et dynamiques descendantes alors que la caméra plonge dans les profondeurs souterraines du ministère (britannique) de la Magie.

Les analyses des scènes d'ouverture montrent d'emblée que tous les compositeurs adoptent des pratiques variées. Des tendances significatives émergent toutefois et nous allons à présent en faire la synthèse.

II. 3. Résultats des analyses : évolution des rapports synchroniques, syntonimiques et synspecioniques dans l'œuvre-monde

John WILLIAMS valorise de nombreux points de synchronisme et sa musique présente quelques syntonismes. En ce qui concerne son successeur immédiat Patrick DOYLE, on se rapproche de l'équilibre mais avec une préférence assumée pour les syntonismes : le compositeur écrit une partition résolument en correspondance syntonimique à l'univers visuel et propose néanmoins des points de synchronisation

ciblés⁴²². Ensemble, les pratiques de WILLIAMS et de DOYLE placent l'expérience spectaculaire au cœur de leurs projets d'écriture (**Illustration 16**). Cette orientation semble adaptée au public privilégié des premiers films *Harry Potter*, les enfants. Il serait évidemment abusif et même faux de considérer que WILLIAMS et DOYLE se détournent de la synspection, mais ils la réservent aux passages particulièrement forts comme le *cue* 6M2A *The Library Scene* dans *HP1* lorsque Harry voit ses parents décédés dans le miroir du Riséd, 4M10N *Brief Snow Scene* dans *HP3* alors qu'il apprend que Sirius Black est son parrain, ou encore 5M2 *Cho Says No* dans *HP4* quand Cho rejette son invitation au Bal de Noël. Cette parcimonie de la synspection fait que les scènes d'ouverture ne sont pas propices à ce genre d'interactions.

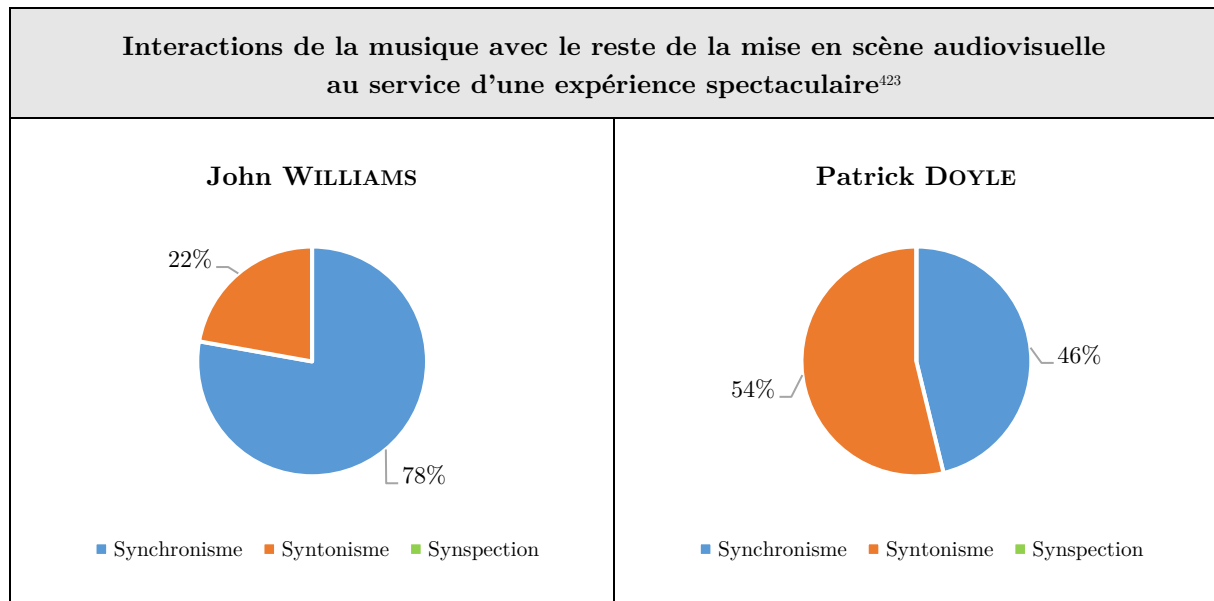


Illustration 16 : Tendances principales dans les interactions musicales chez WILLIAMS et chez DOYLE

Quant à Nicholas HOOPER, il s'attache peu ou pas aux synchronismes et aux syntonismes. Son écriture souligne en permanence les états émotionnels des personnages, ce qu'ils ressentent, de manière non dramatique par des synspections. Alexandre DESPLAT poursuit l'intention de son prédécesseur (par l'usage des synspections) tout en la nuancant : il n'est pas aussi radical puisqu'il renoue avec les synchronismes – n'oublions pas qu'il admire WILLIAMS et le qualifie fréquemment de « maître ». Les partitions de HOOPER et de DESPLAT visent plutôt l'expérience émotionnelle (**Illustration 17**). Là encore, cette perspective correspond au public-cible, les enfants qui ont maintenant grandi et qui sont des adolescents.

⁴²² Nous pouvions présager du tropisme syntonimique de DOYLE. En effet, à l'occasion de notre entretien (*op. cit.*), il nous a confié s'être rendu à de multiples reprises sur le tournage afin d'observer et de discuter avec les acteurs, et de s'imprégner des dessins préparatoires, des costumes, des décors... Il a reconnu que cela a « influencé sa partition ». Son expérience de comédien et surtout de compositeur pour le théâtre shakespearien aux côtés de Kenneth BRANAGH l'a rendu particulièrement sensible à la composition plastique de la scène et des images. La dimension visuelle d'un spectacle lui est donc primordiale en tant que compositeur.

⁴²³ Cette illustration et les deux suivantes présentent des diagrammes circulaires donnant pour chaque compositeur ses tendances principales dans les interactions musicales. Nous nous sommes appuyé sur le nombre de synchronismes, de syntonismes et de synspections relevés dans les scènes d'ouverture pour établir ces statistiques. Nous arrondissons à l'unité.

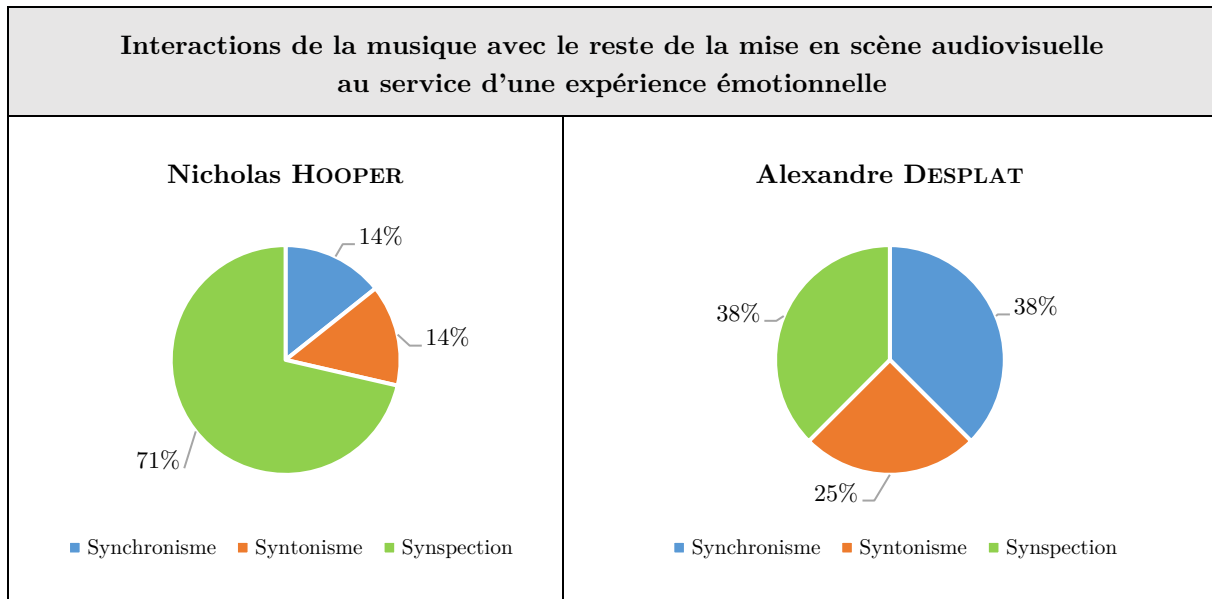


Illustration 17 : Tendances principales dans les interactions musicales chez HOOPER et chez DESPLAT

Enfin, James Newton HOWARD offre aux *Animaux fantastiques* une musique qui fait la synthèse des pratiques de *Harry Potter*. Synchronismes, syntonismes et synspection cohabitent sagement au bénéfice d'un spectacle émouvant (**Illustration 18**). En effet, le public de prédilection étant maintenant adulte, les interactions de la musique avec le reste de la mise en scène audiovisuelle permettent (nostaliquement) de conjuguer sensationnel et émotionnel.

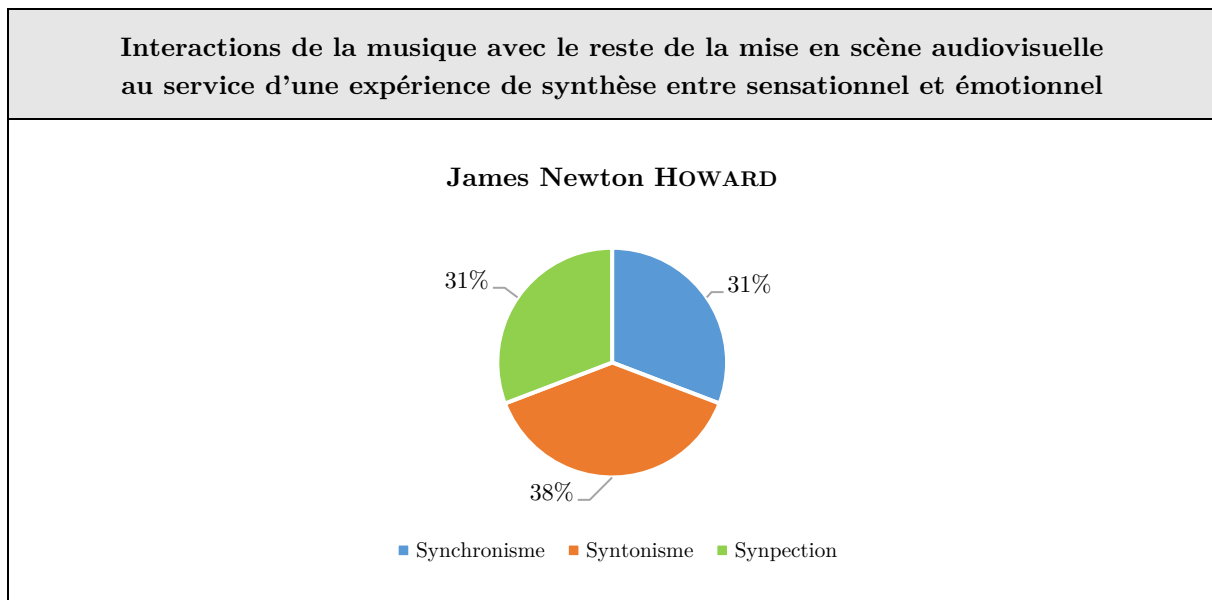


Illustration 18 : Tendances principales dans les interactions musicales chez HOWARD

Au-delà des spécificités et des préférences de chaque compositeur, on observe aussi des constantes à l'échelle du *WW*. Ainsi, on assiste à des PDST aux logotypes qui déclenchent le thème d'*Hedwige*. De plus, il n'y a jamais de synchronisme évité, sans doute parce qu'une scène d'ouverture, quelle qu'elle soit, n'est pas un passage propice à un tel effet.

Conclusion du chapitre

De toutes les spécificités de la musique pour le cinéma, la première est d'être composée pour s'insérer dans le complexe filmique et interagir avec le reste de la mise en scène audiovisuelle. La musique cohabite avec les dialogues et les bruitages dans le mixage. La place accordée à la musique dans le mixage, c'est-à-dire son niveau par rapport aux autres composants, varie d'un réalisateur à l'autre : COLUMBUS prône l'équilibre, CUARÓN préfère la musique légèrement moins forte, NEWELL en augmente sensiblement le volume et YATES fait preuve d'inconstance. En effet, pour les films avec HOOPER, la musique est mixée à un niveau particulièrement faible mais elle retrouve du gain avec DESPLAT. Enfin, avec HOWARD, *FB1* est plutôt équilibré et *FB2* valorise la musique plus forte.

Afin d'établir un espace sonore propice aux voix et aux dialogues, l'écriture musicale et le mixage passent sous le régime de l'*underscoring*. Une première grande tendance s'illustre dans les trois premiers cycles de compositeurs / réalisateurs. Jusqu'à *HP4* inclus, on assiste à une complémentarité primordiale entre la musique et les voix, mais aussi avec les bruitages qui sont intégrés dans la « pensée *underscoring* ». L'ère du réalisateur David YATES marque une cassure et instaure par là même une seconde grande tendance. Avec Nicholas HOOPER, la musique est faiblement mixée au profit des dialogues. C'est la même chose avec Alexandre DESPLAT à la différence que l'enregistrement des voix parlées (*rush*) est renforcé par le mixage dans une démarche poétique : il s'agit de valoriser la musicalité du parlé, la musique devenant un véritable écrin pour les dialogues. Notons que cette analogie dans l'*underscoring* entre les films avec HOOPER et ceux avec DESPLAT peut aussi se justifier par la présence du même *supervising sound editor* sur les quatre films, James MATHERS. Le dernier cycle avec James Newton HOWARD s'inscrit dans la tradition de deux duos précédents – il s'agit tout de même du même réalisateur – ; la musique est mixée à un faible niveau mais les dialogues sont eux aussi atténués pour apporter une certaine intimité dans ces passages où se construisent les relations entre les nouveaux personnages.

La musique interagit aussi avec les bruitages et, le *WW* étant une œuvre du registre *fantasy*, porte une attention particulière aux *sound effects* de la magie. Tout d'abord, les bruits des sortilèges relèvent des catégories des sifflements, des explosifs / pétards, des crépitements d'électricité et des sons d'animaux dans le cycle WILLIAMS / COLUMBUS. La musique se comporte en synchronisme exact. Avec le cycle WILLIAMS / CUARÓN, les sortilèges produisent un mince filet sonore à l'exception de l'emblématique *Patronus* (avec un bruit de souffle) qui donne aussi à entendre le thème d'*A Window to the Past*. Avec DOYLE / NEWELL, les sortilèges deviennent résolument silencieux à l'exception de quelques-uns sélectionnés en raison de leur intérêt dramatique important ; la musique n'a pas d'interaction particulière avec les *sound effects* des sorts dans ce cycle. Les sortilèges informulés se généralisent avec YATES, ils retrouvent les caractéristiques des films de COLUMBUS et les partitions de HOOPER n'interagissent pas avec eux. Il en va de même pour le cycle avec DESPLAT. En revanche, les *Animaux fantastiques* renouent globalement avec les sortilèges formulés et des *sound effects* assez sobres.

L'étude des rapports entre la musique et les *sound effects* de la faune et de la flore fantastiques montre là encore des pratiques multiples dans une dynamique de progressivité. Jusqu'à *HP4* inclus, on observe plutôt une complémentarité, voire une synesthésie entre les mises en bruit et les mises en musique. Il arrive que la musique domine le continuum audio du film, mais elle laisse rarement les *sound effects* de la faune et de la flore fantastiques prendre le dessus. Avec HOOPER, la musique s'éloigne des cris des animaux et des bruits des plantes, et elle ne prête plus du tout l'oreille aux bruits des animaux fantastiques chez HOWARD, elle s'inspire plutôt de leurs aspects.

Constante narrative du volet potterien, les matches de Quidditch font preuve de stabilité dans leurs mises en bruits et en musique. Il s'agit toujours de représenter la force et la vitesse par la composition de fresques musicales épiques aux *sound effects* puissants et caractéristiques.

La musique interagit avec les images cinématographiques dans une infinité de nuances. À partir de la base théorique déjà établie, distinguant deux régimes pour l'image ainsi que des rapports synchroniques et syntoniques entre la musique et l'image, nous proposons d'élargir le cadre analytique avec un troisième régime pour l'image et un rapport de synspection :

- **Synchronisme** : un mouvement visuel déclenche un geste musical (valorisation par la musique du premier régime de l'image – la narration) ;
- **Syntonisme** : la composition de l'image (les éléments visuels) suscite une écriture musicale en étroite correspondance, en symétrie (valorisation par la musique du deuxième régime de l'image – la plastique) ;
- **Synspection** : l'attention portée aux émotions des personnages étant telle qu'elle suscite une écriture musicale empathique exclusive, au lyrisme contenu (valorisation par la musique du troisième régime de l'image – l'émotionnel).

L'analyse des scènes d'ouverture sous l'angle des interactions entre la musique et les images nous permet de regrouper dans une même veine les quatre premiers épisodes *Harry Potter*, les quatre derniers dans une autre et les *Animaux fantastiques* dans une synthèse des deux tendances potteriennes. Avec le synchronisme et le syntonisme de WILLIAMS et DOYLE, la musique contribue au cinéma spectaculaire. Avec la synspection de HOOPER et DESPLAT, elle participe au cinéma empathique, ce qui est un renversement radical des valeurs cinématographiques de la musique. L'opposition immédiate entre le syntonisme de DOYLE (*HP4*) et la synspection de HOOPER (*HP5*) ne fait qu'accentuer la fracture : il s'agit d'une évolution musicale brutale dans l'œuvre-monde. À nouveau, comme pour l'esthétique d'écriture, ce sont les partitions des *Animaux fantastiques* de HOWARD qui concilient les pratiques musico-visuelles potteriennes pour faire des films du *WW* une progression musicale cohérente. Cette progressivité, ayant nécessité la phase de mutation intense de la synspection, accompagne l'évolution public-cible : les films du *WW* s'adresse d'abord plutôt aux enfants, puis aux adolescents et enfin aux adultes avec les *Animaux fantastiques*.

Finalement, au regard des intentions préalables à l'écriture des compositeurs (chapitre 1), on se rend compte que l'esthétique musicale (chapitre 2) et le matériau thématique (chapitre 3) ne constituent que la partie en surface de la réalisation des projets. Le cœur de la mise en musique de l'œuvre-monde se situe dans les relations entre la musique et le reste de la mise en scène audiovisuelle, dans son positionnement au sein du complexe filmique.

Chapitre 5.

L'appropriation spectatorielle

La musique filmique du *Wizarding World* montre qu'elle participe à l'élaboration de l'œuvre-monde de manière originale. Nous ne saurions toutefois nous contenter de ce résultat. Après les « processus poïétiques » et le « niveau neutre » selon la tripartition sémiologique de Jean MOLINO⁴²⁴ développée par Jean-Jacques NATTIEZ, il est temps de questionner dans ce dernier chapitre les « processus esthétiques » sous l'angle de l'appropriation spectatorielle de ces musiques.

La présentation de l'univers fictionnel du *Wizarding World* établie en introduction a rappelé la nature fondamentalement transmédiate de l'œuvre-monde ; c'est-à-dire que celle-ci se développe sur différents supports médiatiques, sa narration s'étend progressivement à des objets culturels de diverses natures. En ce qui concerne plus précisément les bandes originales du *Wizarding World*, nous distinguons trois étapes de transmédiation⁴²⁵ que subissent ces musiques et qui vont permettre aux spectateurs de se les approprier de manière particulière. Il s'agit d'abord de leur autonomisation du complexe filmique au moyen des albums discographiques, puis de leur diffusion importante dans le spectacle vivant et enfin de leur mondialisation par un marketing spécifique sur les réseaux sociaux en ligne.

L'œuvre-monde se veut un objet clos, complet et organique. Or, en tant que processus esthétiques particuliers, les transmédiationnements ouvrent l'œuvre en musique. Elles lui donnent un avenir dynamique au-delà d'elle-même pour rayonner. Aini que nous le verrons, c'est bien l'appropriation spectatorielle mondialisée qui permet à cette œuvre faisant système d'échapper à elle-même.

⁴²⁴ Voir notamment Jean MOLINO, « Fait musical et sémiologie de la musique », *Musique en jeu*, Paris : Seuil, n°17, 1975, p. 46-49.

⁴²⁵ Une transmédiation se définit comme un changement de support médiatique.

I. La commercialisation d'albums discographiques comme processus d'autonomisation des bandes originales

Le musicologue Jeff SMITH publiait en 1998 *The Sounds of Commerce*⁴²⁶, fruit de ses recherches sur les premières commercialisations d'enregistrements de musiques de films. L'auteur identifie les années 1950 comme le point de départ de cette pratique. La commercialisation d'enregistrements à succès commence une dizaine d'années plus tard avec des musiques populaires, notamment les chansons⁴²⁷, ce qui a conduit au rachat de labels discographiques par les studios les plus puissants. Depuis lors et indépendamment des multiples tendances esthétiques suivies par la musique au cinéma, la commercialisation des enregistrements des bandes originales a connu un succès qui ne se dément pas à l'heure des albums CD et du *streaming* sur Internet : les « B. O. » – abréviation de « bandes originales » – ont leurs consommateurs passionnés, les « béophiles », une communauté active⁴²⁸.

Les films du *WW* ont systématiquement suscité la production d'albums discographiques. Notre thèse propose qu'il ne s'agit pas de simples produits dérivés à destination promotionnelle mais d'un réel processus artistique d'autonomisation des bandes originales, un processus inscrit dans le projet d'œuvre-monde. Afin de mettre au jour les ressorts de cette démarche, nous analyserons la conception particulière des albums et des stratégies commerciales déployées avant de mener une réflexion sur la consommation musicale domestique des disques de bandes originales.

I. 1. L'élaboration d'une œuvre musicale en tant que telle

La conception des albums discographiques des bandes originales du *WW* repose sur des mécanismes ne tenant pas vraiment compte du projet audiovisuel à l'origine de la composition musicale. La démarche de création de ces albums, réellement annexe au film, semble n'avoir que des motivations musicales : elle vise à créer un objet musical en soi, un album indépendant et avec sa propre cohérence.

I. 1. a. La production des albums

L'existence d'un album contenant la bande originale d'un film ne va pas de soi. L'édition et la production phonographique autour du cinéma mobilisent des objets et une équipe spécifique. Rappelons succinctement le déroulement traditionnel de la production d'une bande originale et sa publication sous forme d'album CD. Pour les besoins de son film, la société de production de cinéma (Warner Bros. pour le *WW*) produit la bande originale en rémunérant les artisans du département musique contractualisés (le compositeur, les orchestrateurs, les *music editors*, les instrumentistes, etc.) et en s'acquittant de tous les autres frais musicaux engendrés par des prestations externes comme celles de la société de *music preparation*, la structure d'enregistrement et ses ingénieurs du son (Abbey Road Studios pour plusieurs épisodes du *WW*), et les ensembles musicaux constitués (London Symphony Orchestra pour *HP2* et *HP4*, London Voices pour *FB2*, etc.). La société de production de cinéma est donc propriétaire des partitions et de l'enregistrement. Suite à la conclusion d'un contrat de cession des droits d'exploitation de la bande originale entre la société de production de cinéma et un producteur d'albums pour le compte d'un éditeur de musique s'enclenche le processus de publication discographique. Les compositeurs sont les producteurs des albums du *WW*, ce qui leur permet de toucher une part supplémentaire sur les

⁴²⁶ Jeff SMITH, *The Sounds of Commerce. Marketing Popular Film Music* [« La Mélodie du commerce. Marketer les musiques de films populaires »], New York : Columbia University Press, 1998, 288 p.

⁴²⁷ SMITH interroge particulièrement la chanson emblématique « Moon River » dans *Breakfast at Tiffany's* (1961, « Diamants sur canapé ») et les bandes originales de *Goldfinger* (1964) et de *Il buono, il brutto, il cattivo* (1966, « Le Bon, la Brute et le Truand »).

⁴²⁸ Cette communauté se fédère autour de nombreux forums en ligne (par exemple *Cinéziec*, *Underscores*, *John WILLIAMS Fan Network*, *Scoring Sessions*, *Film Score Monthly*...) et de revues spécialisées.

ventes⁴²⁹. L'éditeur de musique se présente donc comme la société qui conçoit l'album et à qui celui-ci appartient dans sa dimension immatérielle. Une fois le disque prêt à être pressé, ce sont les labels qui manufacturent et distribuent localement les produits finis. Ainsi, un même album (immatériel) possède généralement plusieurs labels en fonction de la zone géographique de destination physique (le label fabrique les disques et gère son catalogue de distribution local) : par exemple, le disque de *HP6*, dont l'éditeur est New Line Records, a bénéficié des labels Decca pour l'Europe, Universal Music Group pour le Mexique, Warner Bros. Pictures pour la Russie, New Line Records pour les États-Unis, etc. Le **Tableau 15** présente le contexte de création des albums discographiques relatifs à chaque épisode du *WW*.

Films	Éditeurs de musique ⁴³⁰ (conception et production)	Principaux labels (manufacture et distribution)	Producteurs des albums
<i>HP1</i>	Nonesuch Records et Warner Sunset Records	Atlantic Records	John WILLIAMS
<i>HP2</i>			
<i>HP3</i>			
<i>HP4</i>	Warner Bros. Records Inc.	Warner Sunset Records	Patrick DOYLE et Maggie RODFORD
<i>HP5</i>			Nicholas HOOPER
<i>HP6</i>	New Line Records	Decca Records	
<i>HP7.1</i>	WaterTower Music	Sony Music Entertainment	Alexandre DESPLAT et Conrad POPE
<i>HP7.2</i>			Alexandre DESPLAT, Peter COBBIN, Gerard MCCANN et Conrad POPE
<i>FB1</i>			James Newton HOWARD et Sven FAULCONER
<i>FB2</i>			James Newton HOWARD et Xander RODZINSKI

Tableau 15 : Éditeurs de musique et principaux labels des albums CD du *Wizarding World*

Nonobstant l'origine cinématographique de la musique, de ce processus transparaît l'objectif ayant suscité la création des albums de bandes originales : il ne s'agit plus servir l'œuvre filmique mais bien la seule musique en recourant aux pratiques et aux canaux de l'édition discographique traditionnelle – quand bien même les éditeurs et les labels appartiennent à la *holding* qu'est Warner Bros. La poursuite de cet objectif de publication particulière déclenche un phénomène annexe qui n'est pourtant pas recherché. En détachant la musique de l'œuvre cinématographique pour la commercialiser séparément en bonne et due forme discographique, les compositeurs lui permettent de franchir la première étape, véritable condition *sine qua non*, d'un processus d'autonomisation.

I. 1. b. Les pratiques et le contenu musical

Depuis les débuts de la commercialisation des bandes originales, les différents formats (radio, vinyle, cassette, CD...) ont contraint les concepteurs des albums à sélectionner une poignée de *cues* : le produit fini doit tenir compte de la capacité du support, il doit également être viable économiquement. Ainsi que nous l'avons vu dans les premiers chapitres, les épisodes du *WW* comportent une quantité de musique importante. Le compositeur étant le producteur de l'album de sa bande originale, il possède une double

⁴²⁹ Notons toutefois que Maggie RODFORD s'est associée à Patrick DOYLE en tant que productrice de l'album de *HP4* ; tout comme l'orchestrateur Conrad POPE à Alexandre DESPLAT pour *HP7.1* ; Peter COBBIN, Gerard MCCANE et Conrad POPE à DESPLAT pour *HP7.2* ; Sven FAULCONER à James Newton HOWARD pour *FB1* ; enfin Xander RODZINSKI à HOWARD pour *FB2*.

⁴³⁰ Notons que Warner Sunset Records a été fondé en 1996 puis a été remplacé par WaterTower Music en 2010 – qui s'appelait New Line Records entre 2000 et 2010). Les éditeurs et les labels sont affiliés aux sociétés de production de cinéma puisque celles-ci les ont rachetés à partir des années 1960, lorsque les albums de bandes originales sont devenus rentables.

légitimité quant au contenu musical. C'est donc à lui que revient la tâche de sélectionner les extraits de sa musique qui figureront sur l'album et seront commercialisés⁴³¹.

Généralement, ce sont les *cues* les plus longs⁴³² qui figurent sur les disques du *WW*. Ces pièces correspondant aux sections du type *score*, les *cues* dévolus à l'*underscore* ne sont pas retenus pour la commercialisation. Ces deux aspects sont liés par voie de conséquence et un troisième facteur intervient. En effet, il s'agit de diffuser et valoriser la musique composée sur du matériau thématique prégnant – l'*underscore* étant musicalement moins marqué. Un *cue* long, supportant une fonction de *score* tout en développant un thème récurrent cumule toutes les chances d'occuper une piste sur le CD. Enfin, ces *cues* commercialisables interviennent lors de passages importants pour la narration du film. Une telle configuration est présente dès *HP1*.

Un autre aspect important s'installe avec la bande originale de *HP2* : l'album passe en revue les nouveaux personnages. Ainsi, sur les vingt titres retenus pour *HP2*, neuf concernent spécifiquement un personnage (Dobby, Gilderoy Lockhart, Vincent Crabbe, Tom Jedusor...). Cette tendance perdure notamment avec Patrick DOYLE.

Les musiques préexistantes n'apparaissent jamais dans les albums. Leur incorporation dans les films suppose l'achat des droits pour l'œuvre filmique ; une démarche équivalente pour les disques occasionnerait des coûts supplémentaires prohibitifs. De plus, ces musiques préexistantes sont étrangères à l'univers de fiction (la bande originale étant spécifiquement écrite pour celui-ci) et les inclure dans le CD, déjà limité en capacité, peut sembler peu pertinent. Les *cues* relevant du régime diégétique font rarement partie de l'album en raison de leur nature anecdotique, parfois proche de l'*underscore*. Deux exceptions notables sont à signaler et à justifier. D'une part, la chanson chorale 2M5A *Double Trouble* dans *HP3* trouve naturellement sa place sur l'album puisqu'il s'agit du *cue* générateur du thème éponyme dont nous avons mis en lumière l'importance au chapitre 3. D'autre part, le CD de *HP4* intègre les chansons rock du bal de Noël [5M6] *Do the Hippogriff*, [5M7] *This is the Night* et [5M8] *Magic Works* en raison de leur force audiovisuelle dans la séquence concernée et de leur singularité esthétique et sémantique au sein de la bande originale.

L'album de *HP5* nous semble particulièrement étonnant dans son contenu. En effet, les *cues* commercialisés sont ceux qui s'inscrivent approximativement dans l'esthétique des bandes originales précédentes. Ces partitions minoritaires emploient une tonalité affirmée, des mélodies développées avec un profil thématique, une exubérance symphonique, une virtuosité d'exécution et une prolité rythmique. Or, la majorité de la bande originale est dominée par une écriture radicalement opposée ainsi que nous l'avons démontré dans le chapitre 2 (simplicité, épure, athématisme, *sound effects*, bruitisme, matière sonore translucide). Ce décalage souligne les enjeux commerciaux qui président à la production discographique : le parti pris artistique du duo HOOPER / YATES apparaît comme trop risqué et non viable lorsque la musique est détachée des images. En tant que producteur de l'album, Nicholas HOOPER a retenu ses *cues* les plus consensuels.

Ainsi que nous l'avons rapporté précédemment, Nicholas HOOPER a confié avoir composé [9M50] *In Noctem* pour une scène de répétition du chœur de Poudlard au moment de la mort de Dumbledore. Cette séquence a été coupée au montage final. Néanmoins, ce *cue* se révèle capital puisqu'il est le générateur du thème d'*In Noctem*, matériau thématique dominant et intervenant aux principales articulations narratives de l'épisode. C'est donc pour ces raisons que le *cue* absent se retrouve sur

⁴³¹ *HP1* comporte 19 pistes ; *HP2* 20 pistes ; *HP3* 21 pistes ; *HP4* 24 pistes ; *HP5* 18 pistes ; *HP6* 28 pistes ; *HP7.1* 26 pistes ; *HP7.2* 25 pistes ; *FB1* 17 pistes ; *FB2* 25 pistes.

⁴³² L'appréciation de la longueur d'un *cue*, c'est-à-dire de la durée de sa musique, s'effectue par référence aux pratiques de la musique au cinéma. D'après nos observations, un *cue* bref occupe quelques dizaines de secondes tandis qu'un *cue* long atteint généralement trois ou quatre minutes, plus rarement au-delà.

l'album et en deuxième position, juste après 1M01 *Opening and Death Eater Attack* présentant l'emblématique thème d'*Hedwige* d'ouverture des films. La cohérence musicale prévaut donc sur la présence filmique.

Pour chacun des épisodes qu'il a mis en musique, Alexandre DESPLAT a érigé thème principal – *Oubliettes* pour *HP7.1* et *Lily et Rogue* pour *HP7.2* (voir le chapitre 3). Une telle hiérarchisation dans le matériau thématique l'a conduit à positionner les *cues* générateurs – 1M3 *Hermione Obliviates Her Parents* et 1M1 *Opening* – en première piste de chaque album de manière à ce que les occurrences thématiques au cours du disque découlent de la version initiale et prototypique.

En ce qui concerne spécifiquement le volet des *Animaux fantastiques*, les albums font la part belle aux personnages et aux créatures magiques, et privilègent des *score cues*. Ce choix illustre en condensé la volonté de James Newton HOWARD de composer une bande originale avec un matériau thématique renouvelé et spécifique à cet arc narratif (les personnages et les animaux) tout en adoptant la grammaire musicale potterienne (*score cues* luxuriants).

Force est de constater que chaque album procède à une sélection de *cues* dans un objectif singulier mais toujours justifié et précédé par une démarche premièrement musicale. Cependant, ces pistes audio en devenir ne sont pas directement intégrées aux CD : les compositeurs opèrent fréquemment un remaniement musical qui, cette fois-ci, peut relever de deux grandes catégories. Ainsi, lorsqu'une piste audio n'est pas un *cue* dans sa mouture filmique, elle peut résulter de la juxtaposition de plusieurs *cues* ou encore d'une véritable réécriture que nous nommons « version d'album⁴³³ ».

Films	<i>Cues</i> filmiques	<i>Cues</i> juxtaposés	<i>Cues</i> réécrits (versions d'album)
<i>HP1</i>	✓	✓ <i>Cues</i> courts qui, souvent, se succèdent dans le film	✗
<i>HP2</i>	<i>Score cues</i> plutôt longs	✗	✓ <i>Cues</i> au matériau thématique important ⁴³⁴
<i>HP3</i>	✓ <i>Score cues</i> les plus longs	✓ Près d'une piste sur deux est concernée (9/21) ; par exemple, « The Knight Bus » rassemble tous les <i>cues</i> autour du Magicobus, « Monster Book and Boggarts! » ceux autour des créatures, « Mischief managed! » est un pot-pourri de huit <i>cues</i> thématiques avec une première partie originale	✗

⁴³³ Nous forgeons ce syntagme au regard des « versions de concert » de musiques scéniques : une « version d'album » désigne alors l'équivalent pour la musique au cinéma destinée à un album CD.

⁴³⁴ Il s'agit des pistes « Fawkes the Phoenix » (thème de *Funseck*), « The Chamber of Secrets » (thème de *La Chambre des Secrets*), « Gilderoy Lockhart » (thème de *Gilderoy Lockhart*) et « Dobby the House Elf » (thème de *Dobby*). Ces pièces constituent précisément la suite d'orchestre symphonique éditée chez Hal Leonard Corporation, c'est dire la valeur qu'elles représentent aux yeux du compositeur.

Films	<i>Cues</i> filmiques	<i>Cues</i> juxtaposés	<i>Cues</i> réécrits (versions d'album)
<i>HP4</i>		X	✓ « The Maze » et « Voldemort » durent environ 10 min. chacun ⁴³⁵
<i>HP5</i>	✓ <i>Score cues</i> les plus longs avec matériau thématique (= les exceptions)		
<i>HP6</i>	✓ <i>Underscore cues</i> les plus longs, quelques <i>score cues</i>	X	X
<i>HP7.1</i>	✓ <i>Score cues</i> et <i>underscore cues</i> les plus longs		
<i>HP7.2</i>	✓ <i>Score cues</i> les plus longs		
<i>FB1</i>	✓ <i>Score cues</i> et <i>underscore cues</i> les plus longs ; près d'une piste sur deux est concernée (9/17)	✓ Juxtaposition de nombreux <i>cues</i> (trois voire quatre <i>cues</i>) pour constituer une piste ; près d'une piste sur deux est concernée (8/17)	✓ « Main Titles – Fantastic Beasts and Where To Find Them » dérivé du <i>cue</i> filmique d'ouverture
<i>FB2</i>	✓ <i>Score cues</i> et <i>underscore cues</i> les plus longs ⁴³⁶	X	✓ Trois pièces pour piano solo avec matériau thématique important : « Dumbledore's Theme (Solo Piano) », « Fantastic Beasts Theme (Solo Piano) » et « Leta's Theme (Solo Piano) »

Tableau 16 : Nature musicale des pistes audio

La présentation synthétique offerte par le **Tableau 16** met en évidence l'omniprésence de *cues* filmiques : ils constituent des pistes audio dans chaque album – souvent la plupart des pistes –, c'est

⁴³⁵ Les *cues* filmiques ont été retravaillés afin de fournir un déroulement musical cohérent d'un seul tenant tandis que le montage dans le film sectionne les *cues*. Il s'agit d'une véritable réécriture et non d'un simple collage qui en fait des pièces de concert viables.

⁴³⁶ Les *cues* sont globalement plus longs que dans l'épisode précédent.

une pratique traditionnelle et pérenne. John WILLIAMS et James Newton HOWARD optent également pour des juxtapositions de *cues*, ce qui prouve une unité entre ces derniers : une unité musicale et une unité narrative issue des scènes des films. À l'inverse, Nicholas HOOPER et Alexandre DESPLAT répudient cette pratique ; chaque *cue* ne saurait s'associer avec un autre, sûrement en raison de la démarche audiovisuelle des deux compositeurs. En effet, la synspecction étant particulièrement importante dans leurs musiques (voir le chapitre 4), l'affect, l'état émotionnel profond d'un *cue* ne vaut alors que pour lui-même, excluant de fait la possibilité d'une association sans dénaturer l'essence musicale et psychologique des partitions. La réécriture spécifiquement destinée à l'album discographique vise une écoute affranchie du visuel et place l'intérêt dans la musique pour elle-même qui contient alors sa propre dramaturgie. Ce phénomène constitue un marqueur fort du processus d'autonomisation des bandes originales du *WW*.

Notons également deux autres pratiques dans l'élaboration musicale des albums. D'une part, les *cues* filmiques sont parfois retirés lorsqu'ils deviennent des pistes audio. Il s'agit d'un procédé courant dans l'industrie de la musique de films car la destination des disques est une commercialisation pour le grand public. En effet, celle-ci suppose l'abandon des titres techniques, inexacts ou malhabiles des *cues* filmiques donnés par le compositeur alors qu'il est immergé dans son travail d'écriture⁴³⁷. D'autre part, l'agencement des pistes audio suit la chronologie du film, c'est-à-dire l'ordre d'apparition des *cues*, à l'exception des trois chansons rock de *HP4* et des pièces pour piano solo de *FB2* (inusitées dans le film) rassemblées à la fin des albums puisque leurs écoutes groupées possèdent une cohérence musicale particulière.

I. 1. c. Les livrets d'accompagnement

En classant les disques par ordre chronologique de production – de *HP1* à *FB2* –, on observe une évolution et une densification des livrets accompagnant les albums des bandes originales, ou « *liner notes* » en anglais. Ce glissement, qui permet d'outrepasser le seul aspect informatif élémentaire, prouve que le contenu des livrets devient de plus en plus important aux yeux des éditeurs des albums. En donnant progressivement la parole aux réalisateurs et puis aux compositeurs tout en augmentant les données sur les processus poétiques des bandes originales, les livrets acquièrent un rôle majeur dans la considération de la musique pour elle-même, témoignage de la légitimation de son autonomisation.

Nous constatons ainsi quatre paliers dans l'amplification des objets contenus dans le texte des livrets. Premièrement, *HP1* est le seul album à ne fournir que des informations élémentaires réparties en trois paragraphes : les pistes audio (numéros et titres), les principaux crédits musicaux (compositeur, *music editors*, studio d'enregistrement, l'*orchestra contractor*, le premier violon, le claviériste soliste, le chœur et son chef, la société de *music preparation* et les divers ingénieurs du son) et les données de propriété de type *copyright*.

De *HP2* à *HP4* et *HP7.2*, en plus de ces informations élémentaires figure un texte de présentation rédigé par le réalisateur. Nous discernons au-delà du seul discours promotionnel une invitation à écoute musicale active, un paragraphe dans lequel le réalisateur se fait presque musicographe : COLUMBUS évoque des « thèmes familiers », du « matériau musical nouveau » ; CUARÓN met en exergue « le chœur », une « mélodie malicieuse et cousine de *Hedwig's Theme* », « ROSSINI », « big band de jazz » ; NEWELL loue la partition de son compositeur par un « kaléidoscope de couleurs, d'atmosphères et d'action », un « merveilleux sens de l'humour » et « une habileté narrative » ; David YATES

⁴³⁷ Parmi les titres surprenants des *cues* filmiques, citons 7M2 *The Blue Forest* (« blue » au lieu de « dark ») ou 7M3 *Three Note Loop* (« boucle de trois notes ») dans *HP1*, 7M7 rev. *Whomping Willow Revisited* (« le Saule cogneur [version] révisée ») dans *HP3*, 6M2 *They Call Him Flipper* (« on l'appelle Flipper » en référence à la série *Flipper* [1964-1967, « Flipper le dauphin »] car Harry bondit hors de l'eau lors de la deuxième tâche) dans *HP4*, etc.

reconnaît « une partition épique », « une démarche plus opératique » et « un paysage émotionnel délicat ».

En ce qui concerne *HP5* à *HP7.1*, nous retrouvons l'ensemble des éléments précédents accompagnés d'un écrit du compositeur lui-même⁴³⁸. Sous la plume de Nicholas HOOPER, ce texte prend l'allure d'un propos d'avant-concert puisque le musicien explique sa démarche générale et met en lumière certains aspects ou certaines pièces de sa partition. L'auteur emploie un vocabulaire musical accessible à tous et multiplie les liens avec la narration du film. À l'inverse, Alexandre DESPLAT se montre particulièrement succinct : en cinq phrases, il remercie le réalisateur et présente leur connivence artistique.

Enfin, les livrets de *FB1* et *FB2* contiennent les données précédentes mais augmentent sensiblement la quantité d'informations. Ainsi, le nom de chaque instrumentiste, son ensemble (orchestre, le *consort*, ou le big band) est indiqué. Il en va de même pour chaque choriste avec son groupe (l'ensemble ou la maîtrise) et son pupitre. En plus de présenter traditionnellement des photogrammes du film, les livrets des albums « fantastiques » incluent des clichés pris lors des *recording sessions* où les musiciens, le compositeur et les ingénieurs sont à l'œuvre dans le studio.

L'évolution du contenu des livrets montre une dynamique synthétisée par l'**Illustration 19**. La place et la valeur accordées à la musique passent au premier plan, dominant ainsi fortement l'origine cinématographique dans le produit fini. Le paroxysme de cette tendance semble être atteint dans les albums des *Animaux fantastiques* ; en effet, une certaine volonté d'exhaustivité informative et musicale se dessine. À leur manière, les livrets concourent à l'autonomisation des bandes originales et au projet d'œuvre-monde par la musique en se densifiant dans le temps, épisode après épisode.

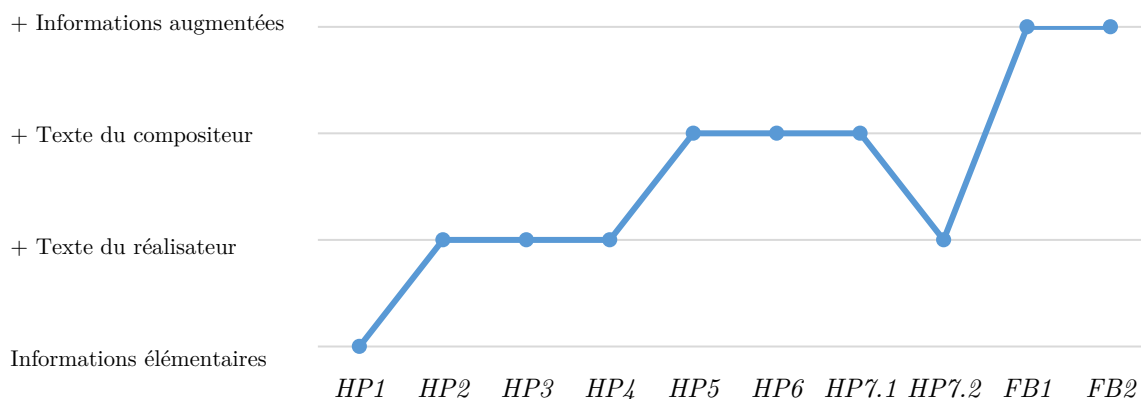


Illustration 19 : Dynamique de l'évolution du contenu des livrets d'albums CD

I. 2. Des stratégies commerciales suscitant une dynamique de collection

Dans son ouvrage *The Sounds of Commerce*, Jeff SMITH explique que la production d'albums de bandes originales relève initialement d'une démarche de promotion croisée (« *cross-promotion* »). Autrement dit, la commercialisation d'une musique populaire de cinéma est premièrement un outil promotionnel pour les films ; elle permet aussi d'engranger quelques bénéfices supplémentaires mais l'ambition principale demeure le marketing. La chanson à grand succès à partir des années 1960, vendue sur différents supports, constitue une excellente publicité pour le film qui, par réciprocité, dynamise la vente des albums. La nature de ces chansons-titres et leur usage filmique semblent de prime abord

⁴³⁸ Nous reproduisons les textes des compositeurs en annexe 4 p. 372.

incohérents. En effet, ces chansons n'avaient généralement aucun rapport (narratif) avec le film. Le seul objectif résidait dans la création d'un « tube » associé au film, un titre qui, par sa popularité, n'a d'autre utilité au film que de le promouvoir.

Les épisodes du *WW* et leurs albums se placent à une autre époque et s'inscrivent dans des esthétiques musicales savantes⁴³⁹. Il ne s'agit plus de réaliser avant tout une promotion croisée mais bien d'extraire la musique du complexe audiovisuel et de la retravailler, sous l'égide du compositeur lui-même, en vue d'un projet musical dans toute sa valeur artistique, un projet d'autonomisation ainsi que nous l'avons montré. Toutefois, s'il n'y a pas ou peu de mécanisme de promotion croisée, la production des albums doit être au moins rentable. S'agissant des musiques d'une série de films au succès retentissant, les disques appliquent les pratiques mercantiles du monde cinématographique, à savoir la publication à travers de multiples éditions et des rééditions conjuguées à une dynamique de collection sur le long terme – rappelons que le seul volet potterien s'étire sur une décennie entière.

Afin de rendre compte efficacement des publications, nous privilégions une présentation sous forme de tableau, évitant ainsi la lourdeur d'une rédaction et d'une frise chronologique (**Tableau 17**) :

Films	Albums initiaux (sorties USA)	Albums pour les nominations aux Oscars « FYC »	Vinyles	Albums « deluxe »	Albums particuliers	
<i>HP1</i>	✓ 30/10/2001	✓ 2001		X	✓ 1 version	
<i>HP2</i>	✓ 12/11/2002	✓ 2002			✓ 12/10/2018	✓ 6 versions
<i>HP3</i>	✓ 25/05/2004	✓ 2004			✓ 12/10/2018	✓ 1 version
<i>HP4</i>	✓ 15/11/2005	✓ 2005				
<i>HP5</i>	✓ 10/07/2007	X				X
<i>HP6</i>	✓ 14/07/2009	✓ 2009	✓ 2016			
<i>HP7.1</i>	✓ 16/11/2010	✓ 2010	✓		✓ 2 versions	
<i>HP7.2</i>	✓ 12/07/2011	✓ 2011	2015			
<i>FB1</i>	✓ 18/11/2016	X	✓ 04/11/2016	✓ 18/11/2016	X	
<i>FB2</i>	✓ 30/11/2018		✓ 25/17/2019	X		

Tableau 17 : Multiples publications des bandes originales

⁴³⁹ En effet, les bandes originales de *WW* résultent d'une composition savante et n'érigent pas de chanson-titre comme on peut l'avoir avec « Moon River » chanté par Audrey HEPBURN dans *Breakfast at Tiffany's* (1961, « Diamants sur canapé ») ou encore « Do not forsake me, oh my darlin' » interprété par Tex RITTER dans *High Noon* (1952, « Le train sifflera trois fois »).

Nous ne revenons pas sur les albums initiaux manufacturés et distribués par différents labels. Le studio Warner Bros. publie pour chacune de ses productions un album discographique destiné aux jurys de l'Académie des Oscars, la plupart du temps au contenu strictement identique à celui commercialisé et parfois avec moins de pistes audio comme c'est le cas pour *HP6* avec huit pistes contre vingt-huit. Ce type de CD promotionnels fabriqués en vue d'une nomination aux Oscars affichent en couverture la mention « *For Your Consideration* », le titre du film, son compositeur et le logo de la société de cinéma⁴⁴⁰. Les destinataires ne conservent pas systématiquement ces objets produits en quantité limitée, c'est pourquoi il existe un marché de revente⁴⁴¹ très prisé des collectionneurs béophiles où s'applique l'adage « ce qui est rare est cher ». Les disques microsillons, communément appelés « vinyles », connaissent globalement une recrudescence ces dernières années, surfant sur la vague du *vintage* à l'heure où la musique numérisée domine les pratiques de consommation. Là encore, ces produits sont destinés à des collectionneurs recherchant à la fois une qualité sonore particulière et des produits dérivés peu communs. *FBI* a engendré la publication d'une version présentée comme « deluxe » : il s'agit d'un coffret contenant l'album initial ainsi qu'un second disque de neuf pistes audio, à la fois témoignage supplémentaire d'une dynamique de valorisation de la musique pour elle-même et nouvel article collectionnable⁴⁴².

Les albums de *HP1*, *HP2* et *HP3* existent dans une version supplémentaire propre à leur époque : il s'agit de « *enhanced CD* », ou « CD augmentés ». Cette technologie regroupe au sein d'un même disque des pistes et des données informatiques, les premières étant compatibles avec n'importe quel dispositif pour *compact discs* traditionnel, les secondes nécessitant un lecteur de CD-ROM. Les premiers albums des bandes originales de *Harry Potter* ont donc cédé aux sirènes du début des années 2000 en proposant du contenu augmenté⁴⁴³. *HP1* possède alors un second disque, le CD-ROM avec une démonstration des jeux-vidéo *Electronic Arts Harry Potter* et *Lego*, un écran de veille, la bande-annonce du film (en anglais, français, allemand, italien, coréen et thaï), une galerie de posters et des fonds d'écran. *HP2* limite ses suppléments aux deux bandes-annonces, un écran de veille, un fond d'écran et des partitions musicales interactives *via* l'installation du programme *Music notes*⁴⁴⁴. Quant à *HP3*, il se contente d'un seul disque *enhanced CD* rassemblant les pistes audio et les données informatiques ; celles-ci sont composées d'un écran de veille, d'un fond d'écran et une galerie de photos du film. L'album de *HP2* bénéficie encore de cinq autres versions *collector* qui changent la couverture : on peut se procurer une édition à l'effigie de Harry Potter, Ron Weasley, Hermione Granger, Rubeus Hagrid ou Albus Dumbledore au lieu de la traditionnelle affiche du film adaptée en jaquette. Enfin, *HP7.1* a suscité la

⁴⁴⁰ Dans un communiqué de l'Académie disponible sur *Film Score Monthly*, on apprend que la production d'albums matériels « *For Your Consideration* » a récemment cessé. « Pour soutenir la démarche de développement durable engagée par l'Académie, la 93^e édition des Oscars sera la dernière année où les DVD promotionnels seront distribués ; ces envois cesseront à partir de 2021 pour la 94^e cérémonie. Il sera toujours possible d'accéder à la salle de projection de l'Académie pour tous les films présélectionnés. En revanche, on abandonnera l'année prochaine la distribution des CD de bandes originales, de scénarios et les envois papier, y compris les invitations imprimées et les programmes de projection, entre autres supports. » « *As part of the Academy's sustainability effort, the 93rd Awards season will be the final year DVD screeners will be allowed to be distributed; these mailings will be discontinued starting in 2021 for the 94th Academy Awards. Access to the Academy Screening Room will continue to be made available for all eligible releases. The distribution of physical music CDs, screenplays and hardcopy mailings, including but not limited to paper invites and screening schedules, will also be discontinued next year.* » Communiqué accessible sur <<https://filmscoremonthly.com/daily/article.cfm/articleID/7784/Film-Score-Friday-5120/>> (consulté le 19 novembre 2021).

⁴⁴¹ Des visites régulières sur la plateforme d'enchères en ligne eBay nous ont montré la vivacité de ce marché.

⁴⁴² Cette pratique de versions étoffées voire intégrales est à la base de la politique des nouveaux labels comme Écoutez le cinéma, Varèse Sarabande ou encore Music Box.

⁴⁴³ Il semble en effet que la marque de certification *Enhanced CD* ait été assez populaire sur la fin des années 1990 et le début des années 2000.

⁴⁴⁴ Il s'agit aujourd'hui de *Musicnotes Sheet Music Player* développé par Musicnotes, Inc., un *leader* de la vente en ligne de partitions, accessible sur <<https://www.musicnotes.com/>> (consulté le 22 novembre 2021).

publication d'un album dans un coffret de collection produit à dix mille exemplaires intitulé *Harry Potter and the Deathly Hallows –Part 1 Limited Edition Collector's Set* comprenant :

- L'album initial ;
- Un disque audio avec six pistes constituant un supplément aux sélections de l'album ;
- Un DVD avec *5.1 surround sound* constitué de :
 - L'album initial dans cette qualité sonore particulière ;
 - Un petit documentaire sous forme d'une discussion filmée entre Alexandre DESPLAT et les producteurs David HEYMAN et David BARRON ;
 - Des extraits vidéo des *recording sessions* ;
- Un vinyle de l'album initial ;
- La première page du conducteur du *cue* 4M41 *The Detonators* avec une signature autographe de la main du compositeur ;
- Un poster ;
- De la pellicule du film au format standard 35 mm ;
- Un certificat d'authenticité numéroté.

Bien qu'exceptionnel, ce coffret témoigne le mieux de la stratégie commerciale suscitant la collection de la musique du *WW* en offrant plus de contenu musical et contextuel que le simple album.

En marge des publications pour lesquelles le compositeur est le producteur chez un éditeur détenu par Warner Bros. que nous venons de présenter, on rencontre divers albums professionnels contenant des musiques du *WW* comme autant de marqueurs de l'appropriation collective de ce corpus. Par exemple, le pianiste italien Simone PEDRONI inclut sept pièces issues de bandes originales dans son disque *John WILLIAMS: Themes and Transcriptions for Piano* (2017). Deux publications spécifiquement consacrées à *Harry Potter* retiennent notre attention.

D'une part, le double disque du Filharmonici města Prahy (l'Orchestre philharmonique de la ville de Prague) *The Complete Harry Potter Film Music Collection* (2012) se présente comme le premier album multiépisodique. Fort de trente-quatre pistes, il emprunte à toutes les bandes originales potterienne. La musique est jouée par l'orchestre tchèque. Tous les titres sont certes déjà disponibles sur les albums initiaux mais cette publication permet de découvrir une autre interprétation possible des partitions dans leur version originale. Un fan du *WW* sera tenté de collectionner cet album et bénéficiera d'une écoute musicale renouvelée et donc nécessairement attentive.

D'autre part, La-La Land Records a sorti fin 2018 *Harry Potter – The John WILLIAMS Soundtrack Collection* (la *HPJWSC*). Pour rappel, il s'agit d'un coffret de sept disques audio (environ huit heures de musique) limité à cinq mille exemplaires contenant l'ensemble de la musique composée et enregistrée pour les trois premiers épisodes potteriens – en somme, les *recording sessions* intégrales rééditées et remasterisées par Mike MATESSINO⁴⁴⁵. La démarche animant cette publication est de permettre au grand public d'accéder à l'ensemble de la musique d'un film, même celle rejetée au montage final (les versions alternatives enregistrées), celle des bandes-annonces et les *cues* diégétiques.

La multiplicité des publications et éditions spécifiques permet au consommateur de se positionner parmi ses pairs. En effet, par l'importance de sa collection, celui-ci indique le degré de son engouement pour la franchise du *WW* – « à quel point » il est fan – et plus particulièrement son goût musical pour les bandes originales. Ce phénomène, que le champ de la socioéconomie culturelle appelle l'« effet réseaux », apparaît dans « la fonction d'utilité du consommateur : le plaisir retiré de la consommation [du bien culturel] ne dépend pas seulement de ses caractéristiques mais également du nombre de

⁴⁴⁵ Voir la page internet de présentation de ce produit chez La-La Land Records accessible sur <https://lalalandrecords.com/harry-potter-the-john-williams-soundtrack-collection-limited-edition-7-cd-box-set/> (consulté le 22 novembre 2021).

consommateurs ayant déjà acheté ou utilisant un tel bien⁴⁴⁶ ». En développant sa collection du côté du *merchandising* musical, le consommateur se retrouve de plus en plus récompensé de son investissement par la capitalisation de produits dérivés promotionnels particuliers (fond d'écran, jaquettes, articles rares, etc.) et, surtout, il accumule une quantité de musique et des connaissances peu répandues parmi la plupart des fans sur la musique du *WW* (pistes audio complémentaires, autres interprétations, partitions authentiques, discours d'anecdotes etc.). Ainsi, et de manière circulaire, en valorisant sa consommation musicale du *WW* par une démarche de collection, le fan est à son tour valorisé, reconnu comme quelqu'un d'investi méritant d'accéder à davantage de contenu à l'occasion d'une prochaine publication. Ce phénomène de réciprocité s'avère vertueux dans la mesure où il stimule l'édition phonographique et par là même l'autonomisation des bandes originales de leur origine filmique.

I. 3. Une nouvelle forme de consommation musicale domestique

L'expérience d'écoute d'une telle musique ne va pas de soi et résulte alors d'un désir spécifique, de la quête d'un plaisir de consommation musicale hors norme. Traditionnellement, la motivation de l'écoute musicale domestique⁴⁴⁷ nous semble reposer sur des critères individuels aux premiers rangs desquels : l'envie de consommation musicale, l'intérêt porté aux musiciens (compositeurs et / ou interprètes), l'appréciation d'une chanson déjà connue (pour renouer avec une expérience agréable déjà vécue dont on se souvient), la curiosité de découvrir d'autres productions musicales diversifiées ou non, la recherche d'un divertissement (excluant une écoute particulièrement investie).

L'écoute individuelle de musique cinématographique répond *a priori* peu à ces circonstances. En effet, nous pensons que la motivation première résulte d'un lien affectif qu'entretient l'auditeur avec le film dont la musique est issue. Il ne s'agit plus d'une expérience audiovisuelle, où une place déterminée est laissée à la musique, mais d'une expérience uniquement musicale qui évoque et rappelle l'œuvre cinématographique et ses émotions à l'auditeur. En raison de cette configuration plaçant l'univers fictionnel au cœur du projet d'écoute, il est plutôt rare qu'un mélomane cherche à découvrir des musiques de cinéma pour elles-mêmes, « *ex nihilo* », sans avoir connaissance des films d'où elles proviennent. Ainsi, l'écoute domestique de bandes originales s'apparente à l'expérience d'une musique à programme dont l'auditeur a préalablement et nécessairement connaissance de l'argument – le rôle mémoriel est donc central.

Un compositeur pour le cinéma ne poursuit généralement pas le double objectif d'écrire une partition filmique et qui puisse convenir d'emblée à une écoute autonome. À contre-courant, Alexandre DESPLAT s'exprimait pourtant dans cette perspective :

L'un des défis pour un compositeur de musique de films est de toujours chercher à écrire une musique qui puisse exister indépendamment du film. [...] Par conséquent, lorsque je commence à travailler sur une production, en particulier un grand film comme *Harry Potter*, je garde toujours à l'esprit que la musique devrait pouvoir rester autonome. C'est-à-dire qu'il ne suffit pas de faire correspondre les notes ou les accords au film, mais d'essayer également de préserver l'intégrité musicale des morceaux. [...] En tant que compositeur, ce n'est pas quelque chose que vous définissez, c'est un objectif que vous vous fixez chaque matin. [...] Et quand vous commencez à travailler et à écrire de la musique, vous devez garder à l'esprit que vous êtes compositeur. [...] Lorsque votre CD sera placé sur une étagère à proximité des maîtres de la musique de film, ou même des

⁴⁴⁶ GUIBERT Gêrôme, REBILLARD Franck et ROCHELANDET Fabrice, *Médias, culture et numérique. Approches socioéconomiques*, Malakoff : Armand Colin, 2016, p. 34.

⁴⁴⁷ Nous ne parlons pas ici de l'écoute musicale collective qui possède une motivation partiellement sociale comme en témoigne la pratique du concert depuis le XVIII^e siècle. La suite du présent chapitre aborde cet aspect.

maîtres classiques tels que DEBUSSY, RAVEL, MOZART ou qui que ce soit, veillez au moins à ne pas avoir trop honte de vous-même.⁴⁴⁸

Ayant un avis assez similaire, James Newton HOWARD valorise l'autonomie de ses bandes originales :

Espérons que la partition ait une vie au-delà du film, et que les gens l'apprécieront et la rechercheront au sein du prochain épisode. [...] Il me semble que c'est une bonne chose pour un compositeur d'envisager la vie qu'une bande originale puisse avoir au-delà du film. De toute évidence, l'objectif fondamental consiste à raconter des histoires, mais cela ne veut pas dire que la musique ne peut pas avoir une certaine substance et être appréciée en dehors du film.⁴⁴⁹

Avec la commercialisation des albums des bandes originales, la musique s'extrait du complexe audiovisuel filmique dans une double action de transmédiation et d'autonomisation, et elle échappe à la salle de cinéma pour devenir domestique. Toutefois, ce n'est pas sa seule destination : elle s'émancipe pour investir le spectacle vivant.

II. La conquête du spectacle vivant comme processus de diffusion des bandes originales

« Il ne faudrait écrire pour le cinéma aucune musique qui aurait le caractère d'unicité *hic et nunc* de la musique de concert, laquelle, par essence, n'est pas faite pour être "reproduite". En d'autres termes, la musique de cinéma ne doit pas devenir l'instrument d'une pseudo-individualisation.⁴⁵⁰ » C'est ainsi qu'ADORNO et EISLER livraient leur vision artistique d'une bande originale en 1944. En reprenant à leur compte le concept d'unicité *hic et nunc* perdue qu'a développé Walter BENJAMIN en 1935 pour les productions artistiques techniquement reproductibles⁴⁵¹ – le philosophe s'intéresse à la photographie et au cinéma –, les auteurs condamnent une écriture musicale qui saurait se soustraire au film pour devenir une œuvre seulement et légitimement musicale, apte à rejoindre la salle de concert. Force est de constater que la pratique n'a pas tenu compte de leur recommandation tant il est fréquent de voir programmés des concerts de musique de films ces dernières années⁴⁵². Ce phénomène nous semble particulièrement

⁴⁴⁸ « *It's a challenge for a composer for films to always try and write music that could stand alone, away from the film. [...] Therefore, when I start working on a film, especially a big movie like Harry Potter, I always keep in mind that the music should be able to stand alone. Which means that not just following notes or chords to the film, but I'm trying to also have some kind of musical integrity inside the pieces of music. [...] As a composer, it's not something you define, it's a goal to aim every morning. And when [...] you start working and writing music, you have to keep in mind that you are a composer. [...] Make sure that when your CD will be sitting on the shelf nearby to film music masters, or even the classical masters from DEBUSSY, to RAVEL, to MOZART or whoever, that at least you're not too ashamed of yourself.* » Alexandre DESPLAT dans une interview accordée à *Fiction Alley*, *op. cit.*

⁴⁴⁹ « *Hopefully, the substance of the score has a life beyond on the movie, and people will enjoy it and carry it on with them through the next film. [...] But I do believe that it's a positive thing for a composer to consider what life a score could have beyond the movie. Obviously, the first and foremost job is to do the storytelling, but that doesn't mean the music can't have some degree of substance and enjoyment outside of the movie.* » Propos recueillis par Hugh MCINTYRE le 17 novembre 2016 pour le magazine *Forbes*. Accessible sur : <<https://www.forbes.com/sites/hughmcintyre/2016/11/17/james-newton-howard-talks-scoring-fantastic-beasts-and-entering-the-wizarding-world/>>.

⁴⁵⁰ ADORNO Theodor Wiesengrund et EISLER Hanns, *Musique de cinéma*, *op. cit.* p. 162.

⁴⁵¹ BENJAMIN Walter, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, 1935, Paris : Allia, 2003, 96 p.

⁴⁵² N'oublions pas que, trente-six ans avant l'essai d'ADORNO et d'EISLER, Camille SAINT-SAËNS avait composé la bande originale pour le film *L'Assassinat du duc de Guise* avant de la transformer en musique de concert sous le titre *Opus 128 pour cordes, piano et harmonium*. Voir Philippe GONIN, « Aux sources de la musique de film : Le Film d'Art, *L'Assassinat du duc de Guise* et Camille SAINT-SAËNS », *Tempus Perfectum*, n° 5, Lyon : Symétrie, décembre 2008, 28 p.

intense en ce qui concerne les compositions musicales du *WW*. Nous nous proposons en conséquence de mettre en lumière comment les bandes originales des films *Harry Potter* et les *Animaux fantastiques* renouvèlent le répertoire orchestral et suscitent la tenue de ciné-concerts à travers le monde.

II. 1. Un nouveau répertoire pour les orchestres

Les compositeurs semblent les premiers promoteurs de leurs partitions dans le spectacle vivant à l'échelle mondiale. En effet, John WILLIAMS est régulièrement invité à diriger de grands orchestres américains pour jouer ses partitions de *Harry Potter*, notamment avec le Boston Pops⁴⁵³ et, plus récemment, ceux du continent européen avec Wiener Philharmoniker en 2020 puis le Berliner Philharmoniker en 2021⁴⁵⁴. Patrick DOYLE a organisé un grand concert au Royal Albert Hall en 2007 incluant certains de ses *cues* de *HP4*. Les bandes originales potteriennes de Nicholas HOOPER et d'Alexander DESPLAT ont été célébrées en grandes pompes et interprétées lors de la cérémonie autrichienne Hollywood In Vienna 2016. Le compositeur français, placé à la tête de l'Orchestre National de France, a donné en décembre 2018 un concert pour Arte avec des pages de *HP7*. La tournée européenne de James Newton HOWARD avec le Český národní symfonický orchestr en 2017, contenant ses *cues* les plus brillants des *Animaux fantastiques*, a posé ses bagages au Royal Albert Hall, au Concertgebouw, à la Salle Pleyel, à l'Elbphilharmonie...

Même en excluant une intervention des compositeurs, de nombreux ensembles de renommée locale, nationale ou internationale ajoutent les musiques du *WW* à leurs répertoires. Afin de diffuser ce corpus, les orchestres – professionnels comme amateurs – doivent d'abord pouvoir se fournir en partitions.

II. 1. a. La commercialisation des partitions

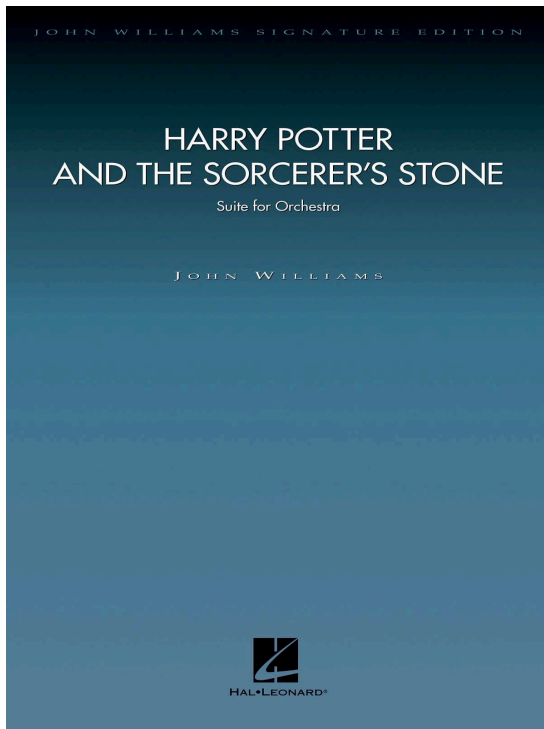
La musique du *WW* suscite un essor éditorial conséquent dont nous souhaitons maintenant rendre compte. Il se décline en deux volets suivant la destination des partitions : les musiciens amateurs ou les musiciens professionnels. Pour chaque épisode sont produits des arrangements⁴⁵⁵ de quelques *cues* parmi les plus emblématiques pour diverses formations composées d'amateurs, du solo (suites pour piano) à l'orchestre (suites symphoniques, pour orchestre d'harmonie, pour orchestre à cordes ou pour big band) en passant par le duo (musique de chambre de type un instrument mélodique accompagné d'un piano). Nous dressons l'inventaire de ces publications en annexe 5 p. 374.

Alfred Publishing Co. est l'éditeur attitré des arrangements de bandes originales issues des studios Warner Bros. Il est alors naturel que cette société se soit chargée de commercialiser les partitions du *WW*. Toutefois, des arrangements symphoniques des trois premiers épisodes existent en supplément chez Hal Leonard Corporation. Des suites pour grand orchestre tirées des *blockbusters* de John WILLIAMS sont systématiquement publiées chez cet éditeur dans une collection intitulée « John WILLIAMS Signature Edition » en couverture. Pour chacun de ces recueils, le compositeur rédige un court texte d'introduction et appose sa signature, d'où le titre de la collection. En guise d'exemple, nous reproduisons ici la couverture et l'introduction de la suite de *HP1* éditée chez Hal Leonard Corporation (**Illustration 20**) :

⁴⁵³ Il en a d'ailleurs été le chef principal entre 1980 et 1993.

⁴⁵⁴ Ces concerts ont même bénéficié d'un enregistrement réalisé et commercialisé par Deutsche Grammophon (CD et DVD).

⁴⁵⁵ Les références précises des principales publications figurent en bibliographie.



Instrumentation

FLUTE 1 (Alto Flute, Piccolo)	B♭ TRUMPET 1
FLUTE 2 (Piccolo)	B♭ TRUMPET 2
PICCOLO (Flute, Alto Flute)	B♭ TRUMPET 3
OBOE 1	TROMBONE 1
OBOE 2	TROMBONE 2
ENGLISH HORN (Oboe)	TROMBONE 3
B♭ CLARINET 1 (A Clarinet)	TUBA
B♭ CLARINET 2 (A Clarinet)	TIMPANI
B♭ Bass Clarinet	PERCUSSION 1
B♭ BASS CLARINET (B♭ Clarinet)	PERCUSSION 2
B♭ Piccolo Clarinet	HARP
BASSOON 1	PIANO/CELESTA
BASSOON 2	VIOLIN 1
CONTRA BASSOON (Bassoon)	VIOLIN 2
F HORN 1	VIOLA
F HORN 2	VOLONCELLO
F HORN 3	CONTRABASS
F HORN 4	

Performance Time: 16:26

Complete Set 04490213

Full Score 04490214

The success of J.K. Rowling's *Harry Potter* series has been a heartwarming phenomenon to all those who love books.

The worldwide reception that these works have received added greatly to the sense of privilege that I felt when I was given the honor of composing the music for the film version of *Harry Potter and the Sorcerer's Stone*.

The story's imaginative array of wizards flying on broomsticks and mail-delivering owls, all occupying a wondrous world of magic, offered a unique canvas for music, and the prospect of sharing it with some part of the great army of readers who love these books is a great joy to me.

Illustration 20 : Couverture et 1^{re} page de *Harry Potter and the Sorcerer's Stone – Suite for Orchestra*

Les suites proposées par Hal Leonard Corporation sont destinées aux orchestres professionnels en raison de leur difficulté. Elles contiennent des partitions exigeantes, très proches de la version initiale enregistrée pour les films – il s'agit d'une adaptation pour un effectif symphonique standard. À l'inverse, le catalogue d'Alfred Publishing Co. s'adresse à un public amateur mais diversifié. En effet, la publication de multiples niveaux de difficulté d'exécution musicale dans les arrangements témoigne d'un souci de satisfaction du client : tout musicien, quelque soit son niveau, pourrait trouver son compte avec les partitions commercialisées. L'éditeur fait systématiquement figurer en quatrième de couverture de ses conducteurs une nomenclature d'information détaillant ce que représente chaque niveau en termes d'armure, d'ambitus (dont le nombre de positions requises pour les instruments à cordes frottées), d'effectif orchestral, de métriques, de rythmes. On devine également la double portée pédagogique et mercantile motivant l'éditeur : c'est un moyen de vendre plusieurs niveaux à une même personne dans le temps et de pénétrer les établissements d'enseignement de la musique⁴⁵⁶.

En ce qui concerne les partitions d'Alfred Publishing Co. et bien que cela ne soit pas idoine, les hautboïstes peuvent utiliser les partitions pour flûte et les bassonnistes celles pour trombone. De cette manière, les publications touchent la majorité des instruments mélodiques occidentaux. Notons que la flûte à bec soprano possède un recueil spécifique dédié aux quatre premiers épisodes potteriens. Si l'on admet – avec toutes les précautions qui s'imposent – que les percussions à hauteurs déterminées et la harpe puissent emprunter les partitions pour piano, nous nous étonnons que la guitare soit réellement délaissée.

La vente d'arrangements non officiels fleurit ces dernières années grâce aux programmes d'affiliation (« *affiliate programs* ») développés par les deux *leaders* des partitions en ligne Sheet Music Plus et Musicnotes. Ces programmes permettent à n'importe qui de sélectionner une musique figurant au

⁴⁵⁶ Dans le cadre de précédentes recherches pour notre mémoire de master, nous avons montré que la musique de cinéma, et plus spécifiquement celle des quatre premiers films *Harry Potter*, constitue aujourd'hui un répertoire pédagogique important des conservatoires et écoles de musique auprès desquels nous avons enquêté. Notre expérience personnelle de professeur de musique confirme cette observation.

catalogue des pièces légalement prêtes à être arrangées, de déposer son travail et de le voir commercialisé sur les plateformes précédemment citées. À titre d'exemple, le programme « Arrange me » de Sheet Music Plus se présente ainsi :

Arrangez des millions de chansons protégées par le *copyright* : Sheet Music Plus a obtenu les droits sur plus de 1,8 million de chansons de tous genres sécurisées par le *copyright*. Choisissez parmi notre catalogue de chansons pré-autorisées et commencez à arranger !

Et vendez vos arrangements dans le monde entier : uploadez vos arrangements sur SMP Press et vendez-les exclusivement sur Sheet Music Plus, le plus grand magasin de partitions au monde. Sheet Music Plus reverse les *royalties* aux ayants-droits en votre nom et vous touchez 10% de vos ventes.⁴⁵⁷

C'est ainsi qu'un nombre important et toujours en augmentation d'arrangements non officiels est accessible sur le marché en ligne. Pour le *WW*, le phénomène concerne l'ensemble des films à l'exception des trois premiers puisque les musiques de John WILLIAMS sont systématiquement exclues des programmes d'affiliation. On trouve des arrangements de toute nature : instrument soliste dont la guitare, musique de chambre, musique d'ensemble. Ce phénomène ne nous semble pas anodin dans l'appropriation spectatorielle des musiques du *WW* : il montre que le public des professionnels de la musique s'empare de ce répertoire pour encore mieux le mettre à disposition des amateurs, de manière plus personnalisée. Attention toutefois à la qualité variable des arrangements – ils ne sont pas « musicalement contrôlés » avant leur mise sur le marché !

Nous souhaitons à présent signaler la publication d'une suite d'orchestre particulièrement symptomatique de l'autonomisation et de la diffusion de ce répertoire. Il s'agit de *Harry Potter and the Sorcerer's Stone – Children's Suite for Orchestra* en neuf mouvements édité chez Hal Leonard Corporation et contenant « Hedwig's Flight », « Hogwarts Forever », « Voldemort », « Nimbus 2000 », « Fluffy and His Harp », « Quidditch », « Family Portrait », « Diagon Alley » et « Harry's Wondrous World ». Chaque numéro fait explicitement référence à un thème majeur de *HP1*. Le journaliste Richard DYER retrace la genèse de cette suite dans son article du 15 novembre 2001 « WILLIAMS Casts Spell for Potter Score » pour *The Boston Globe* :

Le compositeur a rapidement saisi le potentiel de ce matériau dans une perspective pédagogique. Au cours des jours précédant les *recording sessions*, il a organisé les thèmes principaux de la partition en une suite de huit mouvements présentant les divers instruments et sections de l'orchestre. Associé à une narration, il servira le même objectif que le *Young Person's Guide to the Orchestra* de Benjamin BRITTEN.

WILLIAMS a délibérément économisé du temps à la fin de chaque session pour enregistrer cette suite basée sur les thèmes de *Harry Potter*. Il sait que cette musique aura une vie au-delà du film et acquerra sa propre identité.⁴⁵⁸

⁴⁵⁷ « Arrange Millions of Copyrighted Songs: Sheet Music Plus has secured rights to more than 1.8 million copyrighted songs in all genres. Choose from our list of pre-approved songs, and start arranging!

And Sell Your Arrangements Worldwide: Upload your arrangements to SMP Press, and sell exclusively on Sheet Music Plus -- the world's largest sheet music store. Sheet Music Plus manages the payments to copyright holders on your behalf, and you earn 10% commission on your sales. » Contenu accessible sur <<https://smppress.sheetmusicplus.com/arrangeme>> (consulté le 28 décembre 2021). Nous nous sommes essayé à cette pratique et il est effectivement très simple de vendre ses propres arrangements au format PDF ; Sheet Music Plus indique quelles informations de *copyright* faire figurer sur chacun de nos arrangements et il se charge du référencement sur son site internet.

⁴⁵⁸ « The composer has been quick to seize on the potential of this material for furthering the cause of musical education. During the days before the recording sessions, he organized themes from the score into an eight-movement suite that shows off the various instruments and sections of the orchestra; connected with a narration, it will serve the same purpose as Benjamin BRITTEN's Young Person's Guide to the Orchestra.

La prophétie du compositeur s'est réalisée ! Chaque mouvement propose un effectif unique de musique de chambre tandis que les numéros extrêmes rassemblent un effectif symphonique complet comme suit :

- I. « Hedwig's Flight » : orchestre complet ;
- II. « Hogwarts Forever » : quatuor de cors en *fa* ;
- III. « Voldemort » : trio d'anches doubles graves (2 bassons, 1 contrebasson) ;
- IV. « Nimbus 2000 » : ensemble de bois (3 flûtes, 3 hautbois, 3 clarinettes, 3 bassons) ;
- V. « Fluffy and His Harp » : duo de harpe et contrebasson ;
- VI. « Quidditch » : ensemble de cuivres (4 cors, 3 trompettes, 3 trombones, 1 tuba) ;
- VII. « Family Portrait » : quintette avec 1 clarinette et 4 violoncelles ;
- VIII. « Diagon Alley » : dixtuor avec 4 flûtes à bec, harpe, 2 percussionnistes, 1 violon, 1 alto et 1 violoncelle ;
- IX. « Harry's Wondrous World » : orchestre complet.

La disparité des formations rend l'exécution de cette suite pratiquement impossible. Le tour de force du compositeur réside dans l'addition des musiciens qui donne un orchestre symphonique complet pouvant jouer les premier et dernier numéros. Il n'est alors pas rare de voir cette suite programmée par des orchestres symphoniques pour des concerts de musique de chambre qui valorisent les instrumentistes et leurs personnalités artistiques propres. Le glissement du symphonisme vers le chambrisme convoque une réécriture en formation restreinte des *cues* les plus populaires puisqu'ils empruntent de nombreux thèmes récurrents. En choisissant les musiques les plus évocatrices du *WW*, John WILLIAMS s'appuie sur leurs propriétés fortement narratives et émotionnelles pour susciter l'engouement lors du concert. Le compositeur explique ses intentions en introduction de la partition ; nous reproduisons son texte en annexe 6 p. 378.

Une telle pratique est tout à fait exceptionnelle dans la musique au cinéma. L'intention du compositeur relève de la musique de concert destinée aux grandes formations symphoniques.

Grâce à la multitude de partitions commercialisées, tout musicien, de l'élève de premier cycle au professionnel, peut s'approprier les compositions du *WW* et les interpréter en soliste ou au sein d'un ensemble. L'édition musicale considérable autour du *WW* poursuit un objectif principal : celui d'une diffusion massive des bandes originales dans le spectacle vivant.

II. 1. b. L'exemple de formations professionnelles

Afin de déterminer la prégnance du répertoire du *WW* dans le spectacle vivant, nous aurions souhaité nous appuyer sur des données quantitatives issues de BMI et de l'ASCAP, les sociétés de collecte et répartition des droits d'auteurs, équivalents américains de la SACEM. Idéalement, avoir connaissance de la proportion de concerts proposant au moins une pièce du *WW* sur l'ensemble des concerts symphoniques d'une année donnée se serait révélé parlant. Malheureusement, de telles statistiques ne sont pas divulguées par BMI ni par l'ASCAP. Nous renonçons donc à une méthodologie fondée sur des informations chiffrées à l'échelle mondiale pour privilégier une approche plus resserrée et représentative.

Nous optons en conséquence pour une rapide étude de cas dédiée aux orchestres professionnels à notre proximité, c'est-à-dire ceux de la région Auvergne-Rhône-Alpes où nous effectuons la présente recherche doctorale. Nous nous intéresserons dans un premier temps à l'Orchestre Symphonique Saint-Étienne Loire (l'orchestre de la maison d'opéra), un ensemble au rayonnement local. À plus large échelle, nous observerons ce que propose l'un des deux orchestres nationaux implantés sur ce territoire,

WILLIAMS deliberately "hoarded" time at the end of each session to record this suite based on the Harry Potter themes. He knows this music will have an afterlife and take on its own identity independent of the film. »

l'Orchestre National de Lyon. Enfin, nous étudierons une formation de calibre international, le Wiener Philharmoniker.

Orchestre Symphonique Saint-Étienne Loire

Cette phalange créée en 1987 diffuse le répertoire symphonique et assure les représentations d'opéras dans la préfecture ligérienne. Pour son concert du 31 décembre 2021, elle offre à son public un concert intitulé *Réveillon au cinéma*. Le chef Giuseppe GRAZIOLI a conçu le programme suivant :

- Gioacchino ROSSINI : « Ouverture », *La gazza ladra*
- John WILLIAMS : *Harry Potter – Suite*
- Leonard BERNSTEIN : *West Side Story – Concert Suite #2*
- Johann STRAUSS : *An der schönen blauen Donau*
- Ennio MORRICONE : *Festival MORRICONE*
- John WILLIAMS : « Adventures on Earth », *E.T. the Extra-Terrestrial*

La suite dédiée à *Harry Potter* est une « fabrication maison ». Elle emprunte aux trois premiers épisodes potteriens les pièces « Hedwig's Flight », « Aunt Marge's Waltz », « Dobby The House Elf », « The Chamber of Secrets », « Gilderoy Lockhart » et « Harry's Wondrous World » éditées chez Hal Leonard Corporation. Le concert mélange musiques originales pour le cinéma et pièces du grand répertoire qui ont été utilisées pour des films. En programmant ce concert pour la soirée de la Saint-Sylvestre, il devient évident que la musique de cinéma est associée à la fête et souligne les grandes occasions. C'est aussi reconnaître aux bandes originales williamsiennes une légitimité et une importance artistique équivalente à celles des grandes œuvres du répertoire.

Orchestre National de Lyon

Cet orchestre réside à l'Auditorium Maurice-RAVEL de Lyon depuis 1975. Il propose notamment d'intenses saisons symphoniques. Pour célébrer Halloween en 2021, l'Orchestre National de Lyon a donné une série de trois concerts sous la direction d'Anton HOLMER intitulés « Halloween – Concert terrifiant » du 29 au 31 octobre 2021 dont voici la composition :

- Sergueï PROKOFIEV : « Montaigu et Capulet », *Roméo et Juliette – Suite n°2* op. 64 ter ;
- Modeste MOUSSORGSKI : *Une nuit sur le mont Chauve* ;
- Bernard HERRMANN : « Prelude », « The Murder » et « The Finale », *Psycho – Suite* ;
- Hector BERLIOZ : « Songe d'une nuit de sabbat », *Symphonie fantastique* op. 14 ;
- Camille SAINT-SAËNS : *Danse macabre* op. 40 ;
- Alexandre DESPLAT : *Harry Potter and the Deathly Hallows (Orchestral Suite)* ;
- John WILLIAMS : « The Shark Theme », *Suite from Jaws* ;
- Richard WAGNER : « Der Walkürenritt », *Die Walküre*.

Nous avons la chance d'avoir obtenu la partition d'un instrumentiste de l'orchestre, ce qui nous permet d'identifier la suite d'Alexandre DESPLAT. Il s'agit de celle que le compositeur interprète lui-même en tant que chef⁴⁵⁹ et qui rassemble des *cues* provenant de ses deux films *Harry Potter* : « Obliviate », « Sky Battle », « Fireplaces Escape », « Detonators », « Destroying the Locket », « Statues », « Broomsticks and Fire », « Courtyard Apocalypse », « The Tunnel », « Dragon Flight », « Lily's Theme » et « Showdown ». La société de *music preparation* Joann Kane Music Service a édité ce matériel d'orchestre seulement disponible à la location. Avec près d'une vingtaine de

⁴⁵⁹ On peut visionner un enregistrement d'un concert de 2018 pour Arte et France Musique capté à l'auditorium de la Maison de la Radio sur <<https://www.dailymotion.com/video/x6z5sqb>> (consulté le 02 janvier 2022).

minutes de musique, la suite potterienne est l'œuvre la plus longue du concert. Elle est mise en valeur par sa position d'avant-dernière – « Der Walkürenritt » constitue le bis et les spectateurs n'en avaient pas connaissance dans le programme – ; le finale, un mouvement isolé, ne contenant que 71 mesures contre 486 de la suite de DESPLAT. Le programme du concert se veut un pot-pourri mettant sur un pied d'égalité pièces du grand répertoire et musiques de films réunies autour de la thématique « Jouons un peu à nous faire peur⁴⁶⁰ », un exemple supplémentaire du renouvellement du répertoire symphonique.

Wiener Philharmoniker

L'inclusion des partitions de *Harry Potter* au répertoire du prestigieux ensemble viennois nous apparaît particulièrement symptomatique du glissement des bandes originales du *WW* vers l'univers du concert : l'institution séculaire et mondialement réputée peut être prise comme emblème. Le concert intitulé « A Tribute to John WILLIAMS » (« Un hommage à John WILLIAMS ») a été donné dans la *Grosser Saal* du Musikverein sous la baguette du compositeur lui-même les 18 et 19 janvier 2020. L'ensemble du programme était constitué de pièces longues et de suites :

- « Flight to Neverland », *Hook* ;
- « Excerpts », *Close Encounters of the Third Kind* ;
- « Hedwig's Theme », *Harry Potter* ;
- « Theme », *Sabrina* ;
- « Donnybrook Fair », *Far and Away* ;
- « Devil's Dance », *The Witches of Eastwick* ;
- « Adventures on Earth », *E.T. the Extra-Terrestrial* ;
- « Theme », *Jurassic Park* ;
- « Dartmoor, 1912 », *War Horse* ;
- « Out to Sea / Shark Cage Fugue », *Jaws* ;
- « Marion's Theme », *Raiders of the Lost Ark* ;
- « The Rebellion Is Reborn », « Luke and Leia » et « Main Title », *Star Wars* ;
- « Theme », *Cinderella Liberty* ;
- « The Duel », *The Adventures of Tintin* ;
- « Remembrances », *Schindler's List* ;
- « Raider's March », *Raiders of the Lost Ark* ;
- « The Imperial March », *Star Wars*.

La violoniste Anne-Sophie MUTTER a participé à certaines pièces. En ce qui concerne *Hedwig's Theme*, les spectateurs ont pu découvrir une toute nouvelle version. Remaniée par WILLIAMS spécifiquement pour la soliste allemande, la partition s'est muée en *koncertstück* pour violon brillant – doté d'une cadence. Le programme de salle présente ainsi la pièce :

Le thème que John WILLIAMS a proposé pour la chouette Hedwige est devenu le leitmotiv musical. Le compositeur a écrit une nouvelle version de *Hedwig's Theme* pour violon et orchestre pour Anne-Sophie MUTTER qu'[ils] caractérisent [ensemble] par les expressions « *Harry Potter* rencontre PAGANINI », mais aussi comme « une *Fantaisie sur Carmen* pour le XXI^e siècle », faisant écho à la célèbre [fantaisie pour violon et orchestre] virtuose de Pablo DE SARASATE sur des thèmes de l'opéra *Carmen* de Georges BIZET.⁴⁶¹

⁴⁶⁰ C'est ainsi qu'est présenté le concert, voir <<https://www.auditorium-lyon.com/fr/saison-2021-22/symphonique/halloween>> (consulté le 02 janvier 2022).

⁴⁶¹ « *Das Thema, das sich John WILLIAMS für die Eule Hedwig hat einfallen lassen, wurde zum musikalischen Leitmotiv. Der Komponist hat für Anne-Sophie MUTTER eine neue Version von Hedwig's Theme für Violine und Orchester geschrieben, die John*

MUTTER dispose pour l'heure de l'exclusivité de cette pièce de concert, mais nous pouvons formuler le pari qu'elle rejoindra le répertoire des concertistes. Le quotidien autrichien *Die Presse* a publié un article autour de ces concerts intitulé « *Harry Potter* im Goldenen Saal⁴⁶² » (« *Harry Potter* joué dans la salle dorée du Musikverein »), soulignant ainsi l'importance ce nouveau répertoire pour les grands orchestres. Un enregistrement vidéo et audio de l'une des représentations a été commercialisé par Deutsche Grammophon⁴⁶³.

À partir de ces trois exemples, nous avons montré que le répertoire du *WW* pénètre les concerts professionnels en Occident, sans compter les représentations amateurs ou dans le cadre des conservatoires. C'est aussi un moyen pour les programmeurs de capter un nouveau public, celui qui se détourne habituellement des salles de concert de musique savante. Cet aspect sociologique, prenant parfois la forme d'un pèlerinage aux concerts *Harry Potter*, sera traité en dernière partie de chapitre.

II. 1. c. Le cas d'ensembles spécialisés dans la musique de films et du *Wizarding World*

Nous souhaiterions à présent nous intéresser à un échantillon de structures orchestrales spécialisées dans la musique de films offrant une large place aux bandes originales du *WW*. Bien que chacune possède ses propres spécificités, toutes contribuent à l'autonomisation et à la diffusion de ce répertoire.

Filharmonici města Prahy

Fondé en 1947, le Filharmonici města Prahy, l'Orchestre philharmonique de la ville de Prague, s'est fait un nom parmi les béophiles. Il s'agit d'un ensemble professionnel dédié à la musique de cinéma. Son activité principale est dévolue à la diffusion de ce répertoire par des concerts. Ainsi, il propose à Prague et à travers le monde de très fréquentes tournées avec des représentations de type pot-pourri ou bien concentrées sur un film ou une série de films en particulier.

Cet orchestre se consacre également à l'enregistrement pour le grand écran, pour la télévision et les jeux vidéo. Plus rarement, il publie des albums discographiques. Le Filharmonici města Prahy a notamment commercialisé *The Complete Harry Potter Film Music Collection* (2012) mentionné plus haut, exclusivement consacré aux musiques de *Harry Potter*. Quatre ans auparavant, il sortait le double album de trente-et-unes pistes *The Essential Harry Potter Film Music Collection* (sans les pièces d'Alexandre DESPLAT pour *Les Reliques de la Mort* qui n'étaient pas encore composées).

Hollywood in Vienna

Cette structure autrichienne prend la forme d'un festival annuel de musiques de films décernant également le prix Max STEINER Film Music Achievement Award⁴⁶⁴. En activité depuis 2007, Hollywood in Vienna récompense des compositeurs de musiques de films et des chefs d'orchestre spécialisés dans ce domaine. Deux compositeurs du *WW* se sont vus décerner ce prix, James Newton HOWARD en 2015 suivi d'Alexandre DESPLAT en 2016.

WILLIAMS wie Anne-Sophie MUTTER mit den Worten « *Harry Potter trifft PAGANINI* » charakterisieren, aber auch als « eine Carmen-Fantasie für das 21. Jahrhundert » bezeichnen ; damit erinnern sie an Pablo DE SARASATES berühmtes Virtuosenstück über Themen aus Georges BIZETS Oper Carmen. » Programme de salle papier du concert.

⁴⁶² On peut lire l'article sur <<https://www.diepresse.com/5754852/harry-potter-im-goldenen-saal>> (consulté le 07 janvier 2022).

⁴⁶³ La chaîne YouTube de Deutsche Grammophon propose librement le visionnage de la version de *Hedwig's Theme* captée lors de ce concert sur <<https://www.youtube.com/watch?v=qsCZP3wdF4w>> (consulté le 07 janvier 2022).

⁴⁶⁴ L'intitulé de la récompense renvoie à Max STEINER en tant que figure tutélaire et pionnière du symphonisme hollywoodien et de la musique de films originale en général.

Les concerts de gala ont lieu dans le prestigieux Wiener Konzerthaus et sont retransmis sur la chaîne de télévision autrichienne ORF 2. Ils sont interprétés par le Radio-Symphonieorchester Wien, l'Orchestre symphonique de la radio de Vienne. Les musiciens, compositeurs, artistes et invités à Hollywood in Vienna comptent parmi les plus grandes sommités de la musique de film. Nous retrouvons par exemple Conrad POPE pour animer des masterclasses d'orchestration à destination de quelques jeunes compositeurs de musiques de film sélectionnés, Patrick DOYLE, Howard SHORE, Lalo SCHIFRIN, Alan SILVESTRI, etc.

L'édition de 2011 a notamment mis en valeur les musiques de *Harry Potter*. En effet, ce sont quatre suites d'orchestre, spécialement conçues pour l'occasion, qui se sont enchaînées : d'abord John WILLIAMS avec *Hedwig's Theme* (dont la fin a été tronquée) et *Harry's Wondrous World*, puis Patrick DOYLE avec *Harry in Winter* (dont plusieurs sections centrales ont été éliminées) et la fin de *The Black Lake*, puis Alexandre DESPLAT avec *Oblivate* et *Dragon Flight*, et enfin Nicholas HOOPER avec *A Journey to Hogwarts* (l'introduction seule), *Dumbledore's Army* (sans son introduction ni sa conclusion) et un extrait de *Loves Ones and Leaving*⁴⁶⁵. Hollywood in Vienna assure ainsi la triple mission de récompenser des musiciens, de former les jeunes compositeurs lors d'ateliers et de masterclasses, et de contribuer à la diffusion de la musique de films par ses concerts, en particulier celle de *Harry Potter* en 2011.

Harry Potter Soundtrack Orchestra

Berklee College of Music, la prestigieuse école supérieure de musique de Boston dans le Massachusetts, accueille en son sein le Harry Potter Soundtrack Orchestra, l'Orchestre des musiques originales de *Harry Potter*. Cette formation symphonique composée d'étudiants de Berklee a pour vocation d'arranger elle-même et d'interpréter exclusivement les musiques des bandes originales des films *Harry Potter*. L'ensemble se tient par ailleurs à la disposition des étudiants inscrits en cursus de *film scoring*. Il a été fondé en juin 2015 par sa première cheffe, Gabriela GOMEZ-ESTEVEZ.

Afin d'illustrer le succès que peut rencontrer un tel orchestre, rappelons que son concert *Symphonic Sorcery: A Celebration of Harry Potter* du 21 novembre 2016, ayant eu lieu au Berklee Performance Center où est habituellement donné n'importe quel grand programme symphonique, s'est joué à guichet fermé, tout comme le précédent concert de mars 2016⁴⁶⁶. L'orchestre collabore parfois avec le chœur Audire Soundtrack Choir, dépendant également de Berklee College of Music, qui arrange, travaille et interprète des musiques de films.

Le Harry Potter Soundtrack Orchestra se produit donc en concerts mais aussi lors de *flashmobs*. C'était par exemple le cas le 03 novembre 2016 à la cafétéria de Berklee College of Music à l'occasion de la sortie au cinéma de *FB1*. L'ensemble a alors interprété un arrangement de l'incontournable *Hedwig's Theme* de WILLIAMS⁴⁶⁷.

Enfin, l'ensemble a eu le privilège d'accueillir Patrick DOYLE début avril 2016 car celui-ci était invité à Berklee College of Music pour assurer une *keynote* lors de l'annuel Liberal Arts Symposium du

⁴⁶⁵ Nous trouvons des archives de cette édition avec des enregistrements audio et vidéo sur le site internet du festival <<http://www.hollywoodinvienna.com/en/programme/hollywood-in-vienna-2011>> (consulté le 13 janvier 2022).

⁴⁶⁶ Berklee College of Music a mis sur sa chaîne YouTube un enregistrement de *Harry's Wondrous World* donné lors de ce concert, vidéo accessible sur <<https://www.youtube.com/watch?v=GZZ3Ooa6nQI>> (consulté le 10 janvier 2022).

⁴⁶⁷ Lors de notre travail de master en 2017, il était possible de visionner un enregistrement de cette *flashmob* sur <<https://www.youtube.com/watch?v=TtTFPZWLqGc>>. Bien qu'elle soit toujours en ligne, la vidéo est aujourd'hui restreinte à une audience privée (janvier 2022). Fort heureusement, les archives en ligne de Berklee College of Music ont conservé l'article « Flash Mob from Harry Potter Orchestra Manages Mischief » [« La *flashmob* de l'Orchestre *Harry Potter* accomplit des méfaits »] du 16 novembre 2016 de Katie DEPASQUALE comme témoignage de cet événement ; il est disponible sur <<https://college.berklee.edu/news/harry-potter-flash-mob-fantastic-beasts-soundtrack-orchestra>> (consulté le 10 janvier 2022).

31 mars 2016. Il a prodigué ses conseils aux étudiants de l'orchestre et à leur chef, et les a accompagnés durant l'enregistrement de deux de ses pièces, *Hogwarts' Hymn* et *Hogwarts' March*⁴⁶⁸.

À partir de l'année universitaire 2018-2019, le Harry Potter Soundtrack Orchestra a cessé d'exister en tant que tel avec le départ des étudiants l'ayant fondé. Il est remplacé pour un ensemble tourné vers la musique de cinéma en général, le Berklee Motion Picture Orchestra.

II. 2. Un nouveau spectacle : les ciné-concerts *Harry Potter In Concert*

Depuis 2016, le *WW* s'est enrichi d'un nouveau support culturel, le ciné-concert. Comme son nom l'indique, il s'agit d'un spectacle mêlant projection de cinéma et concert de musique. Dans une salle obscure sonorisée, des spectateurs font face à un grand écran sur lequel est diffusé un film dont la musique a été retirée du *dub*. Dès lors, cette dernière est interprétée en *live* par des musiciens sous l'écran et en étroite synchronisation avec le film, telle qu'elle existe au montage final. Un tel spectacle rappelle les pratiques cinématographiques du début du XX^e siècle, au temps du muet⁴⁶⁹. Dans sa thèse de doctorat en sciences de l'information et de la communication dédiée au ciné-concert, Quentin AMALOU date la « renaissance » de ce type de spectacle aux années 1980 et retrace ce qui en fait une expérience spectatorielle inédite pour les publics d'aujourd'hui⁴⁷⁰. La transmédiation de films en ciné-concerts n'est donc pas récente. En revanche, celle-ci s'intensifie ces dernières années, notamment sous l'égide de sociétés de productions de spectacles aux moyens importants proposant des *blockbusters*.

Parmi ces *leaders* du divertissement, trois dominent le secteur⁴⁷¹. Film Concerts Live! propose des films cultes comme *Home Alone* (« Maman, j'ai raté l'avion », 1990), *Back to the Future* (« Retour vers le futur », 1985), *Apollo 13* (1995), *The Addams Family* (« La Famille Addams », 1991), *Jaws* (« Les Dents de la mer », 1975), *Jurassic Park* (1993), *Raiders of the Lost Ark* (« Les Aventuriers de l'arche perdue », 1981), *E.T. the Extra-Terrestrial* (« ET, l'extra-terrestre », 1982), *Close Encounters of the Third Kind* (« Rencontres du troisième type », 1977), *Casino Royale* (2006), *Skyfall* (2012) ou *Superman* (1978). De son côté, Disney Concerts produit notamment des ciné-concerts des épisodes 4, 5 et 6 de la saga *Star Wars*. L'entreprise californienne CineConcerts, fondée en 2013, s'est également taillée une place de choix. En effet, son catalogue de ciné-concerts comprend *The Polar Express* (« Le Pôle express », 2004), *Gladiator* (2000), *The Godfather* (« Le Parrain », 1972), *It's a Wonderful Life* (« La vie est belle », 1946), *DreamWorks Animation in Concert* – un pot-pourri des scènes emblématiques des films *Shrek* (2001), *Madagascar* (2005), *Kung Fu Panda* (2008) et *How to Train Your Dragon* (« Dragons », 2010) –, *Star Trek: The Ultimate Voyage* – un pot-pourri des musiques de *Star Trek* (films, série télévisée et jeux vidéo), *Breakfast at Tiffany's* (« Diamants sur canapé », 1961), *Rudy*

⁴⁶⁸ Voir James SULLIVAN, « Harry Potter Film Composer Makes Magic with Berklee Orchestra » [« Le compositeur de *Harry Potter* fait de la magie avec l'orchestre de Berklee »], 22/04/2016, disponible sur <<https://college.berklee.edu/news/harry-potter-film-composer-makes-magic-hpsa>> (consulté le 10 janvier 2022).

⁴⁶⁹ Nous renvoyons aux ouvrages établissant une histoire de la musique au cinéma comme *A History of Film Music* [« Une histoire de la musique de film »], *op. cit.*, de Mervyn COOKE, *Hearing the Movies. Music and Sound in Film History* [« Entendre les films. La musique et le son dans l'histoire du film »], *op. cit.*, de James BUHLER, David NEUMEYER et Rob DEEMER, *La Musique au cinéma, op. cit.*, de Michel CHION, *Film Music: A Very Short Introduction* [« La musique de film : un brève présentation »], Oxford : Oxford University Press, 2010, 160 p. de Kathryn KALINAK, etc.

⁴⁷⁰ Quentin AMALOU, *Vivre et laisser mourir : Le ciné-concert et ses publics sous le regard des sciences sociales*, thèse de doctorat, Avignon : Université d'Avignon et des pays de Vaucluse, 2017, 486 p.

⁴⁷¹ Notons tout de même que des producteurs de moindre ampleur diffusent des films majeurs comme les trois épisodes du *Lord of the Rings* (« Le Seigneur des Anneaux », 2001, 2002 et 2003), *The Nightmare Before Christmas* (« L'Étrange Noël de monsieur Jack », 1993), quelques films de Charlie CHAPLIN, *Titanic* (1997) ou encore *Aliens* (« Aliens, le retour », 1986).

(1993), *The Passion of the Christ* (« La Passion du Christ », 2004), *The Da Vinci Code* (« Da Vinci Code », 2006) et la série des huit épisodes de *Harry Potter* intitulée *Harry Potter In Concert*.

La récente floraison des ciné-concerts répond sûrement à un besoin de consommation artistique renouvelé. Si le milieu cinématographique ne semble pas observer un éloignement d'une partie de ses publics, celui de la musique savante dans le spectacle vivant déplore un certain délaissement de la part des jeunes générations. Et pour cause, Radio France relayait les résultats d'une étude sociologique dans un dossier intitulé « Le renouvellement des publics de la musique classique⁴⁷² », titre traduisant un enjeu toujours primordial pour les entrepreneurs du spectacle en musique savante. L'étude menée par Stéphane DORIN établit la statistique suivante : en France, l'âge médian des publics d'un concert de musique classique est passé de 36 ans en 1981 à 61 ans en 2014⁴⁷³. Malheureusement, nous n'avons pas le moyen de connaître l'âge médian des fréquentations des ciné-concerts symphoniques ni celui spécifique aux ciné-concerts *Harry Potter*. Toutefois, notre propre observation durant la représentation parisienne de *HP4* le 22 décembre 2019 ainsi que l'exploration des réseaux sociaux montrent que toutes les générations se côtoient, et la plus représentée correspondrait à la tranche d'âge des 20-40 ans. Nos constatations empiriques permettent d'avancer l'hypothèse que le ciné-concert est un moyen efficace de capter des publics plus jeunes pour des représentations symphoniques.

Il convient de déterminer l'origine de cette faculté. On pourrait penser que la motivation première de ces nouveaux publics à assister à un ciné-concert symphonique réside dans la cinéphilie. Or, dans le cadre de sa recherche doctorale, Quentin AMALOU déclare que :

le ciné-concert ne peut s'analyser uniquement sous l'angle de la cinéphilie, de surcroît sous l'angle d'une séance de cinéma « améliorée ». La mélomanie est aussi définie comme une amour de la musique, très souvent classique, ce qui n'est pas sans rappeler la connaissance de l'histoire du cinéma, un des éléments requis par les publics pour se définir cinéphiles. Ces données participent de l'idée qu'à travers le ciné-concert se développe une forme de mélomanie savante. Cependant, cet alliage d'amour pour deux arts différents, mais aussi la forme moderne pour l'une et savante pour l'autre, provoquent une certaine complexité, tant chez le chercheur que chez les publics. En partant de la question « que préférez-vous dans une ciné-concert ? », certains sens à la pratique peuvent être donnés. Le fait que la musique soit jouée en *live* est une des réponses les plus données marquant l'originalité de cette pratique de cinéma. Le mélange des deux arts est le second élément que les publics préfèrent. Puis vient l'ambiance, qui marque le fait que les publics ne vont chercher ni un des deux arts, ni même la juxtaposition des deux mais bien le résultat d'une combinaison.⁴⁷⁴

Ainsi, il semblerait qu'autant la forme artistique elle-même du ciné-concert que la « modernisation du propos [musical]⁴⁷⁵ » tendent à la renouveler et rajeunir les auditeurs de musique symphonique jouée en *live*. Si la clef du succès se trouve ici, CineConcerts profite de la cinéphilie et de la mélomanie potteriennes pour en proposer l'alliage avec sa tournée mondiale *Harry Potter In Concert*.

II. 2. a. Une tournée mondiale

CineConcerts a été fondé en 2013 par Justin FREER, compositeur et chef d'orchestre, et Brady BEAUBIEN, producteur. Son tout premier projet de ciné-concert était consacré au film *Gladiator* (2000)

⁴⁷² L'article est accessible sur <<https://www.radiofrance.fr/francemusique/podcasts/le-dossier-du-jour/le-renouvellement-des-publics-de-la-musique-classique-1929866>> (consulté le 25 avril 2022).

⁴⁷³ Voir Stéphane DORIN, *Déchiffrer les publics de la musique classique : Perspectives comparatives, historiques et sociologiques*, Paris : Éditions des archives contemporaines, 2018, 390 p. Cette statistique est présente dès la p. ix en introduction de l'ouvrage.

⁴⁷⁴ AMALOU Quentin, *Vivre et laisser mourir : Le ciné-concert et ses publics sous le regard des sciences sociales*, op. cit., p. 229.

⁴⁷⁵ *Idem*.

dont la bande originale revient à Hans ZIMMER et Lisa GERRARD. Les deux Californiens dirigent toujours la société et assurent la fonction de producteurs. FREER et BEAUBIEN ont dû négocier les droits d'exploitation des huit films *Harry Potter* avec Warner Bros. en des termes qui ne nous sont pas accessibles. Toujours est-il que l'accord doit sûrement prévoir que des remaniements cinématographiques soient effectués. En effet, ce serait un non-sens de projeter les films tels quels et de jouer par-dessus la musique en *live* : la musique doit être préalablement retirée de la bande-son pour être interprétée par l'orchestre tout en préservant les dialogues, les bruits et les effets sonores. Avec cette pratique, on se rend compte que seule la musique au cinéma n'est pas que mécaniquement reproductible : il s'agit sans doute l'unique composante d'une œuvre cinématographique qui puisse être non-mécaniquement recréée, c'est-à-dire interprétée par des artistes *hic et nunc*. Cette considération semble avoir échappé à Walter BENJAMIN dans son célèbre essai⁴⁷⁶.

L'autre transformation majeure concerne les partitions elles-mêmes. Si la production d'une musique de film offre un espace de création particulièrement large lié à sa nature de musique enregistrée⁴⁷⁷ – dans les limites du budget –, la diffusion par des orchestres symphoniques « standards » contraint une révision des orchestrations. Des réductions et des condensations s'imposent. L'usage des synthétiseurs prend alors un nouvel essor puisque ceux-ci permettent de palier le manque de certains instruments dans les orchestres ; voici quelques exemples (**Tableau 18**) :

<i>Cue</i>	Orchestration originale	Orchestration remaniée pour le ciné-concert
<i>HP1</i> – 1M5 mes. 19-26	2 harpes	1 harpe + le 2 nd synthé. avec échantillonnage de harpe
<i>HP2</i> – 2M2 mes. 51-52	cloches tubulaires, xylophone, triangle, cymbales suspendues, cymbales et grosse caisse	le 2 nd synthé. avec échantillonnage de glockenspiel, xylophone triangle, cymbales suspendues, cymbales et grosse caisse
<i>HP3</i> – 3M1-2 mes. 27-34	3 « cuivres anciens »	1 ^{er} synthé. (à deux voix) avec échantillonnage de cromorne, 2 nd synthé avec échantillonnage de sacqueboute
<i>HP4</i> – 1M8BS en entier	1 banjo	1 synthé. avec échantillonnage de banjo

Tableau 18 : Exemples de substitutions de parties instrumentales par les synthétiseurs dans les partitions des ciné-concerts

La transformation des partitions pour les ciné-concerts va encore plus loin. Il convient de les adapter d'après le montage final des enregistrements opéré par le *music editor*. Comme nous l'avons vu, ce dernier est amené à tronquer, déplacer, éliminer, répéter, etc. des portions d'enregistrement selon les contraintes du montage définitif. La musique jouée à l'occasion des ciné-concerts doit en tenir compte : le conducteur des *recording sessions* ne peut être utilisé sans quoi la synchronisation musique-images ne correspondrait pas au produit fini. De plus, la partition et l'écran du chef d'orchestre des ciné-concerts possèdent des indications graphiques comme autant de repères temporels pour assurer une étroite synchronisation.

Enfin, la durée des films *Harry Potter* oscillant entre 130 (*HP7.2*) et 161 minutes (*HP2*), les représentations des ciné-concerts sont divisées par un entracte permettant aux musiciens de se reposer et aux spectateurs de sortir de la salle, notamment pour se fournir en marchandises (voir *infra*). La fin du premier acte et le début du second sont musicalement accompagnés de quelques mesures reprenant du matériau thématique du film. Nous ne savons pas avec certitude qui a procédé aux remaniements des partitions, vraisemblablement Ed KALNINS en sa qualité de *music editor* de la tournée *Harry Potter In*

⁴⁷⁶ Voir *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, op. cit.

⁴⁷⁷ Pensons aux instruments rares et exclus de l'orchestre symphonique traditionnel qu'exigent ponctuellement les partitions potteriennes : hautbois baryton, euphonium, flûtes à bec, accordéon, mandoline, autoharpe, waterphone, les instruments anciens requis dans *HP3*, ceux pour les chansons rock dans *HP4*, les divers instruments ethniques, le shakuhachi de DESPLAT...

Concert. Le conducteur et le matériel des ciné-concerts a été édité par JoAnn Kane Music Service et demeure uniquement dans le giron de CineConcerts et des chefs d'orchestre habilités.

Notons que certains *cues* ont été délibérément maintenus dans le *dub* et ne sont donc pas interprétés sous l'écran par les musiciens. Il s'agit de musique diégétique la plupart du temps, comme les trois chansons rock dans *HP4*, mais ce n'est pas systématique : le conducteur du ciné-concert de *HP3* comporte 7M8 *Jungle Jazz Room*, étant par ailleurs une musique préexistante écrite par Steve GREY en 1930. C'est la possibilité d'exécution sur scène par un orchestre standard qui détermine la conservation d'un *cue* dans le *dub*. On le voit, la transmédiation dans le spectacle vivant modifie les structures immanentes de l'œuvre musicale filmique bien plus qu'il n'y paraît au spectateur. Les partitions de *Harry Potter* deviennent un palimpseste tiraillé entre conservation, adaptation, substitution et même réécriture.

À l'occasion d'une représentation de *HP1* en ciné-concert à Munich en 2019, CineConcerts a produit une courte capsule vidéo promotionnelle comportant quelques interviews⁴⁷⁸. Le directeur technique du Gasteig, Rene KRAUS, explique que l'installation complète pour le ciné-concert nécessite environ quatorze heures et mobilise quarante à soixante personnes ; le grand écran mesure 18 x 9 mètres. Une régie son et vidéo conséquente accompagne aussi les représentations, elle comprend l'écran du chef avec ses repères de synchronisation (**Illustration 21**).



Illustration 21 : Exemples de régies de *Harry Potter In Concert*⁴⁷⁹

Parallèlement au sérail de chefs d'orchestre symphonique dirigeant les grandes institutions de concert s'est récemment développé un vivier de chefs spécialistes des ciné-concerts. L'expertise de ces musiciens dans la synchronisation à l'image et leur appréciation des compositeurs de cinéma font qu'ils constituent un groupe encore restreint. Citons pêle-mêle quelques-uns particulièrement actifs : Nicholas BUC, Ben PALMER, Timothy HENTY, John JESENKY et Benjamin POPE. Leurs présentations promotionnelles soulignent systématiquement un large investissement dans les ciné-concerts autour du monde tout en mettant en avant le corpus potterien⁴⁸⁰.

À l'heure où nous écrivons ces lignes, le site internet de *Harry Potter In Concert* indique qu'environ trois millions de spectateurs ont assisté à un ciné-concert, ce qui concerne plus de mille quatre cents

⁴⁷⁸ La vidéo est accessible sur <<https://vimeo.com/349532064>> (consulté le 27 avril 2022).

⁴⁷⁹ La photographie de droite provient de l'ingénieur du son John MEANOR qu'il a posté sur son compte Instagram, accessible sur <<https://www.instagram.com/p/CZTaf2osO8K/>> (consulté le 29 avril 2022). Celle de gauche revient à un autre ingénieur du son, Sylvain DENIS, accessible sur <<https://www.instagram.com/p/CXDE0amLJM7/>> (consulté le 17 mai 2022).

⁴⁸⁰ Nicholas BUC réserve un bon tiers de sa biographie à son expérience des ciné-concerts (voir <<https://www.nicholasbuc.com/biography/>>, consulté le 29 avril 2022). La direction des ciné-concerts occupe un quart de la présentation de Ben PALMER (voir <<https://www.benpalmer.net/about/>>, *idem*) et de celle de Benjamin POPE (voir <<https://benjaminpoppe.co.uk/conductor-1/>>, *idem*).

représentations à travers quarante-huit pays⁴⁸¹. Grâce à son moteur de recherche découpant le monde en six grandes zones⁴⁸², nous pouvons dresser les cartographies suivantes (**Tableau 19** et **Tableau 20**) :

Ciné-concerts	Amérique du nord	Amérique du sud	Europe	Moyen-Orient	Asie	Océanie
<i>HP1</i>	✓	✓	✓	—	—	—
<i>HP2</i>				—	—	—
<i>HP3</i>		✓	✓	✓	✓	✓
<i>HP4</i>						
<i>HP5</i>		—	—	—	—	—
<i>HP6</i>						
<i>HP7.1</i>		—	—	—	—	—
<i>HP7.2</i>						

Tableau 19 : Représentations des ciné-concerts avant le 02 mai 2022

Les épisodes sont joués progressivement dans le temps, de telle manière qu'un pays ou une ville puisse suivre le volet potterien en ciné-concerts petit à petit, assez souvent d'une année sur l'autre. Au-delà de *HP5*, les films ont peiné à se développer. Seul *HP3* a été représenté dans toutes les zones. Force est de constater que l'Amérique du nord est la seule zone à avoir bénéficié de la série en entier. La toute première représentation a eu lieu le 23 juin 2016 au Mann Center de Philadelphie, la millième le 03 août 2019 au Boettcher Concert Hall de Denver avec le Colorado Symphony pour interpréter *HP6*. Le palier du millième ciné-concert a donné lieu à la production d'une capsule vidéo promotionnelle de rétrospective⁴⁸³. Celle-ci liste l'intégralité des chefs d'orchestre et des orchestres qui ont interprété les ciné-concerts *Harry Potter* jusqu'à cette date-clef (nous reproduisons la liste en annexe 7 p. 380). Grâce aux données chiffrées de CineConcerts (voir *supra*), nous pouvons établir une médiane de près de 2150 spectateurs par représentation et d'environ 330 représentations annuelles de par le monde.

⁴⁸¹ D'après <<https://www.harrypotterinconcert.com/global-tour>> (consulté le 02 mai 2022).

⁴⁸² Dans ce cadre, le Mexique fait partie de la zone Amérique du nord, et la Turquie de la zone Moyen-Orient.

⁴⁸³ Cette vidéo, accessible sur <https://vimeo.com/350212807/47819ce331>, été partagée sur le site internet et les réseaux sociaux de CineConcerts (consulté le 02 mai 2022).

Ciné-concerts	Amérique du nord	Amérique du sud	Europe	Moyen-Orient	Asie	Océanie		
<i>HP1</i>	✓	—	✓	—	✓	—		
<i>HP2</i>								
<i>HP3</i>								
<i>HP4</i>								
<i>HP5</i>			—		—			
<i>HP6</i>								
<i>HP7.1</i>			—		—	—	—	✓
<i>HP7.2</i>								

Tableau 20 : Représentations des ciné-concerts prévues jusqu'au 14 mai 2023 (annoncées au 02 mai 2022)

On observe une certaine complémentarité pour l'Europe (*HP6* fait suite aux épisodes précédents), l'Asie (qui rattrape les premiers films) et l'Océanie (qui achève la série). En revanche, aucune représentation n'est pour le moment programmée en Amérique du sud et au Moyen-Orient.

Présentée comme une tournée mondiale par ses producteurs⁴⁸⁴, *Harry Potter In Concert* investit les plus grandes salles de concert, aussi bien en termes de capacité que de renommée telles que le Boston Symphony Hall, l'Hollywood Bowl de Los Angeles, le Royal Albert Hall de Londres, le Sydney Opera House, le Wiener Stadthalle... Au-delà de l'aspect logistique, il s'agit de mettre en valeur la tournée par des salles exceptionnelles afin d'augmenter la solennité de la représentation. L'objectif est que cette dernière constitue une expérience artistique la plus marquante possible pour le spectateur, *a fortiori* s'il n'est pas familier de tels endroits.

CineConcerts s'appuie sur des orchestres déjà constitués et de première force. Il s'agit souvent de formations permanentes d'une salle de concert, comme en témoigne la liste des orchestres ayant interprété les ciné-concerts sur les mille premières représentations reproduite en annexe 7 p. 380. La France possède la particularité d'avoir deux promoteurs locaux pour assurer l'organisation des représentations pour le compte de CineConcerts (qui reste le producteur). D'une part, la Fée Sauvage diffuse un épisode par an au Palais des Congrès de Paris avec l'Orchestre Symphonique du Val d'Europe⁴⁸⁵. Ainsi que nous l'a confirmé de vive voix l'un des instrumentistes à la sortie d'une représentation de *HP4*, cet ensemble est constitué de musiciens intermittents du spectacle spécifiquement contractualisés sur ce projet potterien, l'Orchestre Symphonique du Val d'Europe n'est donc pas administrativement constitué. D'autre part, uGo&Play et son Yellow Socks Orchestra créé en 2015⁴⁸⁶ proposent des tournées françaises, permettant ainsi à d'autres villes que Paris d'accéder aux ciné-concerts potteriens (Lyon, Dijon et Toulouse pour *HP1* en 2021-2022 ; Lyon, Lille, Nantes, Bordeaux, Toulouse, Clermont-Ferrand et Dijon pour *HP2* en 2022-2023).

⁴⁸⁴ Voir « The Global Tour », accessible sur <<https://www.harrypotterinconcert.com/global-tour>> (consulté le 05 mai 2022).

⁴⁸⁵ Ces informations proviennent du site internet de la Fée Sauvage, accessible sur <<http://www.wildfaery.com/info/fr/our-productions-fr/precedents-concerts/harry-potter-en-home-fr>> (consulté le 06 mai 2022).

⁴⁸⁶ Voir « À propos », accessible sur <<https://www.yellowsocksorchestra.fr/>> (consulté le 06 mai 2022).

Toujours à l'occasion d'une représentation parisienne de *HP4*, nous avons interrogé l'un des instrumentistes sur le déroulement des répétitions dont l'un des objectifs principaux réside dans la synchronisation à l'image visée par le chef. Notre interlocuteur nous a expliqué que les musiciens ont bénéficié de seulement deux répétitions (une la veille et une autre le matin de la première représentation). L'instrumentiste nous a aussi confié que le matériel d'orchestre ne leur a pas été fourni à l'avance et qu'à l'issue de chacune des répétitions il avait été récupéré par l'organisateur⁴⁸⁷. Les musiciens n'ont donc eu que deux lectures (à vue) complètes de l'œuvre avant la première représentation. Après le ciné-concert auquel nous avons assisté, le matériel a de nouveau été soustrait aux exécutants afin d'être envoyé à un autre orchestre pour un prochain spectacle.

II. 2. b. Les projets éducatifs et philanthropiques

Harry Potter In Concert n'est pas qu'un objet de diffusion pour CineConcert : cette tournée constitue également un vecteur d'éducation musicale. En s'appuyant sur sa fondation externe The CineConcerts Foundation, l'entreprise entend « empouvoier par la musique⁴⁸⁸ » (*empower with music*). Les destinataires de cette démarche ne sont pas clairement identifiés quoique la présentation de la fondation indique promouvoir la « justice sociale⁴⁸⁹ » :

La musique a toujours été une force bénéfique. En concevant des projets musicaux collaboratifs, nous nous associons à différentes organisations à but non lucratif afin d'amorcer un changement global positif.⁴⁹⁰

Plus concrètement, avec *Harry Potter In Concert*, la fondation « cherche à connecter les gens du monde entier en offrant la possibilité d'expérimenter la musique et les multimédias par des ciné-concerts en *live*⁴⁹¹ ». En partenariat avec une cinquantaine d'associations du sud de la Californie, The CineConcerts Foundation offre ponctuellement la possibilité d'assister gratuitement à des représentations à des enfants et leurs familles⁴⁹². Enfin, la fondation a permis à quelques bénéficiaires du programme Harmony Project⁴⁹³ de participer à une répétition et d'avoir ensuite un échange privilégié avec le chef Justin FREER.

L'autre projet éducatif mené par CineConcerts s'appelle *CineConcerts +Plus*. Il s'agit d'une plateforme numérique dédiée à la musique de films dans un but de vulgarisation. Elle regroupe une multitude de capsules vidéo disponibles sous forme de *podcasts*, notamment :

- « Score cue snapshots » qui présente un *cue* emblématique d'un film dans chaque épisode. Le *podcast* permet de l'écouter, de lire quelques commentaires et des informations contextuelles à son sujet. Au 12 mai 2022, cent cinquante-huit épisodes étaient déjà disponibles. Une sous-

⁴⁸⁷ Au-delà de constituer un choix un organisationnel pour éviter la perte des partitions, cette rétention du matériel d'orchestre montre que CineConcerts prend toutes les mesures pour en éviter les fuites.

⁴⁸⁸ Le verbe de ce slogan se répand dans la langue anglaise ces dernières années. Bien qu'inélégante, la francisation par « empouvoier » fait sens : il s'agit à la fois d'émanciper et de libérer de contraintes ou de pressions tout en accordant un statut de légitimité, en valorisant ce qui était déconsidéré par le passé. L'empouvoirement s'apparente à un renversement des valeurs dans une certaine mesure.

⁴⁸⁹ Voir <https://cineconcerts.foundation/> (consulté le 10 mai 2022).

⁴⁹⁰ « *Music has always been a force for good. We partner with a variety of non-profit organizations to create positive global change through collaborative musical projects.* » (*Idem*).

⁴⁹¹ Voir la vidéo de présentation (*idem*).

⁴⁹² *Idem*.

⁴⁹³ « En supprimant les obstacles systémiques à la réussite à travers un soutien scolaire et social, [l'objet de Harmony Project est] d'exploiter le pouvoir transformateur de la musique afin de développer l'accès à un enseignement de meilleure qualité pour les étudiants défavorisés. » (« *Harmony Project harnesses the transformative power of music to increase access to higher education for underserved students by removing systemic barriers to achievement through academic and social support.* ») Voir <https://www.harmony-project.org/> (consulté le 12 mai 2022).

collection d'émissions intitulée « A Celebration of John WILLIAMS » rassemble tous les épisodes spécifiquement consacrés au compositeur californien ;

- « Film Music Focus Collections » regroupant des interviews de compositeurs de musiques de films menées par Justin FREER. Nous retrouvons Patrick DOYLE (quatre épisodes), John DEBNEY (trois épisodes), Alan SILVESTRI (deux épisodes), etc. ;
- « Film Music Fridays » sous forme de présentations substantielles de bandes originales réalisées par Justin FREER. Au 12 mai 2022, quarante-huit épisodes étaient disponibles ;
- « The *Harry Potter* Film Concert Series » constitué de capsules vidéo autour des ciné-concerts déclinées en trois catégories :
 - o « Throwback to Back to Hogwarts 2020 - Around The World at Home » pour célébrer les vingt ans de *Harry Potter* ; les épisodes sont constitués de *cues* potteriens interprétés par des orchestres autour du monde (à Londres, New Jersey, Manille, Minneapolis, Phoenix, Melbourne, Perth et Denver) ;
 - o « Highlights from The *Harry Potter* Film Concert Series » rassemblant les bandes-annonces des huit ciné-concerts *Harry Potter*, la vidéo promotionnelle de la milième représentation et des *cues* potteriens interprétés par Justin FREER et le Orlando Philharmonic à l'occasion des *Harry Potter* Celebrations au parc à thème Universal Orlando Resort.
 - o « The Fan Experience » qui prend la forme de reportages vidéo tournés lors de représentations afin de témoigner de l'expérience musicale, communautaire et immersive de ces ciné-concerts. Constituées de plans larges sur les lieux décorés et le public costumé, ainsi que d'interviews de spectateurs et de chefs d'orchestre, ces capsules deviennent de véritables spots publicitaires nous conduisant à questionner spécifiquement le marketing culturel sur les réseaux sociaux en ligne dans la partie suivante.

Avec l'implantation du répertoire musical du *WW* dans les orchestres et les ciné-concerts, nous constatons que la musique échappe à la salle de cinéma pour rejoindre les salles de concert dans un mouvement aussi mondialisé que l'est la diffusion des films. De ce phénomène découle également une forme de consommation musicale renouvelée et toutefois assez uniformisée. Celle-ci constitue une caractéristique supplémentaire de l'œuvre-monde qui se retrouve amplifiée par cette appropriation spectatorielle.

III. Le marketing culturel sur les réseaux sociaux en ligne comme processus de mondialisation des bandes originales

La musique du *WW* subit une troisième étape de transmédiation en devenant l'objet de témoignages sous forme de récits textuels et médiatiques produits par des internautes. Si la substance sonore, phonographique et graphique de la musique a disparu, c'est pour permettre une appropriation mondialisée la plus large possible. En effet, les membres de réseaux sociaux en ligne s'emparent de la musique du *WW* et la transforment à leur façon. Ainsi que nous allons le voir, la musique du *WW* devient le récit numérique d'une expérience *in situ* à trois facettes : communautaire, immersive et artistique.

Le principal vecteur de ce récent phénomène n'est autre que CineConcerts avec sa tournée *Harry Potter In Concert*. En invitant systématiquement les millions de spectateurs à partager leurs expériences

sur les réseaux sociaux en utilisant #HarryPotterInConcert (voir le fond d'écran du ciné-concert projeté avant et après le film, et pendant l'entracte avec l'**Illustration 22**), l'entreprise s'assure un marketing culturel basé sur les relations sociales numériques et alimenté par ses clients. La viralité de ce marketing, réalisé par et à destination de consommateurs, conduit à une mondialisation de la musique du *WW*.

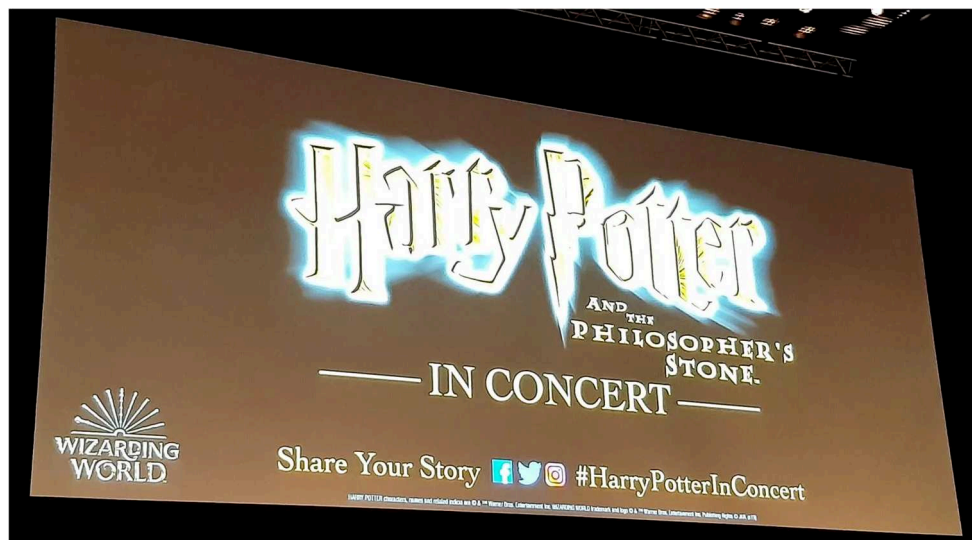


Illustration 22 : Fond d'écran du ciné-concert de *HP1*

III. 1. La promesse d'une expérience communautaire et immersive

Nous souhaitons d'abord mettre en lumière la fédération d'une communauté de fans par la musique, et plus spécifiquement à travers le prisme de *Harry Potter In Concert*. Il convient en premier lieu de revenir sur ce qu'est un fan et comment se définit une communauté culturelle. Dans un article visant à mesurer l'engagement du public et du non-public de musique metal, Sophie TURBÉ établit une typologie des individus investis dans une pratique de consommation culturelle intense⁴⁹⁴. En nous appuyant sur ce travail méthodologique, nous résumons la taxonomie suivante :

- **Le fan.** C'est avant tout un créateur, quelqu'un réalisant une production autour de l'objet de sa passion car cet objet lui est inaccessible. C'est pour lui un moyen de chercher le contact avec cet objet qui est toujours externe. On pense aux fanfictions, aux fanzines, aux fanarts...
- **L'amateur.** C'est celui qui a des pratiques à niveau amateur. « À l'instar du fan, le statut d'amateur met donc l'accent sur l'aspect d'autant plus engagé du consommateur et sur le développement d'éventuelles compétences et savoir-faire qu'il est capable de développer au travers de ses pratiques culturelles, et ce, alors même que sa pratique se limite à l'écoute musicale. [...] La polyvalence de la notion d'amateur permet ainsi de le situer à la fois dans la sphère de la production et celle de la consommation.⁴⁹⁵ » Dans le cas présent, l'amateur serait un musicien jouant les musiques des films du *WW* ou composant dans l'univers fictif (on pense aux groupes de *wizard rock*).
- **Le passionné.** C'est celui qui éprouve du plaisir, un simple attachement, une relation affective avec l'objet de sa passion.

⁴⁹⁴ TURBÉ Sophie, « Mesurer les degrés d'engagement dans les mondes musicaux : du public au non-public de musique metal », *Interrogations* ?, n°24, 2017, accessible sur <http://www.revue-interrogations.org/Mesurer-les-degrees-d-engagement> (consulté le 28 mars 2018).

⁴⁹⁵ *Idem*.

L'investissement dans la consommation des ciné-concerts est variable selon les individus-spectateurs. Ceux-ci sont toutefois rassemblés le temps de la représentation et partagent une expérience artistique commune. Ce qui les rapproche est l'objet de leur passion commune, le *WW* et sa musique filmique. Le champ des *media studies* appelle ce phénomène la « culture de convergence ». S'intéressant aux questions de supports et aux genres fictionnels, Matthieu LETOURNEUX rappelle que

pour Henry JENKINS⁴⁹⁶, la culture de convergence ne peut se comprendre que si on confronte le mouvement d'intégration qui caractérise les logiques de production à un mouvement d'appropriation qui se développe chez les récepteurs, l'œuvre étant le résultat d'une négociation entre les uns et les autres. Il parle, à propos de ces échanges qui engagent de plus en plus l'investisseur du consommateur, de « culture de participation » (*participatory culture*), dont il fait l'autre face de cette culture de convergence.⁴⁹⁷

Cet ensemble de consommateurs ayant un rapport de culte⁴⁹⁸ avec l'objet de leur passion constitue une communauté. Par souci d'une terminologie conventionnelle, nous l'appellerons « communauté de fans » bien que le terme de « fans » regroupe une catégorie d'individus aux critères assez fins (voir *supra*). Les membres de la communauté de fans du *WW* sont généralement désignés par la dénomination de « Potterheads ». Celle-ci s'avère problématique dans la mesure où elle n'est pas consensuellement admise, voire clivante, et que les degrés d'implication des individus sont très contrastés : ce sont les conclusions tirées par Maureen SIMON-DOU dans son mémoire *La cristallisation communautaire des fans de la saga Harry Potter – Rapports de force et enjeux de pouvoir au sein du fandom des Potterheads*⁴⁹⁹. Nous nous intéressons spécifiquement à cette question de la cristallisation communautaire de fans du *WW* par la tournée *Harry Potter In Concert*.

L'intérêt communautaire principal se dégageant des publications des internautes sur les réseaux sociaux se situe dans la rencontre entre pairs. Le ciné-concert constitue le prétexte d'une réunion entre Potterheads, que ce soit en familles, en groupes d'amis ou l'occasion de partager un moment avec des inconnus animés de la même passion. En unissant des individus, la musique du *WW* crée une culture commune. Les discours en ligne valorisent cette idée d'appel à un rassemblement communautaire, à un partage de moments forts. « Si jamais vous oubliez ce qu'est un sentiment de communauté et d'émerveillement, *Harry Potter In Concert* peut vous le faire ressentir à nouveau, assis dans une grande salle remplie de spectateurs de tous âges qui rient, pleurent et applaudissent en même temps que vous⁵⁰⁰ », affirme un journaliste ayant assisté à une représentation. Ce type de discours promotionnel,

⁴⁹⁶ JENKINS est l'auteur d'un ouvrage de référence posant les bases de la notion de transmédia, notamment dans la perspective d'un processus culturel développant des communautés : *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*, 2006 ; traduit par Christophe JAQUET, *La culture de la convergence. Des médias au transmédia*, Malakoff : Armand Colin, 2013, 336 p.

⁴⁹⁷ LETOURNEUX Matthieu, *Fictions à la chaîne. Littératures sérielles et culture médiatique*, *op. cit.*, p. 438-439.

⁴⁹⁸ « Le mot culte est aujourd'hui très utilisé pour décrire des œuvres à fort caractère identitaire, des œuvres dont leur public fait plus que les consommer mais se les approprie. Ce sont des œuvres capables de rassembler un public soudé, des communautés de fans, "les œuvres cultes apparaissent rassembleuses". Selon Umberto ECO une œuvre culte répond à deux critères, elle crée un monde clos et cohérent en lui-même, "un monde complètement meublé" et elle joue sur l'intertextualité. » PEYRON David, « Quand les œuvres deviennent des mondes. Une réflexion sur la culture de genre contemporaine à partir du concept de convergence culturelle », *Réseaux*, n°148-149, 2008, p. 354.

⁴⁹⁹ SIMON-DOU Maureen, *La cristallisation communautaire des fans de la saga Harry Potter – Rapports de force et enjeux de pouvoir au sein du fandom des Potterheads*, mémoire de master en information et communication, Neuilly-sur-Seine : École des hautes études en sciences de l'information et de la communication – Sorbonne Université, 2019, 164 p.

⁵⁰⁰ « So if you ever find yourself forgetting that feeling of community and awe, when you sat in a theater filled with people of all ages who laughed, cried, and cheered almost on cue, *Harry Potter In Concert* may help you feel it again. » RULLO Sam, « How *Harry Potter In Concert* Recaptures The Magic Of Midnight Premieres », *Bustle*, le 27 novembre 2018, accessible sur <<https://www.bustle.com/p/how-harry-potter-in-concert-captures-the-magic-of-midnight-premieres-all-over-again-13168100>> (consulté le 26 mai 2022).

devenu véritable outil de marketing numérique, tend à faire de la musique du *WW* l'un des ciments de la communauté des Potterheads.

C'est toutefois la construction d'un espace immersif dans l'univers fictionnel du *WW* par la musique qui est sûrement la promesse la plus représentée sur les réseaux sociaux en ligne. Il existe de très nombreuses publications avec *#HarryPotterInConcert* dans lesquelles on peut voir des spectateurs déguisés incarnant des personnages issus des films *Harry Potter*. Cette pratique du *cosplay* est valorisée par CineConcerts qui a sélectionné quelques publications tirées d'Instagram pour contribuer à son marketing. En voici un échantillon (**Illustration 23**) :



Illustration 23 : Trois photographies issues de publications Instagram utilisées par CineConcerts⁵⁰¹

La première photographie a été prise avec un arrière-plan spécialement conçu par CineConcerts pour favoriser un partage sur les réseaux sociaux numériques. En effet, outre le décor immersif avec le château de Poudlard en fond, ce support présente le logotype de la tournée *Harry Potter In Concert* et le *#HarryPotterInConcert*. Une telle incitation à la publication et à l'interaction communautaire en ligne semble un marketing efficace à moindre coût. Nous observons sur l'ensemble des photographies des individus costumés d'âge variés pour incarner un personnage spécifique ou non (les écharpes aux couleurs des maisons de Poudlard n'appartiennent pas en propre à un personnage). De ces clichés se dégage une

⁵⁰¹ Ces photographies proviennent de la page « The Fans » du site internet de *Harry Potter In Concert*, accessible sur <https://www.harrypotterinconcert.com/fans> (consulté le 17 mai 2022).

allégresse sereine, une sensation d'épanouissement dans un univers commun – quand bien même des personnages ennemis sont rassemblés dans cette atmosphère de gaîté (Quirrell, Mimi Geignarde, un joueur de Quidditch de Gryffondor ; Voldemort, des Mangemorts, Luna Lovegood, Sirius Black, des professeurs de Poudlard, Hermione, Harry...). Ce genre de publicité médiatique constitue déjà la promesse d'une expérience immersive et se cristallise autour d'un élément fédérateur : la musique.

Au-delà des apports directs venant des participants, l'immersion dans le *WW* est élaborée par les organisateurs des ciné-concerts. Les salles de concert sont décorées avec de grandes banderolles (**Illustration 24**) et leurs halls d'accueil avec des fonds pour prendre des photographies (**Illustration 25**).



Illustration 24 : Salle de concert décorée⁵⁰²



Illustration 25 : Hall d'accueil décoré pour les prises de photographie⁵⁰³

Quant aux entractes, ils constituent le moment privilégié pour les spectateurs de se fournir en marchandises (objets de collection) *Harry Potter* et même *Harry Potter In Concert* puisque s'est développée une gamme de produits dérivés spécifiques aux ciné-concerts. Les publications sur les réseaux sociaux numériques font montre des traditionnelles répliques des baguettes magiques, de vêtements (écharpes aux couleurs des maisons de Poudlard, tee-shirts, sweatshirts) et de livrets-programmes (voir *infra*). À nouveau, CineConcerts exploite de tels clichés, cédés par les fans-internautes, pour son marketing (**Illustration 26**) et entretenir le sentiment d'appartenance à une communauté – l'« effet

⁵⁰² Publication Instagram accessible sur <<https://www.instagram.com/p/CXgfwB9q5ec/>> (consulté le 17 mai 2022).

⁵⁰³ Publication Instagram accessible sur <<https://www.instagram.com/p/B-uk-5jAE3A/>> (consulté le 17 mai 2022).

réseaux » de la consommation de biens culturels s'applique ici de la même manière que pour les ventes discographiques ainsi que nous l'avons montré au début du chapitre. Cette stratégie de *merchandising* à la fois autour du *WW* et de sa musique aboutit pour les spectateurs à une opportunité d'intensifier leur immersion dans l'univers fictionnel et musical. Bien que d'ordre mercantile, ces publications sur les réseaux sociaux en ligne témoignent à leur manière de moyens et d'instantanés immersifs entre Potterheads.



Illustration 26 : Vente de marchandises lors des ciné-concerts⁵⁰⁴

Enfin, de nombreux internautes publient des vidéos des discours introductifs du chef d'orchestre. Après l'installation et l'accord des instrumentistes, le chef prononce systématiquement un discours en langue vernaculaire. Devenu véritable chauffeur de salle, le musicien attise l'attention les spectateurs en les invitant à interagir au fur et à mesure de la représentation et en sondant qui appartient à quelle maison de Poudlard – une nouvelle porte d'entrée dans l'univers de fiction. Les capsules disponibles sur les réseaux sociaux sont parcellaires, nous n'avons que des bribes des discours. Voici la transcription de l'allocution intégrale du chef Benjamin POPE lors de la représentation de *HP4* à laquelle nous avons assisté le 22 décembre 2019 :

Bonjour Paris ! [Applaudissements et cris du public.] C'était terrible... Bonjour Paris ! [Applaudissements et cris redoublés.] C'est bon, et bienvenue ! Nous vous présentons *Harry Potter et la Coupe de Feu* en ciné-concert ! [Nouveaux applaudissements.] Je m'appelle Benjamin POPE et aujourd'hui je serai votre chef d'orchestre pendant notre voyage magique. Attendez, ce n'est pas un concert ordinaire. Vous êtes un public très respectueux, n'est-ce pas ? [« Oui ! »] Mais aujourd'hui, n'ayez pas peur de vous laisser aller. Vous pouvez faire du bruit. [Première clameur.] Allez, lâchez-vous ! [Nouvelle clameur.] Aujourd'hui, nous voulons que vous libériez votre imagination et que vous fassiez de ce moment une vraie fête *Harry Potter* ! [Vives acclamations.] Pendant le film, n'hésitez pas à applaudir et à encourager vos personnages préférés, vos scènes favorites, sans parler de la musique de Patrick DOYLE jouée en direct aujourd'hui par cet orchestre fantastique. [Applaudissements.] Ah, j'ai presque oublié... Y a-t-il des Gryffondor dans la salle ? [Cris de joie puis huées] Poufsouffle ? [Cris de joie puis huées.] Serdaigle ? [Cris de joie puis huées.] Ssssserpentard ? [Cris de joie puis huées.] Parfait, merci ! Nous vous souhaitons un très bon concert, et merci bien ! [Applaudissements, le chef se tourne vers l'orchestre, l'obscurité et le silence s'installent, et la représentation commence.]⁵⁰⁵

⁵⁰⁴ Cette photographie provient de la page « The Fans » du site internet de *Harry Potter In Concert*, accessible sur <<https://www.harrypotterinconcert.com/fans>> (consulté le 24 mai 2022).

⁵⁰⁵ Transcription réalisée à partir de la vidéo que nous avons enregistrée.

De telles allocutions systématiques constituent un vecteur d'immersion dans le *WW* et sa musique. Il est rare que les chefs d'orchestre s'adressent aux spectateurs en préambule d'une exécution symphonique pour présenter ce qui va être joué. Le rituel du concert veut que le public ait silencieusement connaissance des pièces interprétées par des notes de programme. Intensifiant le lien avec les spectateurs, les chefs des ciné-concerts *Harry Potter* les invitent vivement à interagir, non seulement avec eux (applaudissements, cris, acclamations et huées), mais surtout avec l'œuvre musico-filmique dans sa chronologie. Les spectateurs deviennent partie prenante de la représentation, une forme de processus esthétique modifiant l'œuvre dans ses structures immanentes. L'exhortation à « faire de ce moment une vraie fête *Harry Potter* » n'est pas non plus anodine. L'aspect culturel d'un rendez-vous autour de la musique du *WW* pour la communauté de fans transparait dans ce discours, il met en confiance et désinhibe les Potterheads (« Allez, lâchez-vous ! ») au profit d'une expérience communautaire et immersive. Le relai de ces allocutions systématiques sur les réseaux sociaux numériques se présente là encore comme une forme de marketing en ce qu'elles constituent la promesse d'une expérience de premier plan dans la vie d'un Potterhead.

III. 2. La promesse d'une expérience musicale majeure

Participer à un ciné-concert constitue fondamentalement une expérience artistique. Celle-ci valorise la composante musicale de l'œuvre cinématographique par une interprétation en *live*. Il s'agit donc d'une pratique de concert particulière ; le syntagme de « ciné-concert » lui-même – ou « *film in concert* » en anglais – est révélateur de l'essence musicale de cet objet artistique. La transmédiation sous forme de récits textuels et médiatiques sur Internet permet de voir que *Harry Potter In Concert* représente une expérience musicale majeure dans la vie de nombreux spectateurs. Au-delà des habituels textes laudatifs envers les musiciens sur la qualité de la performance et de la synchronisation à l'image, deux marqueurs nous semblent particulièrement prégnants. D'une part, la fréquente présence de publications d'internautes s'affichant avec les livrets-programmes à visée informative voire pédagogique est significative de l'importance que les auteurs accordent à un contenu didactique (et pourtant récréatif) sur la musique. D'autre part, l'association « musique – magie » dans les discours en ligne suggère que l'exécution musicale lors des ciné-concerts représente quelque chose d'extraordinaire et d'époustouflant. Bien sûr, s'agissant du *WW*, le rapprochement entre musique et magie peut sembler trop évident voire prévisible. Cependant, si la relation entre les deux est facile à établir, elle n'en demeure pas moins instructive et témoigne de l'envergure de l'expérience musicale pour les spectateurs.

En ce qui concerne l'action pédagogique, deux supports complémentaires sont mis à la disposition des spectateurs. Tout d'abord, des extraits du documentaire *Creating the World of Harry Potter. Part 4: Sound and Music*⁵⁰⁶ (2012) réalisé par Michael MEADOWS sont diffusés en continu dans les salles de concert. Ceci permet au public qui y prête attention de découvrir des éléments poétiques de la musique du *WW* et d'obtenir çà et là des clefs d'écoute pour la représentation à venir. Ensuite, pour chaque épisode en ciné-concert de *HP1* à *HP6* inclus est commercialisé un livret-programme⁵⁰⁷. D'un grand format (29,5 x 29,5 cm) avec vingt-huit pages, ces ouvrages rassemblent photographies du film, citations des personnages, propos critiques sur la bande originale – l'auteur n'est pas toujours indiqué – agrémentés d'interviews du compositeur, la *cue list* dans la version remaniée pour le ciné-concert, quelques extraits du conducteur en guise d'illustrations et enfin les biographies du compositeur, de Justin FREER et de Brady BEAUBIEN. Bien que ces livrets-programmes n'en possèdent pas le volume, ils s'apparentent à des beaux-livres, avec des dorures, de nombreuses photographies et du papier glacé épais. Ces caractéristiques en font des objets de collection et de valeur (\$19.99 l'unité sur la boutique en ligne de

⁵⁰⁶ MEADOWS Michael, *Creating the World of Harry Potter. Part 4: Sound and Music*, *op. cit.*

⁵⁰⁷ Le lancement de épisodes de *HP7.1* et *HP7.2* ayant été tardif, les livrets-programmes ne sont pas encore disponibles.

CineConcerts⁵⁰⁸). Il n'est pas étonnant que de nombreux spectateurs partagent sur les réseaux sociaux numériques des clichés de leurs livrets-programmes : ils exhibent leur soif d'en apprendre davantage sur la musique du *WW* tout en enrichissant leurs collections de produits dérivés dans un « effet réseaux » vertueux. C'est déjà la promesse d'une expérience musicale majeure pour les internautes qui découvrent de telles publications. Voici deux échantillons (**Illustration 27**) :

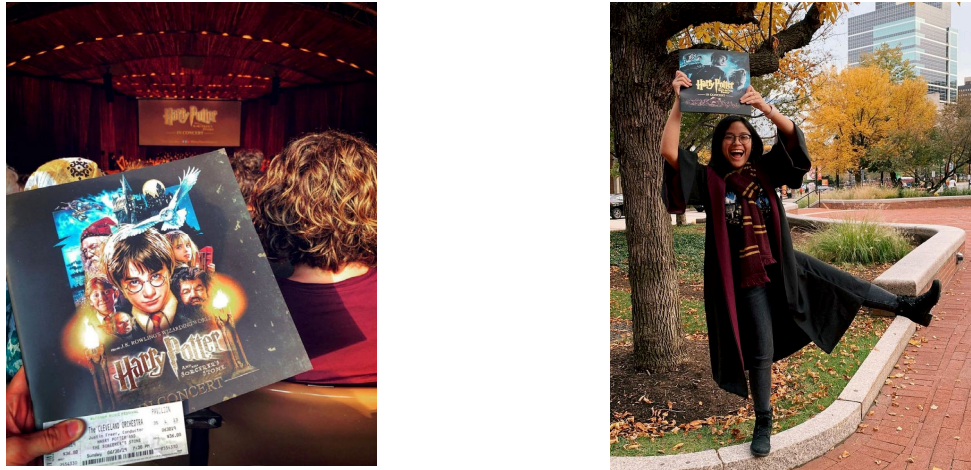


Illustration 27 : Publications d'internautes de leurs livrets-programmes⁵⁰⁹

Quant à l'association « musique – magie », elle a tendance à vendre une expérience hors du commun (la magie) par le prétexte de la musique. Le ciné-concert devient le portail pour accéder à ce que représente la magie dans les récits des internautes : quelque chose de beau, d'intime et collectif à la fois, qui fait du bien et, évidemment, émerveille. Le réseau social Twitter se prête particulièrement à une exploration des associations musique – magie en inscrivant « #harrypotterinconcert magic » dans le moteur de recherche. Les résultats ne cessent de s'accroître au fur et à mesure des nouvelles publications. À titre d'exemple, voici quelques échantillons particulièrement probants (nous reproduisons seulement les textes) :

- « Nous avons assisté à la quatrième année de #harrypotterinconcert entre proches amis et avons eu une dose de magie. ✨ Incroyable performance du @jaxsymphony comme toujours !⁵¹⁰ » ;
- « De la pure magie 😭 ✨ 🏠 #HarryPotterInConcert #HarryPotter⁵¹¹ » ;
- « La magie est réelle, vous savez. ✨ #HarryPotterInConcert est une expérience merveilleuse.⁵¹² » ;
- « On n'est jamais trop âgé pour ressentir la magie #HarryPotterInConcert⁵¹³ » ;

⁵⁰⁸ Le site internet marchand est accessible sur <<https://shop.cineconcerts.com/collections/program-books>> (consulté le 26 mai 2022).

⁵⁰⁹ La photographie de gauche provient de la page « The Fans » du site internet de *Harry Potter In Concert*, accessible sur <<https://www.harrypotterinconcert.com/fans>> ; celle de droite a été publiée sur Instagram par Hannahaberin, accessible sur <<https://www.instagram.com/p/B4GaYB-B01U/>> (consultés le 26 mai 2022).

⁵¹⁰ « We made it to year four of #harrypotterinconcert with great friends and a dose of magic. ✨ Amazing performance by @jaxsymphony as always! », accessible sur <https://twitter.com/garrettnbryan/status/1525675766993760256> (consulté le 27 mai 2022).

⁵¹¹ « PURE MAGIC 😭 ✨ 🏠 #HarryPotterInConcert #HarryPotter », accessible sur <<https://twitter.com/MosDepo/status/1494786229191294977>> (consulté le 27 mai 2022).

⁵¹² « Magic is real, y'all. ✨ #HarryPotterInConcert is a wonderful experience. », accessible sur <<https://twitter.com/chwekwansol/status/1216088549151428610>> (consulté le 27 mai 2022).

⁵¹³ « Never too old to feel the magic #HarryPotterInConcert », accessible sur <<https://twitter.com/cjdguzman/status/1173212034634342402>> (consulté le 27 mai 2022).

- « Ça m'apporte toujours de la magie ! Merci @CineConcertsLLC ! Travail fantastique pour le maestro SALONGA et l'Orchestre philharmonique ABSCBN ! ⚡ 🍌 #HarryPotterEnConcert⁵¹⁴ » ;
- « la meilleure de toutes les expériences 😊 la musique était tellement magique #harrypotterlive⁵¹⁵ ».

On le voit, la musique du *WW* en tant que sésame de la magie cristallise de fortes émotions. Plus l'expérience musicale est puissante, plus la perception magique semble éblouissante dans les publications en ligne. La présence de tels récits textuels et médiatiques sur les réseaux sociaux numériques alimente une mondialisation culturelle. Ce faisant, elle pourvoit l'œuvre-monde d'un tropisme d'ouverture, elle remodèle sa musique, l'enrichit d'une nouvelle aura et la dote d'une valeur artistique dorénavant globalisée.

Conclusion du chapitre

En tant qu'auteur de l'univers fictionnel, des romans *Harry Potter* et des scripts des *Animaux fantastiques* (supports littéraires), JKR est la créatrice originelle de l'œuvre-monde. Ainsi que nous l'avons rappelé au chapitre 1, le *WW* est d'abord un phénomène de librairie dès la sortie du premier tome en 1997. *Harry Potter* a fini par se hisser à la troisième place de l'histoire du livre avec plus de 500 millions d'exemplaires vendus dans 80 langues. Dès 1998, le producteur David HEYMAN a soumis son projet d'adaptation cinématographique à Warner Bros. Les droits ont été achetés à JKR pour un million de livres sterling. Dès lors, le propriétaire de la franchise est le studio Warner Bros. mais JKR reste productrice déléguée (*executive producer*), ce qui lui assure un veto artistique et d'importants revenus d'exploitation.

L'œuvre-monde du *WW* et la musique de ses films sont transmédiagéniques, c'est-à-dire qu'elles possèdent « la faculté de se prêter à des dynamiques de déclinaison transmédiatique⁵¹⁶ ». Elles se développent en changeant de support. Les adaptations cinématographiques ont engendré la création d'une vaste fresque musicale participant à l'élaboration même de l'œuvre-monde. Cette musique subit trois étapes de transmédiation par une appropriation spectatorielle particulière, c'est-à-dire qu'elle se déploie sur d'autres médiums comme autant de produits dérivés qui exercent en retour une influence sur l'œuvre elle-même. En effet, c'est à ce moment que l'œuvre-monde échappe à ses créateurs et que ses spectateurs la transforment en se l'appropriant.

En premier lieu, les bandes originales acquièrent leur autonomie vis-à-vis du complexe filmique au moyen d'albums phonographiques. En concevant les CD dans des pratiques traditionnelles de production discographique, les compositeurs devenus producteurs visent la création d'œuvres musicales en tant que telles. Ils doivent également opérer des choix de *cues* et des modifications musicales pour servir un album viable économiquement et artistiquement. Nous remarquons une augmentation dans le contenu des livrets d'accompagnement au fil des disques traduisant la valeur musicale que cherchent à produire les albums. Les producteurs discographiques suscitent une dynamique de collection par de multiples

⁵¹⁴ « Still gives magic to me! Thank you @CineConcertsLLC! Fantastic job to Maestro Salonga and ABSCBN Philharmonic Orchestra! ⚡ 🍌 #HarryPotterInConcert », accessible sur <https://twitter.com/jhe_ayumu/status/1172917422552051713> (consulté le 27 mai 2022).

⁵¹⁵ « the best experience ever 😊 the music was so magical #harrypotterlive », accessible sur <<https://www.tiktok.com/@madisonlash17/video/7071654211439660331>> (consulté le 27 mai 2022).

⁵¹⁶ LETOURNEUX Matthieu, *Fictions à la chaîne. Littératures sérielles et culture médiatique*, op. cit., p. 343. Le terme de « transmédiagénique » revient à Philippe MARION dans « Narratologie médiatique et médiagénie des récits », *Recherches en communication*, Ottignies-Louvain-la-Neuve : Université catholique de Louvain, n°7, 1997, p. 61-87.

rééditions qui installent un « effet réseaux » autour de la musique elle-même. Toutes ces pratiques conduisent à une nouvelle forme de consommation musicale domestique, celle de la musique de films détachée des images. La musique interagit alors avec la mémoire et les émotions du spectateur devenu auditeur.

Dans un deuxième temps, les musiques du *WW* connaissent une diffusion importante dans le spectacle vivant. Elles partent d'abord à la conquête du répertoire des orchestres au moyen d'un élan éditorial de partitions très important, inscrit dans la durée et dans de nombreuses configurations musicales, du débutant au professionnel, du solo à l'ensemble symphonique. Aujourd'hui, rares sont les phalanges de première force à ne pas faire une incursion dans la musique du *WW* ; au contraire, cette dernière se présente comme un choix artistique qualitatif ramenant au concert des publics qui s'en détournent habituellement. Des ensembles musicaux se sont même spécialisés dans le répertoire du *WW*. Lancée en 2016, la tournée mondiale des ciné-concerts *Harry Potter In Concert* brille dans les plus grandes salles du monde aux côtés d'orchestres renommés et de chefs spécialistes. Avec environ trois millions de spectateurs à l'occasion de plus de mille quatre cents représentations de ciné-concerts dans quarante-huit pays, la musique des films *Harry Potter* n'a plus à prouver l'intérêt qu'elle soulève dans le spectacle vivant.

Enfin, les bandes originales accèdent à une mondialisation par un marketing spécifique sur les réseaux sociaux numériques. En prenant appui sur la tournée de ciné-concerts *Harry Potter In Concert*, nous avons montré que les spectateurs deviennent des créateurs de contenu sur les réseaux sociaux en ligne en partageant le récit textuel et médiatique de leurs expériences. Ces témoignages viraux constituent la promesse d'une expérience communautaire, immersive et musicale majeure. Par son pouvoir fédérateur, la musique du *WW* cristallise la communauté de fans des Potterheads. Les ciné-concerts œuvrent à la construction d'un espace immersif fondé sur ce même sentiment d'appartenance à une communauté de fans. Les publications font également l'éloge de la musique pour elle-même en tant qu'expérience artistique primordiale : l'aspect pédagogique du ciné-concert (avec ses compléments didactiques) côtoie l'association de la musique à la magie pour en révéler la valeur cruciale. La libre circulation de ces discours apologiques induit une forme de marketing de la musique du *WW* qui n'est donc pas maîtrisée par les créateurs de l'œuvre-monde.

Nos analyses au cours de la présente thèse ont d'abord mis en lumière les processus poétiques (chapitre 1) et les structures immanentes de l'œuvre-monde (chapitres 2, 3 et 4). La dernière partie de notre étude (ce chapitre 5) a montré que les processus esthétiques, sous l'angle particulier de l'appropriation spectatorielle avec ses trois étapes de transmédiation, influent sur l'œuvre-monde et la transforment. En synthétisant les étapes de transmédiation, nous pouvons dresser le schéma suivant pour résumer les résultats de nos analyses effectuées dans ce dernier chapitre (**Illustration 28**).

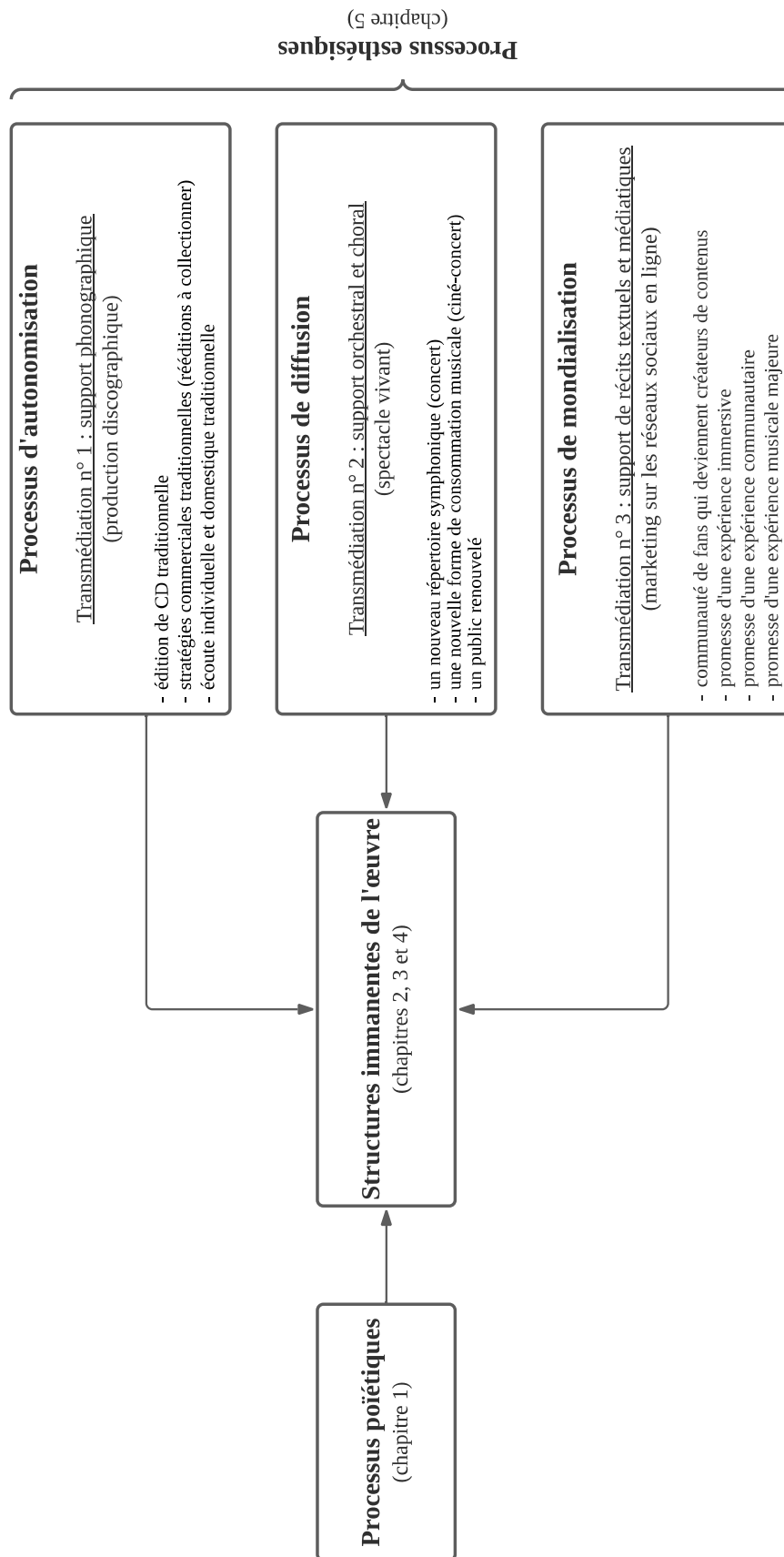


Illustration 28 : Tripartition sémiologique de la musique du WW au regard de la structure de cette thèse ; synthèse des processus esthétiques étudiés dans ce chapitre

CONCLUSION

Dans le cadre d'une œuvre-monde comme le *WW*, l'univers fictionnel « ne cesse de s'agrandir et de se réajuster au rythme des impératifs du canon et de la *continuité rétroactive*, qui oblige parfois à repartir en arrière pour réviser une vérité diégétique⁵¹⁷ ». Autour de *Harry Potter* s'est développé tout un « univers étendu » dans le temps et l'espace pour constituer le *WW* ; plus qu'un récit transmédia, il s'agit d'une œuvre-monde déclinée en plusieurs volets narratifs dialoguant diégétiquement sur une multitude de supports. Au sein des épisodes cinématographiques – les films *Harry Potter* et ceux des *Animaux fantastiques* –, la musique a d'abord pu sembler un frein à l'organicité d'ensemble en raison de son contexte de production éclaté. Cependant, partir du seul postulat que l'unité de la musique doit être absolument forte pour contribuer à la création de cet objet artistique globalisant revient à négliger ce qui fait l'intérêt particulier de la musique du *WW*. Cette suite de dix films témoigne bel et bien d'une organicité musicale, mais elle ne se construit pas dans l'unité ni la fixité. Des dynamiques d'évolution, de progressivité et de créativité irriguent les épisodes tout en incorporant des éléments antérieurs, à l'instar d'un patrimoine artistique qui s'accumule, se diversifie et se conjugue dans le temps. C'est ainsi, de manière originale, que la musique des films du *WW* contribue à l'élaboration de l'œuvre-monde.

Tout d'abord, malgré la succession décousue de cinq compositeurs, certains ont mis en musique des épisodes consécutifs. Leurs pratiques et les contextes d'écriture et de réécriture sont variables d'un film à l'autre, ce qui a conduit à une production musico-filmique accidentée. C'est toutefois à l'intérieur des cycles de compositeur / réalisateur que se cristallise une forte unité. Chaque duo défend son propre projet dans une quête d'intégrité artistique et cherche à exorciser le poids esthétique et médiatique de John WILLIAMS que les compositeurs reçoivent en héritage.

Au-delà de ces discours autopromotionnels qu'il convient de manipuler avec précaution, l'étude des partitions a montré non pas une répudiation inflexible des bandes originales des prédécesseurs, mais une diversification stylistique progressive aboutissant à une synthèse globale réalisée par James Newton HOWARD dans les *Animaux fantastiques*. En effet, chaque cycle de compositeur / réalisateur installe une nouvelle stabilité esthétique. En partenariat avec Chris COLUMBUS, John WILLIAMS a imposé un « son *Harry Potter* » tout à fait caractéristique. Lors de sa collaboration avec Alfonso CUARÓN, le compositeur a exploré de nouveaux horizons musicaux (atmosphère médiévaliste, atonalité, jazz) selon les consignes du réalisateur tout en conservant un socle stylistique provenant des premiers épisodes. Le doublement nouveau duo constitué de Patrick DOYLE et Mike NEWELL concerne seulement *HP4*. Si l'on est en plein symphonisme « à la manière » des deux premiers films, le compositeur laisse transparaître un patte sonore singulière. L'idiolecte de Patrick DOYLE se cristallise à travers trois gestes compositionnels principaux : la quête de l'euphonie pour construire un univers enchanté, l'introduction de styles musicaux exogènes étendant le monde des sorciers, et la conception d'une grammaire harmonique originale. L'arrivée de Nicholas HOOPER et David YATES a marqué un tournant. Le style du compositeur est aux antipodes du symphonisme thématique flamboyant des épisodes précédents : il fait l'éloge de la simplicité et gomme la frontière entre composition musicale et *sound design*. Alexandre DESPLAT a achevé le volet potterien. Sa musique se partage entre des gestes typiquement contemporains à Hollywood (tout ce qui relève de la « continuité intensifiée » musicale) et sa « *french touch* » composée d'idiomes hérités de l'impressionnisme musical français qui forgent généralement son identité sonore. Quant à James Newton HOWARD qui écrit les partitions des *Animaux fantastiques*, il emprunte des caractéristiques stylistiques aux cycles de compositeur / réalisateur potteriens afin raffermir les liens de l'œuvre-monde.

⁵¹⁷ JULLIER Laurent, *Star Wars : Anatomie d'une saga, op. cit.*, p. 156.

La même dynamique s'applique au matériau thématique, c'est-à-dire aux quatre-vingt-trois thèmes récurrents associés qui ont été forgés au cours des dix films. Les cycles de compositeur / réalisateur n'ont pas le même rapport au matériau thématique et à la forme musicale. En effet, une tension s'installe entre transformation et fixité morphologique des thèmes. Ces derniers supportent aussi des statuts et fonctions variables à différentes échelles temporelles dans lesquelles s'inscrivent des pratiques d'appropriation, de rejet et de créativité. HOOPER et DESPLAT raréfient à l'extrême les thèmes musicaux ; le premier dans un souci dramatique particulier, le second dans une perspective esthétique et formelle par l'instauration d'un thème principal irriguant la partition. Le thème d'*Hedwige*, premier matériau musical entendu dans *HP1*, s'est érigé en emblème sonore du *WW* au fil du temps.

Les interactions entre la musique et le reste de la mise en scène audiovisuelle montrent à nouveau une dynamique évolutive, notamment dans les rapports avec la bande-son. Plus précisément, chaque cycle de compositeur / réalisateur gère l'*underscoring* (interactions musique / voix) de manière différente mais en cohérence avec son projet artistique. De même, les rapports entre la musique et les *sound effects* de la magie témoignent d'une progression élaborant une véritable grammaire musico-sonore à l'échelle de la série. Quant à l'évolution des interactions avec les images, elle se corrèle à celle des publics-cibles : des enfants qui deviennent adolescents puis adultes, ce qui permet d'observer des priorités ou des équilibres dans les synchronismes, les syntonismes et les synspection.

Enfin, les transmédiatisations des bandes originales – devenant des albums phonographiques, un nouveau répertoire pour le spectacle vivant et un objet de marketing sur les réseaux sociaux en ligne – engendrent l'autonomie de la musique vis-à-vis du complexe filmique, sa large diffusion et sa mondialisation. Ces transmédiatisations influent sur l'œuvre-monde et la transforment : elle qui fait système échappe alors à ses créateurs, s'ouvre et rayonne au-delà du cinéma par sa musique.

Évidemment, tout ce processus artistique dynamique est sous-tendu par des enjeux économiques. Ces multiples produits dérivés musicaux sont commercialisés sous l'estampille du *WW*, de *Harry Potter*, des *Animaux fantastiques*, etc., qui sont des marques de type *trademark* ou « TM ». La mondialisation de ces biens musicaux, y compris *Harry Potter In Concert* qui se veut justement une tournée mondiale, engendre des retombées économiques considérables à Warner Bros. et à ses partenaires contractuels, c'est-à-dire les créateurs de l'œuvre-monde transmédiatique : les producteurs et JKR.

Le système transmédiatique du *WW* – et c'est vraisemblablement le cas des œuvres-mondes transmédiagéniques comme *Star Wars*, *Le Seigneur des Anneaux*, etc. – permet la conception de nouveaux produits culturels comme autant de nouveaux domaines d'activité ouverts à la loi du marché néolibéral. Cette expansion encadrée, ou plutôt protégée, par le *copywrite*, la propriété intellectuelle et les contrats de cessions qui en découlent, renforce la position des créateurs-proprétaires. En effet, ceux-ci assoient une hégémonie culturelle : l'œuvre-monde du *WW* et la musique de ses films se sont imposées comme éléments de culture mondialisée d'aujourd'hui, notamment grâce au développement transmédiatique tentaculaire.

L'œuvre-monde transmédiagénique est appelée à constamment se développer. Des supports hors de la présente recherche cinémusicologique contiennent déjà de la musique. Parmi les objets de la franchise cédée par Warner Bros. figurent notamment les jeux vidéo (sur console, sur PC ou sur smartphone / tablette numérique), les cinq parcs à thème *The Wizarding World of Harry Potter*⁵¹⁸, le « musée du *WW* » *The Making of Harry Potter – Studio Tour London* à proximité de Londres, l'exposition itinérante dans le monde *Harry Potter: The Exhibition*, la pièce de théâtre *Harry Potter and the Cursed Child* mise en musique par Imogen HEAP, et bien sûr les trois derniers épisodes des *Animaux fantastiques* prévus. À l'écart de ces produits officiels s'épanouit le *wrock* (pour « *wizard rock* », le rock sorcier),

⁵¹⁸ Ont successivement ouvert ceux d'Orlando (2010 et 2014 pour le second), d'Osaka (2014), de Los Angeles (2016) et de Pékin (2021).

véritable *fanfiction* musicale dans laquelle des groupes de musiques actuelles s'emparent de l'univers fictionnel du *WW* pour composer et interpréter en concert des chansons et commercialiser des albums. Toutes ces ramifications de l'œuvre-monde sont autant de champs d'investigation qu'il serait souhaitable d'explorer. Au carrefour de la musique filmique réemployée ou peut-être transformée, et de la musique originale spécialement composée pour les nouveaux supports, l'univers sonore du *WW* ne cesse de faire système et de s'ouvrir tout à la fois.

ANNEXES

I. Annexe 1 : Synopsis des films⁵¹⁹

I. 1. *Harry Potter à l'école des sorciers*

Lord Voldemort, un mage noir très puissant, vient d'être vaincu. Alors qu'il essayait de tuer un garçon d'un an, Harry Potter, son maléfice de mort s'est retourné contre lui, anéantissant son corps. Harry devient alors orphelin et reçoit une cicatrice au front en forme d'éclair, Voldemort ayant tué ses parents, Lily et James Potter. Les professeurs Dumbledore et McGonagall ainsi que le garde-chasse du collège Poudlard (l'école de sorcellerie) Rubeus Hagrid le laissent devant la porte de la famille moldue (sans pouvoir magique) Dursley ; sa tante du côté de sa mère le garde, bien qu'étant particulièrement réticente et sans cœur envers l'enfant. Les Dursley choisissent de taire l'héritage magique d'Harry et lui octroient un placard sous l'escalier en guise de chambre.

Peu de temps avant le onzième anniversaire d'Harry, les Dursley et lui vont visiter un zoo. Harry parle là-bas à un boa constrictor à travers la vitre de sa cage et ce dernier semble réagir. Tout à coup, alors qu'Harry est en colère contre son détestable cousin Dudley, la vitre disparaît faisant s'échapper le serpent qui remercie Harry. Cependant, c'est Dudley qui se retrouve prisonnier dans la cage du serpent. Après cet étrange événement, Harry reçoit une lettre pour la première fois. Son oncle, scandalisé, la lui confisque et la brûle sans qu'Harry ait pu la lire. L'expéditeur semble être omniscient car il ne renonce pas et renvoie la lettre en plusieurs centaines d'exemplaires afin de permettre à Harry d'en obtenir au moins un. L'oncle Vernon, dans un excès de rage, emmène sa famille et Harry se cache dans une cabane de pêcheur sur une île minuscule balayée par la tempête croyant que les lettres ne les suivront pas. Cette nuit-là, celle de l'anniversaire d'Harry, un homme gigantesque, Rubeus Hagrid, vient les surprendre dans leur sommeil en défonçant la porte de la cabane. Hagrid remet sa lettre à Harry qui peut la lire à présent que les Dursley sont tétanisés de peur face à cet imposant inconnu. Hagrid révèle à Harry qu'il est un sorcier et la vérité à propos du décès de ses parents. La lettre l'informe qu'il doit faire sa rentrée au collège Poudlard afin d'étudier la magie. Le lendemain, Harry et Hagrid se rendent au Chemin de Traverse à Londres (ce lieu magique secret étant accessible depuis l'arrière du célèbre pub pour sorciers le Chaudron Baveur). C'est ainsi qu'Harry pénètre dans le monde de la magie, découvre avec surprise sa popularité parmi les sorciers et rencontre au pub le professeur Quirinus Quirrell qui enseigne la Défense contre les Forces du Mal. Le jeune sorcier se rend à la gare londonienne de King's Cross Station et prend le Poudlard Express qui part de la voie magique 9 ¾, cachée des Moldus. Il se lie d'amitié avec Ronald Bilius Weasley et rencontre Hermione Jean Granger, les deux autres personnages principaux et héroïques.

L'arrivée à Poudlard est riche en émotions car les élèves de première année traversent le lac du domaine dans des barques et sont répartis dans leur maison grâce au Choixpeau magique. Le trio rejoint la maison Gryffondor tandis que Draco Malefoy, un élève de leur âge mais arrogant et raciste envers les nés-moldus, est envoyé à Serpentard. À la fin de la première semaine à Poudlard, Harry et Ron apprennent par la Gazette du Sorcier, quotidien sorcier britannique, qu'un coffre de la banque Gringotts a été cambriolé ; Harry remarque qu'il s'agit du coffre qu'Hagrid et lui sont allés vider de son unique

⁵¹⁹ Nous rédigeons nous-mêmes les synopsis suivants à partir des films. Les livres développent une narration plus détaillée et une diégèse enrichie de narrations secondaires que les adaptations cinématographiques ont délaissées par souci d'économie et de gain de temps sur la durée des films.

contenu, un petit paquet, alors qu'ils étaient sur le Chemin de Traverse. Plus tard dans le premier trimestre, Drago Malefoy subtilise à Neville Londubat, camarade de Gryffondor en difficultés, son Rapeltout et s'envole avec sur un balai. Harry, prenant la défense de Neville, s'élanche dans les airs à la poursuite de Drago et parvient à rattraper l'objet que celui-ci avait alors lancé de toutes ses forces. Cette prouesse aérienne permet à Harry d'entrer dans l'équipe de Quidditch (sport magique sur balais) de sa maison, Gryffondor, au poste d'attrapeur.

Alors qu'Harry, Ron et Hermione rentrent dans leur salle commune une nuit, ils arrivent par mégarde et à cause des escaliers qui n'en font qu'à leur tête, dans un couloir du troisième étage interdit aux élèves. Voulant échapper au concierge Argus Rusard et à sa chatte Miss Teigne qui approchaient, les trois sorciers se réfugient dans une salle voisine mais se retrouvent alors devant Touffu, chien monumental à trois têtes qui garde une trappe. Le soir d'Halloween, le professeur Quirrell se précipite dans la Grande Salle pour prévenir qu'un troll circule en liberté dans les cachots. La panique est au rendez-vous mais les élèves doivent rejoindre leurs salles communes. Harry et Ron, qui s'étaient moqués d'Hermione en raison de son caractère, partent la prévenir au sujet du troll car ils la savent enfermée dans les toilettes des filles pour pleurer. Le troll est également sur place et attaque Hermione. Les garçons parviennent à l'assommer avant l'arrivée des professeurs ce qui sauve Hermione de justesse. C'est à partir de ce moment-là que les trois sorciers deviennent meilleurs amis.

Au moment du premier match de la saison de Quidditch opposant Gryffondor à Serpentard, le balai d'Harry a été enchanté pour le faire tomber. Hermione remarque que dans les gradins d'en face, l'antipathique professeur de potions et directeur de Serpentard Severus Rogue fixe Harry tout en articulant des paroles. Hermione croit alors qu'il jette un maléfice au balai et elle va se cacher auprès de lui pour enflammer sa cape, ce qui cause un grand remue-ménage et sauve Harry dans le même temps.

Au matin de Noël, Harry reçoit du professeur Dumbledore la cape d'invisibilité de son père. Il l'utilise pour se rendre de nuit dans la Réserve de la bibliothèque de Poudlard en quête d'informations sur Nicolas Flamel car Hagrid a laissé échapper que ce que garde Touffu est une affaire entre Dumbledore et Flamel. Toujours sous la cape et fuyant Rusard qui patrouille ici, Harry voit Rogue menacer Quirrell comme s'il cherchait des informations pour passer devant Touffu sans danger. Harry se retrouve dans une salle du château qu'il ne connaît pas et dans laquelle se trouve un miroir qui lui montre ses parents en plus de son propre reflet, le miroir du Riséd que Dumbledore fera déménager. Finalement, Hermione découvre que Flamel est le créateur de la pierre philosophale qui donne notamment l'immortalité et les trois héros ont la conviction que Rogue cherche à obtenir cette pierre.

Harry, Ron et Hermione rendent visite à Hagrid dans sa cabane au moment où éclot un œuf de dragon qu'il possède. Hagrid baptise son Norvégien à crête Norbert. Avoir une telle créature était le rêve du garde-chasse bien que ce soit interdit par la loi ; c'est pourquoi les jeunes sorciers parviennent à convaincre Hagrid de l'envoyer en Roumanie dans l'élevage de dragons dont s'occupe Charlie Weasley, l'un des frères de Ron. À travers la fenêtre, ils surprennent Drago en train de les espionner, ce qui provoque sa fuite. En rentrant au château, Harry, Ron et Hermione sont interceptés par le professeur McGonagall en compagnie de Drago. Les élèves reçoivent tous les quatre une retenue pour s'être aventurés dans le château de nuit.

La punition est assurée par Hagrid qui les emmène de nuit dans la Forêt Interdite du domaine, remplie de créatures effrayantes et dangereuses. Leur mission est de retrouver une licorne blessée car le garde-chasse a récemment découvert beaucoup de taches de sang de cet animal dans la forêt. Ils se séparent en deux groupes, Harry se retrouvant avec Drago et Crockdur, le chien peureux d'Hagrid. Les deux ennemis découvrent la licorne à terre, au cœur de la Forêt Interdite avec une personne encapuchonnée s'abreuvant de son sang. Drago fuit et la personne s'avance vers Harry. Ce dernier est sauvé par le centaure Firenze qui met en fuite la personne menaçante. Firenze révèle à Harry que boire du sang de licorne permet de survivre temporairement même si l'on est sur le point de mourir. Harry

fait le rapprochement entre les capacités de la pierre philosophale et Lord Voldemort privé de corps et comprend que Rogue veut obtenir la pierre pour la fournir au Seigneur des Ténèbres afin qu'il retrouve son corps ; ainsi, c'était donc Lord Voldemort qui buvait le sang de licorne.

Harry, Ron et Hermione apprennent d'Hagrid – malgré lui – qu'il a révélé comment passer devant Touffu à un étranger encapuchonné avec lequel il a joué aux cartes dans un pub, ce qui lui a permis de gagner l'œuf de Norbert. Ainsi, la protection qu'incarnait Touffu pour la pierre philosophale est neutralisée. Les trois sorciers se précipitent pour voir le professeur Dumbledore afin de l'informer que Rogue veut la pierre philosophale pour Lord Voldemort et qu'il sait comment passer devant le chien à trois têtes. Cependant, le professeur McGonagall les éconduit en précisant que Dumbledore vient de partir pour Londres après un courrier urgent du Ministère de la Magie. Les trois héros comprennent que c'est cette nuit que Rogue va passer à l'action et décident de s'opposer à lui en allant récupérer eux-mêmes la pierre.

Ils arrivent devant Touffu qui est endormi grâce à une harpe ensorcelée par Rogue et qui joue toute seule. Les jeunes sorciers passent *in extremis* à travers la trappe alors que la harpe s'arrête et que Touffu se réveille. Ils chutent et atterrissent sur un Filet du Diable, vaste plante qui s'enroule autour d'eux pour les étouffer. Hermione fait jaillir de sa baguette magique un faisceau de lumière qui provoque la décomposition de la plante, ce qui leur permet d'accéder à une nouvelle salle. Dedans se trouvent un balai volant et des dizaines de clefs volantes. Harry utilise ses talents d'attrapeur pour se saisir de la bonne clef qui déverrouillera la porte à l'autre bout de la pièce malgré la furie des clefs en essaim. La pièce suivante est un immense plateau de jeu d'échec à taille humaine. De l'autre côté du plateau se trouve une autre porte à franchir. Pour s'y rendre, Harry, Ron et Hermione doivent jouer et gagner une partie, chacun d'eux prenant la place d'une pièce de l'échiquier. Afin de gagner la partie, Ron se sacrifie et est blessé par la reine adverse. Hermione reste pour lui porter secours et part envoyer un message à Dumbledore. Harry, lui, continue le chemin, arrive dans la dernière pièce et découvre avec surprise que c'est Quirrell et non Rogue qui se trouve devant le miroir du Riséd à rechercher la pierre philosophale. Le reflet d'Harry lui montre à lui-même la pierre philosophale dans sa propre poche. Le professeur Quirrell ôte son turban et dévoile à l'arrière de son crâne le visage de Lord Voldemort qui le possède. Le mage noir ordonne à son serviteur de tuer Harry et de se saisir enfin de la pierre. Lorsqu'Harry touche Quirrell de ses mains, la peau de son ennemi part en lambeaux. C'est ainsi qu'il détruit Quirrell mais il perd connaissance suite à une attaque de l'esprit de Voldemort qui s'enfuit.

Harry se réveille à l'infirmerie en compagnie de Dumbledore qui lui révèle que Quirrell / Lord Voldemort ne pouvait pas le toucher en raison du sacrifice de Lily pour lui il y a dix ans car elle n'était pas destinée à mourir. Son amour si pur a conféré à Harry une grande protection à tel point que Lord Voldemort ne peut le toucher. Le vieux sorcier explique aussi que la pierre philosophale a été détruite pour prévenir d'autres tentatives du Seigneur des Ténèbres.

Harry retrouve ses camarades au festin de fin d'année durant lequel est remise la Coupe des Quatre Maisons à Gryffondor, notamment grâce aux actions héroïques d'Harry, Ron et Hermione. Les élèves rentrent finalement à Londres par le Poudlard Express.

I. 2. *Harry Potter et la Chambre des Secrets*

Ce sont les vacances d'été et elles se déroulent chez les Dursley. Curieusement, Harry n'a pas de nouvelles de ses amis Ron et Hermione. Le soir de son douzième anniversaire, il reçoit la visite de Dobby, un elfe de maison, qui vient l'avertir qu'un danger mortel le menace s'il retourne à Poudlard. Il découvre que Dobby a intercepté les lettres de ses amis afin qu'Harry se sente seul et n'ait pas envie de retourner au collège. Le jeune sorcier lui en veut et est, dès lors, encore plus déterminé à retourner à Poudlard et à ne pas tenir compte de l'avertissement de l'elfe. Ce dernier tente de faire en sorte qu'Harry soit retenu de force par son oncle et sa tante en faisant léviter un gâteau qui s'abat sur Mrs. Mason alors qu'elle et

son mari, des clients potentiels de l'oncle Vernon, dinent chez les Dursley. On accuse Harry d'être le coupable et les Dursley le cloîtent dans sa chambre dont la fenêtre est condamnée par de solides barreaux. De surcroît, le Ministère de la Magie le blâme pour l'utilisation de sorcellerie chez lui alors qu'il n'est encore qu'un sorcier de premier cycle : au prochain avertissement il sera renvoyé de Poudlard.

Quelques jours plus tard, durant la nuit, Ron Weasley et deux de ses frères, les jumeaux Fred et George, prévenus par Ron inquiet de n'avoir aucune nouvelle d'Harry, viennent à bord d'une Ford Anglia volante pour le faire évader. C'est ainsi qu'Harry quitte Privet Drive à la grande fureur des Dursley. Molly Weasley réserve un accueil chargé de reproches à ses garçons ; le reste de l'été se déroule agréablement au Terrier, la maison des Weasley.

La rentrée approche et tous ensemble ils partent au Chemin de Traverse retrouver les Granger pour acheter les fournitures scolaires. À la librairie Fleury et Bott, l'auteur à succès Gilderoy Lockhart est en pleine séance de dédicaces ; c'est à ce moment-là qu'ils rencontrent Lucius Malefoy, le père malfaisant de Drago.

Au 1^{er} septembre, les élèves et leurs parents franchissent de justesse le mur qui permet d'accéder à la voie 9 ¾. Mais celui-ci se bloque pour Harry et Ron qui retournent alors auprès de la voiture volante pour suivre le Poudlard Express jusqu'à l'école des sorciers. Après une demi-journée de voyage, ils arrivent dans le domaine mais la voiture, qui a sa volonté propre, est agacée et ils atterrissent en catastrophe sur un immense Saule Cogneur, arbre qui se déchaîne contre eux au point de casser la baguette magique de Ron et la Ford Anglia fonce dans la Forêt Interdite après avoir éjecté ses passagers. Le professeur Severus Rogue qui les réceptionne ne se prive pas de les gronder et de les menacer d'expulsion mais le professeur Minerva McGonagall intervient pour leur sauver la mise.

Malgré lui, Harry se retrouve au centre de l'attention de trois personnes : Colin Crivey, nouvel élève qui ne se sépare jamais de son appareil photo, qui lui voue une admiration sans borne ; Ginny Weasley qui semble être amoureuse de lui ; et enfin le nouveau professeur Lockhart qui veut se servir de sa popularité – celui-ci apparaît comme un charlatan incompetent alors que ses livres décrivent ses exploits héroïques. Harry est le seul à entendre, de temps en temps, dans le château, une voix qui profère des envies de meurtre.

Un soir qu'il se dirige vers la salle commune, il découvre, dans un couloir, Miss Teigne pétrifiée⁵²⁰ à proximité d'un message écrit au sang sur le mur disant que la Chambre des Secrets a été ouverte et que les ennemis de l'héritier de Salazar Serpentard doivent prendre garde. Le professeur McGonagall explique que, parmi les quatre fondateurs de Poudlard, uniquement Serpentard souhaitait réserver l'apprentissage magique aux seules familles de sorciers, les sang-purs. Il aurait construit la Chambre des Secrets pour abriter un monstre que son unique héritier pourrait contrôler et dont le but serait de débarrasser l'école des né-moldus et des sang-mêlés. Chez les élèves, les soupçons sur l'auteur de la pétrification de Miss Teigne se portent sur Harry, surtout depuis qu'il a parlé en Fourchelang à un serpent lors du club de duel. Cette faculté est méprisée par les sorciers et il est bien connu que Salazar Serpentard la possédait.

Harry, Ron et Hermione sont persuadés que Drago Malefoy est l'héritier de Serpentard car il appartient à sa maison, qu'il traite très grossièrement Hermione de « sang-de-bourbe » (immonde injure envers un né-moldu) et qu'il se réjouit des attaques du criminel. Les trois héros décident de faire avouer Drago en se faisant passer pour ses acolytes de Serpentard : Vincent Crabe, Gregory Goyle et Millicent Bulstrode. Pour se faire, Hermione prépare durant un mois une potion de Polynectar dans des toilettes de filles abandonnées car le fantôme désagréable de Mimi Geignarde y réside. Après avoir ajouté des cheveux des personnes en qui ils vont se transformer, Harry et Ron partent retrouver Drago Malefoy

⁵²⁰ Son corps est devenu immobile et dur comme de la pierre.

dans la salle commune de Serpentard, sans Hermione car elle a ajouté par mégarde des poils de chat. Ils apprennent que Drago n'est pas l'héritier de Serpentard mais que la Chambre avait déjà été ouverte il y a cinquante ans et qu'une élève en était morte.

Les attaques se multiplient et ce sont Colin Crivey, Justin Finch-Fletchley et le fantôme de Sir Nicholas de Mimsy-Porpington alias Nick Quasi-Sans-Tête qui sont pétrifiés. Durant un match de Quidditch, Harry est obstinément poursuivi par un cognard qui lui casse le bras. Le professeur Lockhart, essayant de le soigner, parvient à faire disparaître tous les os de son bras. Pompom Pomfresh, l'infirmière, le garde une nuit pendant que ses os repoussent grâce au traitement qu'elle lui a prodigué. À nouveau, Dobby vient le voir cette-là nuit pour le blâmer d'être venu à Poudlard malgré le blocage du mur dont il est responsable et d'y rester même après l'attaque de son cognard fou.

C'est au tour d'Hermione d'être pétrifiée alors qu'elle est à la bibliothèque. Harry récupère le journal intime vierge d'un certain Tom Jedusor dans les toilettes de Mimi Geignarde : quelqu'un s'en est débarrassé. Au moyen du journal, Harry communique par écrit avec son propriétaire qui semble connaître l'héritier de Serpentard. Tom plonge Harry dans ses souvenirs et lui montre la vie à Poudlard il y a cinquante ans. Harry découvre alors que c'est Hagrid qui possédait en cachette un monstre dangereux dans le château et qu'il a été renvoyé après la découverte de sa culpabilité par Tom Jedusor. Harry et Ron décident d'en parler à Hagrid. Avant d'avoir entamé la conversation, ils se cachent sous la cape d'Harry car Dumbledore et Cornelius Fudge, le Ministre de la Magie, arrivent dans la cabane d'Hagrid pour l'arrêter et l'envoyer à la prison d'Azkaban car trop de doutes pèsent sur lui avec les récentes agressions. Au moment de partir, Lucius Malefoy entre chez Hagrid avec à la main un mandat de suspension des fonctions de Dumbledore ratifié par le conseil d'administration de l'école car le directeur ne semble pas être en mesure d'assurer la sécurité de ses élèves. Enfin, Hagrid déclare pour les jeunes sorciers que si l'on veut découvrir quelque chose, il faut suivre les araignées.

Les araignées conduisent Harry et Ron au cœur de la Forêt Interdite où vivent de très grands spécimens. Ils atteignent l'ancre d'Aragog, le monstre arachnéen d'Hagrid à présent gigantesque et aveugle qui leur révèle que ce n'est pas lui la créature de la Chambre des Secrets ni Hagrid l'héritier. Cependant, Aragog autorise ses milliers de descendants à se nourrir d'Harry et Ron qui s'enfuient. La situation est désespérée mais ils sont sauvés par la Ford Anglia qui est retournée à l'état sauvage et vient à leur secours.

En rendant visite à Hermione pétrifiée à l'infirmierie, Harry découvre dans sa main un page arrachée d'un livre de la bibliothèque présentant une créature meurtrière : le Basilic, roi des serpents qui tue ses victimes d'un simple regard, vit plusieurs siècles et est de taille impressionnante. Harry et Ron comprennent que c'est le monstre de la Chambre des Secrets et qu'il se déplace dans la plomberie du château car Hermione a écrit « tuyaux » sur la page. Les voix qu'Harry entendaient s'expliquent car il parle Fourchelang, la langue des serpents. Cependant, aucune victime n'est morte car personne n'a regardé le Basilic directement dans les yeux : Miss Teigne regardait un sol inondé, Colin Crivey avait l'œil contre son appareil photo, Justin Finch-Fletchley a vu le Basilic à travers Nick Quasi-Sans-Tête qui lui est déjà mort et Hermione a été retrouvée avec un miroir à côté d'elle. Enfin, Mimi Geignarde révèle qu'elle est morte il y a cinquante ans dans ses toilettes juste après avoir vu deux grands yeux jaunes. Harry et Ron découvrent un serpent gravé sur un lavabo dans ses toilettes : c'est l'entrée de la Chambre des Secrets.

On apprend une nouvelle attaque qui oblige les élèves à rester dans leur salle commune et qui engendre la fermeture de l'école : Ginny Weasley a disparu avec un message précisant que son squelette reposera dans la Chambre. Les jeunes sorciers vont chercher le professeur Lockhart pour lui donner leurs informations car il est spécialiste de la défense contre des créatures dangereuses. Il est en train de faire ses bagages et leur explique qu'il n'est pas l'auteur de tous les exploits de ses livres : c'est un charlatan avide de célébrité qui s'est approprié les travaux des autres après leur avoir fait subir un sortilège

d'Amnésie. Il s'apprête à offrir le même sort aux garçons mais ceux-ci le désarment avant et l'obligent à aller avec eux dans la Chambre qu'Harry ouvre en parlant Fourchelang.

Ils entrent et glissent sur un toboggan qui les emmène dans les entrailles du château, dans un vaste lieu caverneux. Gilderoy Lockhart saisit la baguette magique de Ron qui ne cesse de faire des ravages depuis qu'elle a été cassée en début d'année. Il leur lance un sortilège d'Amnésie mais il se projette sur lui-même à cause de la baguette défectueuse créant dans le même temps un éboulis de pierres séparant Harry de Ron et Lockhart. Pendant que Ron essaie de dégager l'accès, Harry poursuit le chemin et fait face à l'ultime porte qu'il déverrouille en parlant Fourchelang. Il pénètre ainsi dans la Chambre des Secrets où repose Ginny. À côté d'elle se trouve Tom Jedusor, aussi jeune que dans le souvenir d'il y a cinquante ans qu'il a montré à Harry. Jedusor est le vrai nom de Lord Voldemort. Il a possédé l'esprit de Ginny à travers le journal intime et l'a ainsi obligée à écrire les messages ensanglantés sur les murs et à tuer les coqs fatals au Basilic par leur chant. Plus l'énergie vitale de Ginny la quitte, plus Voldemort retrouve la sienne et son corps de jeune homme. Jedusor appelle le Basilic pour tuer Harry. À cet instant, Harry affirme sa loyauté envers Dumbledore, ce qui fait venir Fumseck, son phénix qui crève les yeux meurtriers du monstre en apportant le Choixpeau qui fait apparaître l'épée de Godric Gryffondor. Harry gagne le combat contre le Basilic mais reçoit l'un de ses crochets pleins de venin dans le bras. Harry transperce le journal intime à côté de Ginny avec le crochet, conduisant à la destruction immédiate de Tom Jedusor. Harry agonise mais Fumseck, grâce à ses larmes aux pouvoirs de guérison, le soigne. Ils retournent retrouver Ron et Lockhart amnésique et s'envolent tous en s'accrochant au phénix.

Dumbledore a été réintégré dans ses fonctions à la suite de l'enlèvement de Ginny. Lucius Malefoy vient le voir alors qu'il est avec Harry dans son bureau. Dobby est sur les talons de son maître, monsieur Malefoy. Harry récupère le journal intime et y glisse l'une de ses chaussettes. Il suit Lucius Malefoy après son départ et lui donne le journal en l'accusant de l'avoir mis dans les affaires de Ginny peu avant le début de l'année scolaire, lorsqu'ils se sont rencontrés chez Fleury et Bott. Malefoy nie et se débarrasse du journal en le donnant à son elfe de maison. Il le libère ainsi de sa servitude car il lui a remis, malgré lui, un vêtement : la chaussette d'Harry. Voulant se venger de lui avoir fait perdre son serviteur, Malefoy commence un sortilège de mort sur Harry que Dobby protège en éloignant son ancien maître qui bat en retraite. Au festin de fin d'année, Hagrid revient d'Azkaban d'où il a été libéré et enfin innocenté.

I. 3. Harry Potter et le Prisonnier d'Azkaban

Durant les vacances d'été à Privet Drive, les Dursley et Harry reçoivent la visite de la tante Marge, l'haineuse sœur de Vernon, accompagnée de Molaire, son chien féroce. Lors d'un dîner durant lequel Marge boit beaucoup trop de cognac, Harry et elle ont une dispute. Elle insulte notamment les parents d'Harry et ce dernier fait son possible pour se maîtriser. Malgré lui, il gonfle Marge comme un énorme ballon qui s'envole dans les airs et il fugue de Privet Drive laissant les Dursley en proie à la colère et au désarroi. Il erre la nuit dans les rues de Little Whinging et tombe à la renverse lorsqu'il aperçoit un grand chien noir. Lors de sa chute, il appelle sans le savoir le Magicobus qui s'arrête alors devant lui. Harry effectue un trajet jusqu'au Chaudron Baveur dans ce transport en commun pour sorciers et apprend que le dangereux criminel Sirius Black s'est évadé de la prison d'Azkaban.

Ce sont étrangement Cornelius Fudge, ministre de la magie, et Tom le barman qui réceptionnent Harry. Le ministre se veut paternel et affirme qu'il n'y aura pas de poursuite judiciaire pour avoir encore utilisé la magie chez lui. Il demande à Harry d'être prudent et de ne pas quitter le pub ou le Chemin de Traverse. Harry y reste effectivement quelques jours et est rejoint par la famille Weasley qui rentre d'un voyage en Égypte et Hermione. Arthur Weasley, le père de la famille, avertit Harry que Sirius Black s'est échappé d'Azkaban dans le but de le trouver et de le tuer.

La rentrée à Poudlard par le Poudlard Express est singulière puisque le train est stoppé quelques minutes pour permettre à des Détraqueurs de fouiller le train. Ces créatures gardiennes de la prison

d'Azkaban sont les plus horribles qui soient car elles se nourrissent du bonheur humain et insufflent en même temps un profond désespoir et dépression pour ceux qui se trouvent à proximité. Elles sont là à la recherche du fugitif. Le nouveau professeur de Défense contre les Forces du Mal, Remus Lupin, fait fuir le Détraqueur. Harry a été le seul à s'évanouir et à entendre sa mère crier en présence de la créature. Des Détraqueurs sont postés autour de Poudlard cette année.

Deux nouveaux cours s'offrent aux troisièmes années. La Divination assurée par le loufoque professeur Sybille Trelawney qui prédit la mort d'Harry grâce au Sinistros, un grand chien noir symbolisant un funeste avenir. C'est Rubeus Hagrid qui devient le nouveau professeur de Soins aux Créatures Magiques. Il leur présente un hippogriffe, créature mi-cheval mi-aigle particulièrement fière qui peut se montrer violente si elle est insultée. C'est précisément ce que fait Drago Malefoy qui s'en sort avec des blessures superficielles et avec la satisfaction de porter préjudice à Hagrid et d'intenter un procès à Buck, l'innocent hippogriffe, l'amenant certainement à une condamnation à mort. Hermione suit beaucoup plus de cours optionnels qu'Harry et Ron et ils ne comprennent pas comment elle peut assister à deux leçons à la fois.

On apprend que Black a été vu dans un village à proximité de Poudlard, laissant planer sa menace sur les élèves. Le professeur Lupin s'avère être l'enseignant de sa matière le plus sympathique, le plus compétent et le plus apprécié de ses élèves. Il leur apprend à combattre les Épouvantards, créatures protéiformes qui prennent l'apparence de la chose qui fait le plus peur à celui qui se trouve en face. À partir de la troisième année, les élèves peuvent se rendre certains week-ends au village voisin de Pré-au-Lard. Mais Harry n'a pas reçu l'autorisation écrite de son oncle pour y aller, il reste alors au château. Un soir, le portrait de la Grosse Dame qui garde l'entrée de la salle commune de Gryffondor est attaqué par Sirius Black alors qu'elle lui interdisait l'entrée puisqu'il n'avait pas le mot de passe ; la peur croît davantage. Le professeur Lupin tombe régulièrement malade et c'est Severus Rogue qui le remplace momentanément en traitant obstinément le sujet des loups-garous.

Lors d'un match de Quidditch opposant Gryffondor à Poufsouffle, des Détraqueurs pénètrent dans le stade, faisant à nouveau perdre connaissance uniquement à Harry qui chute, se blesse et casse son balai de première qualité. Le jeune sorcier sollicite alors auprès du professeur Lupin, ancien ami de ses parents, des leçons particulières pour maîtriser le sortilège du Patronus qui permet de se défendre face aux Détraqueurs mais qui est un acte de haute magie si bien que les entraînements s'avèrent épuisants et peu fructueux.

Arrive la deuxième visite à Pré-au-Lard. Les jumeaux Fred et George Weasley offrent à Harry la Carte du Maraudeur, plan magique du collège révélant les passages secrets (même ceux qui mènent au village) et montrant qui se trouve où en temps réel dans l'enceinte de Poudlard. Harry rejoint Ron et Hermione, sous sa cape d'invisibilité, à Pré-au-Lard. Toujours caché, il surprend une conversation entre Cornelius Fudge, Minerva McGonagall et Madame Rosmerta (la patronne du pub Les Trois Balais) : il apprend que c'est Black qui a indiqué à Lord Voldemort la cachette des Potter qu'il voulait tuer, que Black a détruit Peter Pettigrow (ami fidèle des Potter parti à la recherche du criminel pour les venger), et que Black et son père James Potter étaient meilleurs amis et qu'ainsi il est et demeure le parrain d'Harry. Ces nouvelles lui font un choc.

Croûlard, le vieux rat de compagnie de Ron, a disparu et ce dernier accuse Pattenrond, le chat d'Hermione de l'avoir dévoré. Une nuit, alors qu'Harry explore la Carte du Maraudeur, il voit le nom de Peter Pettigrow se déplacer dans un couloir du château bien que ce dernier soit mort. Harry se rend sur place mais il n'y a personne là où Pettigrow aurait dû se trouver. Il est surpris par le professeur Rogue qui lui confisque la Carte qu'Harry avait préalablement verrouillée. Cependant, Lupin intervient, récupère la carte pour l'examiner et reconduit Harry au dortoir en lui reprochant de conserver la Carte (qu'il connaît) car elle peut être dangereuse si Black met la main dessus. Harry le quitte en lui apprenant le dysfonctionnement de l'objet puisque Pettigrow était apparu.

Hermione, qui ne supporte plus la supercherie que représentent le professeur Trelawney et ses cours de Divination, quitte le cours avec fracas. Harry se retrouve seul avec l'enseignante qui, dans une transe, lui fait une véritable prédiction annonçant que, cette nuit, celui qui a trahi ses amis brisera ses chaînes, que le sang d'un innocent sera versé et que serviteur et maître seront réunis de nouveau. Plus tard dans la journée, Harry, Ron et Hermione se rendent chez Hagrid, attristés par la sentence réservée à Buck l'hippogriffe : la décapitation dans quelques minutes. Hagrid, qui a retrouvé Croûlard, le remet à Ron. Les jeunes sorciers laissent leur professeur avant que n'arrivent Cornelius Fudge, Albus Dumbledore et le bourreau Walden Macnair. La sentence est exécutée.

Dans le parc du château, Croûlard fuit Ron qui se lance à sa poursuite, aidé d'Harry et Hermione. Ils arrivent devant le Saule Cogneur, l'arbre déchaîné. Près du tronc se tient un grand chien noir semblable aux représentations du Sinistros qui attrape Ron par la jambe (celui-ci tient enfin Croûlard dans ses mains) et le traîne dans une cavité dissimulée par le tronc du Saule Cogneur. Harry et Hermione arrivent tant bien que mal à éviter les coups envoyés par l'arbre et pénètrent à leur tour dans le trou. Harry révèle qu'il s'agit d'un passage secret figurant sur la Carte du Maraudeur et conduisant au-delà de l'enceinte de Poudlard.

Au bout du tunnel, ils arrivent dans la sinistrement connue Cabane Hurlante, à proximité de Pré-au-Lard. Tout y est désert et recouvert d'une épaisse couche de poussière, sauf là où Ron a été traîné. Parvenus dans la pièce où Ron est immobile à cause de sa jambe blessée, ils découvrent Sirius Black : le chien était un Animagus (personne ayant travaillé la faculté de se changer en un animal précis). Harry se précipite sur l'assassin, le désarme et le tient en respect. Remus Lupin surgit alors, désarmant à son tour Harry et menaçant Black de sa baguette magique. Finalement, les deux adultes s'étreignent et veulent « le tuer ». Hermione ne se contient plus et révèle que Lupin est un être malfaisant, un loup-garou (une déduction qu'elle a réalisée aux concours de plusieurs détails). Lupin répond qu'ils veulent tuer celui qui a trahi les Potter, leurs amis, à Lord Voldemort : Peter Pettigrow, qui serait dans cette pièce. Severus Rogue entre tout à coup et désarme les adultes. Il bouillonne de vieilles rancœurs envers ses anciens camarades d'école mais préfère livrer Black aux Détraqueurs pour qu'ils lui donnent le baiser : ils aspireraient son âme hors de son corps, ce qui serait un destin irréversible pire que la mort. Harry saisit discrètement la baguette magique d'Hermione et désarme Rogue qui tombe évanoui : il veut en savoir davantage sur la version des deux amis. Pettigrow aurait simulé sa propre mort pour faire accuser Sirius à sa place de la trahison des Potter et serait un Animagus aussi. Effectivement, ils obligent Croûlard à prendre sa forme humaine. Harry interdit à Black et Lupin de tuer Pettigrow car il incarne le seul moyen d'innocenter Black, c'est lui qui sera livré aux Détraqueurs. Ressortant de la Cabane Hurlante et du tunnel secret, ils arrivent dans le parc de Poudlard au clair de lune. Elle est pleine et aussitôt Lupin se métamorphose en loup-garou sauvage. Afin de l'éloigner des jeunes sorciers, Black prend son apparence de chien et attire Lupin au loin. Ce dernier blesse sévèrement Black et s'en va. Pettigrow se transforme en rat et prend la fuite. Harry rejoint Black et rapidement une centaine de Détraqueurs les entourent. Le Patronus d'Harry est bien faible et il s'évanouit en voyant de l'autre côté du lac son père lancer un Patronus surpuissant faisant fuir les Détraqueurs.

Harry se réveille à l'infirmerie avec Hermione et Ron alité. Dumbledore entre et ils lui disent les vérités qu'ils ont apprises. Le vieux mage les croit, leur apprend que Sirius va recevoir le baiser du Détraqueur dans la tour d'astronomie. Il donne la consigne à Hermione d'utiliser son Retourneur de temps pour sauver deux innocents. C'est avec cet artefact qu'elle pouvait assister à deux cours en même temps, en remontant le temps. Harry et Hermione reviennent ainsi trois heures plus tôt et prennent garde de ne pas être vus. Ils vont sauver Buck en le libérant de ses chaînes et l'emmènent dans la Forêt Interdite ; Fudge et le bourreau, l'ayant vu bien attaché, ne font ainsi aucun reproche à Hagrid. Ils attendent dans la forêt que leurs doubles ressortent du passage secret et les suivent de loin. Ils se placent de l'autre côté du lac où Harry et Sirius gisent entourés par les Détraqueurs. Harry s'attend à voir son père arriver et lancer le Patronus salvateur mais rien ne se produit. Harry se rend compte que c'est lui-

même qui l'avait lancé et reproduit ce sort, se sauvant ainsi lui-même et Sirius. Par la suite, quand Sirius est transféré dans la tour d'astronomie, Harry et Hermione le retrouvent à dos d'hippogriffe et le libèrent. Sirius part avec Buck, condamnés à une vie d'exil maintenant que Pettigrow est parti peut-être rejoindre Voldemort. Harry et Hermione rentrent à temps à l'infirmerie pour remplacer leurs doubles : le Retourneur de temps a fini son décompte.

C'est le dernier jour de l'année, Harry rend visite au professeur Lupin qui plie bagages dans son bureau, Rogue ayant révélé à tout le monde la nature de son vieil ennemi, enrageant qu'il ait aidé Black. Lupin rend à Harry la Carte du Maraudeur dont les auteurs sont Sirius, Pettigrow, James Potter et Lupin lui-même, les quatre amis inséparables à Poudlard. Harry reçoit du courrier ce jour-là : un colis contenant un Éclair de Feu, meilleur balai au monde, accompagné d'une plume d'hippogriffe en guise de signature.

I. 4. Harry Potter et la Coupe de Feu

Une nuit d'été, Nagini, le serpent de Lord Voldemort se déplace dans le cimetière de Little Hangleton, non loin de la maison d'un vieux Moldu, Franck Bryce. Dans la grande demeure abandonnée d'en face, le vieux Moldu aperçoit un feu de cheminée et s'y rend pour en chasser les squatteurs. Dans l'entrebâillement d'une porte, il voit et entend Lord Voldemort qui s'adresse à Queudver (surnom de Peter Pettigrow) et à un inconnu et qui projettent de tuer Harry Potter au moment où Nagini les rejoint. Ils découvrent Franck qu'ils assassinent.

Harry se réveille en sueur : il vient de faire ce cauchemar qui rend sa cicatrice douloureuse. Il est au Terrier chez les Weasley avec Hermione. Tous ensemble, ils partent à la Coupe du Monde de Quidditch et sont rejoints par les Diggory avant de prendre le Portoloïn, artefact magique de téléportation. Le soir a lieu la rencontre sportive. Après le match, ils rentrent dans leur tente de camping mais un groupe de Mangemorts masqués, les partisans de Lord Voldemort, sème la terreur et cause des incendies. Tous fuient mais, dans la cohue, ils sont séparés. Harry, renversé et piétiné, s'évanouit. Lorsqu'il revient à lui, seul dans la nuit, il aperçoit un homme lancer dans le ciel la Marque des Ténèbres, symbole d'un meurtre commis par les Mangemorts. Harry est retrouvé par ses proches et des employés du Ministère de la Magie. Dans un courrier, il raconte tous ces événements à son parrain exilé, Sirius Black, alors que lui, Ron et Hermione sont en route pour Poudlard à bord du Poudlard Express.

À leur arrivée, le professeur Dumbledore annonce que le Tournoi des Trois Sorciers (constitué de trois tâches) est organisé cette année et que Poudlard accueille deux écoles de sorcellerie européennes : Durmstrang et Beauxbâtons. Ces invités arrivent. Barty Croupton, le directeur de la Coopération Magique Internationale au Ministère apporte la Coupe de Feu, reliquaire et juge impartial qui désignera un champion par école pour participer à ce dangereux tournoi de prouesses magiques. Seuls les élèves âgés d'au moins dix-sept ans sont autorisés à soumettre leur candidature. Un nouveau et singulier professeur de Défense Contre les Forces du Mal arrive : Alastor Maugrey dit « Fol Œil », ancien Auror du Ministère (chasseur de mages noirs). Il montre à ses élèves les trois Sortilèges Impardonnables : celui de torture (Doloris), celui de contrôle des actes d'autrui (Imperium) et celui de mort. Fred et George Weasley, trop jeunes pour concourir, tentent de duper la Coupe de Feu en utilisant une potion de vieillissement mais ils sont rejetés avec force, les sécurités magiques autour de la Coupe sont solides.

Enfin vient le soir où sont désignés les trois champions, un pour chaque école. La Coupe de Feu régurgite les candidatures (des bouts de papier sur lesquels chaque candidat a écrit son nom) et désigne Fleur Delacour pour Beauxbâtons, Viktor Krum pour Durmstrang et Cedric Diggory pour Poudlard. Et Harry Potter à nouveau pour Poudlard, à la stupéfaction générale. Quand un nom sort de la Coupe, celui désigné doit impérativement concourir. Harry est très mal à l'aise d'être considéré par tous comme un tricheur faisant de l'ombre à Cedric. En outre, il est blessé par l'attitude de Ron qui lui tourne le dos, croyant qu'il a rusé pour être candidat au Tournoi des Trois Sorciers.

Les quatre champions font la une de la Gazette du Sorcier et Harry subit les monstrueux articles que la journaliste Rita Skeeter écrit à son propos. Sirius Black répond à Harry par la Poudre de cheminette : une nuit, son visage apparaît dans l'âtre du feu de la salle commune de Gryffondor. Il révèle à Harry qu'il n'est plus en sécurité à Poudlard car les Mangemorts à la Coupe du Monde et son nom qui est sorti de la Coupe de Feu ne sont pas des coïncidences : quelqu'un l'envoie dans ce tournoi pour lui faire du mal. Il lui apprend aussi qu'Igor Karkaroff, le directeur de Durmstrang, est un ancien Mangemort et que Barty Croupton a un cœur de pierre si bien qu'il a envoyé son propre fils à Azkaban.

La première tâche du tournoi approche. Peu avant, une nuit, Hagrid emmène Harry, sous sa cape d'invisibilité, et Olympe Maxime, la directrice de Beauxbâtons dont il est amoureux, voir un enclos contenant quatre gigantesques et violents dragons, en périphérie du domaine de Poudlard. Harry, sans doute aussi Fleur grâce à Madame Maxime, et Karkaroff sont ainsi au courant de la nature de la première tâche. Afin d'être fairplay, Harry prévient Cedric de la véritable nature de la tâche : des dragons. Le professeur Maugrey convoque Harry dans son bureau pour l'aider à trouver comment vaincre les monstres et lui suggère d'utiliser ses talents sur balai volant. Le jour de l'épreuve, Harry rencontre son dragon en dernier, un Magyar à pointes. Au prix de prouesses aériennes, il parvient à lui subtiliser l'œuf d'or qu'il couve. Cet œuf constitue un indice pour pouvoir se préparer correctement à la deuxième tâche qui aura lieu plus tard dans l'année. Lorsqu'Harry ouvre l'œuf d'or, il s'en échappe un cri atroce et insupportable. Ron se réconcilie avec Harry en découvrant à quels dangers mortels on s'expose en participant à ce tournoi et se rend compte qu'Harry n'a pas soumis sa candidature à la Coupe de Feu.

Cette année, a lieu un bal le soir de Noël en l'honneur du tournoi. Les garçons doivent inviter les filles – ce qui s'avère particulièrement épineux pour Harry et Ron – et les quatre champions ouvrent le bal. Hermione a été invitée par Viktor Krum au grand dégoût (dû à de la jalousie) de Ron. Harry et lui ont les jumelles Patil pour cavalières. Hagrid se rapproche de Madame Maxime. Le bal commence par une valse romantique orchestrale et se poursuit par du hard rock avec le groupe des Bizzar' Sisters. La soirée se termine par une dispute entre Ron et Hermione à propos de Viktor Krum. Cette même nuit, Harry fait à nouveau le cauchemar qui se déroule à Little Hangleton.

Harry n'arrive pas à percer le secret de l'œuf d'or. C'est Cedric, en remerciement, qui lui recommande de prendre un bain dans la somptueuse salle de bain des préfets avec l'œuf. Avec l'aide de Mimi Geignarde qui se trouve là, Harry écoute une chanson chantée par un chœur d'êtres de l'eau lorsqu'il plonge avec l'œuf sous l'eau. Il déduit que, pour la seconde tâche, il devra rester une heure sous le lac de Poudlard afin de retrouver ce qui lui est le plus cher et qu'on lui aura ravi. Il cherche à présent comment respirer sous l'eau pendant une heure, en vain. À quelques heures de la seconde tâche et toujours aussi désespéré, Harry se fait aider par son camarade Neville qui a découvert la Branchiflore et ses propriétés de respiration sous l'eau grâce au professeur Maugrey. Il lui fournit cette plante qu'Harry consomme au bord du lac. Il lui pousse alors des branchies et des palmes. Avec les autres champions, il cherche dans le lac gigantesque la personne la plus chère pour lui qui a été emmenée là-bas, au fond. Il arrive le premier et trouve Ron, Hermione, Cho Chang et Gabrielle Delacour (la petite sœur de Fleur), attachés au fond du lac. Il tient à les sauver tous et perd du temps : il termine ainsi dernier de l'épreuve car deux champions sont arrivés pour sauver leur proche. Cependant, les prisonniers sont tous libérés et Harry reçoit des bonnes notes pour son comportement sous le lac.

Barty Croupton félicite Harry en privé mais ils sont interrompus par Maugrey qui fait des reproches à Croupton qu'Harry ne comprend pas, c'est une situation ambiguë. Quelques heures plus tard, Harry découvre le cadavre de Croupton en lisière de la Forêt Interdite. Il se précipite dans le bureau de Dumbledore pour l'avertir et ce dernier le laisse seul quelques instants. Harry découvre par inadvertance la Pensine du professeur, bassine dans laquelle une personne peut déposer des souvenirs afin de les consulter ultérieurement. Harry plonge ainsi dans un souvenir de Dumbledore montrant la libération de Karkaroff d'Azkaban. C'est en échange de noms de Mangemorts en liberté que Karkaroff s'est vu offrir

la sienne, notamment en dénonçant le fils de Barty Croupon, Barty Croupon junior. Le professeur sort Harry du souvenir et le jeune sorcier lui révèle ses cauchemars et ses douleurs à la cicatrice. À la sortie du bureau, Harry est apostrophé par le professeur Rogue qui l'accuse de voler dans sa réserve personnelle d'ingrédients la Branchiflore et de quoi préparer du Polynectar ; il menace alors d'utiliser contre Harry du Veritaserum, une potion qui fait révéler la vérité par quiconque la boit.

La troisième et dernière tâche débute. Les champions pénètrent dans un labyrinthe végétal géant et particulièrement haut, infesté de créatures dangereuses. Pour gagner le tournoi, un champion doit saisir le premier le Trophée des Trois Sorciers placé auparavant au centre du labyrinthe par Maugrey. Fleur Delacour est vaincue par une raison inconnue : elle a été Stupéfixée et obligée de déclarer forfait. Viktor Krum, visiblement sous l'emprise de l'Imperium (quelqu'un contrôle ses actes), attaque Cedric Diggory, mais, grâce à Harry qui les retrouve, il est mis hors d'état de nuire, également Stupéfixé. Harry et Cedric découvrent le trophée en même temps et choisissent finalement de le saisir au même moment afin d'être tous les deux vainqueurs du tournoi.

Le trophée s'avère être un Portoloïn, ce qui n'était pas prévu. Il les transporte dans le cimetière de Little Hangleton, lieu des cauchemars d'Harry. Queudver arrive tenant dans ses bras une petite créature vaguement humanoïde dont la présence déclenche une forte douleur à la cicatrice d'Harry. Queudver reçoit l'ordre de la voix de Lord Voldemort de tuer Cedric qui tombe raide mort. Harry est immobilisé contre la statue de l'ange de la mort sur la tombe de Tom Jedusor senior, le père moldu de Lord Voldemort. Queudver achève alors une étrange potion dans un chaudron particulièrement volumineux. Elle est notamment constituée des os du père de Voldemort, de la chair de son serviteur (Queudver se coupe une main) et du sang de l'ennemi (celui d'Harry). Il plonge dans le récipient la petite créature et il en ressort Lord Voldemort complètement ressuscité, en pleine possession de ses pouvoirs et pouvant toucher Harry sans se blesser puisque le même sang coule dans ses veines à présent. Il donne alors l'ordre à ses Mangemorts de le rejoindre pour être témoins de son retour et du meurtre d'Harry qu'il s'apprête à commettre. Il offre une puissante main d'argent à Queudver en guise de prothèse et provoque Harry en duel de sorciers. Le mage noir use de sortilèges Doloris. Au moment où il lance le sortilège mortel, Harry tente de le désarmer avec l'Expelliarmus. Les baguettes magiques des deux sorciers étant jumelles (la plume de phénix à l'intérieur provient du même oiseau, Fumseck), les sorts entrent en conflit l'un contre l'autre sans toucher le sorcier adverse. La baguette de Lord Voldemort est atteinte du *Priori Incantatum* qui lui fait régurgiter les derniers sorts commis. Alors surgissent de la baguette les spectres de Cedric, du vieux Moldu et des parents d'Harry. Ils le protègent quelques secondes, le temps pour Harry d'attraper le corps de Cedric et le Portoloïn pour le retour à Poudlard.

Harry se retrouve devant le labyrinthe et la foule. Dumbledore tente de le reconforter tout en écoutant ce qu'Harry lui apprend. Le professeur Maugrey l'emmène dans son bureau pour reprendre ses esprits. Il l'interroge sur la renaissance du Seigneur des Ténèbres et les Mangemorts. Harry remarque que Maugrey parle du cimetière alors qu'il ne l'avait pas mentionné. Maugrey passe aux aveux : c'est lui qui a dupé la Coupe de Feu et fait en sorte qu'Harry survive jusqu'à ce qu'il touche le Trophée des Trois Sorciers afin de donner son sang à Lord Voldemort, c'est lui qui était le serviteur du mage noir à Poudlard. Il s'apprête à tuer Harry lorsque Dumbledore, McGonagall et Rogue entrent, furieux, et l'immobilisent. Rogue lui fait boire du Veritaserum et il révèle qu'il n'est autre que Barty Croupton junior qui utilise du Polynectar pour se faire passer pour Maugrey Fol (Eil. Il a enfermé celui-ci depuis des mois dans le coffre-fort dans son bureau et a tué son propre père qui l'avait envoyé à Azkaban. Il reprend sa vraie apparence, les effets du Polynectar s'estompant avec le temps.

Le lendemain, les trois écoles sont en deuil pour Cedric Diggory et lui rendent hommage. Dumbledore explique à Harry le phénomène rare du *Priori Incantatum*. C'est le moment du départ pour les deux écoles étrangères qui repartent chacune de son côté. À présent, Lord Voldemort est revenu et le pire est à redouter.

I. 5. *Harry Potter et l'Ordre du Phénix*

Durant les vacances d'été à Privet Drive, Dudley et ses amis tourmentent Harry qui est hanté par le souvenir du meurtre de Cédric Diggory. En rentrant à la nuit tombée, les cousins sont attaqués par deux Détraqueurs qu'Harry repousse à l'aide du sortilège du Patronus. Un courrier arrive aussitôt à Privet Drive informant Harry de son renvoi de Poudlard pour avoir violé le décret sur la restriction de l'usage de la magie chez les sorciers de premier cycle en présence d'un Moldu.

La même nuit, Harry est transféré par balai au quartier général de l'Ordre du Phénix, une société secrète fondée par Dumbledore pour faire face à Voldemort et ses Mangemorts ; quelques-uns de ses membres l'accompagnent : (le vrai) Maugrey Fol-Œil, les Aurors Kingsley Shacklebolt et Nymphadora Tonks. Ce quartier général, situé au 12 square Grimmaurd à Londres, est la maison de Sirius Black ; Harry y retrouve Ron et Hermione et fait la connaissance de Kreattur, l'elfe de maison désagréable. Il découvre que la presse, sous l'influence du Ministère de la Magie, nie le retour de Voldemort et discrédite Harry et Dumbledore.

Plus tard dans l'été, Harry se rend à son procès au Ministère de la Magie. Défendu par Dumbledore face à Cornelius Fudge, il est finalement acquitté des charges qui pesaient sur lui et peut poursuivre sa scolarité à Poudlard où il doit passer le diplôme des BUSE (Brevet Universel de Sorcellerie Élémentaire) en cette cinquième année.

Lors du banquet de début d'année scolaire, le directeur de l'école présente le nouveau professeur de Défense contre les Forces du Mal, Dolores Ombrage, personnage détestable placé à ce poste par le Ministère pour enquêter, sanctionner et remodeler Poudlard selon ses directives paranoïaques et obscurantistes. Alors que beaucoup leur tournent le dos, Harry et ses amis se lient avec une élève excentrique de la maison Serdaigle, Luna Lovegood, qui les croit quant au retour de Voldemort. Harry s'oppose au professeur Ombrage qui le punit sévèrement.

Le Ministère crée la fonction de Grande Inquisitrice à Poudlard pour Ombrage, lui permettant ainsi d'instaurer des décrets restrictifs et autoritaristes pour contrôler les élèves et évaluer les enseignants. Elle met également en place la Brigade Inquisitoriale, sa milice personnelle mais officielle composée, entre autres, de Drago Malfoy, ses acolytes et Rusard. Elle renvoie cruellement et publiquement de Poudlard le professeur Trelawney.

En tant qu'enseignante de la Défense contre les Forces du Mal, Ombrage interdit la pratique et l'utilisation des baguettes magiques, persuadée que Dumbledore fomenté un plan pour renverser le Ministère grâce aux élèves. Par réaction, Harry, Ron et Hermione fondent l'Armée de Dumbledore, un groupe secret réunissant des élèves de Poudlard désireux d'apprendre à se défendre face aux forces de Voldemort sous la direction de Harry. À la fin d'un entraînement peu avant Noël, Harry embrasse Cho Chang, l'ancienne petite amie de Cédric Diggory. La nuit, il rêve d'être Nagini, le serpent de Voldemort, attaquant Arthur Weasley au Ministère. Les professeurs McGonagall, Rogue et Dumbledore préviennent immédiatement l'Ordre du Phénix pour sauver Arthur et le directeur charge Rogue de lui enseigner l'Occlumencie, aptitude complexe protégeant celui qui l'exerce d'intrusion dans son esprit (la Legilimancie), dans le but qu'Harry ne se laisse pas manipuler par des visions envoyées par Voldemort. Harry passe les vacances de Noël chez Sirius au 12 square Grimmaurd avec les Weasley, Arthur étant en convalescence.

À la rentrée, Hagrid refait enfin son apparition à l'école, il était secrètement parti à la rencontre des géants d'Europe afin de les rallier à la cause de Dumbledore, mais Voldemort les a devancés. On apprend qu'une évasion massive de Mangemorts a eu lieu à Azkaban, les Détraqueurs s'alliant en réalité à Voldemort ; Sirius Black en porte l'accusation.

Ombrage découvre l'existence de l'Armée de Dumbledore et de sa cachette, la Salle sur Demande. Le Ministère accuse Dumbledore et souhaite l'enfermer sans plus attendre à Azkaban. Le directeur leur échappe grâce à Fumseck. Ombrage assure désormais la direction de l'école dans un climat autoritaire. Hagrid redoutant d'être expulsé de Poudlard maintenant que Dumbledore s'est volatilisé, il présente à Harry, Ron et Hermione son demi-frère, le géant Graup, qu'il cache dans la forêt interdite. Il leur demande de veiller sur lui lorsqu'il ne sera plus là. Suite à un accroc entre Harry et Rogue, ce dernier met un terme aux leçons d'Occlumencie.

Lors des examens des BUSE, Fred et Georges saccagent la Grande Salle avec des feux d'artifice magiques de leur invention et fuient Poudlard en volant sur leurs balais. Une nouvelle vision s'impose à Harry : Voldemort est en train de torturer Sirius au Département des Mystères du Ministère. Harry, Ron et Hermione pénètrent dans le bureau d'Ombrage afin d'utiliser la Poudre de Cheminette pour se renseigner et vérifier l'authenticité de la vision. Ils sont surpris par la directrice, Harry prévient Rogue, qui fait partie de l'Ordre du Phénix, que « il détient Patmol là où la chose est cachée », c'est-à-dire que Voldemort retient Sirius au Ministère. Hermione, détourne l'attention d'Ombrage en lui révélant l'existence d'une arme secrète appartenant à Dumbledore dans la Forêt Interdite. Une fois sur place, elle comprend qu'il s'agit d'une diversion, elle est capturée par un groupe de Centaures qu'elle a insulté.

Harry, Ron, Hermione, Neville, Ginny et Luna se rendent au Ministère à dos de Sombrals, créatures avec de puissantes ailes, afin de secourir Sirius. C'était un piège pour attirer Harry au département des Mystères afin qu'il saisisse une prophétie les concernant, lui et Voldemort, puisque seuls ceux qui en font l'objet le peuvent. Des Mangemorts envahissent les lieux et tentent d'arracher la précieuse orbe des mains de Harry ; elle tombe et se brise. S'ensuit un combat acharné, renforcé par des membres de l'Ordre du Phénix alertés par Rogue. L'abominable Bellatrix Lestrange assassine son cousin Sirius Black et Harry part à sa poursuite dans le hall désert du Ministère. Elle s'échappe et Voldemort apparaît, immédiatement rejoint par Dumbledore. Les deux sorciers se livre un duel impressionnant. À la fin de celui-ci, avant que Voldemort ne se volatilise, des dizaines d'employés du Ministère assistent à la scène, dont Cornelius Fudge qui est contraint de reconnaître officiellement le retour de Voldemort et de démissionner.

Dumbledore est réintégré dans ses fonctions à Poudlard. Il s'entretient avec Harry au sujet de la prophétie, elle lui avait été faite par Sybille Trelawney avant la chute de Voldemort. Elle stipule « qu'aucun ne peut vivre tant que l'autre survit » impliquant qu'Harry ou Voldemort devra nécessairement tuer l'autre. Les vacances d'été sont arrivées et les élèves prennent le train à Pré-au-Lard pour rentrer chez eux.

I. 6. Harry Potter et le Prince de sang-mêlé

Les Mangemorts ne se cachent plus : ils sèment la terreur, attaquent des Moldus et kidnappent Ollivander dans sa boutique de baguettes magiques sur le Chemin de Traverse. Harry ère dans le métro de Londres où Dumbledore le retrouve et l'amène chez son ancien collègue, Horace Slughorn, pour le convaincre sortir de sa retraite et revenir enseigner à Poudlard. Dumbledore conduit ensuite Harry au Terrier chez les Weasley où se trouve également Hermione pour y passer le reste des vacances.

Toujours durant l'été, Bellatrix Lestrange et sa sœur Narcissa Malefoy, la mère de Drago, se rendent chez Rogue, apparemment de connivence avec les Mangemorts. Narcissa révèle que Voldemort a confié une mission à Drago et qu'elle redoute le pire pour son fils. Rogue conclut avec elle un Serment Inviolable, jurant ainsi qu'il protégera Drago au péril de sa vie.

Lors des achats en prévision de la rentrée scolaire au Chemin de Traverse, Harry, Ron et Hermione visitent la boutique de farces et attrapes ouverte par les jumeaux Weasley. Ils surprennent Drago et sa mère se rendant chez Barjow et Beurk où les Malefoy assistent à une étrange cérémonie. À bord du

Poudlard Express, Harry explique à ses amis qu'il pense que Drago a été initié comme Mangemort. Face à leur septicité, Harry épie Drago sous la cape d'invisibilité ; ce dernier le découvre et l'immobilise par magie. Harry est finalement retrouvé et sauvé par Luna Lovegood avant que le train ne quitte Pré-au-Lard. Au banquet de la rentrée scolaire, Dumbledore présente le professeur Slughorn qui enseigne les potions et annonce que Rogue assurera désormais les cours de Défense contre les Forces du Mal.

Harry et Ron sont finalement autorisés par Slughorn à suivre ses cours de potion, Harry emprunte alors un vieux manuel dans un placard de la salle de cours ayant appartenu autrefois au « Prince de Sang-Mêlé ». Grâce aux indications manuscrites du Prince, Harry réalise des prouesses et Slughorn le récompense en lui offrant un petit flacon de Felix Felicis, la potion de chance. Dumbledore convoque régulièrement Harry pour lui montrer des souvenirs issus de la mémoire de différentes personnes grâce à la Pensine. En les visionnant, Harry acquiert des connaissances sur le passé et la jeunesse de Voldemort. Drago Malefoy se rend fréquemment dans la Salle sur Demande pour tester les capacités magiques d'une drôle d'armoire. Cette année, Harry est capitaine de l'équipe de Quidditch ; Ron réussit les sélections et intègre l'équipe.

À l'occasion d'une visite à Pré-au-Lard en hiver, Katie Bell, une élève de Gryffondor, est victime d'un maléfice : un collier ensorcelé, destiné à Dumbledore, a frôlé son doigt à travers le gant et a manqué de la tuer. Harry suspecte Drago d'être à l'origine de cette attaque qui vise Dumbledore, il l'espionne grâce à la Carte du Maraudeur. Le professeur Slughorn organise de temps en temps des réceptions privées auxquelles Harry et Hermione sont invités. Une camarade de Gryffondor, Lavande Brown, entame une relation amoureuse avec Ron. Par réaction, Hermione fait de même à contre-cœur avec Cormac McLaggen. Harry, quant à lui, n'ose avouer sa flamme à Ginny. Pour la soirée de Noël de Slughorn, Harry invite Luna Lovegood ; Hermione, quant elle, s'y rend avec Cormac mais fait tout pour le fuir. Le même soir, Harry surprend Drago repousser l'aide et la protection que Rogue lui offre pour mener à bien sa mission.

Durant les vacances de Noël au Terrier, la maison est attaquée par des Mangemorts, notamment Bellatrix Lestrange et le loup-garou malfaisant Fenrir Greyback. À la rentrée, Dumbledore présente à Harry un dernier souvenir concernant le jeune Voldemort, il provient du professeur Slughorn mais a été falsifié. Dumbledore confie à Harry le soin de récupérer l'authentique. Naturellement, Slughorn refuse d'en entendre parler. Au moment de la Saint-Valentin, Ron boit accidentellement un philtre d'amour travesti en hydromel ; Harry se précipite auprès du maître des potions afin de désenvoûter son ami. Pour fêter le rétablissement de Ron, Slughorn ouvre une bouteille qu'il réservait pour Dumbledore. Ron est le premier à en boire, il tombe, suffoque et souffre de convulsions. Harry stoppe immédiatement le poison mortel grâce à un Bézoard présent dans le bureau de Slughorn. Alors que Ron est en convalescence, il parvient à se séparer de Lavande ; Hermione ayant abandonné Cormac, les deux amis se réconcilient. Décidé à tirer au clair ses soupçons concernant Drago, Harry le rejoint dans les toilettes désertes de Mimi Geignarde où ils s'attaquent. Harry le mutile sévèrement en utilisant un maléfice provenant du livre du Prince de Sang-Mêlé. Rogue intervient rapidement et sauve Drago. Harry choisit d'abandonner le dangereux manuel de potion dans la Salle sur Demande. Ginny, qui l'accompagne, l'embrasse.

Ron et Hermione exhortent Harry à récupérer le souvenir authentique de Slughorn. Le jeune sorcier consomme alors la potion de chance, il rejoint aussitôt Hagrid qui enterre Aragog récemment décédé. Slughorn se trouvait justement sur son chemin. En évoquant Lily Potter, la mère d'Harry, Slughorn se laisse attendrir et convaincre par Harry qui récupère le précieux souvenir. Harry et Dumbledore le consultent et apprennent que Voldemort a créé des Horcruxes, objets-réceptacles, dans lesquels le mage noir a pu enfermer un fragment de son âme, sachant que seul le meurtre est l'acte menant au déchirement de l'âme. Ainsi, Voldemort ne peut mourir tant que ses sept Horcruxes ne sont pas détruits ; Dumbledore est convaincu que le journal intime que Harry a détruit avec un crochet venimeux de Basilic durant sa

deuxième année à Poudlard ainsi que la bague des Gaunt (la famille de Voldemort du côté de sa mère) que lui-même a anéantie étaient des Horcruxes. Leur mission est de trouver les cinq Horcruxes restant et de les détruire.

Un soir, Dumbledore amène Harry avec lui dans une caverne en bord de mer où le jeune Tom Jedusor avait torturé des camarades d'orphelinat. Un Horcruxe pourrait s'y trouver. Dans les profondeurs de la grotte et de son lac se trouve un petit îlot avec un récipient rempli d'un liquide et, en son fond, un médaillon. Dumbledore se contraint à boire la potion empoisonnée, unique moyen pour accéder à l'objet. Fortement amincisé tant physiquement que mentalement, Dumbledore terrasse par le feu les Inferi (cadavres animés par un sombre maléfice) venus du lac qui les attaquent. De retour à Poudlard, les deux sorciers voient la Marque des Ténèbres flotter au-dessus de l'école.

Sur la tour d'astronomie, Harry se cache alors que Drago apostrophe Dumbledore. Le jeune homme désarme le directeur, lui révèle avoir réparé l'Armoire à Disparaître dans la Salle sur Demande et que des Mangemorts sont entrés dans le château par l'armoire jumelle située chez Barjow et Beurk. Enfin, Drago doit tuer Dumbledore mais en semble incapable. Les Mangemorts arrivent au sommet de la tour accompagnés par Rogue. Dumbledore supplie ce dernier qui l'assassine. Les partisans de Voldemort fuient l'école et Harry les poursuit. Il lance un maléfice du Prince de Sang-Mêlé à Rogue qui le contre facilement, le professeur s'indigne que Harry ose retourner ses propres sortilèges contre lui qui est le Prince de Sang-Mêlé. Harry récupère le médaillon auprès du cadavre de Dumbledore et toute l'école est en deuil pour son directeur.

Le lendemain, Harry, Ron et Hermione examinent l'objet et l'identifient comme étant le médaillon de Salazar Serpentard. Il s'agit également d'un faux, d'une réplique contenant un message signé R. A. B. à l'intention de Voldemort mentionnant que son auteur s'est emparé de l'authentique Horcruxe dans l'intention de le détruire. Les jeunes sorciers décident de quitter l'école pour partir à la chasse aux Horcruxes.

I. 7. Harry Potter et les Reliques de la Mort – partie 1

Rufus Scrimgeour, le ministre de la magie, s'exprimant lors d'une conférence de presse, assure que le Ministère de la Magie fait face à la menace représentée par Voldemort et se dresse contre les Mangemorts. Afin de mettre leurs familles en sécurité, Hermione s'efface de la mémoire de ses parents moldus et Harry poussent les Dursley à déménager de Privet Drive. Rogue rejoint les Mangemorts et Voldemort rassemblés au manoir des Malfoy. Peu avant l'anniversaire de la majorité de Harry qui lèvera l'ancienne magie protégeant son domicile des Mangemorts, l'Ordre du Phénix vient le transférer au Terrier où toutes les protections sont mises en place. Six sorciers prennent l'apparence de Harry grâce au Polynectar pour duper les partisans de Voldemort. Lors du voyage aérien par balais et Sombrals, l'Ordre du Phénix est effectivement attaqué. Un Mangemort tue Hedwige, ce qui permet d'identifier le véritable Harry. Voldemort apparaît volant dans les airs, Harry lui échappe de peu. Arrivés au Terrier, on annonce la mort de Mungus Bledsoe et la perte d'une oreille pour George.

Quelques jours plus tard, Rufus Scrimgeour se rend chez les Weasley pour exécuter les dernières volontés de Dumbledore. Celui-ci a légué par testament son Déluminateur à Ron (objet de son invention pouvant emprisonner et restituer les lumières environnantes), son exemplaire des Contes de Beedle le Barde en runes à Hermione et le vif d'or qu'Harry a attrapé lors de son premier match de Quidditch en manquant de l'avaloir. Le ministre précise que Dumbledore a également laissé à Harry l'épée de Godric Gryffondor mais qu'il n'appartenait pas à Dumbledore de lui donner cette relique qui a disparu de surcroît. Par la suite, tout le monde assiste au mariage de Fleur Delacour et Bill Weasley au Terrier. La fête est interrompue à l'annonce de la mort de Scrimgeour et de la chute du Ministère de la Magie. Les Mangemorts arrivent aussitôt et Harry, Ron et Hermione transplanent dans une rue bondée de Londres.

Trouvant refuge dans un café, ils sont rapidement retrouvés par deux Mangemorts qu'ils parviennent à stupéfier. Contraints de trouver un hébergement loin de leurs familles pour les protéger, ils élisent domicile au 12 square Grimmaurd, l'ancienne maison de Sirius désormais abandonnée. Harry rêve de Voldemort torturant Ollivander pour obtenir des informations sur une baguette magique. Les jeunes sorciers identifient R. A. B. comme étant le frère Mangemort de Sirius, Regulus Arcturus Black. Grâce à l'elfe de maison Kreattur et à la main secourable de Dobby, ils apprennent que Mondingus Fletcher a volé le médaillon de Regulus en fouillant la maison après le décès de Sirius. Penaud, le piètre sorcier avoue que Dolores Ombrage l'a fait chanter et qu'il lui a remis l'authentique médaillon de Serpentard.

Harry, Ron et Hermione infiltrèrent le Ministère sous l'apparence d'employés. Le Mangemorts Pius Thickness est le nouveau ministre, il fait régner une ségrégation envers les Moldus et les sorciers nés-Moldus qui sont privés de leurs baguettes et parfois livrés aux Détraqueurs. Ombrage fait partie de ces hauts fonctionnaires diaboliques. Les trois jeunes sorciers parviennent à lui subtiliser le médaillon mais révèlent malgré eux leur cachette londonienne. Ils transparent dans la forêt, vivent dans une tente magique et essaient de d'identifier les Horcruxes restant sans parvenir à détruire le médaillon de Serpentard. Harry perçoit toujours des bribes de scènes vécues par Voldemort : il voit le fabricant de baguettes Gregorovitch révéler au mage noir que c'est Gellert Grindelwald qui lui avait volé sa baguette magique, puis il se faire assassiner. L'Horcruxe altère le tempérament de celui qui le porte autour du cou : pour lui, tout devient morose, négatif, dépressif. Ron, particulièrement sensible à ses effets, se brouille avec Harry et abandonne le groupe. Hermione est inconsolable.

Le soir de Noël, Harry et Hermione se rendent à Godric's Hollow. Ils se recueillent sur la tombe des parents de Harry et leur maison en ruine. Ils rencontrent la célèbre historienne de la magie Bathilda Tourdesac et la suivent en espérant qu'elle détienne l'épée de Gryffondor puisqu'elle était proche de Dumbledore. À sa domicile, Nagini, le serpent de Voldemort, sort du corps de Bathilda qu'il a assassinée et attaquent les jeunes sorciers qui transparent et cassent la baguette de Harry ; Voldemort se doutait donc qu'ils viendraient à Godric's Hollow. Une nuit dans la forêt de Dean, Harry distingue un Patronus en forme de biche qui le conduit à un lac gelé au fond duquel il découvre l'épée de Gryffondor. Il plonge mais le médaillon qu'il porte, sentant la menace de l'épée qui peut le détruire, tente d'étrangler et noyer Harry. Ron sauve son ami, récupère l'épée et désintègre l'Horcruxe au moyen de celle-ci. De retour à la tente, il explique à Harry et Hermione qu'il a pu revenir vers eux grâce au Déluminateur de Dumbledore, comme si le grand mage savait que Ron aurait un moment de faiblesse.

Hermione est de plus en plus intriguée par un symbole dessiné par Dumbledore dans l'exemplaire des Contes de Beedle le Barde qu'il lui a légué : un cercle dans un triangle enfermant une barre. Elle l'avait déjà repéré sur un pendentif porté par le père de Luna à la fête de mariage et gravé sur une tombe au cimetière de Godric's Hollow. Les trois sorciers se rendent chez Xenophilius Lovegood qui leur présente ce symbole comme étant celui des Reliques de la Mort ainsi que le narre le Conte des Trois Frères : la Baguette de Sureau (la plus puissante des baguettes), la Pierre de Résurrection et la Cape d'Invisibilité donnés par la Mort elle-même à chacun des frères Peverell. Celui qui posséderait les trois reliques deviendrait le maître de la Mort. Lovegood, qui souhaite récupérer sa fille Luna capturée, trahit Harry en ameutant les Mangemorts.

Les trois jeunes sorciers s'échappent mais se font prendre par des Rafleurs dans une forêt. Hermione défigure Harry par magie pour protéger son identité. Au même moment, Harry perçoit une autre vision de Voldemort : il interroge Grindelwald enfermé dans sa cellule à Nurmengard à propos de la Baguette de Sureau. Grindelwald, très serein et résolu révèle que c'est Dumbledore qui lui a pris la Relique de la Mort et qu'elle est toujours en sa possession. Les Rafleurs amènent Harry, Ron et Hermione au manoir des Malfoy où Bellatrix Lestrange torture Hermione pour avoir des informations : pourquoi possèdent-ils l'épée de Gryffondor qui devrait se trouver dans son coffre-fort à la banque ? Harry et Ron sont

enfermés dans la cave par Peter Pettigrow où ils retrouvent Luna, Ollivander et le gobelin Gripsec. Harry regarde dans le fragment du miroir que lui avait offert Sirius et Dobby arrive tout à coup. Ce dernier évacue les prisonniers chez Fleur et Bill Weasley, il revient sauver Hermione, Harry et Ron des Mangemorts. Harry a pu s'emparer de la baguette de Drago pour remplacer la sienne. Arrivés sur la plage devant la maison du jeune couple, Dobby, mortellement blessé par Bellatrix, dit adieu à Harry.

Dans le même temps, Voldemort brise la tombe de Dumbledore et s'empare de la baguette du défunt, la Baguette de Sureau. Il lance avec elle un immense éclair pour jauger de sa puissance inégale.

I. 8. Harry Potter et les Reliques de la Mort – partie 2

Puisque Bellatrix Lestrange était affolée à l'idée qu'ils aient pénétré sa chambre forte à la banque Gringotts, Harry, Ron et Hermione soupçonnent Voldemort d'y avoir placé l'un de ses Horcruxes. Gripsec, le gobelin qu'ils ont secouru chez les Malfoy, leur offre son aide pour entrer par effraction dans cette salle en échange de l'épée de Gryffondor. Au moyen de plusieurs truchements, ils parviennent à duper les sécurités de la banque et découvrent dans la chambre des Lestrange la coupe de Poufsouffle. En sortant de la pièce, ils sont pris au piège entre un dragon et des gardes qui affluent de toute part. Gripsec s'empare de l'épée et fuit. Les jeunes sorciers grimpent sur le dos du dragon, le libèrent de ses entraves et la bête déploie ses ailes pour s'échapper de la banque. Bien loin au nord de Londres, ils se laissent tomber du dragon et plongent dans un lac. Harry perçoit la colère de Voldemort dans une de ses visions lorsque le mage noir apprend que la coupe a été volée, Voldemort prend conscience que Harry et ses amis chassent les Horcruxes et laisse entrevoir malgré lui que le dernier Horcruxe se trouve à Poudlard.

Les trois jeunes sorciers transplanent alors à Pré-au-Lard où les Mangemorts patrouillent. Le propriétaire du pub « la Tête de Sanglier » les dissimule dans son établissement. Il s'agit d'Abelforth Dumbledore, le frère du défunt directeur. Possédant l'autre miroir de Sirius, c'était lui qui avait envoyé Dobby porter secours au manoir des Malfoy. Derrière le portrait de sa sœur Ariana Dumbledore, Neville Londubat apparaît, il conduit Harry, Ron et Hermione dans un passage secret reliant la Tête de Sanglier à la Salle sur Demande dans Poudlard où vivent désormais les membres de l'ancienne Armée de Dumbledore. Le nouveau directeur de Poudlard, Severus Rogue, convoque tous les élèves dans la Grande Salle pour les avertir que quiconque apportera son aide à Harry sera sévèrement puni. Harry se présente et défie Rogue. Le professeur McGonagall engage un duel à l'issue duquel elle chasse Rogue de Poudlard. L'Ordre du Phénix arrive à l'école pour la protéger.

La voix de Voldemort résonne alors dans tout Poudlard exigeant qu'on lui livre Harry avant minuit sans quoi il attaquera le château et ses résidents. Harry cherche maintenant un Horcruxe en lien avec la dernière maison, Serdaigle. Son fantôme, la Dame Grise, apprend au jeune sorcier que Voldemort a souillé de magie noire le diadème de sa mère, Rowena Serdaigle, et que l'objet se trouve à présent dans la Salle sur Demande. De leur côté, Ron et Hermione sont partis dans la Chambre des Secrets pour récupérer un crochet venimeux de la dépouille du Basilic puisque c'est l'une des rares substances suffisamment puissantes pour détruire un Horcruxe. Ils brisent la coupe de Poufsouffle et s'embrassent. Voldemort ressent cela et, dans un accès de rage, brise les enchantements protégeant Poudlard, ses Mangemorts s'y infiltrent.

Harry, Ron et Hermione découvrent le diadème de Serdaigle dans la Salle sur Demande. Ils ont été suivis par Malfoy et ses acolytes qui se dressent contre eux. Goyle déclenche un Feudeymon, un terrible incendie magique incontrôlable. Harry, Ron et Hermione s'enfuient sur des balais et sauvent Malfoy en quittant la salle. Harry détruit le diadème de Serdaigle avec un crochet du Basilic, Ron l'envoie dans l'incendie et la porte de la Salle sur Demande se referme. Voldemort communique malgré lui sa douleur à Harry par une vision qui lui montre également sa position et un dernier Horcruxe : son serpent Nagini qu'il garde maintenant auprès de lui.

Les jeunes sorciers se rendent au hangar à bateaux de Poudlard où ils épient Voldemort, Nagini et Rogue. Le mage noir explique à son serviteur qu'il ne maîtrise pas totalement la Baguette de Sureau puisqu'il n'a pas vaincu son authentique possesseur qui était Dumbledore, Rogue serait donc le véritable maître de la baguette. Voldemort ordonne à Nagini de le tuer Rogue et s'en va. Rogue expire en léguant ses larmes dans une fiole à Harry. Ce dernier se rendant au bureau du directeur découvre des cadavres sur son chemin : Remus Lupin, Tonks, Fred Weasley... Il consulte les souvenirs de Rogue dans la Pensine grâce aux larmes.

Harry apprend des souvenirs de Rogue que celui-ci était amoureux de sa mère, Lily, depuis l'enfance. Le meurtre de Dumbledore de la main de Rogue était un stratagème pour lui permettre de gagner la pleine confiance de Voldemort. Dumbledore n'avait, après tout, que quelques semaines à vivre encore à cause de la destruction de la bague-Horcruxe de la famille de Voldemort. C'est aussi Rogue qui a lancé le Patronus en forme de biche pour donner à Harry l'épée de Gryffondor. Enfin, Harry voit Dumbledore expliquer à Rogue que Harry est condamné à mourir puisqu'il est le dernier Horcruxe créé involontairement par Voldemort la nuit où Lily Potter s'est sacrifiée pour Harry : une partie de Voldemort vit en lui.

Harry se rend dans la Forêt Interdite où l'y attend Voldemort et ses partisans. En chemin, il partage ce qu'il a appris à Ron et Hermione et leur fait ses adieux. Harry ouvre le vif d'or légué par Dumbledore. À l'intérieur se trouve la pierre sertie dans la bague de la famille de Voldemort. Il s'agit de la Pierre de Résurrection, l'une des Reliques de la Mort. Harry voit alors apparaître ses parents, Sirius et Remus Lupin qui l'accompagnent en lui. Parvenu devant Voldemort, il se laisse tuer. Harry se retrouve dans une sorte de limbes ou de monde parallèle ayant pour Harry l'apparence de la gare de King's Cross. Dumbledore s'y trouve également et le rassure : Voldemort a détruit son Horcruxe en Harry. De retour à lui-même, Harry se fait passer pour mort. Narcissa Malfoy l'examine et lui demande discrètement si Drago est encore vivant. Narcissa trahit Voldemort en assurant qu'Harry est mort, elle veut récupérer son fils.

Harry est transporté comme cadavre jusque dans la cour de Poudlard en ruine où Mangemorts et résistants ont cessé de se battre et se font face. Neville s'oppose à Voldemort quand celui-ci présente le cadavre de Harry. Ce dernier se manifeste, ravivant l'espoir des résistants et faisant désertier des Mangemorts. Voldemort et Harry se livrent un combat dans tout le château. Neville, à qui l'épée de Gryffondor apparaît, comme ça avait été le cas pour Harry dans la Chambre des Secrets, décapite Nagini ; le tout dernier Horcruxe est ainsi défait, Voldemort est à présent mortel. Molly Weasley tue Bellatrix Lestrange qui s'en prenait à sa fille Ginny. Le mage noir lance le sortilège de mort à Harry mais celui-ci parvient à lutter avec la baguette qui, autrefois, avait été celle de Drago Malfoy. Le sortilège est renvoyé sur Voldemort qui meurt anéanti.

Peu après, Harry explique à Ron et Hermione que la Baguette de Sureau n'obéissait pas pleinement à Voldemort car elle n'a jamais appartenu à Rogue, mais à Drago Malfoy qui a désarmé Dumbledore le premier avant que Rogue n'exécute le directeur. Puisque Harry s'est emparé de la baguette de Drago chez celui-ci avant de disparaître avec Dobby, c'est lui le véritable maître de la Baguette de Sureau. Harry est le Maître de la Mort puisqu'il réunit la Cape d'Invisibilité et la Pierre de Résurrection. Ne désirant pas ce statut ni posséder une telle baguette, il la casse en deux et la jette par-dessus le pont de Poudlard.

Dix-neuf ans plus tard, Harry et Ginny emmènent leurs enfants sur le quai 9 ³/₄ pour prendre le Poudlard Express. Ils y retrouvent Ron, Hermione et leurs enfants. Le train s'ébranle avec son panache de fumée et conduit les enfants sur le chemin de Poudlard.

I. 9. *Les Animaux fantastiques*

En 1926, le mage noir Gellert Grindelwald sème la terreur en Europe et se présente en ennemi des Moldus ; cela fait quelques mois qu'il s'est volatilisé. Le magizoologiste britannique Norbert Dragonneau débarque à New York avec son étrange valise. Dans ce pays, le MACUSA (Congrès Magique des États-Unis d'Amérique) maintient avec difficulté le secret du monde magique. D'étranges événements destructeurs se produisent à New York, les Non-Maj' (synonyme américain de « Moldus ») prennent peur. Percival Graves, le directeur du département de la justice magique du MACUSA, mène son enquête et propose l'hypothèse d'une créature magique en liberté.

Sur le parvis de la Steen National Bank, Mary Lou Bellebosse met en garde les passants contre la sorcellerie et promeut son association, la Ligue des Fidèles de Salem. Norbert Dragonneau laisse s'échapper son Niffleur dans l'établissement où il dérobe tout ce qui brille. Norbert parvient à le remettre dans sa valise après avoir créé un remue-ménage et révélé son identité de sorcier à Jacob Kowalski, un boulanger Non-Maj venu demander un prêt. Il échange malencontreusement sa valise avec celle de Jacob. L'Auror Tina Goldstein interpelle Norbert pour le chaos que sa créature a semé et surtout parce qu'il n'a pas effacé la mémoire de Jacob. Elle l'emmène au MACUSA où la Présidente, Séraphine Picquery, et Percival Graves l'éconduisent en lui rappelant qu'elle n'est plus Auror. Un subordonné, Abernathy, ouvre la valise de Norbert qui contient les pâtisseries du boulanger.

De retour dans son appartement, Jacob laisse s'échapper plusieurs créatures magiques de la valise appartenant à Norbert. Le Murlap l'étourdit en le mordant. Mary Lou Bellebosse et ses trois enfants adoptifs, Chasteté, Croyance et Modestie, servent la soupe populaire aux enfants du quartier contre leur aide pour distribuer des tracts de la Ligue des Fidèles de Salem. Tina et Norbert retrouvent rapidement Jacob et le réveillent pour l'interroger. Norbert récupère le Murlap resté dans l'appartement.

La famille Bellebosse, appuyée par Langdon Shaw, bénéficie d'une entrevue avec Henry Shaw, le magnat de la presse, et son fils, le sénateur Henry Shaw Jr., frère de Langdon. Les Bellebosse veulent profiter de l'influence des journaux du père pour répandre leurs idées de la Ligue des Fidèles de Salem. Ils se font éconduire et le plus jeune des Shaw, Langdon, ne trouve aucun crédit auprès de sa famille.

Tina conduit Norbert et Jacob chez elle en attendant le lendemain où elle pourra les ramener au MACUSA. Les hommes font la connaissance de la sœur de Tina, Queenie, naturellement douée de Legilimancie. Tous dînent puis vont se coucher. Le même soir, Croyance rejoint Percival Graves dans une ruelle déserte. Le sorcier a confié au jeune homme Non-Maj de trouver parmi les enfants dont s'occupe Mary Lou celui ou celle qui possède un immense pouvoir. Graves promet à Croyance de l'accueillir dans le monde des sorciers contre son aide.

Les Goldstein endormies, Norbert peut enfin ouvrir sa valise, entre dedans et emmène Jacob avec lui. La valise est enchantée : elle contient l'atelier de Norbert et « à l'extérieur » un très vaste espace avec des zones réservées pour ses créatures afin de reproduire pour chacune d'elles son habitat naturel. Norbert évoque le pouvoir « oubliant » du venin de son Démonzémerville et présente à Jacob son Oiseau-Tonnerre qui est la véritable raison de sa venue Amérique : il l'a libéré d'un trafic en Égypte et le ramène dans les plaines de l'Arizona. La valise magique contient des dizaines d'espèces dont Pickett le Botruc et un Obscurus ; Norbert met ici ses créatures en sécurité pour les étudier et leur éviter les persécutions des humains.

Croyance rentre de son rendez-vous avec Graves et se fait fouetter par sa mère pour son retard. Jacob et Norbert font faux bond aux sœurs Goldstein en se rendant à Central Park la nuit, le magizoologiste espérant y trouver l'une de ses créatures. En chemin, il récupère son Niffleur qui faisait des ravages dans une bijouterie. Avec l'aide de Jacob, Norbert ramène son Éruptif dans la valise. Tandis que les deux hommes sont dans la malle, Tina qui a suivi la verrouille.

Le même soir se déroule un dîner que gala à l'Hôtel de Ville de New York organisé par le sénateur Henry Shaw Jr. en vue de sa réélection. Sur scène, il est violemment attaqué par une force noire qui l'assassine. Son frère Langdon croit plus que jamais à un acte de sorcellerie. Suite à ce meurtre, la Confédération Internationale des Sorciers qui protège le secret magique se réunit en urgence dans la chambre du congrès du MACUSA. C'est à ce moment qu'arrive Tina avec la valise, elle l'ouvre et Norbert et Jacob se présentent devant la Confédération. La Présidente du MACUSA, appuyée par Graves, accuse l'une des créatures de Norbert d'avoir commis le meurtre du sénateur Shaw. Norbert identifie l'œuvre d'un Obscurus, ce qui indigné l'assemblée. On lui confisque sa baguette et sa valise. Norbert, Jacob et Tina sont mis en cellule. Les deux sorciers expliquent à Jacob qu'un Obscurus est une force sombre qu'un Obscurial possède, c'est-à-dire un enfant qui refoule sa magie pour éviter la persécution. Vers l'âge de dix ans, cette force incontrôlable détruit son hôte et elle-même dans le même temps. Ainsi, le sénateur Shaw a été tué par un enfant. L'Obscurus que Norbert est parvenu à isoler pour l'étudier provient d'une petite fille rencontrée au Soudan.

Graves interroge Tina et Norbert. Il accuse ce dernier d'avoir lâché une meute de créatures dans New York pour révéler l'existence des sorciers et provoque un conflit, le présentant ainsi comme un disciple du mage noir Grindelwald. Graves a trouvé l'Obscurus dans la valise et demande s'il est encore « utile » sans son hôte. Il condamne à mort les deux sorciers. Queenie sentant la détresse de sa sœur par Legilimancie se précipite à son secours. Norbert et Tina sont transférés dans la cellule des condamnés à mort qui contient un siège suspendu par magie au-dessus d'un bassin rempli d'une potion de mort. L'exécutrice extrait des souvenirs heureux de la tête de Tina et les plonge dans la potion, incitant ainsi la sorcière à prendre place sur le siège. Queenie récupère Jacob en faisant du chantage à un collègue du MACUSA. Pickett, le Botruc de Norbert, défait les liens de son maître qui assomme les gardes. Norbert fait appel à son Démonzémervelle pour sauver Tina *in extremis* de la potion qui allait l'envahir. Ils fuient dans le MACUSA. Queenie et Jacob récupèrent les baguettes des condamnés et la valise dans le bureau de Graves. Ils rencontrent Tina et Norbert. Queenie quitte discrètement le MACUSA en transportant Tina, Norbert et Jacob dans la valise.

Plus tard, Croyance rencontre à nouveau Graves qui le presse de trouver l'enfant aux pouvoirs extraordinaires et lui confie un pendentif avec le symbole des Reliques de la Mort qu'il pourra toucher pour appeler le sorcier. Les quatre fuyards du MACUSA partent à la recherche de Dougal, la Demiguise de Norbert qui s'est échappée de la valise. Tina les emmène dans un bar clandestin où ils rencontrent l'un de ses informateurs. Ils négocient avec le goblin Gnarlak Pickett contre la localisation de la Demiguise. Gnarlak les trahit en prévenant le MACUSA, Norbert reprend le Botruc et tous transplanent.

Chez les Bellebosse, Croyance découvre que sa petite sœur Modestie possède une fausse baguette magique. Mary Lou arrive et veut punir Croyance. La force déchaînée d'un Obscurus fond sur Mary Lou et la tue. Les sorciers et Jacob se rendent sur la 5^e avenue et retrouve la Demiguise dans un grand magasin. À l'étage, ils récupèrent avec difficulté un Occamy, la dernière créature qui s'était échappée. Tous vont dans la valise pour replacer les animaux fantastiques. Queenie lit dans les pensées de Norbert et devine son affection pour Leta Lestrange, une ancienne camarade avec qui il a fait ses études à Poudlard et pour qui il s'est un jour sacrifié.

Graves apparaît chez les Bellebosse où tout est détruit. Il interroge Croyance en état de choc et comprend que sa sœur Modestie qui s'est enfuie est l'Obscurial qui recherchait. Ils retrouvent l'enfant plus loin et Graves abandonne et insulte Croyance qui ne lui est plus d'aucune utilité. Aussitôt, le jeune homme ne se maîtrise plus et laisse sa forme d'Obscurus se déchaîner. Graves poursuit l'Obscurus de Croyance dans New York, s'excusant et tentant de le rallier à sa cause pour l'utiliser. Norbert et Tina s'élancent après eux pour apaiser Croyance et vaincre Graves.

Dans le quartier de Times Square, l'Obscurus se retranche dans une station du métro où s'affrontent Norbert et Graves. Dehors, les Aurors du MACUSA sécurisent les environs mais les Non-Maj' s'affolent

devant la magie, notamment la famille Shaw. La Présidente Séraphine Picquery ordonne à ses Aurors de détruire Croyance qui implose sous sa forme d'Obscurus. Graves se retourne contre son gouvernement, il voulait utiliser Croyance. C'est Norbert qui parvient à l'immobiliser grâce à son Démonzémerville. Le sorcier britannique utilise *Revelio* qui lève les artifices magiques dissimulant la véritable identité de Graves : il s'agit du criminel Gellert Grindelwald. On le conduit en prison.

Cependant, Picquery est désespérée, le monde magique est exposé aux Newyorkais. Norbert libère son Oiseau-Tonnerre et lui confie du venin de Démonzémerville. L'animal crée une pluie diluvienne à laquelle se mélange le venin aux pouvoirs amnésiques. Les sorciers réparent les dégâts dans la ville tandis que les Non-Maj' oublient les derniers événements. Jacob doit, lui aussi, effacer sa mémoire. Après ses adieux à Norbert, Tina et Queenie qui partage ses sentiments, Jacob reçoit la pluie oubliettante.

Un jour qu'il se rend à l'usine de conserves où il travaille, Jacob reçoit des coquilles d'œufs d'Occamy en argent de la part d'un ami anonyme. Celles-ci lui permettent d'obtenir les fonds pour ouvrir sa boulangerie qui connaît un vif succès. Tina accompagne Norbert au bateau qui le ramènera en Europe. Leurs sentiments réciproques sont évidents et les adieux très peinés. Queenie se rend dans la boulangerie et Jacob lui sourit comme s'il reconnaissait sa bien-aimée.

I. 10. *Les Animaux fantastiques : Les Crimes de Grindelwald*

En 1927, après six mois de détention, Gellert Grindelwald est enfermé au MACUSA et s'apprête à être transféré sous haute surveillance vers l'Europe. Une escouade d'Aurors ainsi que Rudolph Spielman, responsable des mises en détention de la Confédération Internationale des Sorciers, sont mobilisés pour le voyage, ignorant que Grindelwald a convaincu Abernathy de rejoindre ses rangs au cours de son isolement. Dans le carrosse volant tiré par des Sombrals, Grindelwald parvient avec l'aide du traître au MACUSA à neutraliser tous les sorciers présents et disparaît, libre, en ne laissant la vie sauve qu'à Abernathy et Spielman qui tombe dans les flots bordant New York.

Trois mois plus tard, Norbert Dragonneau passe un entretien au Ministère de la Magie britannique devant Spielman, Torquil Travers (le directeur du Département de la Justice Magique) et Arnold Guzman (délégué des États-Unis auprès de la Confédération Internationale des Sorciers) dans le but de retrouver son permis de voyager, perdu après avoir « détruit » New York. Son frère Thésée, fiancé à Leta Lestrange et chef du Bureau des Aurors, participe à la réunion. Norbert se voit alors proposer un marché : retrouver Croyance Bellebosse, l'Obscurial qui a survécu à l'attaque des Aurors, en échange de ses titres de transport. Norbert refuse et quitte le bureau en apprenant que Grimmson, son Némésis, un chasseur de bêtes, est envisagé à sa place pour ce travail. Sur le chemin du retour chez lui, il est intercepté par Albus Dumbledore, qui le remercie d'avoir ramené l'Oiseau-Tonnerre aux États-Unis pour lui et l'informe de la présence de Croyance à Paris, en espérant que Norbert le retrouve avant Grindelwald. Il lui donne une carte d'un lieu sûr dans la capitale, avant de transplaner.

Une fois rentré chez lui, Norbert a la surprise d'y retrouver Jacob et Queenie. Il apprend que Tina fréquente un Auror, après avoir eu le cœur brisé suite à un article mensonger d'un tabloïd faisant état du mariage prochain de Norbert avec Leta Lestrange. Queenie, de son côté, a envoûté Jacob afin qu'ils puissent se marier à Londres, les Non-Maj' et les sorciers ne pouvant se côtoyer en Amérique. Une fois le sort levé, Jacob tente de lui faire entendre raison, en sachant que leur vie est à New York et que Queenie serait enfermée si leur relation s'apprenait. Queenie, désespérée, s'emporte et quitte Londres pour retrouver Tina, de séjour à Paris. Norbert, contrarié, décide lui aussi de rejoindre Tina et d'en profiter pour retrouver Croyance.

À Paris, Croyance travaille au cirque Arcanus dirigé par Skender où sont exposées toutes sortes de « monstres » magiques. Parmi eux, Nagini, une Maledictus qui se transforme en serpent et dont Croyance est proche. Une fois qu'il obtient une information sur sa mère biologique, Croyance déclenche l'évasion

de tous les animaux du cirque pour s'enfuir avec Nagini. Tina, présente, ne parvient pas à entrer en contact avec lui. En revanche, elle est interpellée par Yusuf Kama, le dernier membre d'une lignée de Sang-Pur, tout comme Croyance qui, selon Kama, serait l'enfant abandonné mentionné par une prophétie trouvée dans *Les Prédications* de Tycho Dodonus. À ce titre, Kama prétend donc connaître la véritable identité de l'Obscurial. Queenie, incapable de trouver Tina, s'effondre et est recueillie par Vinda Rosier, la seconde de Grindelwald, avant que celui-ci ne se présente à elle. Il souhaite qu'elle le rejoigne et lui explique que son seul but est d'offrir, à elle comme à tous les sorciers, la liberté de vivre au grand jour et d'aimer librement. Après quoi, Grindelwald laisse Queenie repartir. Pendant ce temps, Croyance retrouve Irma Dugard qu'il imagine comme étant sa mère mais qui est la personne qui l'a confié à sa mère adoptive à New York, Mary Lou Bellebosse. Elle n'a pas le temps de lui donner plus d'indices : Grimmson les retrouve au même moment et, sur ordre de Grindelwald, tue Irma Dugard avant de s'enfuir sous la fureur de l'Obscurus.

Norbert et Jacob arrivent à Paris par un Portoloïn clandestin et, grâce à ses animaux, retrouvent Yusuf Kama qui les mène à Tina. Les retrouvailles sont plutôt froides. Yusuf, qui pour des raisons inconnues pense devoir tuer Croyance, les enferme. Toutefois, son séjour prolongé dans les égouts parisiens l'ayant rendu malade, cela cause son évanouissement et permet l'évasion du trio. Ils se réfugient chez le contact de Dumbledore qui s'avère être l'alchimiste créateur de la Pierre Philosophale, Nicolas Flamel.

Travers, accompagné d'Aurors, de Thésée Dragonneau et de Leta Lestrange, se rend à Poudlard à la rencontre du professeur Dumbledore. Leta s'éclipse pendant que Travers et Thésée interrompent un cours de Défense Contre les Forces du Mal pour évoquer avec Dumbledore les *Prédications* de Dodonus, qui désigneraient l'Obscurial, une « fille en chagrin » et un vengeur que Travers identifie comme étant Norbert Dragonneau sous les ordres de Dumbledore. Travers lui demande officiellement de combattre Grindelwald, mais Dumbledore répond avec insistance qu'il en est incapable. En réprimande, Travers le menotte avec des admoniteurs qui lui permettent d'être informé de tous ses sortilèges lancés, et il l'interdit d'enseigner la Défense Contre les Forces du Mal.

Leta errant dans Poudlard se rappelle ses années à l'école, notamment un cours assuré par Dumbledore sur les Épouvantards. Leta, même épaulée par son professeur, était terrifiée à l'idée d'affronter la créature qui prend pour elle la forme d'un petit être flottant à l'intérieur d'un voile. Elle se souvient aussi de la proximité qu'elle a nouée avec Norbert. Leta, qui a préféré s'isoler dans l'une des anciennes salles de cours en attendant les Aurors, est rejointe par Dumbledore. Leta évoque avec l'enseignant la mort de son frère, Corvus, qui serait apparemment démentie par la rumeur. Celle-ci est une source de souffrance supplémentaire pour la jeune femme. Dumbledore mentionne douloureusement la mort de sa propre sœur, Ariana, en conseillant à Leta de ne pas s'enfermer dans la solitude et le regret comme lui-même l'a fait. Plus tard, seul face au miroir du Riséd qui montre ce que l'on désire le plus profondément, Dumbledore se voit en souvenir avec son ancien amour, Gellert Grindelwald, où ils concluent un pacte de sang, serment magique par lequel ils ne peuvent s'affronter.

À Paris, Norbert et Tina se rendent au Ministère français des Affaires Magiques afin de trouver des informations sur Croyance et la famille française des Lestrange aux archives généalogiques. Au cours d'une discussion, Norbert éclaircit sa situation auprès de Tina et en profite pour confier maladroitement ses sentiments pour elle. Leta les rejoint aux archives pour prouver que son frère est bel et bien mort, alors que la rumeur voudrait que ce soit Croyance. Malheureusement, Abernathy et Vinda Rosier ont déjà pu récupérer les archives et les ont transférées au cimetière du Père Lachaise sur les ordres de Grindelwald. Les Matagots du Ministère des Affaires Magiques obligent Norbert, Tina et Leta à s'enfuir. Ils transplanent jusqu'au cimetière grâce au Zouwu, une créature magique.

Là-bas, Norbert, Tina et Leta retrouvent Yusuf, Croyance, Nagini et Jacob qui, grâce à Flamel, a découvert que Queenie allait s'y rendre. Leta et Yusuf sont demi-frères, ayant la même mère, Laurena

Kama que le père de Leta Lestrange a envoûtée. Yusuf tente de tuer Croyance pour venger ses parents, révélant qu'il serait son demi-frère Corvus, le dernier fils des Lestrange, le seul que le père Lestrange aimait. Leta avoue cependant avoir déjà tué accidentellement Corvus lorsqu'elle était enfant, après l'avoir échangé contre un autre bébé moins bruyant, Croyance, au cours d'un voyage en transatlantique qui a finalement fait naufrage. L'apparence de son Épouvantard en bébé flottant dans le voile était donc Corvus englouti dans l'océan et les archives magiques confirment sa mort. Leta ignore quel était le nom du bébé sauvé qu'ils ont emporté par erreur, laissant Croyance désemparé et sans plus d'indices quant à son identité. Tous découvrent qu'une réunion menée par Grindelwald est organisée au cimetière du Père Lachaise, et que les archives avaient été placées ici afin d'y attirer Croyance accompagné de Nagini. Jacob y retrouve enfin Queenie, mais celle-ci ne veut pas partir avant d'avoir écouté Grindelwald. Norbert et Tina comprennent qu'il s'agit d'un piège, avant d'être rejoints par Thésée et ses Aurors.

Lors de son discours, Grindelwald prévient son public de la venue imminente d'une Seconde Guerre mondiale et qu'il faut combattre la haine et l'arrogance des Moldus pour le bien de tous. Il ne souhaite qu'une chose : permettre aux sorciers de vivre libres, heureux, et de connaître l'amour. En jouant avec la colère d'une sorcière de ses rangs, il provoque le meurtre de celle-ci par l'un des Aurors présents, puis disperse alors l'assemblée après avoir chargé ses fidèles de transmettre le message. Il dessine un cercle de flammes magiques autour de lui pour que les personnes encore présentes et qui ne l'ont pas encore rejoint décident de le faire ou de mourir. De nombreux Aurors tentent de s'enfuir mais sont tous rattrapés par les flammes. Croyance est le premier à rejoindre Grindelwald, persuadé qu'il connaît son identité. Nagini tente de le retenir, en vain. Queenie, convaincue par Grindelwald, tente violemment de persuader Jacob. Celui-ci, convaincu de la folie de Queenie, refuse de la suivre et ne parvient pas à la retenir. Comprenant que personne d'autre ne viendra, Grindelwald attaque les frères Dragonneau, avant d'être interrompu par Leta. Celle-ci feint de le rejoindre puis tente de le tuer pour faire diversion. Elle transmet son amour aux deux frères avant d'être tuée par Grindelwald. Le groupe restant, avec l'aide de Nicolas Flamel, forme un cercle et parvient de justesse à éteindre les flammes qui prennent la forme d'une hydre aux multiples têtes et qui menacent de détruire Paris. Tous sont anéantis par les pertes, tandis que le Niffleur de Norbert est parvenu à dérober une mystérieuse fiole que portait Grindelwald en pendentif.

À Poudlard, les officiels du Ministère et Norbert retrouvent Dumbledore. Le magizoologiste lui montre le pendentif qui contient le pacte de sang le liant à Grindelwald. Dumbledore pense pouvoir la détruire. Il regagne sa liberté par rapport au Ministère en promettant de combattre le mage noir.

Au château de Nurmengard en Autriche, chez Grindelwald, Queenie informe celui-ci que Croyance est sujet aux doutes. Grindelwald lui offre alors une baguette magique et lui révèle son identité : Croyance serait Aurelius Dumbledore, traqué par son frère qu'il ne nomme pas. Apparaît alors pour preuve un phénix, animal lié à la famille Dumbledore. Une fois seul, Croyance teste sa baguette, détruisant sans difficulté le flanc des montagnes environnantes.

II. Annexe 2 : *Cues lists*

II. 1. *Cue list de Harry Potter and the Sorcerer's Stone*

En croisant diverses sources (manuscripts des orchestrateurs, *rundown* de Bill WROBEL, répertoire de BMI⁵²¹, conducteur du ciné-concert, album CD, *recording sessions* et *HPJWSC*), nous sommes parvenu à établir la *cue list* suivante.

⁵²¹ Broadcast Music, Incorporated (BMI) est une société de collecte et répartition des droits d'auteurs, sorte d'équivalent américain de la SACEM. John WILLIAMS, Alexandre DESPLAT et James Newton HOWARD y adhèrent.

<i>Cues</i>	<i>Titres</i>	<i>Titres alternatifs</i>	<i>Partitions obtenues</i>	<i>Audio obtenus</i>	<i>Timecodes</i>
1M1 / 1MA ⁵²²	<i>Potter Logo Lead In</i>	—	✓	✓	00:00:00-00:00:17
1M1 – 1M2	<i>The Prologue</i>	<i>Harry Potter and the Sorcerer's Stone Prologue</i>	✓	✓	00:00:18-00:04:12
1M3	<i>The Friendly Reptile</i>	<i>Visit to the Zoo</i>	✓	✓	00:06:25-00:09:13
1M4	<i>Don't Burn My Letter!</i>	—	✓	✓	00:09:19-00:10:48
1M5	<i>Mail Delivery</i>	<i>Letters from Hogwarts</i>	✓	✓	00:10:57-00:12:16
2M1	<i>The Beach and the Arrival of Hagrid</i>	<i>Harry's Wish and Hagrid's Entrance</i>	✓	✓	00:12:38-00:13:21
2M2	<i>You're a Wizard, Harry</i>	—	✓	✓	00:15:07-00:16:00 00:17:26-00:18:37
2M2A	<i>Never Insult Albus Dumbledore</i>	—	✓	✓	00:17:26-00:18:37
2M3	<i>The Wizard's Pub</i>	—	✗	✓	00:18:58-00:19:24 00:19:36-00:20:17
2M4	<i>Diagon Alley Part 1</i>	<i>Diagon Alley and the Gringotts Vault</i>	✓	✓	00:20:24-00:23:28 00:23:42-00:24:45
2M4A	<i>Diagon Alley Part 2</i>	—	✓	✓	00:23:42-00:24:45
2M5	<i>Harry Gets His Wand</i>	—	✓	✓	00:26:49-00:28:50
3M1	<i>Hagrid's Flashback</i>	—	✓	✓	00:29:40-00:31:10
3M2	<i>Platform Nine and Three Quarters</i>	<i>Platform Nine and Three Quarters and the Journey to Hogwarts</i>	✓	✓	00:32:23-00:34:34
3M3	<i>Escaping Frog</i>	<i>Chocolate Frog Escapes</i>	✓	✓	00:35:50-00:36:32
3M4	<i>Arrival at Hogwarts</i>	<i>The Journey to Hogwarts</i>	✓	✓	00:37:49-00:39:48
3M5	<i>Entry into the Great Hall</i>	<i>Entry into the Great Hall and the Banquet Through the Doors</i>	✓	✓	00:41:14-00:42:24
3M6	<i>House Selection</i>	—	✓	✓	00:43:00-00:46:12
4M1	<i>The Banquet</i>	—	✓	✓	00:46:23-00:49:26
4M2	<i>Lonely First Night</i>	—	✓	✓	— ⁵²³
4M3	<i>Mail Drop</i>	<i>The Daily Prophet</i>	✓	✓	00:53:43-00:55:15
4M4	<i>Mr Longbottom Flies</i>	<i>Mr Longbottom Flies Part 1</i>	✓	✓	00:56:20-00:57:15
4M4A	<i>Mr Longbottom Flies Part 2</i>	—	✓	✓	00:57:33-00:59:19

⁵²² Deux versions existent.

⁵²³ Bien que leur matériau thématique soit similaire, c'est 9M2 *Leaving Hogwarts* qui a été monté dans le film entre 00:49:41 et 00:50:39 à la place de 4M2 *Lonely First Night*.

<i>Cues</i>	<i>Titres</i>	<i>Titres alternatifs</i>	<i>Partitions obtenues</i>	<i>Audio obtenus</i>	<i>Timecodes</i>
4M5	<i>The Moving Stairs</i>	<i>Hogwarts Forever and the Moving Stairs</i>	✓	✓	01:00:45-01:02:30
4M6	<i>It's Guarding Something</i>	—	✓	✓	—
4M7	<i>Introduction to Quidditch</i>	—	✓	✓	01:04:28-01:05:55
5M1	<i>Hermione's Feather</i>	—	✓	✓	01:06:58-01:07:33
5M1B	<i>Hogwarts Hallowe'en Feast</i>	<i>Halloween</i>	✗	✗	01:07:45-01:08:18
5M1X	<i>Troll in the Dungeon</i>	—	✓	✓	—
5M2	<i>Fighting the Troll</i>	<i>Troll</i>	✓	✓	01:09:09-01:12:13
5M3	<i>Nimbus 2000</i>	<i>Owl Delivers Nimbus 2000</i>	✓	✓	01:14:25-01:15:30
5M4 <i>The Quidditch Match Part 1</i>	<i>Let the Games Begin</i>	—	✓	✓	01:15:31-01:17:43
5M4 <i>The Quidditch Match Part 2</i>	<i>The Scoring Begins</i>	—	✓	✓	01:17:43-01:19:15
5M4 <i>The Quidditch Match Part 3</i>	<i>Slytherin Scores</i>	—	✓	✓	01:19:15-01:21:37
5M4 <i>The Quidditch Match Part 4</i>	<i>Harry's Great Victory</i>	—	✓	✓	01:21:37-01:23:53
6M1	<i>Hagrid's Christmas Tree</i>	—	✓	✓	01:24:41-01:25:28
6M1A alt.	<i>Cast a Christmas Spell</i>	<i>Ghost Trio effect Closing Theme</i>	✗	✓	01:25:27-01:25:38
6M1A	<i>Christmas Music Box</i>	—	✓	✓	01:25:39-01:25:50
6M2	<i>Christmas Morning</i>	—	✓	✓	01:26:46-01:28:35
6M2A	<i>The Library Scene</i>	<i>Invisibility Cloak and the Library Scene</i>	✓	✓	01:28:35-01:34:16
6M3	<i>Dumbledore's Advice</i>	—	✓	✓	01:34:45-01:36:43
6M4	<i>Owl's Flight</i>	—	✓	✓	—
6M4 alt.	<i>Hedwig's Time Transition</i>	—	✓	✓	01:36:43-01:37:41
6M5	<i>Hermione's Reading</i>	—	✓	✓	01:38:02-01:39:06
6M6	<i>The Norwegian Ridgeback</i>	<i>The Norwegian Ridgeback and a Change of Season</i>	✓	✓	01:40:15-01:41:48
7M1	<i>Filch's Fond Remembrance</i>	—	✓	✓	01:42:13-01:43:48

<i>Cues</i>	<i>Titres</i>	<i>Titres alternatifs</i>	<i>Partitions obtenues</i>	<i>Audio obtenus</i>	<i>Timecodes</i>
7M2	<i>The Blue Forest</i>	<i>The Dark Forest</i>	✓	✓	01:44:07-01:44:49 01:45:40-01:49:10
7M3	<i>Three Note Loop</i>	<i>The Stone</i>	✓	✓	01:49:49-01:50:37
7M3A	<i>Hagrid Plays the Flute</i>	<i>Solo Flute Hagrid's Flute</i>	X	✓	01:50:31-01:50:56
7M4	<i>Running to McGonagall</i>	—	✓	✓	01:51:33-01:53:42
7M5	<i>Neville Stiffens</i> ⁵²⁴	—	✓	✓	01:54:00-01:54:37
7M6	<i>Fluffy's Theme Solo Harp</i>	<i>Fluffy's Theme Fluffy's Harp Lullaby</i>	✓	✓	01:54:38-01:55:47
7M7	<i>In the Vinesnakes</i>	<i>In the Devil's Snare</i>	✓	✓	01:55:55-01:57:53
7M8	<i>The Flying Keys</i>	<i>In the Devil's Snare and the Flying Keys</i>	✓	✓	01:58:34-02:00:25
8M1	<i>The Chess Board</i>	—	✓	✓	02:00:28-02:02:13
8M2	<i>The Game Begins</i>	—	✓	✓	02:02:13-02:05:30
8M3	<i>Checkmate</i>	—	✓	✓	02:05:30-02:07:26
8M4	<i>The Mirror Scene</i>	<i>The Face of Voldemort</i>	✓	✓	02:08:26-02:14:26
8M5	<i>Love, Harry</i>	—	✓	✓	02:16:16-02:17:52
9M1	<i>Gryffindor Wins</i>	<i>Gryffindor Wins the House Cup</i>	✓	✓	02:19:21-02:21:56
9M2	<i>Leaving Hogwarts</i>	—	✓	✓	02:22:01-02:24:11
—	<i>End Credits Part I</i>	<i>Harry Potter End Credits Harry's Wondrous World (Extended Version)</i>	✓	✓	02:24:13-02:28:28
—	<i>Hedwig's Theme</i>	—	✓	✓	02:28:25-02:32:12

Composition de la *Children's Suite for Orchestra* :

<i>Titres</i>	<i>Partitions obtenues</i>	<i>Enregistrements obtenus</i>
<i>Hedwig's Flight</i>	✓	✓
<i>Hogwarts Forever</i>	✓	✓
<i>Voldemort</i>	✓	✓
<i>Nimbus 2000</i>	✓	✓
<i>Fluffy and His Harp</i>	✓	✓
<i>Quidditch</i>	✓	✓
<i>Family Portrait</i>	✓	✓
<i>Daigon Alley</i>	✓	✓
<i>Harry's Wondrous World</i>	✓	✓

⁵²⁴ 7M5 *Neville Stiffens* résulte de la juxtaposition des *cues* 5M1X *Troll in the Dungeon* et 4M6 *It's Guarding Something*.

Musiques supplémentaires composées et enregistrées :

Titres	Partitions obtenues	Enregistrements obtenus
<i>Hedwig's Theme for Harp</i>	✓	✓
<i>Teaser</i>	✗	✓
<i>Hogwarts Forever (Vocal Version)</i>	✗	✓
<i>Television Commercial</i> ⁵²⁵	✓	✓
<i>Trailer</i> [#2]	✓	✓

II. 2. Cue list de *Harry Potter and the Chamber of Secrets*

En croisant diverses sources (manuscrits des orchestrateurs, conducteur du ciné-concert, *rundown* de Bill WROBEL, répertoire de BMI, *Harry Potter and the Chamber of Secrets music summary sheets* édité par Jim HARRISON chez Segue Music, album CD, *recording sessions* et *HPJWSC*), nous sommes parvenu à établir la *cue list* suivante.

Cues	Titres	Titres alternatifs	Partitions obtenues	Audio obtenu	Timecodes
1M1 – 1M2	<i>Prologue: Book II</i>	—	✓	✓	00:00:00-00:01:26
1M3A	<i>Vernon Gathers Family</i>	<i>Gather Around</i> ⁵²⁶	✓	✓	00:02:22-00:03:06
1M3	<i>Introducing Dobby</i> ⁵²⁷	<i>Enter Dobby</i>	✓	✓	—
1M4	<i>Dobby Warns Harry</i>	—	✓	✓	00:05:06-00:05:36
1M5	<i>Unsent Letters / Cake</i>	—	✓	✓	00:06:20-00:07:39
1M6 ⁵²⁸	—	—	✗	✗	—
1M7	<i>Escape from the Dursley's</i>	—	✓	✓	00:07:54-00:10:46
1M8	<i>Magical Household</i>	—	✓	✓	00:10:49-00:11:36
1M9	<i>Letters from Hogwarts – Floo Powder</i>	—	✓	✓	00:13:32-00:15:17
1M10	<i>Borgin and Burkes</i>	—	✓	✓	00:15:37-00:16:22
1M11 / 2MA	<i>Knocturn Alley / Diagon Alley</i>	—	✓	✓	00:16:25-00:18:00 02:40:26-02:40:44 ⁵²⁹
2M1A	<i>Flourish and Blotts</i>	—	✓	✓	00:18:18-00:18:35
2M1B	<i>Harry Meets Lucius</i>	—	✓	✓	00:19:45-00:22:15
2M2	<i>The Train Station</i>	—	✓	✓	00:22:20-00:23:39
2M3	<i>The Flying Car</i>	—	✓	✓	00:23:39-00:26:52
2M4	<i>Whomping Willow</i>	—	✓	✓	—
2M4A	<i>Car Escapes</i>	—	✓	✓	00:28:27-00:28:52
2M5	<i>Filches Warning</i>	—	✓	✓	00:29:10-00:29:30
2M6	<i>Boys Receive Detention</i>	—	✓	✓	00:30:13-00:31:33

⁵²⁵ Musique composée et enregistrée pour une publicité pour Coca-Cola® sous le titre *Hedwig Tries a Coke*.

⁵²⁶ *Gather Around* n'est pas un titre alternatif officiel, il s'agit de celui du *sketch*.

⁵²⁷ Le conducteur manuscrit de l'orchestrateur orthographe Dobby « Dobbie ».

⁵²⁸ N'a jamais existé, omis.

⁵²⁹ L'extrait de 2MA *Diagon Alley* monté entre 02:40:26 et 02:40:44 accompagne la scène post-crédits du film où l'on peut voir le nouveau livre de Gilderoy Lockhart, *Qui suis-je*, en vitrine de la librairie Fleury et Bott sur le Chemin de Traverse.

<i>Cues</i>	<i>Titres</i>	<i>Titres alternatifs</i>	<i>Partitions obtenues</i>	<i>Audio obtenus</i>	<i>Timecodes</i>
2M7 ⁵³⁰	<i>Mandrakes</i>	—	✗	✗	—
2M8	<i>Introducing Colin</i>	—	✓	✓	00:33:14-00:33:47
2M8A	<i>Mailing Delivery</i>	—	✓	✓	00:33:47-00:33:58
2M9	<i>Howler Letter for Ron</i>	—	✓	✗	00:33:58-00:34:30
2M10	<i>Gilderoy Lockhart</i>	—	✓	✓	00:35:16-00:35:36
2M11A	<i>Cornish Pixies</i>	—	✓	✓	00:35:37-00:36:39
2M11B	<i>Flying Pixies</i>	—	✓	✓	00:36:39-00:38:09
3M1	<i>Eat Slugs</i>	—	✓	✓	00:38:42-00:39:59
3M2	<i>Hermione and the Mudbloods</i>	<i>Hermione & Hagrid</i> ⁵³¹	✓	✓	00:40:24-00:41:34
3M3	<i>The Writing on the Wall</i>	—	✓	✓	00:43:28-00:46:01
3M4	<i>Dumbledore's Caution</i>	—	✓	✓	00:46:32-00:47:36
3M5	<i>Night Corridor</i>	—	✓	✓	00:47:37-00:48:17
3M6	<i>Transformation Class</i>	—	✓	✓	00:49:23-00:51:28
3M6 insert	<i>Transformation (Class Ending)</i>	—	✓	✓	—
3M7	<i>The Library</i>	—	✓	✓	00:52:16-00:53:01
4M1 <i>Quidditch, Second Year pt. 1°</i>	<i>Quidditch Stadium</i>	—	✓	✓	00:53:04-00:54:40
4M1 <i>Quidditch, Second Year pt. II°</i>	<i>Bludger Attack</i>	—	✓	✓	00:54:40-00:55:40
4M1 <i>Quidditch, Second Year pt. III°</i>	<i>Chasing the Snitch</i>	—	✓	✓	00:55:40-00:57:14
4M1 <i>Quidditch, Second Year pt. 4</i>	<i>Harry Catches the Snitch</i>	<i>Harry Chases the Snitch</i>	✓	✓	00:57:15-00:58:10
4M2	<i>Petrified Colin</i>	—	✓	✓	01:01:25-01:03:21
4M3	<i>Moaning Myrtle</i>	<i>Moaning Myrtle Appears</i>	✓	✓	01:03:49-01:04:22
4M4	<i>Dueling Club</i>	—	✓	✓	01:05:10-01:05:49 01:06:42-01:09:22
5M1	<i>Harry is a Parselmouth</i>	—	✓	✗	01:09:57-01:10:42

⁵³⁰ Omis et Bill WROBEL n'en fait pas mention.

⁵³¹ Jim HARRISON et la HPJWSC sont les seuls à titrer cette piste « *Hermione & Hagrid* ».

<i>Cues</i>	<i>Titres</i>	<i>Titres alternatifs</i>	<i>Partitions obtenues</i>	<i>Audio obtenus</i>	<i>Timecodes</i>
5M2	<i>Harry on the Mountain</i>	—	✓	✓	—
5M3 ⁵³²	—	—	✗	✗	—
5M4	<i>Petrified Justin</i>	—	✓	✓	01:11:24-01:13:52
5M4A	<i>The Introduction of Fawkes</i>	<i>Harry Meets Fawkes</i>	✓	✓	01:13:53-01:15:20
5M5	<i>Fawkes is Reborn</i>	—	✓	✓	01:15:45-01:16:13
5M6 / 5M7	<i>Christmas Break</i>	—	✓	✓	01:17:00-01:17:55
5M8	<i>Cakes for Crabbe & Goyle</i>	—	✓	✓	01:18:38-01:19:34
5M9	<i>Polyjuice Potion</i>	—	✓	✓	01:19:36-01:22:39
5M10A	<i>Worse than Dumbledore</i>	<i>Potion Wears Off</i>	✓	✓	01:23:11-01:25:42
6M1 ⁵³³	—	—	✗	✗	—
6M2	<i>The Diary</i>	—	✓	✓	01:27:14-01:27:25
6M3 ⁵³⁴	<i>Hospital Wing</i>	—	✗	✗	—
6M4A	<i>Entering the Diary</i>	—	✓	✗	01:27:25-01:30:31
6M4B	<i>Meeting Tom Riddle</i>	—	✓	✓	01:30:01-01:33:46
6M5	<i>Ransacked Dormitory</i>	—	✓	✓	01:34:40-01:35:35
6M6	<i>Petrified Hermione</i>	—	✓	✓	01:36:02-01:36:45
6M7 / 7MA	<i>Time to Get Dad's Cloak</i>	—	✓	✓	01:37:43-01:38:21
7M1	<i>Hagrid's Arrest</i>	—	✓	✓	01:38:45-01:42:30
7M2	<i>The Spiders</i>	<i>The Spiders pt. 1 Follow the Spiders</i>	✓	✓	01:42:35-01:43:37
7M3	<i>Aragog</i>	—	✓	✓	01:44:43-01:47:02
7M4	<i>The Spiders</i>	<i>The Spiders pt. 2 The Spiders Attack</i>	✓	✓	01:47:02-01:48:42 01:49:08-01:50:31
7M5A / 7M5B	<i>Car Drives off / It's a Basilisk</i>	—	✓	✓	01:50:55-01:52:42
7M6	<i>Ginny Gets Snatched</i>	—	✓	✓	01:53:25-01:55:30
8M1 ⁵³⁵	<i>Lockhart's Wand</i>	—	✗	✗	—
8M2	<i>Myrtle's Tale</i>	—	✓	✓	01:56:43-01:58:00
8M2A	<i>The Chamber Door Opens</i>	<i>The Chamber Doors Open</i>	✓	✓	01:58:01-01:59:46
8M2B pt. 1	<i>Goodbye to Memories</i> ⁵³⁶	—	✓	✓	01:59:46-02:02:00
8M2B pt. 2	<i>Harry Goes to Find Ginny</i>	<i>The Search for Ginny</i>	✓	✓	02:03:13-02:03:45
8M2C	<i>Entering the Chamber</i>	—	✓	✓	02:03:45-02:08:55

⁵³² N'a jamais existé, omis.

⁵³³ N'a jamais existé, omis.

⁵³⁴ Omis et Bill WROBEL n'en fait pas mention.

⁵³⁵ Omis et Bill WROBEL n'en fait pas mention.

⁵³⁶ Jim HARRISON est le seul à titrer ce *cue* « *Pit of Bones* ».

<i>Cues</i>	<i>Titres</i>	<i>Titres alternatifs</i>	<i>Partitions obtenues</i>	<i>Audio obtenus</i>	<i>Timecodes</i>
8M3	<i>Fawkes Delivers the Hat</i>	—	✓	✓	02:08:55-02:11:18
8M4	<i>The Basilisk Confronts Harry</i>	—	✗	✗	—
8M5	<i>Dueling the Dragon</i> ⁵³⁷	<i>Dueling the Basilisk</i>	✓	✓	02:12:39-02:14:32
8M6	<i>Demise of Tom Riddle</i>	—	✓	✗	02:14:33-02:16:10
8M7 / 9M1	<i>Fawkes Heals Harry</i>	—	✓	✓	02:16:51-02:18:07
9M2	<i>Dumbledore and Harry</i> ⁵³⁸	—	✓	✓	02:18:54-02:21:30
9M3	<i>Lucius Visits Dumbledore / Dobby is Freed</i>	<i>Lucius and Dumbledore / Dobby is Freed</i>	✓	✓	02:22:45-02:26:35
9M4	<i>A Reunion of Friends</i>	—	✓	✓	02:26:36-02:31:43
10M1X	<i>Fawkes the Phoenix</i>	—	✓	✓	02:34:00-02:36:50
10M2X	<i>End Credits pt. I</i>	<i>E. C. from HP 1 Harry's Wondrous World</i>	✓	✓	02:31:44-02:33:59
10M3X	<i>The Chamber of Secrets</i>	—	✓	✓	02:36:51-02:40:23
10M4X	<i>Dobbie CD Version</i>	<i>Dobby the House Elf</i>	✓	✓	—

À cela s'ajoute trois *Television Commercials* à nouveau pour Coca-Cola® dont nous possédons les enregistrements.

II. 3. *Cue list de Harry Potter and the Prisoner of Azkaban*

En croisant diverses sources (manuscrits des orchestrateurs, conducteur du ciné-concert, répertoire de BMI, album CD, *recording sessions* et *HPJWSC*), nous sommes parvenu à établir la *cue list* suivante.

<i>Cues</i>	<i>Titres</i>	<i>Titres alternatifs</i>	<i>Partitions obtenues</i>	<i>Audio obtenus</i>	<i>Timecodes</i>
1M1	<i>Opening III</i>	<i>Lumos! (Hedwig's Theme)</i>	✓	✓	00:00:07-00:01:39 02:21:12-02:21:25
1M2 / 1M3A	<i>That's a Lie</i>	[1 ^{re} section de] <i>Aunt Marge's Waltz (Alternate)</i>	✓	✓	00:03:46-00:03:48
1MB	<i>New Intro</i>	[2 ^e section de] <i>Aunt Marge's Waltz (Alternate)</i>	✓	✓	—
1M4X	<i>Aunt Marge Points the Finger</i>	—	✓	✓	—
1M4	<i>Aunt Marge's Waltz</i>	—	✓	✓	00:04:22-00:06:05 02:19:00-02:21:10
— ⁵³⁹	<i>La Cumparsita</i>	—	✗	✓	00:06:05-00:06:18

⁵³⁷ Jim HARRISON est le seul à titrer cette piste « *Harry Battles Basilisk* ».

⁵³⁸ Jim HARRISON est le seul à titrer cette piste « *Harry Talks with Dumbledore* ».

⁵³⁹ *La Cumparsita* est une musique non originale et diégétique écrite par Gerardo MATOS RODRÍGUEZ en 1916.

<i>Cues</i>	<i>Titres</i>	<i>Titres alternatifs</i>	<i>Partitions obtenues</i>	<i>Audio obtenus</i>	<i>Timecodes</i>
1M5	<i>Parents Portrait</i>	—	✓	✓	00:06:23-00:06:34
1M6 / 1MC	<i>The Empty Playground</i>	—	✓	✓	00:07:50-00:08:18
1M7 / 1MD	<i>The Knight Bus</i>	—	✓	✓	00:08:20-00:09:15
1M8	<i>The Knight Bus Ride</i> « <i>Concerto for Hub Caps</i> »	<i>The Knight Bus Ride</i>	✓	✓	00:09:50-00:10:36 02:16:30-02:17:27
1M9	<i>Newspaper Headliner</i>	—	✓	✓	00:10:53-00:11:50
1M9A	<i>Squeeze Play</i>	<i>Squeeze Bus Waltz</i>	✓	✓	00:11:50-00:12:08
1M9B	<i>Second Collision</i>	—	✓	✓	00:12:08-00:12:16
1M10	<i>The Leaky Cauldron</i>	<i>Pub Source</i>	✓	✓	00:12:36-00:13:04
2M1	<i>The Book Attacks</i>	—	✓	✓	00:15:21-00:16:10
[2M2]	<i>Shawm</i>	—	✓	✗	00:16:53-00:17:32 00:17:48-00:18:19
2M2A	<i>Discussing Black</i>	—	✓	✓	00:17:58-00:18:55
2M3 ⁵⁴⁰	<i>The Train to Hogwarts</i>	—	✓	✓	00:19:42-00:20:00
2M4	<i>The Dementor Appears</i>	<i>Apparition on the Train</i>	✓	✓	00:20:29-00:22:21
2M5	<i>Something Wicked Intro</i>	—	✓	✓	00:23:50-00:24:02
2M5A	<i>Double Trouble</i>	—	✓	✓	00:24:01-00:24:44 02:17:27-02:18:59
2M6	<i>Dumbledore's Warning</i>	—	✓	✓	00:26:32-00:27:13
2M7 ⁵⁴¹	—	—	✗	✗	—
2M8	<i>Double Trouble March</i>	—	✓	✓	00:27:42-00:27:56
2M9	<i>Rainy Nights, Dementors, and Birds</i>	—	✓	✓	00:28:30-00:29:10
2M10	<i>You Have the Grim</i>	—	✓	✓	00:30:50-00:31:20
3M1+2	<i>Double Trouble on the Hill</i>	—	✓	✓	00:31:53-00:32:40
3M3 ⁵⁴²	—	—	✗	✗	—
3M4N /3MC	<i>Befriending the Hippogriff</i>	—	✓	✓	00:34:49-00:35:44
3M4AX	<i>Drum Overlay</i>	—	✓	✓	00:36:01-00:36:08 02:13:40-02:13:50
3M4AN / 3MCA	<i>Riding the Hippogriff</i>	<i>Buckbeak's Flight</i>	✓	✓	00:36:05-00:37:43 02:13:50-02:15:35

⁵⁴⁰ Deux versions existent : *Version I* et *Version II*. Elles sont constitutives du titre *Trouble Takes Many Forms* avec deux autres pièces publiées dans la *HPJWSC*.

⁵⁴¹ Probablement omis. Il pourrait s'agir des vocalises chantées par le portrait de la Grosse Dame entre 00:27:02 et 00:27:33.

⁵⁴² Probablement omis.

<i>Cues</i>	<i>Titres</i>	<i>Titres alternatifs</i>	<i>Partitions obtenues</i>	<i>Audio obtenus</i>	<i>Timecodes</i>
3M5-5A	<i>Bonding with Hippogriff and Sir Cadogan Again</i>	—	X	✓	—
3M13	<i>Sir Cadogan for Dufay Ensemble & Percussion</i>	—	✓	✓	00:38:39-00:39:07
3M5B	<i>Kids Inspect Newspaper etc.</i>	—	✓	✓	00:39:37-00:40:17
3M6	<i>Snape Dresses Up</i>	—	✓	✓	00:42:21-00:42:53
— ⁵⁴³	<i>Hot Liquorice</i>	—	X	✓	00:43:02-00:43:12 00:43:23-00:43:40 00:43:53-00:44:08 00:44:23-00:44:44
3M6A	<i>The Spider</i>	—	✓	✓	00:43:07-00:43:23
3M6B	<i>The Snake</i>	—	✓	✓	00:43:41-00:43:52
3M7A	<i>Clown out of the Cupboard</i>	—	✓	✓	00:43:57-00:44:23
3M8 ⁵⁴⁴	—	—	X	X	—
3M9	<i>Revealing the Bridge</i>	—	✓	✓	00:45:33-00:46:02
3M10	<i>Remembering Mother</i>	—	✓	X	—
3M10 alt.	<i>Remembering Mother Alternate</i>	—	✓	✓	00:46:36-00:47:37
3M11	<i>The Portrait Scene</i>	<i>The Portrait Gallery</i>	✓	✓	00:48:11-00:49:37
3M11A	<i>The Big Doors</i>	—	✓	✓	00:49:37-00:50:05
3ME	<i>The Great Hall Ceiling</i>	—	✓	✓	—
3M12 revised	<i>The Great Hall Ceiling</i>	—	✓	✓	00:50:05-00:51:30
4M1	<i>Page 394</i>	—	✓	✓	00:53:44-00:54:06
4M2	<i>Quidditch 2004</i>	<i>Quidditch, Third Year</i>	✓	✓	00:54:06-00:56:07
4M2A	<i>Quidditch Ending</i>	—	✓	✓	00:56:07-00:56:36
?	<i>A Window the the Past</i>	—	✓	✓	00:57:22-00:58:30
4M3+4	<i>Enter Winter</i>	—	✓	✓	—
4M3+4 new	<i>Woods Walk and Birds Flight</i>	<i>Walk in the Woods Revised Start Birds Flight</i>	✓	✓	00:53:30-00:59:40
4M5	<i>Map to Snow Scene</i>	—	✓	✓	—
4M5N	<i>Up the Stairs</i>	—	✓	✓	01:00:51-01:02:32
4M5X	<i>Candy Box</i>	—	✓	✓	01:01:10-01:01:45
4M6 / 4MC	<i>Snow Fight</i>	<i>The Snowball Fight</i>	✓	✓	01:02:33-01:03:18 02:15:35-02:16:29

⁵⁴³ *Hot Liquorice* est une musique non-originale et diégétique écrite par Dick WALTERS en 1993.

⁵⁴⁴ Probablement omis.

<i>Cues</i>	<i>Titres</i>	<i>Titres alternatifs</i>	<i>Partitions obtenues</i>	<i>Audio obtenus</i>	<i>Timecodes</i>
4M7 / 4M10A	<i>The Elves Song</i>	<i>A Winter's Spell / Source / Source 1</i>	✓	✓	01:03:22-01:04:18 01:05:57-01:06:03
4M8-4M9	<i>Source</i>	—	✓	✓	01:03:36-01:04:45
4M10N	<i>Brief Snow Scene</i>	—	✓	✓	01:05:50-01:07:45
4M11	<i>Explore Your Past</i>	—	✓	✓	01:08:11-01:08:41
4M12	<i>Opening the Trunk</i>	—	✓	✓	01:08:54-01:09:10
4M13	<i>Harry and Voices</i>	—	✓	✓	01:09:50-01:10:15
4M14	<i>Dueling the Dementor</i>	—	✓	✓	01:10:26-01:11:52
4M15	<i>Courtyard Source</i>	<i>Solo Recorder</i>	✓	✓	01:11:53-01:12:21
5M1	<i>Buckbeak's Sentence</i>	—	✓	✓	01:13:11-01:13:31
5M2	<i>Reading the Map</i>	—	✓	✓	01:13:58-01:15:22
5M2A	<i>Reveal Your Secret</i>	—	✓	✓	—
5M3	<i>The Mention of Pettigrew</i>	—	✓	✓	01:18:58-01:19:28
5M4 ⁵⁴⁵	—	—	✗	✗	—
5M5	<i>The Crystal Ball</i>	—	✓	✓	01:19:48-01:20:22 01:20:59-01:22:28
5M6	<i>The Executioner</i>	—	✓	✓	01:22:37-01:23:09
5M7	<i>The Walk to Buckbeak</i>	—	✓	✓	01:23:51-01:24:27
5M8	<i>Buckbeak is Sentenced</i>	—	✓	✓	01:25:23-01:27:43
5M9	<i>Scabbers Runs</i>	<i>Chasing Scabbers</i>	✓	✓	01:27:44-01:28:25
5M10	<i>The Whomping Willow</i>	—	✓	✓	01:28:52-01:29:50
6M1	<i>Entering the Shrieking Shack</i>	—	✓	✓	01:30:14-01:30:48
6M2	<i>The Confrontation Scene</i>	—	✓	✓	01:30:48-01:35:23
6M3 ⁵⁴⁶	—	—	✓	✗	01:35:23-01:36:57
6M4	<i>Sirius and Harry</i>	—	✓	✓	01:37:33-01:39:16
6M5	<i>Werewolf Scene</i>	—	✓	✓	01:39:16-01:42:40
6M5AN	<i>First Frozen Lake</i>	—	✓	✓	01:42:41-01:45:39
6M6 ⁵⁴⁷	—	—	✗	✗	—
6M7	<i>Reviewing the Recent Past</i>	—	✓	✓	01:47:50-01:50:18
7M1	<i>Viewing the Recent Past</i>	—	✓	✓	01:50:19-01:52:27
7M1A	<i>Saving Buckbeak</i>	—	✓	✓	01:52:57-01:56:28
7M1B	<i>Bats Extension</i>	—	✓	✓	—

⁵⁴⁵ Probablement omis.

⁵⁴⁶ Ce *cue* ne portant pas de titre est identique à 5M2 *Reading the Map*.

⁵⁴⁷ Probablement omis.

<i>Cues</i>	<i>Titres</i>	<i>Titres alternatifs</i>	<i>Partitions obtenues</i>	<i>Audio obtenus</i>	<i>Timecodes</i>
7M2	<i>My Dad Conjured the Patronus</i>	—	✓	✓	01:57:17-01:59:09
7M3	<i>Buckbeak Saves the Day</i>	—	✓	✓	01:59:37-02:00:04
7M4	<i>Watching the Past</i>	—	✓	✓	02:00:06-02:02:10
7M5	<i>The Rescue of Sirius</i>	—	✓	✓	02:02:15-02:03:25
7M6	<i>Sirius Finale Scene</i>	—	✓	✓	02:03:43-02:05:03
7M6A	<i>Turning Time Back</i>	—	✓	✓	02:05:02-05:36
7M7	<i>Ext. Whomping Willow</i>	—	✓	✗	—
7M7 rev.	<i>Whomping Willow Revisited</i>	—	✓	✓	02:05:44-02:06:13
7M8 ⁵⁴⁸	<i>Jungle Jazz Room</i>	—	✓	✓	02:06:14-02:07:25
7M9	<i>Lupin's Departure</i>	—	✓	✓	02:08:13-02:08:42
[7M10]	<i>Sir Cadogan</i>	—	✓	✓	02:08:42-02:08:59
7M11N	<i>A New Broomstick</i>	<i>Potter Titles</i>	✓	✓	02:09:08-02:09:18
7M11NN	<i>Potter Titles</i>	—	✓	✓	02:09:19-02:10:09
7M12	<i>End Credits</i>	<i>Harry Potter End Credits Suite / Harry Potter Finale / Harry Potter and the Prisoner of Azkaban End Titles / Harry Potter and the Prisoner of Azkaban End Credits Suite</i>	✓	✓	02:10:10-02:13:40
?	?	—	✗	✗	02:21:30-02:21:36

Musiques supplémentaires composées et enregistrées :

<i>Titres</i>	<i>Partitions obtenues</i>	<i>Enregistrements obtenus</i>
<i>The Dementors Circle</i>	✗	✓
<i>The Patronus Light</i>	✗	✓
<i>The Patronus Power</i>	✗	✓
<i>Harry Potter III Trailer Teaser</i>	✓	✓
<i>Trailer</i>	✗	✓

II. 4. *Cue list de Harry Potter and the Goblet of Fire*

À partir des *recording sessions*, de quelques conducteurs épars et du conducteur du ciné-concert, nous sommes parvenu à établir la *cue list* suivante.

⁵⁴⁸ *Jungle Jazz Room* est une musique non-originale et diégétique écrite par Steve GREY en 1930.

<i>Cues</i>	<i>Titres</i>	<i>Titres alternatifs</i>	<i>Partitions obtenues</i>	<i>Audio obtenus</i>	<i>Timecodes</i>
1M1	<i>Opening Titles</i>	<i>The Story Continues</i>	✓	✓	00:00:01-00:01:25
1M2	<i>Frank Dies</i>	—	✓	✓	00:01:40-00:03:46
1M3	<i>Out of Bed</i>	—	✓	✓	00:04:17-00:04:45
1M4	<i>Manky Old Boot</i>	—	✓	✓	00:04:59-00:06:05
1M5SA	<i>Camping Source – Irish</i>	—	✓	✓	00:06:09-00:06:07
1M5SB	<i>Camping Source – Bulgarian</i>	—	✓	✓	—
1M5SC	<i>Camping Source – African</i>	—	✗	✓	00:06:40-00:06:43
1M5SC	<i>Camping Source – Arabic</i>	—	✗	✓	—
1M5SD	<i>Camping Source – Indian</i>	—	✗	✓	00:06:07-00:06:36
1M5SE	<i>Camping Source – Scottish</i>	—	✗	✓	00:06:43-00:07:00
1M6	<i>I Love Magic</i>	—	✓	✓	00:06:50-00:07:20
1M7	<i>Quidditch World Cup Part 1</i>	—	✓	✓	00:07:21-00:07:37
1M8A	<i>Irish Stadium</i>	<i>The Quidditch World Cup</i>	✓	✓	00:08:27-00:09:22
1M8BS	<i>Irish Source</i>	—	✓	✓	00:09:50-00:10:25
1M9	<i>Introducing Viktor Krum</i>	—	✗	✓	—
1M10	<i>Campfire Death Eater</i>	[<i>The Dark Mark Part 1</i>]	✗	✓	—
1M11	<i>The Dark Mark</i>	[<i>The Dark Mark Part 2</i>]	✓	✓	00:12:19-00:12:45 00:13:04-00:13:46
1M12	<i>Foreign Visitors Arrive</i>	—	✓	✓	00:15:06-00:16:31
2M1	<i>Beauxbaton Entrance</i>	—	✓	✓	00:17:37-00:18:12
2M2	<i>Durmstrang Entrance</i>	—	✓	✓	00:18:34-00:19:14
? ⁵⁴⁹	<i>Hogwarts' Anthem</i>	—	✗	✗	—
2M3	<i>Moody</i>	—	✓	✓	00:20:04-00:21:38
2M4	<i>Opening the Casket</i>	<i>The Goblet of Fire</i>	✓	✓	00:22:01-00:22:54
2M5	<i>Karkaroff</i>	—	✓	✓	00:22:55-00:23:11
2M6	<i>Which Curse First</i>	—	✓	✓	00:24:15-00:24:47
2M7	<i>Imperius Curse</i>	—	✓	✓	00:24:59-00:25:49
2M8	<i>Cruciatius Curse</i>	—	✓	✓	00:26:37-00:26:58
2M9	<i>The killing Curse</i>	—	✓	✓	00:27:27-00:28:01
2M10	<i>Goblet Names</i>	—	✓	✓	00:28:44-00:29:30
2M11	<i>Ancient Twins</i>	—	✓	✓	00:30:32-00:31:19
2M12	<i>Triwizard Cup</i>	—	✓	✓	00:31:43-00:35:05
2M13	<i>Binding Contract</i>	—	✓	✓	00:36:09-00:36:56

⁵⁴⁹ À cet emplacement du film se trouve le canon diégétique de l'hymne de Poudlard dans une scène coupée.

<i>Cues</i>	<i>Titres</i>	<i>Titres alternatifs</i>	<i>Partitions obtenues</i>	<i>Audio obtenus</i>	<i>Timecodes</i>
2M14	<i>Piss Off</i>	<i>Harry and Ron Fight</i>	✓	✗	00:38:03-00:39:04
3M1	<i>Broom Cupboard</i>	<i>Rita Skeeter</i>	✓	✓	00:39:56-00:41:32
3M2	<i>The Bird Bites</i>	—	✓	✓	00:41:32-00:42:30
3M3	<i>Sirius Fire</i>	—	✓	✓	00:43:08-00:45:01
3M4	<i>Burning Newspaper</i>	—	✓	✓	00:45:16-00:45:41
3M5	<i>Not an Owl</i>	—	✓	✓	00:46:47-00:47:02
3M6	<i>Harry Sees Dragons</i>	—	✓	✓	00:47:24-00:49:04
3M7	<i>Antagonized by Malfoy</i>	—	✗	✓	—
3M8	<i>Drago the Ferret</i>	—	✓	✓	00:50:54-00:52:02
3M9	<i>Foe-Glass</i>	—	✓	✓	00:52:09-00:53:14
3M10	<i>Fair Flyer</i>	—	✓	✓	00:53:15-00:54:02
4M1	<i>Dragon Stadium</i>	[<i>The Golden Egg Part 1</i>]	✓	✓	00:54:06-00:54:46
4M2	<i>Pick a Dragon</i>	—	✓	✓	00:55:58-00:57:13
4M3	<i>Harry Enters Arena</i>	[<i>The Golden Egg Part 2</i>]	✓	✓	00:57:24-00:58:06
4M4	<i>The First Task</i>	[<i>The Golden Egg Part 3</i>]	✓	✓	00:59:31-01:00:40 01:00:59-01:02:59
4M5	<i>Harry and Ron Make Up</i>	—	✓	✓	01:03:33-01:03:58
4M6B	<i>Owl Post</i>	—	✓	✓	01:04:43-01:05:15
4M7	<i>Neville's Waltz</i>	—	✗	✓	02:30:48-02:32:51
4M7 Alt. (ext.) 4M7S	<i>Waltz (Neville Longbottom)</i>	—	✓	✓	01:08:32-01:10:37
5M1	<i>Cho in Winter</i>	—	✓	✓	01:12:14-01:12:34
5M2	<i>Cho Says No</i>	—	✓	✓	01:13:10-01:13:54
5M3	<i>Ron's Story</i>	—	✗	✓	—
5M3S	<i>Foxtrot Tea Dance</i>	—	✓	✓	01:14:43-01:15:47
5M4	<i>Hermione's Entrance</i>	—	✓	✓	01:16:42-01:17:23
5M4F	<i>Hogwarts Fanfare</i>	—	✓	✓	01:17:26-01:18:05
5M5	<i>Potter's Waltz</i>	—	✓	✓	01:18:14-01:19:23
5M5AS	<i>Winter Dance</i>	—	✗	✓	—
[5M6]	<i>Do the Hippogriff</i>	—	✗	✓	01:19:22-01:20:11
[5M7]	<i>This is the Night</i>	—	✗	✓	01:20:16-01:21:30
[5M8]	<i>Magic Works</i>	—	✗	✓	01:21:30-01:22:28 02:31:51-02:36:48
5M9	<i>Harry's Dream</i>	—	✓	✓	01:22:33-01:23:46
5M10	<i>Scared for You</i>	—	✓	✓	01:24:48-01:25:25
5M10X	<i>Cedric's Advice</i>	—	✗	✓	—
5M11	<i>Thousand Taps</i>	—	✓	✓	01:26:16-01:26:35
5M12A	<i>Not a Bad Boy</i>	—	✓	✓	01:27:01-01:27:22
5M12B	<i>Open It</i>	—	✓	✓	01:27:28-01:27:45
5M13S	<i>Siren Song</i>	—	✗	✓	—

<i>Cues</i>	<i>Titres</i>	<i>Titres alternatifs</i>	<i>Partitions obtenues</i>	<i>Audio obtenus</i>	<i>Timecodes</i>
?	<i>Mermaid Song</i>	—	✗	✓	01:27:48-01:28:10
5M14	<i>Myrtle's Moves</i>	—	✓	✓	01:28:28-01:28:53
6M1	<i>Gilly Willyweed</i>	—	✓	✓	01:30:35-01:31:42
6M2	<i>They Call Him Flipper</i>	—	✓	✓	01:32:00-01:33:02
[6M3]	?	—	✗	✗	01:33:03-01:33:20 01:34:05-01:34:35
6M4	<i>The Black Lake</i>	—	✓	✓	01:33:33-01:33:50 01:34:25-01:38:16
6M4R	<i>The Black Lake</i>	—	✗	✓	—
6M5	<i>Second Place</i>	—	✓	✓	01:39:17-01:39:58
6M6	<i>And They Say I'm Mad</i>	—	✓	✗	01:40:21-01:40:52
6M7	<i>Finding Crouch</i>	—	✓	✓	01:41:19-01:41:33
6M8	<i>The Pensieve</i>	—	✓	✓	01:42:43-01:43:53 01:44:09-01:44:20
6M9	<i>Karkaroff Names Crouch</i>	—	✓	✓	01:45:45-01:46:40
6M10	<i>Cast Them Away</i>	—	✓	✓	01:47:52-01:48:53
6M11	<i>Veritaserum</i>	—	✗	✓	—
7M1	<i>Hogwarts' March (Album)</i>	<i>Hogwarts' March</i>	✓	✓	—
7M1S	<i>Brass Band Piece 1</i>	—	✓	✓	01:50:21-01:51:09
7M1A	<i>Beauxbaton Chant</i>	—	✓	✓	01:50:39-01:50:43
7M2	<i>Gather Round</i>	—	✓	✓	01:51:59-01:52:45
7M3	<i>Brass Band Piece 2</i>	—	✓	✓	01:52:45-01:53:13
7M4	<i>The Maze</i>	—	✓	✓	01:53:20-01:53:45 01:54:21-01:54:55 01:55:19-01:56:46 01:56:55-01:59:01
7M5	<i>Voldemort</i>	—	✓	✓	01:59:38-02:03:32 02:05:13-02:10:02
7M6	<i>Brass Band Piece 3</i>	—	✗	✓	02:10:05-02:10:28
7M7	<i>Cedric Is Dead</i>	—	✓	✓	02:10:36-02:12:06
7M7 (album)	<i>Cedric's Death (Album)</i>	<i>Death of Cedric</i>	✓	✓	02:29:24-02:30:50
8M1	<i>Moody Additional Material</i>	<i>Moody Changes</i>	✓	✗	02:13:00-02:17:43
8M2	<i>Eulogy</i>	—	✓	✓	02:18:01-02:19:37
8M3	<i>Leaving</i>	<i>Another Year Ends</i>	✓	✓	02:21:36-02:23:47
—	<i>End Credits</i>	—	✓	✓	02:23:49-02:26:33
—	<i>Cho in Winter</i> ⁵⁵⁰	<i>Harry in Winter</i>	✓	✓	02:26:34-02:29:24
9M1	<i>Rita Skeeter</i> ⁵⁵¹	—	✗	✓	—
—	<i>Hogwarts' Hymn</i>	—	✓	✓	—

⁵⁵⁰ Le grand public connaît cette musique sous le titre de *Harry in Winter*, ainsi que cela apparaît dans l'album commercialisé.

⁵⁵¹ Il s'agit d'une version alternative de 3M1 *Broom Cupboard*, la musique étant très semblable.

II. 5. Cue list de *Harry Potter and the Order of the Phoenix*

À partir des *recording sessions*, de quelques conducteurs, des parties du quintette à cordes du ciné-concert et du répertoire ASCAP⁵⁵², nous sommes parvenu à établir la *cue list* suivante.

<i>Cues</i>	<i>Titres</i>	<i>Partitions obtenues</i>	<i>Audio obtenus</i>	<i>Timecodes</i>
1M1 ⁵⁵³	<i>Opening</i>	X	✓	00:00:14-00:01:26
1M2	<i>Storm</i>	X	✓	00:01:46-00:02:49
1M3A ⁵⁵⁴	<i>Dementors</i>	X	✓	00:03:27-00:04:33
1M3B	<i>Mrs. Figg</i>	X	✓	00:04:54-00:05:34
1M4	<i>Dursleys</i>	X	✓	00:06:16-00:07:08
1M5	<i>Dream</i>	X	✓	00:07:47-00:08:57
1M6 ⁵⁵⁵	<i>Flight</i>	X	✓	00:08:59-00:10:20 02:13:07-02:14:20
1M7	<i>Grimmauld</i>	X	✓	00:12:09-00:13:54
1M8	<i>The Order</i>	X	✓	00:14:04-00:15:19
2M1	<i>The Boy Who Lived</i>	X	✓	00:15:44-00:17:13
2M2 ⁵⁵⁶	<i>Ministry</i>	X	✓	00:17:45-00:20:34 02:14:21-02:16:32
2M3	<i>Trial</i>	X	✓	00:21:39-00:22:36 00:24:23-00:25:34
2M3A	<i>Padfoot</i>	X	✓	—
2M4	<i>Sirius</i>	X	✓	00:26:09-00:27:15
2M5	<i>Train</i>	✓	✓	—
2M6	<i>Coaches</i>	X	✓	00:27:42-00:28:17 00:28:36-00:29:53
2M7	<i>Speeches</i>	X	✓	00:30:20-00:32:27
2M8	<i>Bedtime</i>	X	✓	00:32:40-00:34:03
— ⁵⁵⁷	<i>Boys Will Be Boys</i>	X	✓	00:32:50-00:33:51
3M1 ⁵⁵⁸	<i>Class</i>	✓	✓	00:34:55-00:37:30
3M2 ⁵⁵⁹	?	X	X	—
3M3	<i>Detention</i>	X	✓	00:37:41-00:38:09 00:39:04-00:40:21
— ⁵⁶⁰	<i>Coming for You</i>	X	✓	00:40:22-00:41:46

⁵⁵² L'American Society of Composers, Authors and Publishers (ASCAP) est une société de collecte et répartition des droits d'auteurs, sorte d'équivalent américain de la SACEM. Patrick DOYLE et Nicholas HOOPER y adhèrent.

⁵⁵³ Titre alternatif : *Another Story*.

⁵⁵⁴ Titre alternatif : *Dementors in the Underpass*.

⁵⁵⁵ Titre alternatif : *Flight of the Order of the Phoenix*.

⁵⁵⁶ Titre alternatif : *The Ministry of Magic*.

⁵⁵⁷ *Boys Will Be Boys* est une musique non originale et diégétique, une chanson rock écrite par le groupe The Ordinary Boys, parue en 2005 sur leur album *Brassbound*.

⁵⁵⁸ Titre alternatif : *Umbridge Spoils a Beautiful Morning*.

⁵⁵⁹ Probablement omis.

⁵⁶⁰ *Coming for You* est une musique non originale et diégétique, une chanson rock écrite par David O'BRIEN, Ewan O'BRIEN et Kevin BROWNE, parue en 2006 sur leur album *100% Indie*.

<i>Cues</i>	<i>Titres</i>	<i>Partitions obtenues</i>	<i>Audio obtenus</i>	<i>Timecodes</i>
3M4	<i>Dream</i>	X	✓	—
3M5	<i>Luna</i>	X	✓	00:41:46-00:44:59
3M6	<i>McGonagall and Umbridge</i>	X	✓	00:45:58-00:46:20
3M7 ⁵⁶¹	<i>Umbridge</i>	X	✓	00:46:20-00:48:38
4M1	<i>Sacking of Trelawney</i>	X	✓	00:48:46-00:51:02
4M2	<i>Storm & Hogsmeade</i>	X	✓	00:51:46-00:53:43
4M3	<i>Recruits</i>	✓	✓	00:55:18-00:57:30
4M4 ⁵⁶²	<i>Practice</i>	X	✓	00:57:53-01:03:42
4M5	<i>Success & Kiss</i>	X	✓	01:04:07-01:07:36 02:16:32-02:18:10
4M6	<i>Dream</i>	X	✓	01:07:38-01:08:22
5M1A	<i>Dream & Christmas</i>	X	✓	—
5M1B	<i>Occlumency</i>	X	✓	01:09:39-01:11:19
5M1C	<i>Christmas</i>	X	✓	01:11:16-01:12:16
5M1D	<i>Tapestry</i>	X	✓	01:13:47-01:16:29
5M2	<i>Hogwarts</i>	X	✓	01:16:32-01:17:21
5M3 ⁵⁶³	—	X	X	—
5M4	<i>Breakout</i>	X	✓	01:18:50-01:20:28 02:10:36-02:11:44
5M5 ⁵⁶⁴	<i>Patronus</i>	X	✓	01:21:53-01:22:56
5M6	<i>Dumbledore</i>	X	✓	01:23:52-01:25:13
6M1 ⁵⁶⁵	<i>Takeover</i>	X	✓	01:25:47-01:27:40
6M2	<i>Hagrid's Secret</i>	X	✓	01:28:19-01:30:45 01:31:09-01:31:39
6M3A	<i>Occlumency</i>	X	✓	01:33:08-01:33:31
6M3B	<i>Man Up White Boy</i>	X	X	01:34:01-01:34:40
6M4	<i>Fireworks</i>	X	✓	01:35:59-01:37:40 02:11:41-02:13:07
6M5	<i>Sirius</i>	✓	✓	01:37:44-01:39:21
7M1	<i>Caught</i>	X	✓	01:40:15-01:41:43
7M2	<i>Centaurs</i>	X	✓	01:41:59-01:42:03 01:42:37-01:44:36
7M3	<i>Rescue</i>	X	✓	01:45:14-01:46:07
7M4	<i>At the Ministry</i>	X	✓	01:46:19-01:46:36
8M1 ⁵⁶⁶	<i>Hall</i>	X	✓	01:46:54-01:52:32

⁵⁶¹ Titre alternatif : *Professor Umbridge*.

⁵⁶² Titre alternatif : *The Room of Requirement*.

⁵⁶³ Probablement omis.

⁵⁶⁴ Titre alternatif : *Dumbledore's Army*.

⁵⁶⁵ Titre alternatif : *Darkness Takes Over*.

⁵⁶⁶ Titre alternatif : *Hall of Prophecy*.

<i>Cues</i>	<i>Titres</i>	<i>Partitions obtenues</i>	<i>Audio obtenus</i>	<i>Timecodes</i>
8M2 ⁵⁶⁷	<i>Veil Room</i>	X	✓	01:52:44-01:56:35 01:57:00-01:57:35
8M3A	<i>Duel</i>	X	✓	01:57:39-01:58:47
8M3B	<i>Glass</i>	X	✓	02:00:07-02:00:28
8M3B	<i>Possession</i>	✓	✓	02:00:28-02:03:18
8M3C	<i>Papers</i>	X	✓	02:03:34-02:04:07
8M3D	<i>Office</i>	X	✓	02:04:22-02:05:44
8M4 ⁵⁶⁸	<i>End</i>	X	✓	02:05:50-02:08:26
8M5	<i>End Credits</i>	X	✓	02:08:27-02:10:35

II. 6. *Cue list de Harry Potter and the Half-Blood Prince*

À partir des *recording sessions* et du répertoire ASCAP, nous sommes parvenu à établir la *cue list* suivante.

<i>Cues</i>	<i>Titres</i>	<i>Partitions obtenues</i>	<i>Audio obtenus</i>	<i>Timecodes</i>
1M01	<i>Opening and Death Eater Attack</i>	X	✓	00:00:05-00:02:19 00:02:24-00:02:52
1M01 insert	<i>Tuba Duet</i>	X	✓	00:02:20-00:02:24
1M02	<i>Dumbledore's Arrival</i>	X	X	00:04:09-00:04:26
1M03 ⁵⁶⁹	<i>Apparate</i>	X	✓	00:04:28-00:05:05
1M04 ⁵⁷⁰	—	X	X	—
1M05 ⁵⁷¹	—	X	X	—
1M06	<i>Budleigh Babberton</i>	X	✓	00:05:46-00:07:08
1M07	<i>Repair</i>	X	X	00:08:18-00:08:35
1M08	<i>Slughorn</i>	X	✓	00:09:35-00:11:06
1M09	<i>Bye Bye, Horace</i>	X	✓	00:11:10-00:11:29
2M10	<i>Ginny</i>	X	✓	00:12:24-00:13:54
2M11A ⁵⁷²	<i>Snape Vow</i>	X	✓	00:14:47-00:15:45 00:16:36-00:18:45
2M11B	<i>Wizard Wheezes</i>	X	✓	—
— ⁵⁷³	<i>Fireworks</i>	X	✓	00:18:44-00:20:14
2M12	<i>Diagon Alley</i>	X	✓	00:20:52-00:22:29
2M13A	<i>The Train Again</i>	X	✓	00:22:31-00:23:15
2M13B	<i>Peruvian Instant Darkness Powder</i>	X	✓	00:24:01-00:25:22

⁵⁶⁷ Titre alternatif : *Death of Sirius*.

⁵⁶⁸ Titre alternatif : *Loved Ones and Leaving*.

⁵⁶⁹ Titre alternatif : *The Story Begins*.

⁵⁷⁰ Probablement omis.

⁵⁷¹ *Idem*.

⁵⁷² Titre alternatif : *Snape & the Unbreakable Vow*.

⁵⁷³ Il s'agit du *cue* 6M4 *Fireworks*, issu du film précédent et composé par Nicholas HOOPER, monté à la place de 2M11B *Wizard Wheezes*.

<i>Cues</i>	<i>Titres</i>	<i>Partitions obtenues</i>	<i>Audio obtenus</i>	<i>Timecodes</i>
2M14A	<i>Malfoy Stamps on Harry</i>	X	✓	00:26:12-00:26:37
2M14B	<i>Wrackspurts / Luna Finds Harry</i>	X	✓	00:26:54-00:27:19
2M15A	—	X	✓	—
2M15B	<i>In Noctem (Dumbledore's Speech)</i>	X	✓	00:30:46-00:32:00
2M15C	<i>Corridor</i>	X	✓	00:32:15-00:33:15
3M16	<i>Felix Felicis Pt. 1</i>	X	✓	00:34:15-00:35:29
3M17	<i>Living Death</i>	X	✓	00:35:54-00:37:48
3M18A	<i>Memories / Pensieve</i>	X	✓	00:38:52-00:40:03
3M18B	<i>Young Riddle</i>	X	✓	00:40:15-00:42:42
3M18C	<i>Dumbledore's Office Pt. 1</i>	X	✓	00:42:48-00:43:29
3M19A	<i>Malfoy</i>	X	✓	00:44:01-00:44:50
3M19B ⁵⁷⁴	<i>Quidditch Practice</i>	X	✓	02:26:36-02:28:36
— ⁵⁷⁵	<i>Patronus</i>	✓	✓	00:45:59-00:47:31
4M20A	<i>The Book</i>	X	✓	00:47:57-00:49:33 01:45:50-01:46:33
? ⁵⁷⁶	?	X	X	00:49:43-00:51:35
4M20B	<i>3 Broomsticks</i>	X	✓	00:51:35-00:51:57
4M20C	<i>Katie Bell</i>	X	✓	00:52:01-00:52:30
4M21	<i>Necklace</i>	X	✓	00:52:37-00:54:17
4M22	<i>The Dinner Party</i>	X	✓	00:56:25-00:58:53
4M23	<i>After the Dinner Party</i>	X	✓	—
? ⁵⁷⁷	?	X	X	00:59:18-01:00:02
4M24	<i>Ron Takes the Drink</i>	X	X	01:01:29-01:01:52
4M25	<i>Quidditch Match</i>	X	✓	01:01:50-01:03:08
— ⁵⁷⁸	<i>Big Beat Repeat</i>	X	✓	01:03:09-01:03:58
4M26	<i>Harry and Hermione / School Life</i>	X	✓	01:03:53-01:06:49
4M27 ⁵⁷⁹	—	X	X	01:06:50-01:07:50
5M28	<i>Malfoy's Mission</i>	X	✓	01:08:10-01:09:14
5M29 ⁵⁸⁰	<i>Slughorn's Christmas Party</i>	X	✓	01:09:18-01:11:23
5M30A	?	X	✓	—

⁵⁷⁴ Titre alternatif : *Of Love & War*.

⁵⁷⁵ Il s'agit du *cue* 5M5 *Patronus*, issu du film précédent et composé par Nicholas HOOPER, monté à la place de 3M19B *Quidditch Practice*.

⁵⁷⁶ La scène au pub des Trois Balais s'accompagne d'une musique diégétique inconnue.

⁵⁷⁷ Il s'agit d'un *cue* inconnu monté à la place de 4M23 *After the Dinner Party*.

⁵⁷⁸ *Big Beat Repeat* est une musique non originale et diégétique, une chanson rock écrite par Josh POWELL, parue en 2008 sur son album *Stimulant*.

⁵⁷⁹ Probablement omis.

⁵⁸⁰ Titre alternatif : *The Slug Party*.

<i>Cues</i>	<i>Titres</i>	<i>Partitions obtenues</i>	<i>Audio obtenus</i>	<i>Timecodes</i>
? ⁵⁸¹	?	X	X	01:11:55-01:12:46
5M30B	<i>Train / X-mas</i>	X	✓	—
? ⁵⁸²	?	X	X	01:13:44-01:14:11
5M31	<i>Weasley Workshop / Weasley House</i>	X	✓	01:16:17-01:18:02
5M32 ⁵⁸³	<i>Rushes</i>	X	✓	01:18:07-01:18:52 01:20:07-01:21:12
5M33A	<i>Pensieve</i>	X	✓	01:21:36-01:23:35
5M33B	<i>Dumbledore's Foreboding</i>	X	✓	01:23:35-01:04:46
5M34	<i>Talking to Slughorn about Horcruxes</i>	X	✓	01:26:00-01:26:33
6M35	?	X	✓	01:27:47-01:28:50
6M36A	<i>Ron Ron</i>	X	✓	01:29:59-01:31:01
6M36B	<i>Ron's Poison</i>	X	✓	01:33:17-01:33:42
6M36C	<i>Hospital</i>	X	✓	01:33:46-01:35:29
6M37	<i>Katie Bell Returns</i>	X	✓	01:37:29-01:38:16
6M38	<i>Sectumsempra</i>	X	✓	—
? ⁵⁸⁴	?	X	X	01:39:10-01:40:31
6M39	<i>When Ginny Kissed Harry</i>	X	✓	01:41:44-01:42:57
6M40	<i>Felix Felicis Pt. 2 – Harry on Felix</i>	X	✓	01:43:22-01:43:47 01:44:02-01:44:22
7M41	<i>Aragog's Funeral</i>	X	✓	01:47:44-01:48:28
7M42 ⁵⁸⁵	<i>Confession</i>	X	✓	01:50:17-01:52:37
7M43	<i>Horcrux Tom Riddle</i>	X	✓	01:52:37-01:54:53
7M44	<i>In Noctem (Dumbledore's Office Pt. 2)</i>	X	✓	01:55:19-01:56:53
8M45 ⁵⁸⁶	<i>To the Cave</i>	X	✓	01:57:28-02:00:17 02:00:31-02:02:50
8M46 ⁵⁸⁷	<i>Dumbledore Drinking</i>	X	✓	02:03:30-02:05:17
8M47 ⁵⁸⁸	<i>Inferi and Fire</i>	X	✓	02:06:50-02:02:35
8M47B	<i>In Noctem (Death Eaters Arrive)</i>	X	✓	02:08:37-02:10:19
8M48	<i>Killing Dumbledore Pt. 1</i>	X	✓	02:10:19-02:11:01 02:11:38-02:13:51
8M48B	<i>Killing Dumbledore Pt. 2 / In Noctem (After)</i>	X	✓	02:14:09-02:16:36

⁵⁸¹ Il s'agit d'un *cue* inconnu monté à la place de 5M30A.

⁵⁸² Il s'agit d'un *cue* inconnu monté à la place de 5M30B *Train / X-mas*.

⁵⁸³ Titre alternatif : *Into the Rushes*.

⁵⁸⁴ Il s'agit d'un *cue* inconnu monté à la place de 5M38 *Sectumsempra*.

⁵⁸⁵ Titre alternatif : *Slughorn's Confession*.

⁵⁸⁶ Titre alternatif : *Journey to the Cave*.

⁵⁸⁷ Titre alternatif : *The Drink of Despair*.

⁵⁸⁸ Titre alternatif : *Inferi in the Firestorm*.

<i>Cues</i>	<i>Titres</i>	<i>Partitions obtenues</i>	<i>Audio obtenus</i>	<i>Timecodes</i>
9M49	<i>Dumbledore's Farewell</i>	✓	✓	02:16:46-02:19:06
[9M50]	<i>In Noctem</i>	✗	✓	02:31:19-02:33:17
9M51 ⁵⁸⁹	<i>Fawkes</i>	✗	✓	02:22:09-02:23:53
9M52	<i>The Weasley Stomp</i>	✗	✓	02:28:36-02:31:17
?	?	✗	✓	02:23:54-02:24:24

6M4 *Fireworks*, issu de *HP5*, est monté dans le générique de fin entre 02:24:21 et 02:26:35.

II. 7. *Cue list de Harry Potter and the Deathly Hallows – part 1*

À partir du conducteur, des *recording sessions* et du répertoire BMI, nous sommes parvenu à établir la *cue list* suivante.

<i>Cues</i>	<i>Titres</i>	<i>Partitions obtenues</i>	<i>Audio obtenus</i>	<i>Timecodes</i>
1M1	<i>WB Logo</i>	✗	✓	00:00:16-00:00:24
1M2	<i>Scrimgeour's Speech</i>	✓	✓	00:00:53-00:01:17
1M3 ⁵⁹⁰	<i>Hermione Obliviates Her Parents</i>	✓	✓	00:01:29-00:03:29 02:14:48-02:16:57
1M4	<i>Snape to Malfoy Manor</i>	✓	✓	00:03:29-00:04:36 02:16:57-02:18:05
1M5	<i>Voldemort</i>	✓	✓	00:06:39-00:09:51
1M6 ⁵⁹¹	<i>Harry's Closet and Polyjuice</i>	✓	✓	00:10:48-00:15:15
2M7	<i>Taking off / Sky Battle</i>	✓	✓	00:15:24-00:16:07 00:16:11-00:17:40 00:17:42-00:19:08 02:20:28-02:21:50
2M8 ⁵⁹²	<i>Landing at the Burrows</i>	✓	✓	00:20:53-00:23:08
2M9 ⁵⁹³	—	✗	✗	—
2M10	<i>Harry's Vision No. 1</i>	✗	✓	00:23:08-00:23:35
2M11	<i>Harry Tries to Leave</i>	✓	✓	00:24:27-00:26:04
2M12 ⁵⁹⁴	<i>Headlines + Kiss</i>	✓	✓	00:26:20-00:27:20
2M13 ⁵⁹⁵	—	✗	✗	—
2M14	<i>Tent up – Scrimgeour Arrives</i>	✓	✓	—
2M15 ⁵⁹⁶	<i>Will Reading</i>	✓	✓	00:29:38-00:31:40
2M16 ⁵⁹⁷	<i>The Humours of Glen Dart</i>	✗	✓	00:31:37-00:33:05

⁵⁸⁹ Titre alternatif : *The Friends*.

⁵⁹⁰ Titre alternatif : *Oblivate*.

⁵⁹¹ Titre alternatif : *Polyjuice Potion*.

⁵⁹² Titre alternatif : *At the Burrow*.

⁵⁹³ Probablement omis.

⁵⁹⁴ Titre alternatif : *Harry and Ginny*.

⁵⁹⁵ *Idem*.

⁵⁹⁶ Titre alternatif : *The Will*.

⁵⁹⁷ Il s'agit d'une musique de danse traditionnelle irlandaise composée par Greg KNOWLES et Mike TAYLOR. On l'entend comme musique diégétique dans la scène de la fête du mariage entre Fleur et Bill.

<i>Cues</i>	<i>Titres</i>	<i>Partitions obtenues</i>	<i>Audio obtenus</i>	<i>Timecodes</i>
2M17	<i>Wedding Conversation Part 1</i>	X	✓	00:33:56-00:35:09
2M18	<i>Wedding Conversation Part 2</i>	✓	✓	00:35:10-00:35:46
2M19	<i>Wedding Attack</i>	✓	✓	00:35:46-00:36:11
2M20S ⁵⁹⁸	<i>Bloop (Street Bear Bass)</i>	X	✓	—
?M21 ⁵⁹⁹	—	X	X	—
3M22S ⁶⁰⁰	<i>Rusty James</i>	X	✓	00:37:12-00:37:32 00:38:06-00:38:08
3M23	—	X	X	00:37:56-00:38:01
3M24	<i>Café Obliviation</i>	✓	✓	00:38:43-00:39:56
3M25	<i>Grimmauld Place</i>	✓	✓	—
3M26	<i>Harry's Vision No. 2 / Wandshop</i>	X	✓	00:41:38-00:41:53
3M27	<i>Sirius's Room</i>	✓	✓	00:42:15-00:43:27
3M28 ⁶⁰¹	—	X	X	—
3M29	<i>Kreacher & the Locket</i>	✓	✓	00:43:27-00:45:45
3M30-31-32	<i>Death Eaters Searching</i>	✓	✓	00:45:45-00:47:25
3M33 ⁶⁰²	—	X	X	—
3M34 ⁶⁰³	<i>Kreacher, Dobby and Mundungus</i>	✓	✓	00:48:18-00:51:49
3M35 ⁶⁰⁴	—	X	X	—
3M36 ⁶⁰⁵	—	X	X	—
3M37 ⁶⁰⁶	—	X	X	—
3M38 ⁶⁰⁷	<i>Into the Ministry of Magic</i>	✓	✓	00:52:32-00:54:09 00:54:41-00:55:03
?M39 ⁶⁰⁸	—	X	X	—
?M40 ⁶⁰⁹	—	X	X	—
4M41	<i>The Detonators</i>	✓	✓	00:55:42-00:58:18 02:21:51-02:22:57
4M42 ⁶¹⁰	—	X	X	—

⁵⁹⁸ Musique diégétique prévue pour être entendue dans les rues de Londres.

⁵⁹⁹ Probablement omis.

⁶⁰⁰ Musique diégétique entendue à travers les écouteurs du baladeur de l'employée du café.

⁶⁰¹ *Idem.*

⁶⁰² *Idem.* Toutefois, on entend à cet emplacement du film Hermione et Ron pianoter *Für Elise* WoO 59 (1810, la « Lettre à Élise ») de BEETHOVEN sur l'instrument du 12 square Grimmaurd. Le numéro de *cue* 3M33 pourrait alors correspondre à cette musique diégétique exécutée par les acteurs eux-mêmes entre 00:47:24 et 00:47:48.

⁶⁰³ Titre alternatif : *Dobby*.

⁶⁰⁴ Probablement omis.

⁶⁰⁵ *Idem.*

⁶⁰⁶ *Idem.*

⁶⁰⁷ Titre alternatif : *Ministry of Magic*.

⁶⁰⁸ Probablement omis.

⁶⁰⁹ *Idem.*

⁶¹⁰ *Idem.*

<i>Cues</i>	<i>Titres</i>	<i>Partitions obtenues</i>	<i>Audio obtenus</i>	<i>Timecodes</i>
4M43	<i>The Courtroom</i>	✓	✓	00:58:34-01:00:53
4M44 ⁶¹¹	<i>Escaping with the Locket</i>	✓	✓	01:00:54-01:01:39
4M45	<i>Heading for the Fireplaces</i>	✓	✓	01:02:26-01:03:23 02:22:57-02:23:58
4M45A	<i>Twister</i>	✓	✓	01:03:26-01:03:31
4M46	<i>The Locket</i>	✓	✗	—
4M47	<i>Harry's Vision No. 3 / Voldemort and Gregorovitch</i>	✗	✓	01:07:38-01:08:28
4M48 part 1	<i>Radio and Hermione</i>	✓	✓	01:10:37-01:11:24
4M48 part 2	<i>Scabior Smells Hermione</i>	✓	✓	01:11:26-01:12:47
4M49	<i>Exodus</i>	✓	✓	01:13:05-01:14:31
5M50	<i>Ron Snaps</i>	✓	✓	01:16:07-01:17:18
5M51	<i>Ron Leaves</i>	✓	✓	01:17:22-01:18:47 02:18:10-02:20:28
[5M52] ⁶¹²	<i>O Children</i>	✗	✓	01:19:57-01:22:06
5M53	<i>On the Rocks</i>	✓	✓	01:22:52-01:24:54
5M54 ⁶¹³	<i>My Love Is Always Here</i>	✓	✓	01:25:34-01:26:02
5M54S	<i>Silent Night</i>	✗	✓	—
5M55 ⁶¹⁴	<i>The Graveyard</i>	✓	✓	01:26:00-01:28:58
6M56	<i>Bathilda Bagshot</i>	✓	✓	01:29:42-01:31:29
6M57	<i>Nagini the Snake</i>	✓	✓	01:31:29-01:32:26
6M58 ⁶¹⁵	—	✗	✗	—
6M59	<i>Hermione's Parents / Patronus</i>	✓	✓	01:33:18-01:36:44
6M60	<i>The Sword of Gryffindor</i>	✓	✓	01:37:11-01:38:14
6M61	<i>Ron's Return</i>	✓	✓	—
? ⁶¹⁶	?	✗	✗	01:38:40-01:40:02
6M62	<i>Destroying the Locket</i>	✓	✓	01:41:05-01:42:02
6M63	<i>Ron's Speech</i>	✓	✓	01:44:14-01:45:33
6M64	<i>The Symbol</i>	✗	✓	01:46:54-01:47:39
7M65	<i>Xenophilius Lovegood</i>	✓	✓	02:25:21-02:26:00
? ⁶¹⁷	?	✗	✗	01:47:55-01:48:16
7M66	?	✗	✗	01:48:16-01:48:31

⁶¹¹ Titre alternatif : *Fireplaces Escape*.

⁶¹² *O Children* est une musique non originale et diégétique émise depuis le poste de radio, une chanson rock écrite par Nick CAVE & The Bad Seeds, parue en 2004 sur leur album *Abattoir Blues / The Lyre of Orpheus*.

⁶¹³ Il s'agit d'un chant choral diégétique qu'entendent depuis l'église Harry et Hermione dans le cimetière de Godric's Hollow à l'occasion de la messe de minuit. *My Love Is Always Here* a été composé par Alexandre DESPLAT sur des paroles de Gerard MCCANN, le *supervising music editor* du film.

⁶¹⁴ Titre alternatif : *Godric's Hollow Graveyard*.

⁶¹⁵ Probablement omis.

⁶¹⁶ Il s'agit d'un *cue* inconnu monté à la place de 6M61 *Ron's Return*.

⁶¹⁷ Il s'agit d'un *cue* inconnu monté à la place de 6M65 *Xenophilius Lovegood*.

<i>Cues</i>	<i>Titres</i>	<i>Partitions obtenues</i>	<i>Audio obtenus</i>	<i>Timecodes</i>
7M67	<i>The Three Brothers</i>	X	✓	01:50:04-01:50:18 01:50:38-01:53:41
7M68	<i>The Deathly Hallows</i>	✓	✓	01:53:54-01:55:35 01:56:13-01:57:03
7M69	<i>Leaving Lovegood's</i>	✓	✓	—
?	?	X	X	01:57:50-01:58:12
7M70	<i>Snatchers Chase</i>	✓	✓	01:58:42-01:59:16
7M71	<i>Harry's Vision No. 4 / Voldemort and Grindelwald</i>	X	✓	01:59:21-01:59:56
?	?	X	X	02:00:08-02:00:59
7M72	<i>Scabior Spots Harry</i>	✓	✓	02:01:03-02:01:28
7M73 ⁶¹⁸	<i>Arrival at Malfoy Manor</i>	✓	✓	02:01:28-02:02:06
8M74	<i>Draco – Harry – Sword – Bellatrix</i>	✓	✓	02:02:27-02:04:32
8M75	<i>Hermione Tortured</i>	✓	✓	02:04:38-02:06:26
8M76	<i>Dobby Appears</i>	✓	✓	—
8M77 ⁶¹⁹	<i>Harry & Ron to the Rescue</i>	✓	✓	02:06:26-02:09:10
8M78	?	X	X	02:09:14-02:09:41
8M79	<i>Dobby Dies</i>	✓	✓	—
? ⁶²⁰	?	X	X	02:10:05-02:11:35
8M80	<i>Harry Buries Dobby</i>	✓	✓	02:11:52-02:13:21
8M81	<i>The Elder Wand</i>	✓	✓	02:13:21-02:14:40
?	?	X	X	02:23:59-02:25:20

II. 8. Cue list de *Harry Potter and the Deathly Hallows – part 2*

À partir du conducteur, des *recording sessions* et du répertoire BMI, nous sommes parvenu à établir la *cue list* suivante.

<i>Cues</i>	<i>Titres</i>	<i>Partitions obtenues</i>	<i>Audio obtenus</i>	<i>Timecodes</i>
1M1 ⁶²¹	<i>Opening</i>	✓	✓	00:00:33-00:02:36
1M2	<i>A Goblin by the Sea</i>	✓	✓	00:05:27-00:06:39
1M3	<i>Olivander</i>	✓	✓	00:08:19-00:10:30
1M4	<i>Outside Gringotts</i>	✓	✓	00:10:56-00:11:58
1M5-6	<i>The Bank</i>	✓	✓	00:12:00-00:14:27
1M7	<i>Tunnel</i>	✓	✓	00:14:27-00:15:30 02:01:35-02:02:26
1M8-9	<i>Underworld & Vault</i>	✓	✓	00:15:43-00:20:58
1M10	<i>Dragon Flight</i>	✓	✓	00:21:13-00:22:46 02:02:26-02:03:58

⁶¹⁸ Titre alternatif : *Harry to Malfoy's Manor*.

⁶¹⁹ Titre alternatif : *Rescuing Hermione*.

⁶²⁰ Il s'agit d'un *cue* inconnu monté à la place de 8M79 *Dobby Dies*.

⁶²¹ Titre alternatif : *Lily's Theme*.

<i>Cues</i>	<i>Titres</i>	<i>Partitions obtenues</i>	<i>Audio obtenus</i>	<i>Timecodes</i>
2M11A-12	<i>Voldy at Malfoy Manor / Hogsmeade</i>	X	✓	00:22:56-00:23:18 00:25:31-00:26:54
2M13	?	X	X	00:27:00-00:27:33
2M14 ⁶²²	<i>Neville Arrives</i>	✓	✓	00:30:53-00:32:21
2M14A ⁶²³	<i>HP2 2M6 Boys Receive Detention</i>	✓	✓	00:32:21-00:33:00
2M14B	<i>Ginny</i>	✓	✓	—
3M15	<i>Student's March, Snape & Harry</i>	✓	✓	00:34:35-00:35:12 00:36:49-00:37:30
3M16	<i>McGonagall Vs. Snape</i>	✓	✓	00:37:36-00:37:45
[3M16A] ⁶²⁴	?	✓	✓	00:37:45-00:38:01
3M16B	<i>Voldy's Influence</i>	✓	✓	00:38:05-00:39:09
3M17 ⁶²⁵	<i>Trio on Stairs, McGonagall & Neville</i>	✓	✓	00:40:20-00:42:04 02:08:36-02:10:22
3M17A	<i>Statues</i>	✓	✓	00:42:04-00:44:26 02:23:59-02:05:43
3M18-21	<i>Grey Lady & Battle</i>	✓	✓	00:44:30-00:51:09
3M22	<i>Chamber of Secrets</i>	✓	✓	00:51:10-00:52:34
4M23	<i>Voldy Breaks the Shield</i>	X	✓	00:52:41-00:53:42
4M23A	<i>Neville Runs</i>	✓	✓	00:53:57-00:54:26
4M23B	<i>Neville and Battlefield</i>	✓	✓	00:54:29-00:55:42
4M24	<i>Harry & Ginny Kiss and Malfoy Chase</i>	✓	✓	00:55:43-00:56:45
4M24A ⁶²⁶	<i>Room of Requirements</i>	✓	✓	00:56:45-00:59:52
[4M24B]	?	X	X	00:59:52-01:00:42
4M25	<i>Broomsticks & Fire</i>	✓	✓	01:01:33-01:02:53
4M26	<i>Harry and Voldy Suffer</i>	X	✓	01:02:56-01:05:29
4M27	<i>Courtyard Apocalypse</i>	✓	✓	01:05:29-01:07:18
4M28	<i>Snape's Demise</i>	X	✓	01:08:36-01:11:25
4M29	<i>Voldemort Speaks</i>	X	✓	01:11:40-01:12:56
5M30	<i>Triage</i>	✓	✓	01:13:58-01:14:46
5M31	<i>Snape & Lily</i>	✓	✓	01:15:39-01:21:28 02:05:44-02:08:39
5M31A	<i>HP6 9M49 Dumbledore's Farewell</i>	✓	✓	01:21:28-01:23:23
5M32 ⁶²⁷	<i>Harry on Stairs</i>	✓	✓	01:25:01-01:25:50

⁶²² Titre alternatif : *Neville*.

⁶²³ Il s'agit effectivement du *cue* de John WILLIAMS pour *HP2*, un demi-ton plus bas.

⁶²⁴ *Idem*.

⁶²⁵ Titre alternatif : *Panic Inside Hogwarts*.

⁶²⁶ Titre alternatif : *The Diadem*.

⁶²⁷ Titre alternatif : *Harry's Sacrifice*.

<i>Cues</i>	<i>Titres</i>	<i>Partitions obtenues</i>	<i>Audio obtenus</i>	<i>Timecodes</i>
5M33 ⁶²⁸	<i>Clearing</i>	✓	✓	01:26:00-01:29:17
6M34	<i>Harry Surrenders</i>	✓	✓	01:29:18-01:31:01
6M35 part 1	<i>Harry Is Dead</i>	✓	✓	01:37:00-01:37:57
6M35 part 2	<i>Procession</i>	✓	✓	01:37:57-01:41:04
6M36 part 1	<i>Neville the Hero</i>	✓	✓	01:41:42-01:42:56
6M36 part 2	<i>Harry Not Dead</i>	✓	✓	01:42:56-01:43:43
6M37 Part 1	<i>Showdown Part 1</i>	✓	✓	01:44:44-01:45:34
6M37 Part 2	<i>Showdown Part 2</i>	✓	✓	01:45:34-01:47:16
6M37 Part 3	<i>The Fall</i>	✓	✓	01:47:16-01:48:00
6M38	<i>Voldy's Rnd</i>	✓	✓	01:48:00-01:50:26
M39 ⁶²⁹	—	X	X	—
7M40 ⁶³⁰	<i>Viaduc</i>	✓	✓	01:52:58-01:54:28
7M41	<i>HP1 9M2 Leaving Hogwarts</i>	✓	✓	01:54:44-01:55:43
7M41A	<i>HP2 9M2 Dumbledore and Harry</i>	✓	✓	01:55:43-01:56:10
7M41B	<i>HP1 9M2 Leaving Hogwarts</i>	✓	✓	01:56:19-01:58:13
—	<i>End Credits Cards Cue</i>	X	✓	01:58:14-02:01:34

II. 9. *Cue list de Fantastic Beasts and Where to Find Them*

À partir du conducteur, de l'album CD et du répertoire BMI, nous sommes parvenu à établir la *cue list* suivante.

<i>Cues</i>	<i>Titres</i>	<i>Partitions obtenues</i>	<i>Audio obtenus</i>	<i>Timecodes</i>
1M1	<i>Main Titles</i>	✓	X	00:00:02-00:02:48
1M1 alt. ⁶³¹	<i>Main Titles</i>	✓	✓	—
1M1B	<i>What's in the Case</i>	✓	X	00:02:57-00:03:26
1M1C	<i>After Immigration</i>	✓	X	00:03:31-00:03:42
1M2	<i>It Was Like a Ghost</i>	✓	X	00:03:47-00:05:11
1M3	<i>Newt Listens to Mrs. Barebones</i>	✓	X	—
[1M4]	<i>There Are Witches Among Us</i>	X	✓	00:05:14-00:05:50
1M5B	<i>Niffler Bank Part 1</i>	✓	✓	00:05:50-00:06:32
[1M5C]	?	X	X	00:06:33-00:08:17
?	?	X	X	00:08:22-00:08:26 00:08:28-00:08:39 00:08:40-00:09:13 00:09:15-00:10:44
1M6	<i>Niffler Bank Part 2</i>	✓	X	—

⁶²⁸ Titre alternatif : *The Resurrection Stone*.

⁶²⁹ Probablement omis.

⁶³⁰ Titre alternatif : *A New Beginning*.

⁶³¹ Il s'agit de la version utilisée pour l'album CD commercialisé.

<i>Cues</i>	<i>Titres</i>	<i>Partitions obtenues</i>	<i>Audio obtenus</i>	<i>Timecodes</i>
1M7	?	X	X	—
1M8	?	X	X	—
1M9	<i>Jacob Walks Away</i>	✓	X	00:12:35-00:12:49
[1M10]	<i>Tina Takes Newt In</i>	X	✓	00:14:01-01:14:33
1M11	<i>MACUSA</i>	✓	X	00:14:33-00:15:15
1M12	<i>MACUSA Part 2</i>	✓	✓	00:15:15-00:15:53
1M13	<i>It Could Mean War</i>	✓	X	—
1M14	<i>Wand Permit Office</i>	✓	X	—
1M15	<i>A Case of Pastries</i>	✓	X	00:18:27-00:18:50
2M1	<i>Jacob Rejected</i>	✓	X	00:18:55-00:19:16
?	?	X	X	00:19:28-00:19:49
?	?	X	X	00:20:06-00:20:36
2M2	<i>Soup and Leaflets</i>	✓	✓	00:20:36-00:21:33
2M3	<i>Creatures Escape</i>	✓	X	—
2M3A	<i>Hopscotch</i>	✓	X	—
2M4 ⁶³²	<i>House Repair</i>	✓	✓	00:21:49-00:22:35
2M5	<i>Lollipop Demiguise</i>	✓	✓	00:24:27-00:25:48
2M6	<i>Shaw Newsroom</i>	✓	X	00:27:26-00:28:26
[2M7] ⁶³³	<i>You're the Cream in My Coffee</i>	X	✓	00:29:04-00:31:21
2M8 ⁶³⁴	—	—	—	—
2M9	<i>Pie or Strudel</i>	✓	✓	00:31:21-00:32:13
2M10	<i>Credence Passes Leaflets</i>	✓	✓	00:32:18-00:33:56
[2M11] ⁶³⁵	<i>Diga Diga Doo</i>	X	✓	00:33:54-00:35:19
2M12 ⁶³⁶	<i>Escape from the Magical Apartment</i>	✓	✓	00:35:29-00:37:02
3M1	<i>Inside the Case</i>	✓	✓	00:38:35-00:46:35
3M2	<i>Credence Punished</i>	✓	X	—
3M3	<i>Erumpent Shadow</i>	✓	X	00:47:40-00:48:10
3M3B	<i>Niffler Car</i>	✓	X	00:49:02-00:49:15
3M4	<i>Niffler Jewelry Store</i>	✓	X	00:50:32-00:51:48
3M4A	<i>I Made Them Cocoa</i>	✓	X	00:51:50-00:53:13
[3M4B]	?	X	X	00:53:14-00:54:05
3M5 pick-up	<i>Erumpent</i>	✓	✓	00:54:06-00:54:19

⁶³² Titre alternatif : *Billywig*.

⁶³³ *You're the Cream in My Coffee* est une musique non originale et diégétique émise depuis le poste de radio de l'appartement des sœurs Goldstein, une chanson écrite par Ray HENDERSON en 1928 sur des paroles de Buddy G. DESYLVA et Lew BROWN et interprétée ici par Ruth ETTING. Elle provient de son single éponyme de 1929.

⁶³⁴ Probablement omis.

⁶³⁵ *Diga Diga Doo* est à nouveau une musique non originale et diégétique émise depuis le poste de radio de l'appartement des sœurs Goldstein, une chanson écrite par Jimmy MCHUGHEN en 1928 sur des paroles de Dorothy FIELDS et interprétée ici par The Mills Brothers.

⁶³⁶ Titre alternatif : *Escaping Queenie and Tina's Place*.

<i>Cues</i>	<i>Titres</i>	<i>Partitions obtenues</i>	<i>Audio obtenus</i>	<i>Timecodes</i>
?	?	X	X	00:54:21-00:56:29
3M6	<i>Call Me Jacob</i>	✓	X	00:56:39-00:57:17
4M1 ⁶³⁷	—	—	—	—
4M2 ⁶³⁸	—	—	—	—
4M3	<i>Tina and Obscurus</i>	✓	X	00:57:56-00:58:21
4M4	<i>Obscurus and Senator</i>	✓	✓	00:58:29-00:58:36 00:59:05-01:00:04
4M5	<i>Tina Barges In</i>	✓	X	01:00:09-01:02:03
4M6	<i>Obscurus at MACUSA</i>	✓	X	01:02:06-01:03:35
4M7	<i>In the Cells</i>	✓	✓	01:03:50-01:05:18
5M1	<i>Leaflets in the Air</i>	✓	X	01:05:19-01:06:19
5M2 ⁶³⁹	—	—	—	—
5M3	<i>Tina and Newt Trial</i>	✓	✓	01:07:37-01:09:15
5M3B	<i>The Chair</i>	✓	✓	01:09:15-01:10:22
5M4A	<i>Escaping the MACUSA Pt. 1</i>	✓	✓	01:10:23-01:12:00
5M4B	<i>Escaping the MACUSA Pt. 2</i>	✓	✓	01:12:00-01:14:58
5M5	<i>Credence & Graves in the Alley</i>	✓	✓	01:14:58-01:16:12
[5M6] ⁶⁴⁰	<i>Blind Pig</i>	X	✓	01:17:26-01:20:02
5M7 ⁶⁴¹	—	—	—	—
5M8	<i>Gnarlak Negotiations</i>	✓	✓	01:20:29-01:22:57
[5M9]	<i>Mrs. Barebones Killed</i>	X	✓	01:22:58-01:25:08
6M1	<i>Demiguise Intro</i>	✓	X	01:25:10-01:25:39
6M2 ⁶⁴²	—	—	—	—
6M3	<i>The Occamy</i>	✓	✓	01:25:39-01:29:06
6M4 ⁶⁴³	—	—	—	—
6M5 ⁶⁴⁴	—	—	—	—
6M6	<i>Returning Creatures to the Case</i>	✓	X	01:29:30-01:30:52
6M7	<i>Newt's Friend</i>	✓	✓	01:30:54-01:32:36 02:11:32-02:12:43
6M8 ⁶⁴⁵	—	—	—	—
6M9	<i>Credence is the Obscurus</i>	✓	X	01:32:38-01:36:47

⁶³⁷ Probablement omis.

⁶³⁸ *Idem.*

⁶³⁹ *Idem.*

⁶⁴⁰ *Blind Pig* est une chanson originale spécialement écrite pour *FBI* par Mario GRIGOROV sur des paroles de JKR et interprétée par la chanteuse Emmi.

⁶⁴¹ Probablement omis.

⁶⁴² *Idem.*

⁶⁴³ *Idem.*

⁶⁴⁴ *Idem.*

⁶⁴⁵ *Idem.*

<i>Cues</i>	<i>Titres</i>	<i>Partitions obtenues</i>	<i>Audio obtenus</i>	<i>Timecodes</i>
?	?	X	X	01:36:47-01:37:17
6M10	<i>Look After My Creatures</i>	✓	X	01:37:17-01:38:01
7M1 ⁶⁴⁶	<i>Graves Follows Credence</i>	✓	✓	01:38:01-01:39:47
7M2 pickup	<i>Into the Subway</i>	✓	✓	01:39:47-01:40:06
[7M3]	?	X	✓	01:40:06-01:41:28
7M4	<i>Newt Talks to Credence</i>	✓	✓	01:41:28-01:43:28
7M5	<i>Graves and Newt Fight</i>	✓	X	01:43:31-01:45:41
7M6 ⁶⁴⁷	<i>Don't Do This</i>	✓	✓	01:45:50-01:47:38
7M7 ⁶⁴⁸	<i>Graves Fight</i>	✓	✓	01:47:38-01:51:02
7M8	<i>Newt Releases the Thunderbird</i>	✓	✓	01:51:03-01:55:16 02:07:31-02:10:14
8M1	<i>Jacob's Farewell</i>	✓	✓	01:55:16-01:59:51
8M2 ⁶⁴⁹	—	—	—	—
8M3 ⁶⁵⁰	—	—	—	—
8M4	<i>Newt Says Goodbye to Tina</i>	✓	✓	02:00:56-02:02:55
8M5	<i>Jacob's Bakery</i>	✓	✓	02:02:55-02:04:12
8M6	<i>End Titles</i>	✓	X	—
? ⁶⁵¹	?	X	✓	02:04:12-02:06:15
8M7	<i>End Titles Part 2</i>	✓	✓	02:06:15-02:07:30
9M1 Pt. 1	<i>A Man and His Beasts (Pt. 1)</i>	X	✓	—
9M1 Pt. 2	<i>A Man and His Beasts (Pt. 2)</i>	X	✓	—
9M1 Pt. 3	<i>A Man and His Beasts (Pt. 3)</i>	✓	✓	02:10:14-02:11:32
9M2 Pt. 1	<i>Kowalski Rag</i>	✓	✓	—
9M2 Pt. 2	<i>Kowalski Rag (Pt. 2)</i>	✓	✓	—

II. 10. *Cue list de Fantastic Beasts: The Crimes of Grindelwald*

À partir de l'album CD et du répertoire BMI, nous sommes parvenu à établir la *cue list* suivante.

<i>Cues</i>	<i>Titres</i>	<i>Partitions obtenues</i>	<i>Audio obtenus</i>	<i>Timecodes</i>
[1M1]	<i>The Thestral Chase</i>	X	✓	00:00:01-00:08:05
?	<i>Newt and Leta</i>	X	✓	00:08:20-00:10:42
?	<i>Newt Declines the Offer</i>	X	X	00:11:38-00:13:55 02:12:50-02:13:44
?	<i>Maison Courcheval</i>	X	X	00:13:56-00:16:42

⁶⁴⁶ Titre alternatif : *Rooftop Chase*.

⁶⁴⁷ Titre alternatif : *He's Listening to You Tina*.

⁶⁴⁸ Titre alternatif : *Relieve Him of His Wand*.

⁶⁴⁹ Probablement omis.

⁶⁵⁰ *Idem*.

⁶⁵¹ Il s'agit d'un *cue* inconnu monté à la place de 8M6 *End Titles*.

<i>Cues</i>	<i>Titres</i>	<i>Partitions obtenues</i>	<i>Audio obtenus</i>	<i>Timecodes</i>
?	<i>Newt and Dumbledore</i> ⁶⁵²	X	✓	00:17:03-00:18:49
?	<i>Rumors about Credence</i>	X	X	00:19:56-00:21:47
?	<i>Pack of Nifflers</i>	X	X	00:21:51-00:24:07
?	<i>The Kelpie</i>	X	✓	00:24:10-00:25:32
?	<i>Dinner Table</i>	X	X	00:26:20-00:28:25
?	<i>Queenie, Newt and Jacob</i>	X	X	00:28:45-00:31:49
?	<i>Newt Packs for Paris</i> ⁶⁵³	X	✓	00:31:50-00:33:28
? ⁶⁵⁴	<i>Tina into the Statue</i>	X	X	—
?	<i>Tina Enters the Big Top</i>	X	X	00:33:29-00:34:07
?	<i>Nagini</i>	X	✓	00:34:03-00:38:12
? ⁶⁵⁵	<i>Zouwu Escapes</i>	X	X	—
?	<i>Tina and Yusuf Speak</i>	X	X	00:38:14-00:39:31
?	<i>Visions</i>	X	X	00:39:33-00:41:42
?	<i>Stir Your Stumps</i>	X	X	00:42:58-00:43:50
?	<i>Newt Tracks</i> ⁶⁵⁶	X	✓	00:44:20-00:46:46
?	<i>Queenie at the French Ministry</i>	X	X	00:46:52-00:48:42
?	<i>Queenie Searches for Jacob</i>	X	✓	00:48:39-00:50:04
?	<i>Credence and Nagini</i>	X	X	00:50:28-00:52:22
?	<i>Irma and the Obscurus</i>	X	✓	00:52:25-00:55:13
?	<i>Grimmson under the Bridge</i>	X	X	00:55:14-00:56:04
?	<i>Newt and Jacob outside Café</i>	X	X	00:56:06-00:57:13
?	<i>Newt and Jacob Find Tina</i>	X	X	00:58:21-00:58:58
?	<i>Into the Sewer</i>	X	X	00:58:59-00:59:28
?	<i>Escape the Sewer</i>	X	X	00:59:39-00:59:41
?	<i>Capturing the Zouwu</i>	X	✓	01:00:30-01:01:05
?	<i>Flamel's Card</i> ⁶⁵⁷	X	✓	01:01:11-01:01:20 01:01:53-01:02:14
?	<i>To Hogwarts</i>	X	X	01:01:21-01:01:52
?	<i>Travers Confronts Dumbledore</i>	X	X	01:04:41-01:06:00
?	<i>Leta's Flashback</i>	X	✓	01:06:05-01:10:36 02:07:43-02:09:24
?	<i>Leta Confronts Dumbledore</i>	X	X	01:11:15-01:12:07
?	<i>Dumbledore's Flashback</i> ⁶⁵⁸	X	✓	01:12:59-01:15:20
?	<i>Zouwu Enclosure</i>	X	X	01:15:22-01:16:23
?	<i>Newt Goes after Tina</i>	X	X	01:18:22-01:19:05

⁶⁵² Titre alternatif : *Dumbledore*.

⁶⁵³ Titre alternatif : *Newt and Jacob Pack for Paris*.

⁶⁵⁴ Probablement omis.

⁶⁵⁵ *Idem*.

⁶⁵⁶ Titre alternatif : *Newt Tracks Tina*.

⁶⁵⁷ Titre alternatif : *Traveling to Hogwarts*.

⁶⁵⁸ Titre alternatif : *Blood Pact*.

<i>Cues</i>	<i>Titres</i>	<i>Partitions obtenues</i>	<i>Audio obtenus</i>	<i>Timecodes</i>
?	<i>Curtains Fall</i>	X	X	01:19:07-01:20:26
?	<i>Grindelwald on the Roof</i>	X	X	01:20:26-01:21:55
?	<i>Nicholas Flamel</i>	X	X	01:22:10-01:24:53 02:12:08-02:12:49
?	<i>Newt Enters the Ministry</i>	X	X	01:24:53-01:25:51
?	<i>Theseus Chases Newt and Tina</i>	X	X	01:25:54-01:27:05
?	?	X	X	01:27:05-01:28:00
?	?	X	X	01:28:01-01:29:05
?	<i>Salamander Eyes</i>	X	✓	01:29:49-01:32:18
?	<i>Matagots</i>	X	✓	01:32:28-01:34:32 02:09:25-02:10:36
?	<i>Our Story</i> ⁶⁵⁹	X	✓	01:35:02-01:38:10
?	<i>Leta Confesses</i> ⁶⁶⁰	X	✓	01:38:11-01:42:50
	<i>Into the Circus</i>	X	X	01:42:57-01:45:27
?	<i>Grindelwald's Speech</i>	X	X	01:45:27-01:47:13
?	<i>Visions of War</i>	X	✓	01:47:14-01:50:51
?	<i>Spread the Word</i>	X	✓	01:50:52-01:54:37
?	<i>Leta's Death</i>	X	✓	01:54:46-01:56:17 02:10:36-02:12:07
?	<i>Wands into the Earth</i>	X	✓	01:56:17-01:58:38
?	<i>Vial</i>	X	✓	01:58:51-02:03:11
?	<i>Restore Your Name</i> ⁶⁶¹	X	✓	02:03:11-02:05:10
?	<i>End Credits</i> ⁶⁶²	X	✓	02:05:11-02:07:47

Musiques supplémentaires composées, enregistrées et publiées dans l'album CD :

<i>Titres</i>	<i>Partitions obtenues</i>	<i>Enregistrements obtenus</i>
<i>Dumbledore's Theme (Solo Piano)</i>	✓	✓
<i>Fantastic Beasts Theme (Solo Piano)</i>	✓	✓
<i>Leta's Theme (Solo Piano)</i>	✓	✓

III. Annexe 3 : Analyses acousmographiques

Les analyses acousmographiques suivantes ont été réalisées avec le programme *Acousmographe* 3.7.2 développé par l'Ina GRM.

⁶⁵⁹ Titre alternatif : *Your Story Is Our Story*.

⁶⁶⁰ Titre alternatif : *Leta's Confession*.

⁶⁶¹ Titre alternatif : *Restoring Your Name*.

⁶⁶² Titre alternatif : *Fantastic Beasts: The Crimes of Grindelwald*.

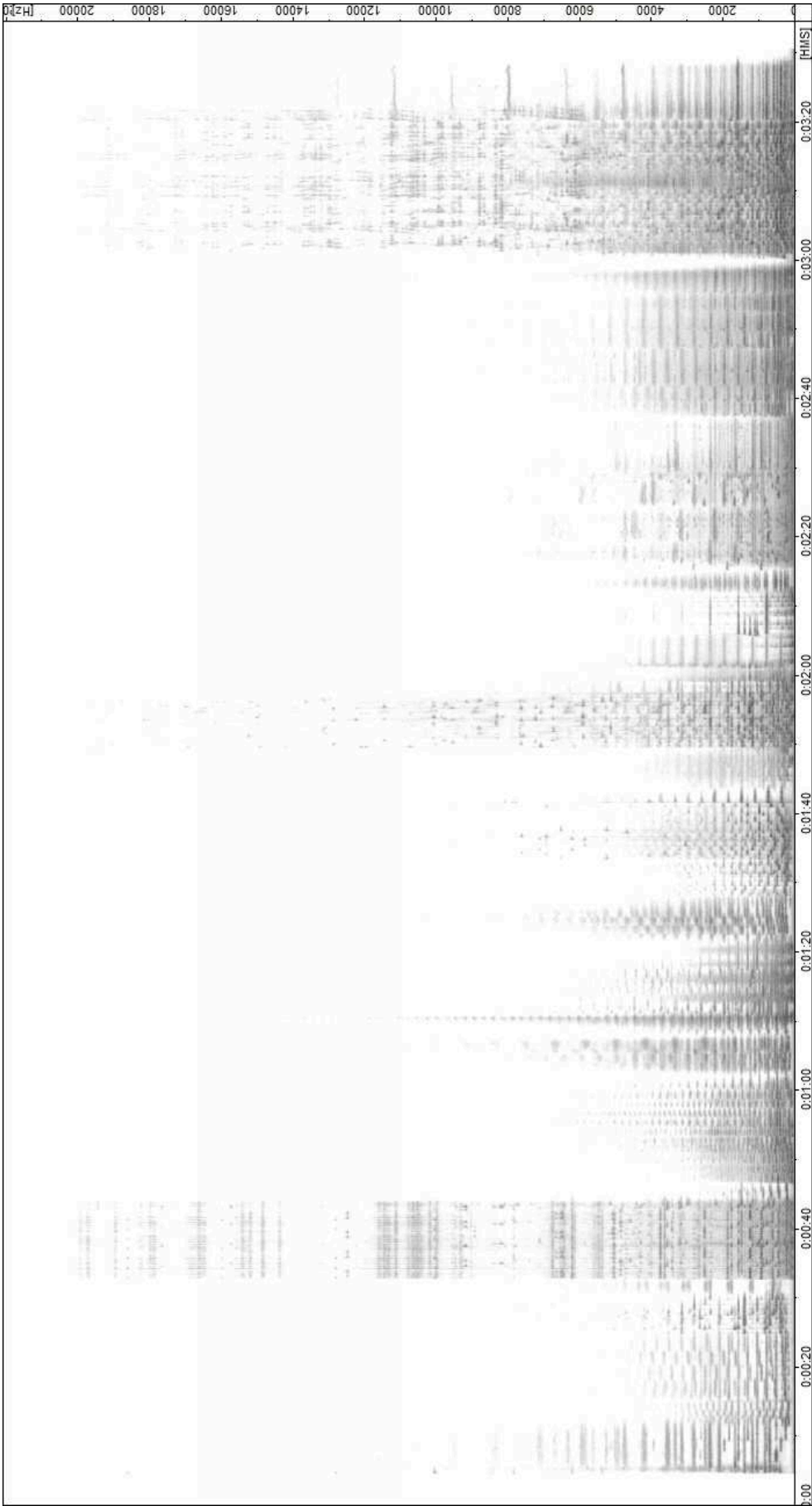


Illustration 29 : Sonogramme de HP1, 3M6 House Selection, music track

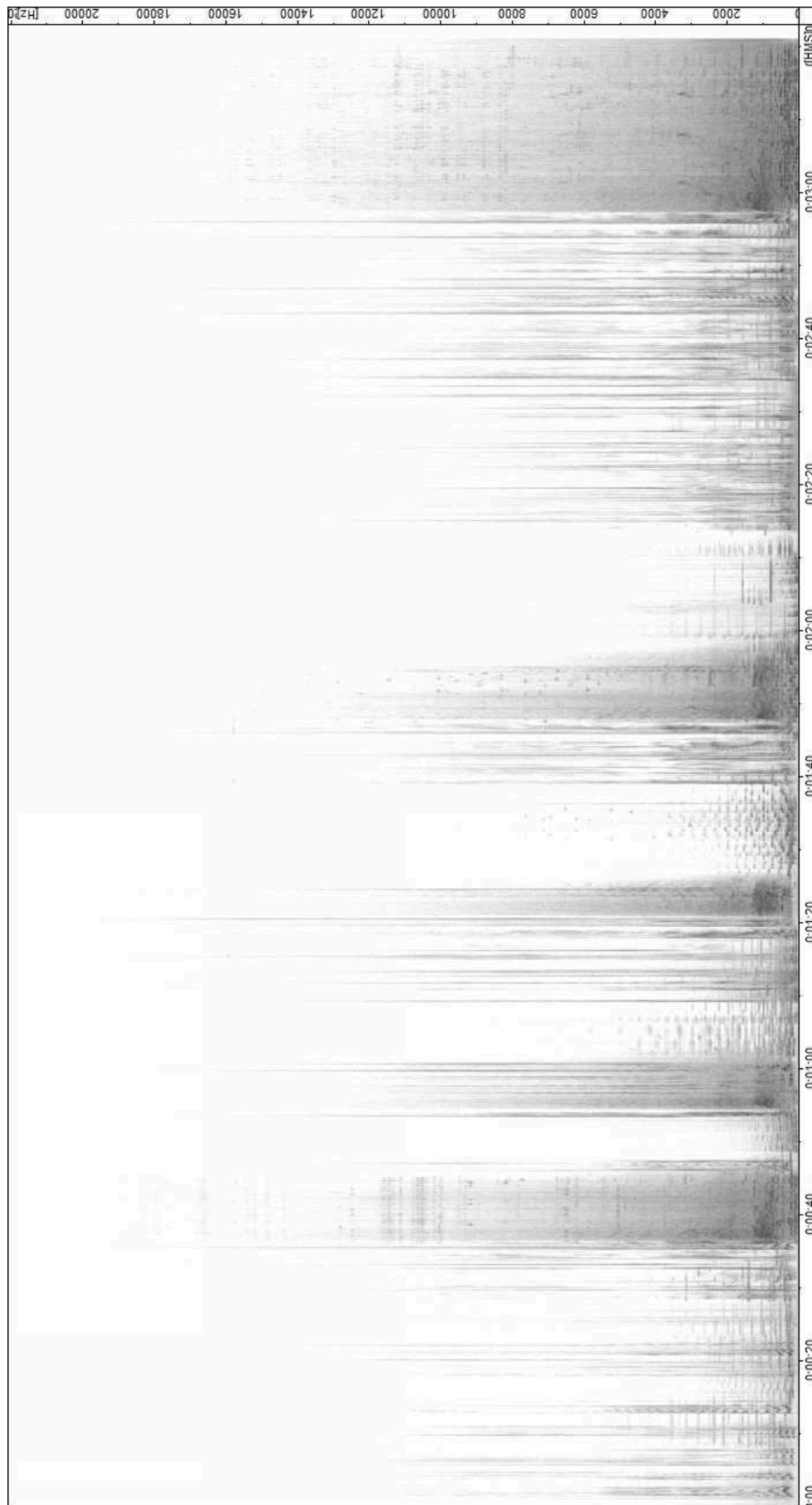


Illustration 30 : Sonogramme de *HP1, 3M6 House Selection, soundtrack*

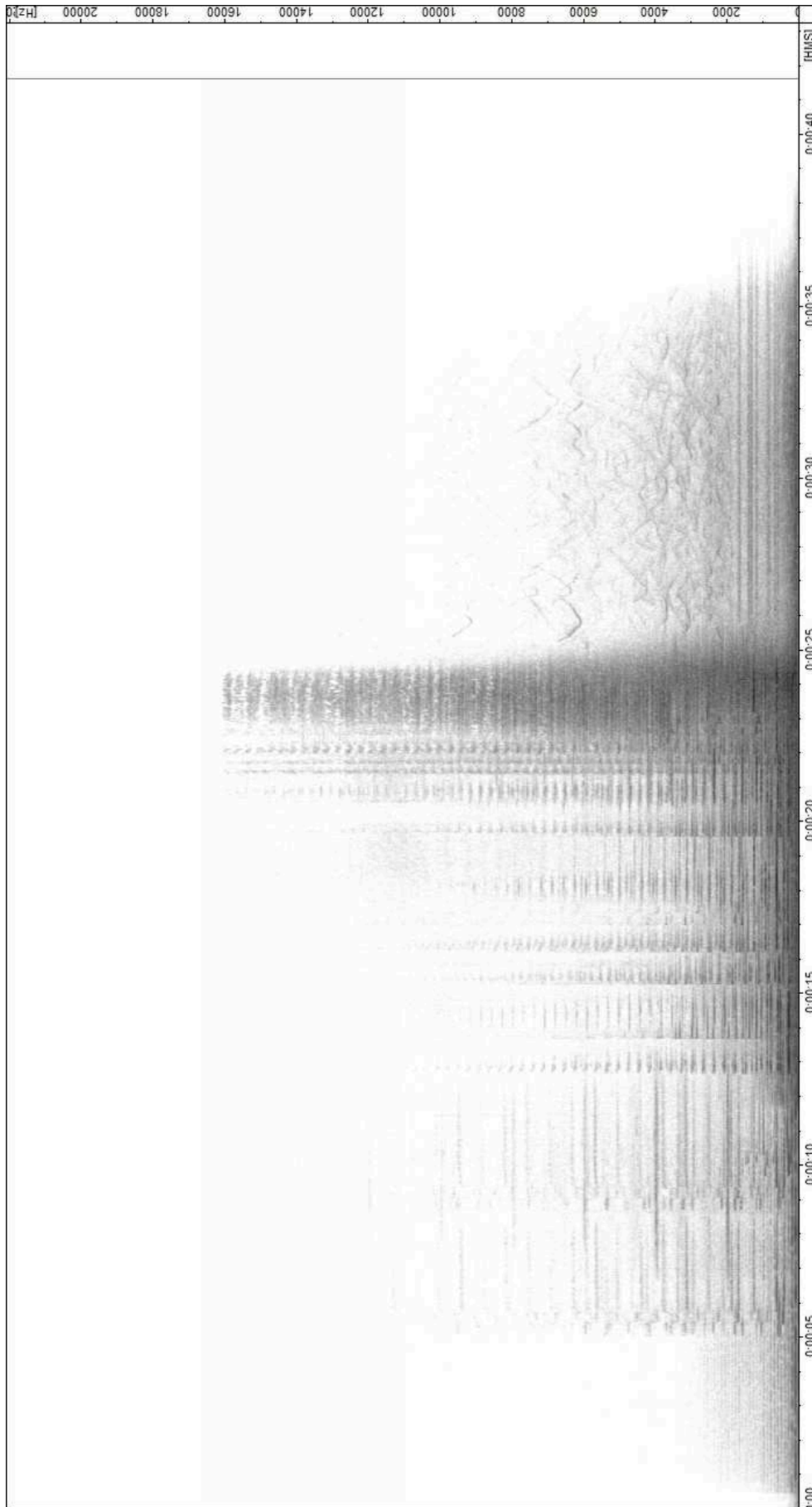


Illustration 31 : Sonogramme de *HP3, 3M5B Kinds Inspect Newspaper etc., musictrack*

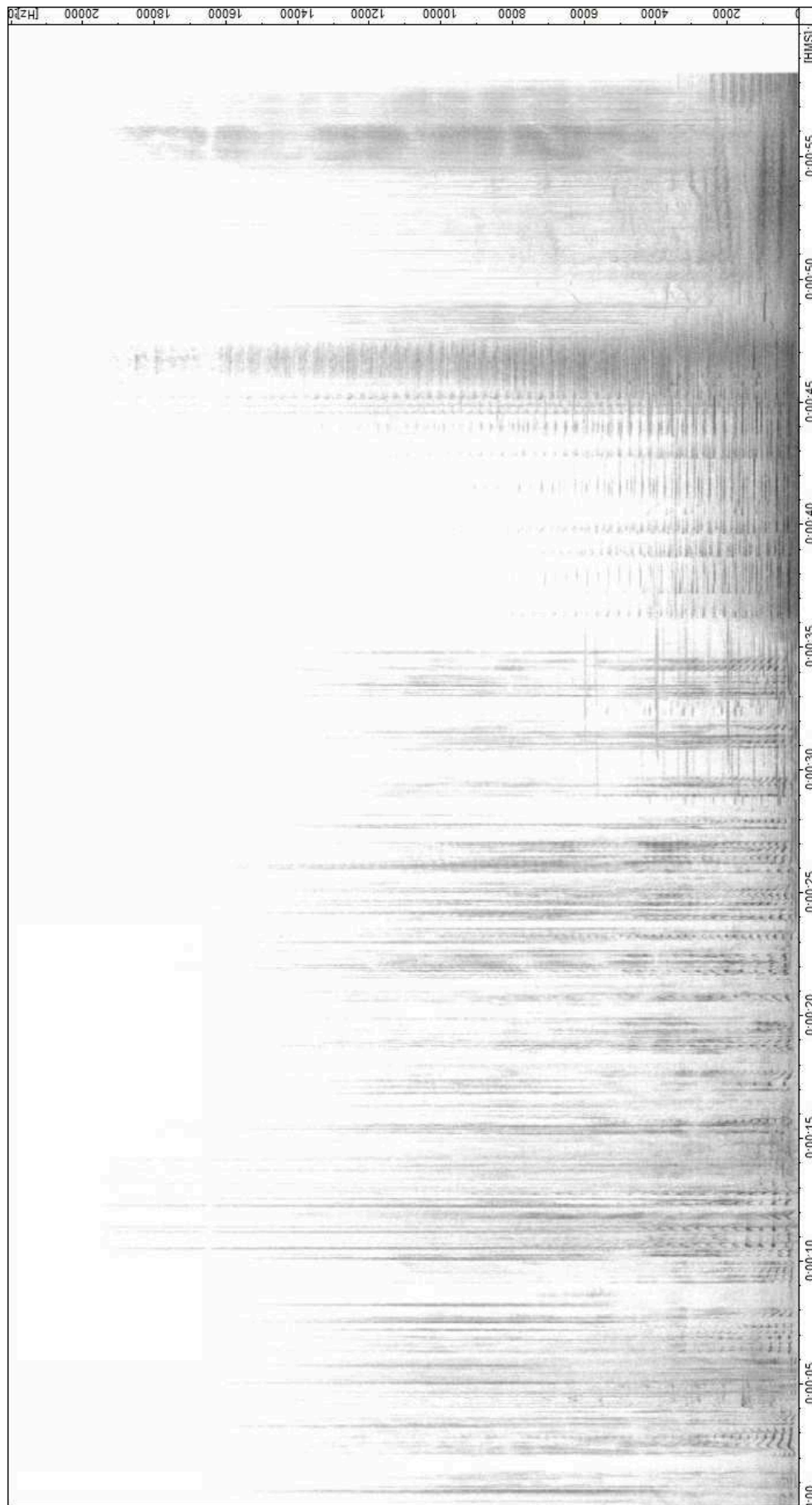


Illustration 32 : Sonogramme de *HP3, 3M5B Kinds Inspect Newspaper etc., soundtrack*

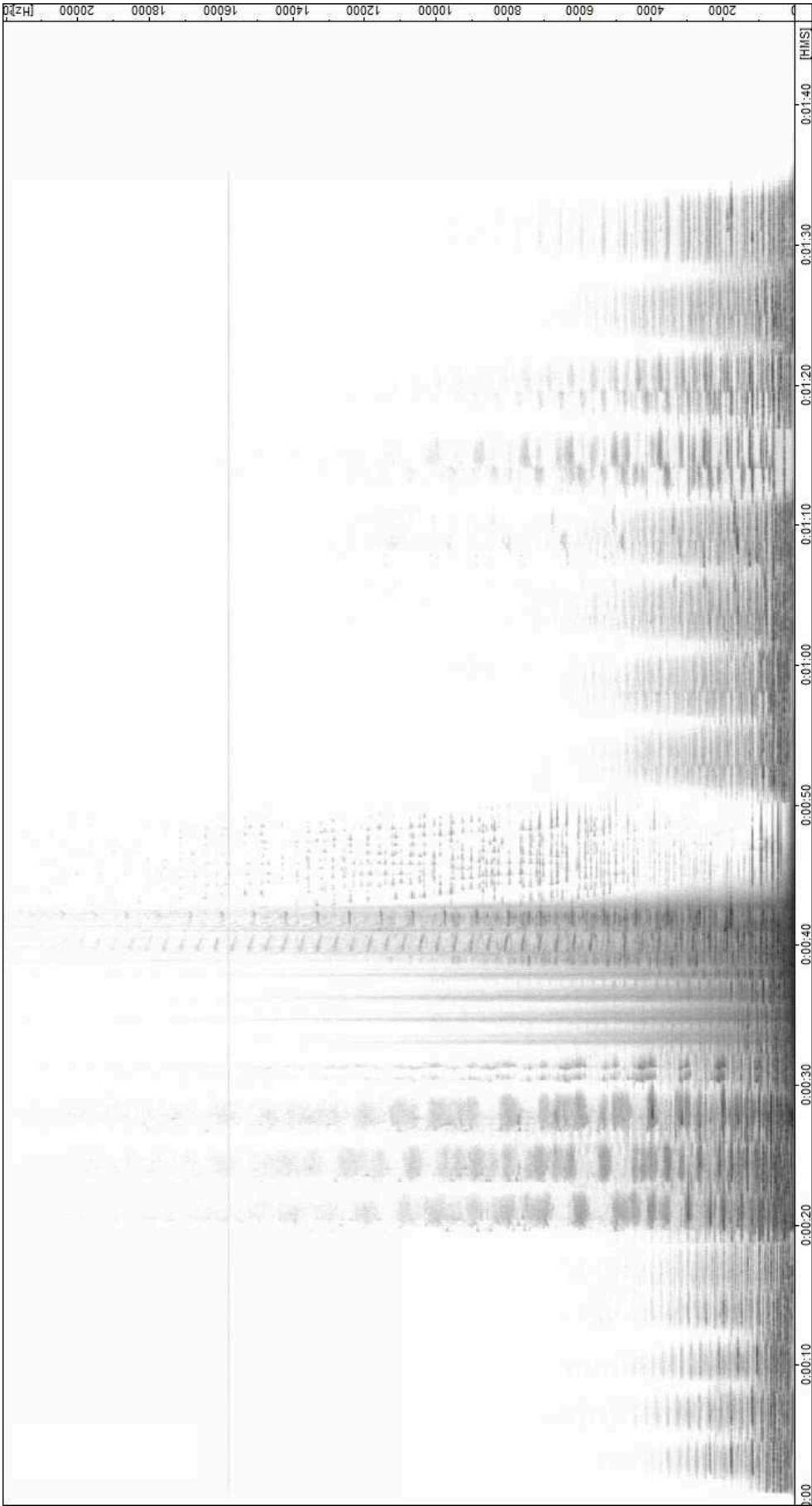


Illustration 33 : Sonogramme de HP4, 2M3 Moody, musictrack

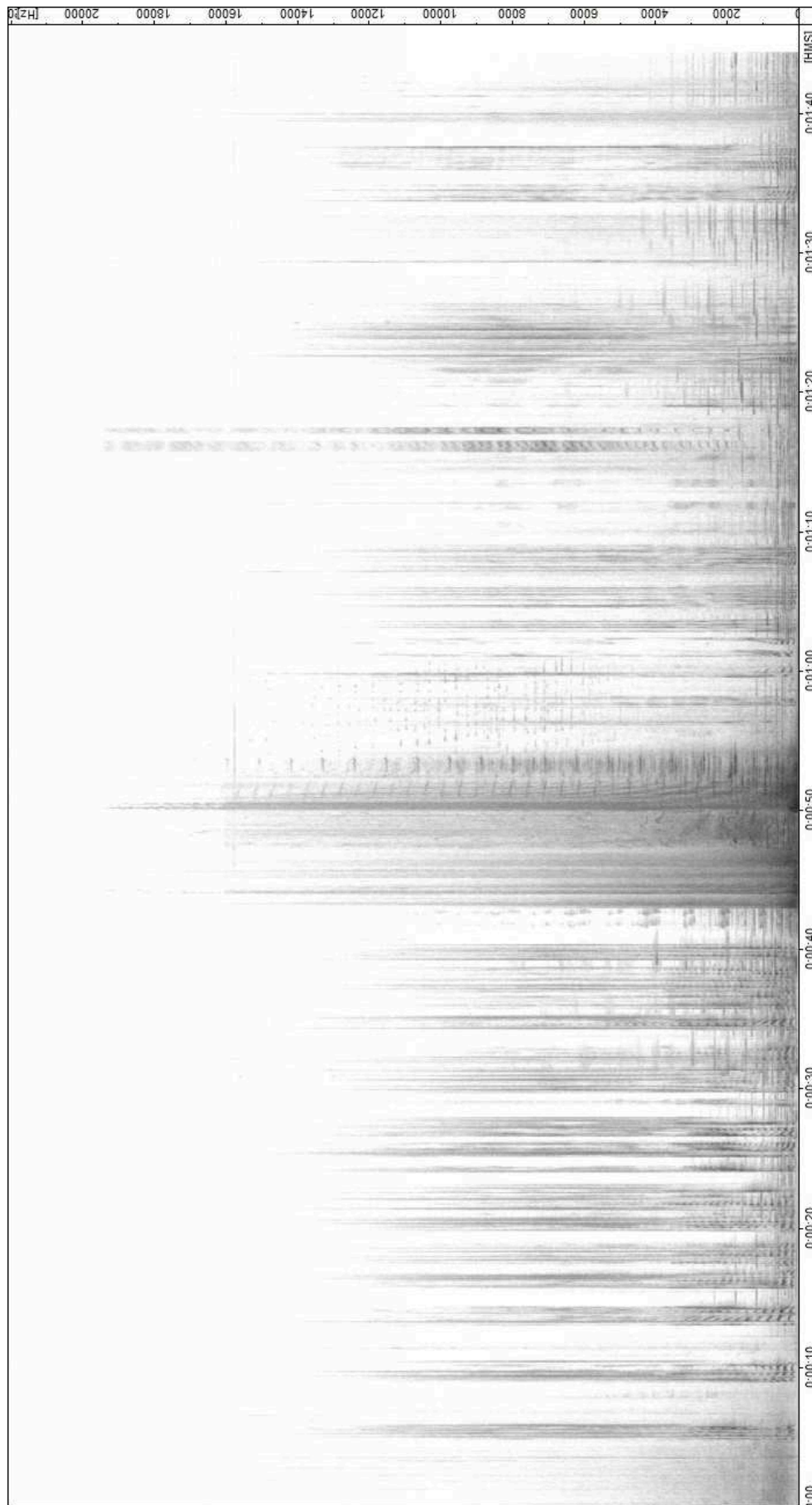


Illustration 34 : Sonagramme de *HP4, 2M3 Moody, soundtrack*

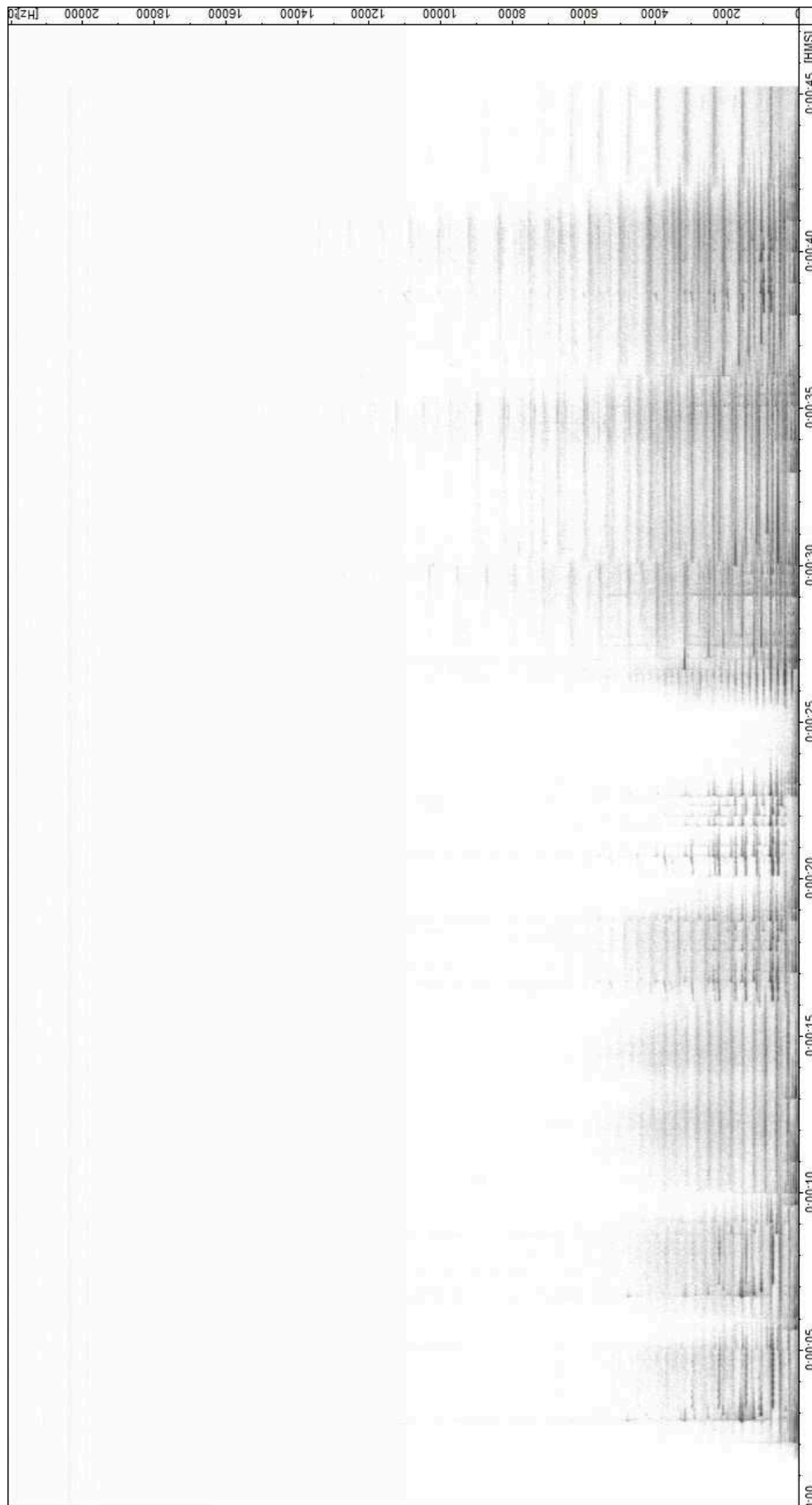


Illustration 35 : Sonogramme de HP6, 4M20A *The Book*, musictrack

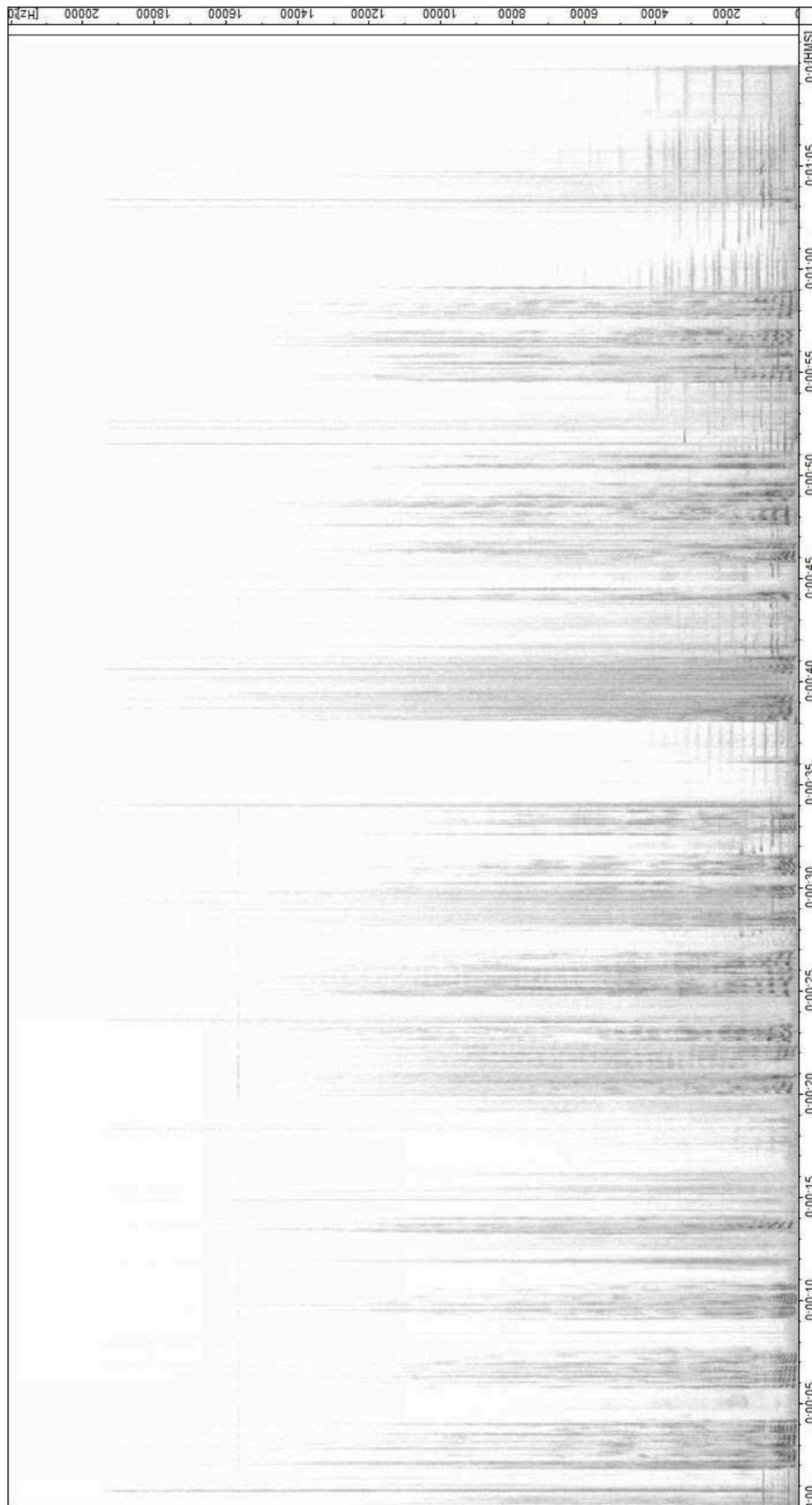


Illustration 36 : Sonogramme de HP6, 4M20A *The Book*, soundtrack

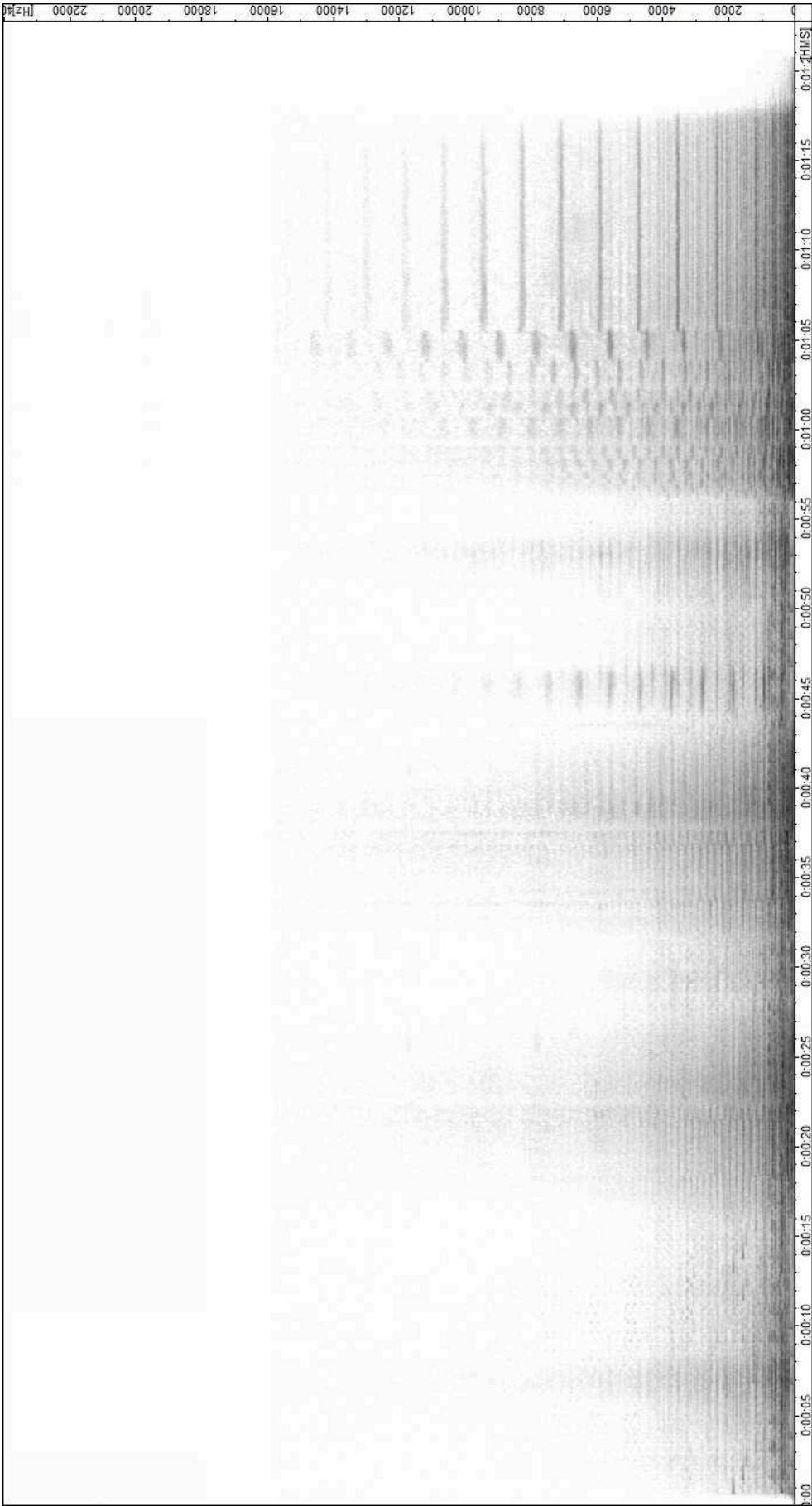


Illustration 37 : Sonogramme de HP7.1, 2M17 Wedding Conversation Part 1, music track

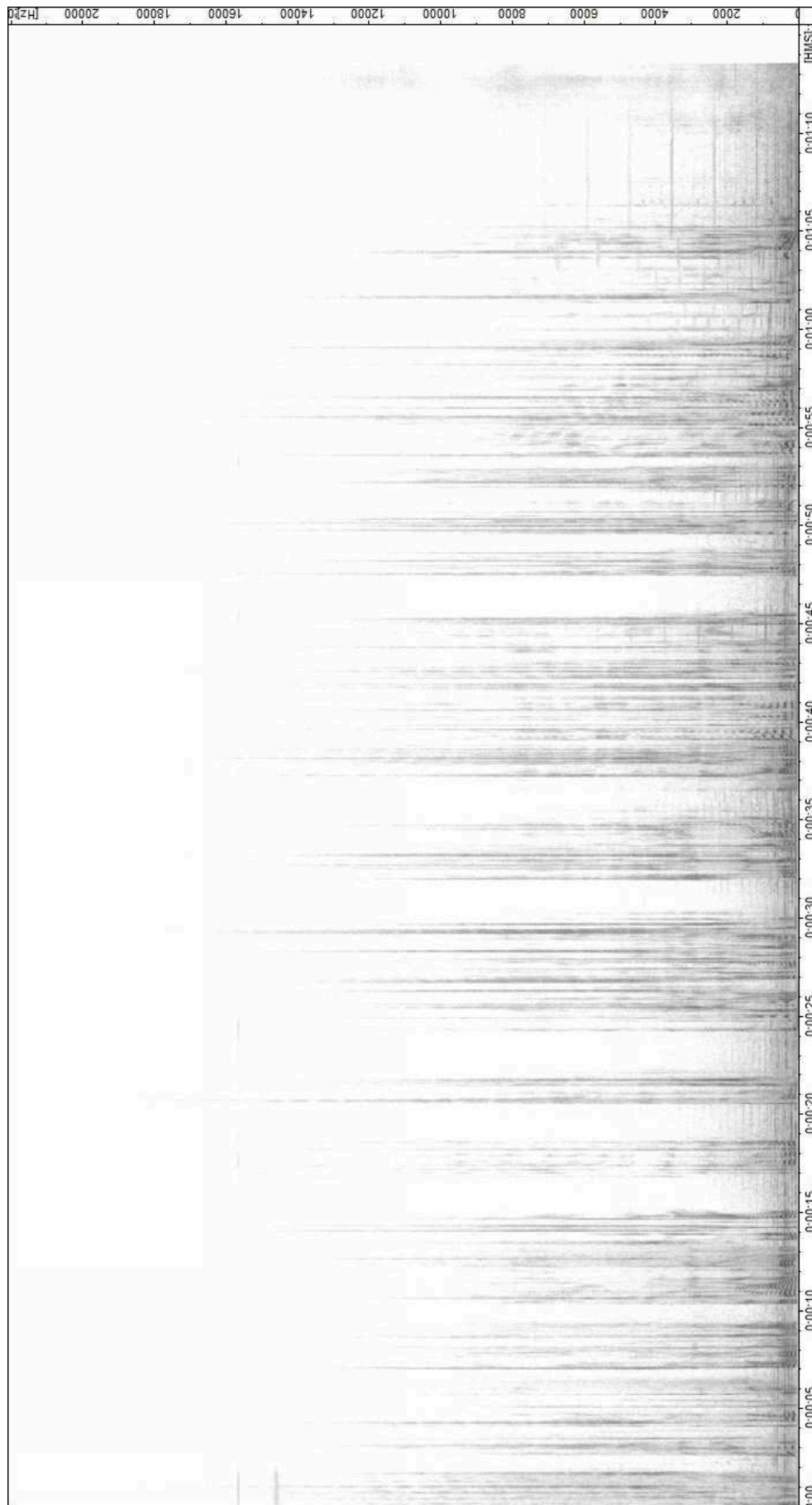


Illustration 38 : Sonagramme de *HP7.1, 2M17 Wedding Conversation Part 1, soundtrack*

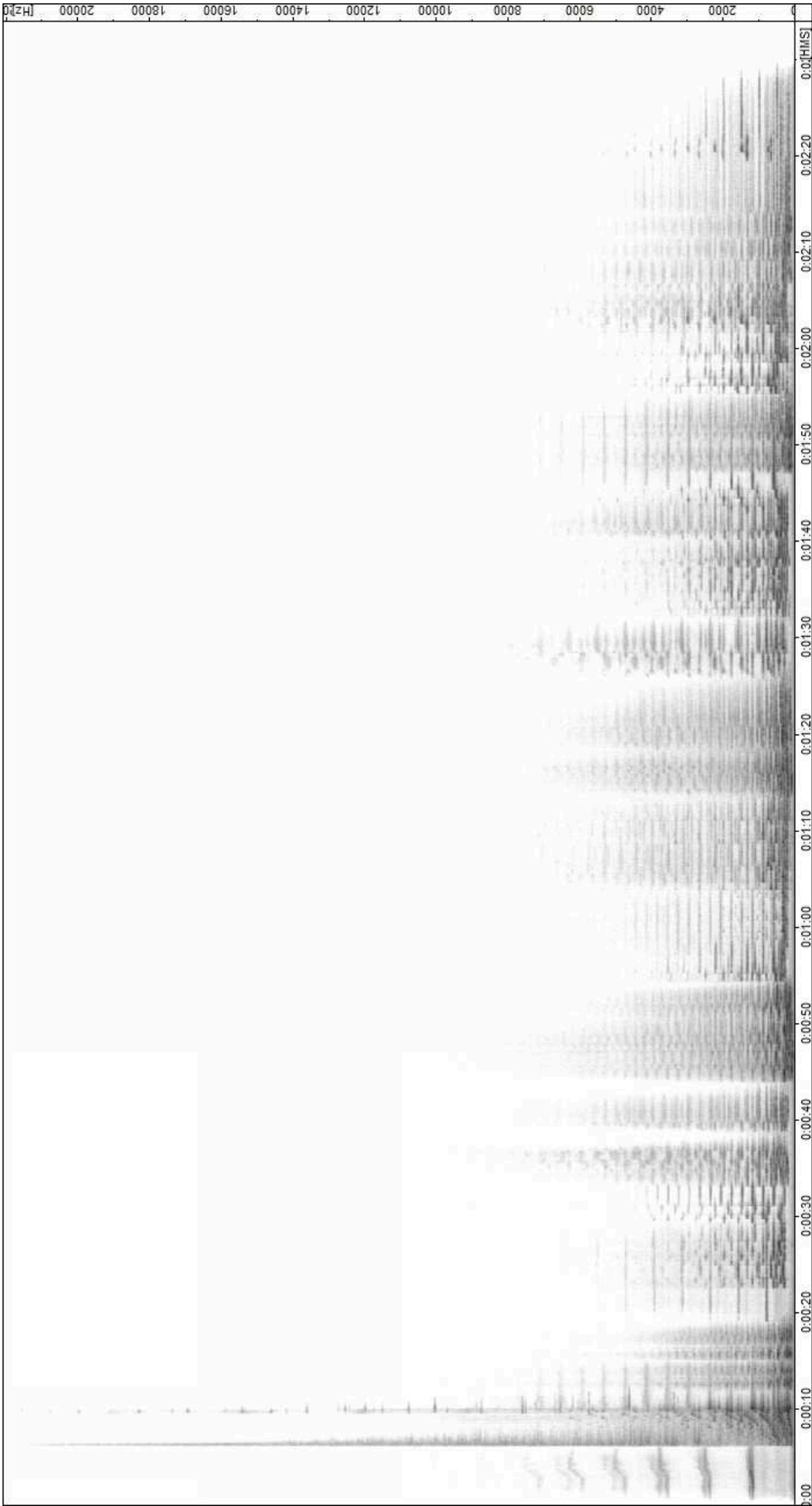


Illustration 39 : Sonogramme de *FB2, Newt and Leta, musictrack*

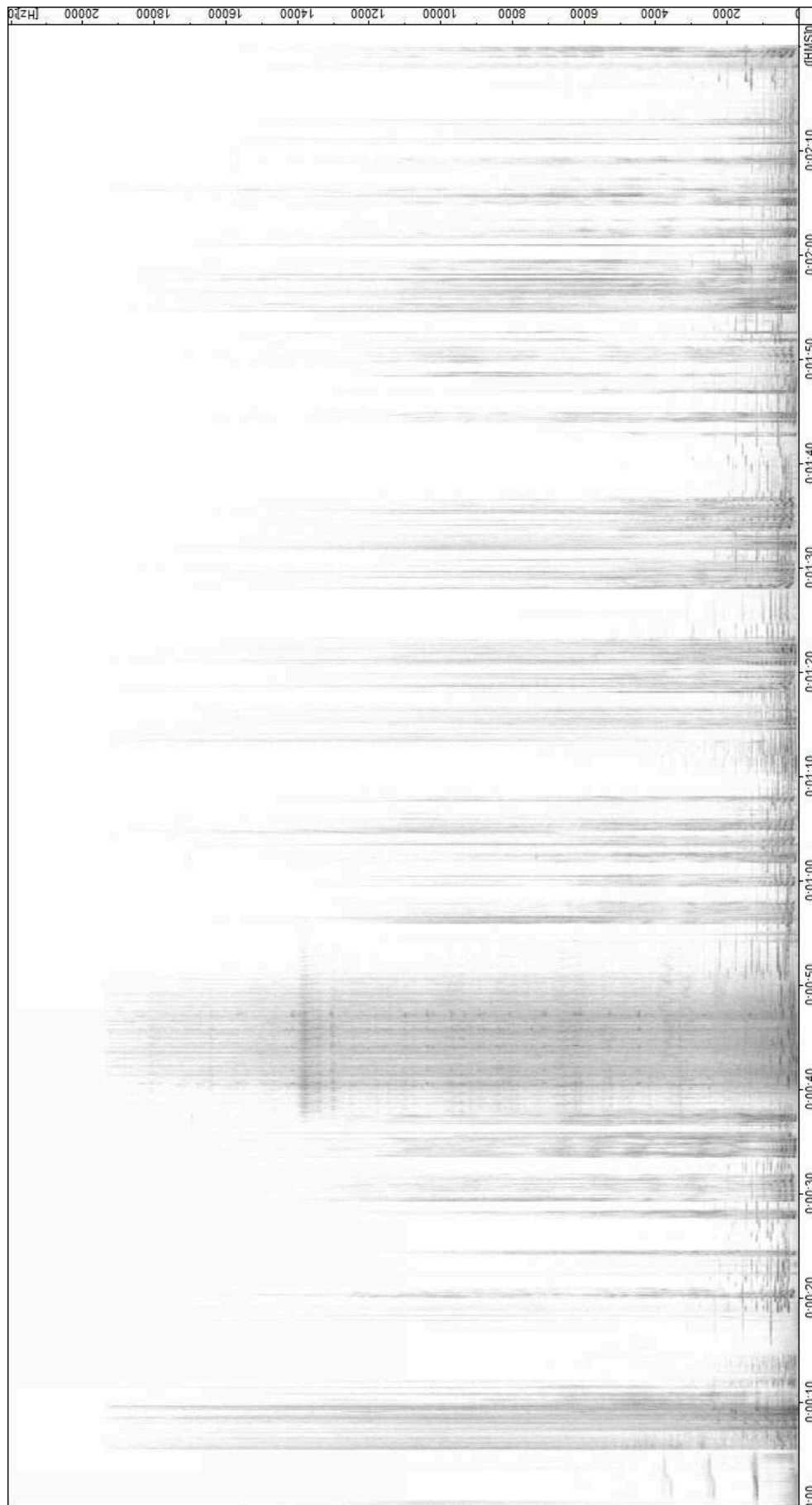


Illustration 40 : Sonogramme de *FB2, Newt and Leta*, soundtrack

IV. Annexe 4 : Textes des compositeurs dans les livrets d'accompagnement des albums de bandes originales

Nicholas HOOPER pour *HP5* :

Les thèmes et les idées des livres *Harry Potter* m'ont toujours fortement attiré. Ayant travaillé étroitement avec le réalisateur David YATES pendant de nombreuses années, j'ai sauté sur l'occasion de le retrouver sur ce cinquième film.

J'avais à ma disposition un grand orchestre composé des meilleurs musiciens que je pouvais souhaiter, ainsi qu'un chœur et des percussions illimitées me semblait-il. Cela m'a offert une palette musicale particulièrement développée, ce qui était essentiel pour ce film. Travailler avec « Hedwig's Theme » de John WILLIAMS, magnifique et obsessionnel, était une étape incontournable dans le processus, et je l'ai utilisé pour ponctuer le film à des moments dramatiques particuliers.

Alors que je composais pour le film, un certain nombre de thèmes ont commencé à émerger, notamment les thèmes « Umbridge » et « Possession ». Ombrage, la sorcière du ministère de la Magie, rose bonbon, méchante, cruelle et de plus en plus folle qui prend le contrôle de Poudlard, possède un thème insistant et assez irritant qui s'impose sans se préoccuper du mal qu'il fait. Le thème « Possession », à l'inverse, est tissé dans la trame du film. La possession qu'exerce Voldemort sur Harry est progressive et insidieuse ; elle finit par faire croire à Harry que Voldemort retient Sirius captif et le torture. Les *cues* liés à la mission désespérée de Harry pour sauver Sirius sont basés sur ce thème dans une version plus rythmée. Finalement, la musique qui accompagne la lutte victorieuse de Harry pour repousser Voldemort hors de son esprit s'avère lente et émouvante – le point culminant de tout le film.

Au cours du processus d'écriture, il est devenu clair que la partition nécessitait une certaine ampleur et une variété de couleurs – pensons à l'excitation des poursuites et des combats dans « Hall Of Prophecy » et « The Death Of Sirius », le sentiment de liberté présent dans « Flight Of The Order Of The Phoenix », le comique des Weasley et la joyeuse rébellion accompagnée par « Fireworks ». D'autres thèmes comme « L'Armée de Dumbledore » renforcent la détermination des enfants à apprendre à se défendre en dépit de la surveillance permanente d'Ombrage.

Malgré toutes ses couleurs, la partition devait être plus sombre que les précédentes. Les cauchemars continus de Harry, l'évasion d'Azkaban, la torture de Harry et d'autres élèves par Ombrage, les événements effrayants dans la Forêt interdite et les Détraqueurs nécessitent tous une musique plus menaçante pour souligner le cheminement de Harry à travers ce monde transformé par le retour de Voldemort.

Dans l'ensemble, le privilège et l'opportunité de mettre en musique une histoire avec tant de vérités fondamentales sur le bien et le mal, la cruauté, la folie et l'amour ont posé un défi qui m'a obligé à découvrir et exposer toutes les couleurs de ma palette musicale. Voilà un processus très enrichissant mais exigeant ; c'est une aventure qui en vaut la peine !⁶⁶³

⁶⁶³ « *The themes and ideas of the Harry Potter books have always had a great appeal for me. Having had a close working relationship with the director David YATES for many years, I leapt at the chance to work with him on this, the fifth film.*

I had at my disposal a large orchestra of the best players I could wish for, as well as choir and seemingly limitless percussion. This gave me a musical palette of huge breadth, something that was essential for this film. Working with John WILLIAMS' beautifully haunting « Hedwig's Theme » was a necessary part of the process, and I use it to punctuate the film at particular dramatic moments.

Nicholas HOOPER pour *HP6* :

Le but de ce CD est de vous plonger dans l'atmosphère du film à travers la musique et de retracer comment la partition a été créée. Les pistes audios suivent globalement l'ordre du film, racontant ainsi l'histoire en musique. Il y a toutefois une exception notable : la piste 2 « In Noctem », apparaissant lors du générique de fin, constitue l'ADN musical de l'histoire de Dumbledore tout au long du film. La pièce a été écrite au début de la période de production afin que la chorale de Poudlard puisse être filmée en train de la chanter, mais en raison des changements inévitables qui ont lieu lors de la réalisation d'un film d'une telle envergure, la séquence a été éliminée [au montage final]. Cependant, cette musique exerce une influence significative tout au long du film. Si vous écoutez la section en « plain-chant » du milieu, vous constaterez qu'elle apparaît dans presque toutes les séquences significatives avec Dumbledore et qu'elle est développée dans certains des *cues* les plus dramatiques tels que « Journey to the Cave ». De cette source provient également le solo de violoncelle de « Dumbledore's Farwell » qui est basé sur les premières mesures de « In Noctem ».

Un autre thème essentiel qui domine dans cette partition est le thème de « Possession » du film précédent, *Harry Potter et l'Ordre du Phénix*. Il est utilisé pour connecter Voldemort ou Tom Jedusor avec Harry et Dumbledore, et apparaît un certain nombre de fois dans la seconde moitié du film, culminant dans « The Drink of Despair », « Inferi in the Firestorm » et « The Killing of Dumbledore ».

Il y a d'autres thèmes qui seront familiers à l'auditeur : « Hedwig's Theme » de John WILLIAMS fait quelques occurrences, et un motif de quatre notes tiré de « Quidditch Match », également de John WILLIAMS, peut être entendu dans « Ron's Victory » et « Of Love & War ». Le reste des morceaux se rapporte aux séquences individuelles pour lesquelles ils ont été composés. Malfoy possède un thème qui reflète le mystère, le mal et la tristesse de sa mission secrète ; il y a des thèmes d'amour comme « Ginny », « Harry & Hermione » et « When Ginny Kissed Harry ». Les attaques des Mangemorts présentent de nombreuses percussions dans « Opening » et « In the Rushes » ; et il y a également des moments plus légers comme « Living Death », « School ! » et « The Slug Party ».

In scoring the film a number of theme began to appear, most notably the Umbridge and Possession themes. Umbridge, the fluffy, mean, cruel, and increasingly mad witch from the Ministry of Magic who takes over Hogwarts has an insistent and slightly irritating tune that carries on oblivious to the harm it does. The Possession theme on the other hand is woven into the fabric of the film. Harry's possession by Voldemort is gradual and insidious and eventually results in Harry's belief that Voldemort has Sirius and is torturing him. Cues relating to Harry's desperate mission to rescue Sirius are based around this theme in a fast rhythmic version. But eventually the music underpinning Harry's successful struggle to evict Voldemort from inside his mis slow and moving – the climax of the entire film.

In the process of writing it became clear that the score required a breadth and variety of colour – the excitement of the chases and fights in « Hall Of Prophecy » and « The Death Of Sirius », the sense of freedom of the « Flight Of The Order Of The Phoenix », the comedy of the Weasleys and the joyful rebellion of « Fireworks ». Other themes such as « Dumbledore's Army » carry the story of the children's determination to learn to defend themselves in spite of Umbridge's blocking their every move.

Despite its colourfulness, this had to be a darker score than the previous ones. Harry's continuous nightmares, the breakout from Azkaban, the torture of Harry and other pupils by Umbridge, the frightening events in the Forbidden Forest, the Dementors all require a more threatening score to underpin Harry's journey through this world changed by Voldemort's return.

All in all the privilege and opportunity to score a story with so many fundamental truths about good and evil, cruelty, madness and love set a challenge that required me to uncover and pull out all the colours in my musical palette. A very rewarding if demanding process and a journey well worth taking! »

Finalement, il s'agit d'un CD à écouter dans sa globalité, et mon intention est d'amener l'auditeur à vivre le drame et les émotions de l'un des films *Harry Potter* les plus émouvants.⁶⁶⁴

Alexandre DESPLAT pour *HP7.1* :

Écrire la musique d'un film *Harry Potter* constitue une expérience et une opportunité significatives pour un compositeur de cinéma. Je suis reconnaissant envers David YATES qui m'a gentiment accueilli et m'a fait partager sa vision. Alors que l'on travaillait étroitement sur la partition, ses directives étaient méticuleuses, inspirées et exigeantes, et pourtant sa personnalité restait douce et foncièrement positive. Merci, David, d'avoir cru que je pouvais apporter mes millions de notes dans ton monde d'émotions.⁶⁶⁵

V. Annexe 5 : Inventaire des arrangements de partitions officielles commercialisés

Harry Potter and the Sorcerer's Stone

- Orchestre symphonique
 - Hal Leonard Corporation, coll. « Édition signature »
 - *Suite for Orchestra*
 - *Children's Suite for Orchestra*
 - Alfred Publishing Co.
 - Niveau 2,5
 - Niveau 3,5
- Orchestre d'harmonie
 - Niveau 1
 - Niveau 2
 - Niveau 4
- Orchestre à cordes

⁶⁶⁴ « *The aim of this CD is to give you a feeling of the film through the medium of the music, together with a sense of how the score was created. The tracks mostly run in film order telling the story in music. But there is one notable exception: track 2 « In Noctem » appears over the end title roller but it provided the musical DNA for Dumbledore's story throughout the movie. The piece was written early during the production period so that the Hogwarts school choir could be filmed singing it, but due to the inevitable changes that take place during the making of such a large-scale film the sequence was omitted. The music, however, remained a significant influence throughout the entire film. If you listen to the middle chanting section you will find that it appears in nearly all the significant Dumbledore sequences and it is developed into some of the most dramatic cues such as « Journey to the Cave ». Also from this source is the cello solo in « Dumbledore's Farewell » which is based on the opening bars of « In Noctem ». Another essential theme that prevades this score is the « Possession » theme from the previous film in the series, Harry Potter and the Order of the Phoenix. This is used to connect Voldemort or Tom Riddle with Harry and Dumbledore, and appears a number of times in the second half of the film culminating in « The Drink of Despair », « Inferi in the Firestorm » and « The Killing of Dumbledore ».*

There are other themes which will be familiar to the listener: John WILLIAMS' « Hedwig's Theme » makes some appearances, and a four-note motif from the « Quidditch Match », also by John WILLIAMS, can be heard in « Ron's Victory » and « Of Love & War ». The rest of the tracks reflect the individual sequences for which they were composed. Malfoy has a theme which reflects the mystery, evil, and sadness of his secret mission; there are love themes such as « Ginny », « Harry & Hermione » and « When Ginny Kissed Harry »; Death Eaters attacks are described using lots of percussion in « Opening » and « In the Rushes »; and there are some lighter moments too such as « Living Death », « School! » and « The Slug Party ».

All in all this is a CD to be listened to as a whole, and my intention is to draw the listener into experiencing the drama and feeling of one of the most emotional of the Harry Potter films. »

⁶⁶⁵ « *Writing the music of a Harry Potter film is quite an experience and an opportunity for a film composer. I am grateful to David YATES, who kindly let me enter and share his visions. His directing, when working closely on the score was meticulous, inspired and demanding, and yet, his personality remained gentle and very strongly positive. Thank you, David for believing that I could bring my million notes into your world of emotions. »*

- Niveau 1
- Brass band
- Piano solo
 - Niveau facile
 - Niveau intermédiaire / avancé
- Musique de chambre (instrument accompagné de piano ou trio d'une même famille)
 - Violon, alto, violoncelle
 - Flûte, clarinette en *si* bémol, basson, saxophones alto, ténor et baryton
 - Cor en *fa*, trompette en *si* bémol, trombone
- Flûte à bec solo, niveau facile
- Harpe solo (*Fluffy's Harp* et *Hedwig's Theme*) édité chez Hal Leonard Corporation

Harry Potter and the Chamber of Secrets

- Orchestre symphonique
 - Hal Leonard Corporation, coll. « Édition signature »
 - *Suite for Orchestra*
 - Alfred Publishing Co.
 - Niveau 2,5
 - Niveau 3,5
- Orchestre d'harmonie
 - Niveau 2
 - Niveau 4
- Orchestre à cordes
 - Niveau 2,5
- Piano solo
 - Niveau facile
 - Niveau intermédiaire / avancé
- Musique de chambre (instrument accompagné de piano)
 - Violon, alto, violoncelle
 - Flûte, clarinette en *si* bémol, saxophones alto et ténor
 - Cor en *fa*, trompette en *si* bémol, trombone

Harry Potter and the Prisoner of Azkaban

- Orchestre symphonique
 - Hal Leonard Corporation, coll. « Édition signature »
 - *Suite for Orchestra*
 - Alfred Publishing Co.
 - Niveau 2
 - Niveau 3
- Orchestre d'harmonie
 - Niveau 1
 - Niveau 2
 - Niveau 4
- Brass band
- Piano solo
 - Niveau facile
 - Niveau intermédiaire / avancé
- Musique de chambre (instrument accompagné de piano ou duo d'une même famille)
 - Violon, alto, violoncelle
 - Flûte, clarinette en *si* bémol, saxophones alto et ténor
 - Cor en *fa*, trompette en *si* bémol, trombone
- Chœur (chanson *Double Trouble*) accompagné de piano ou d'un CD audio

- À deux voix égales (SA)
- Mixte à trois voix (SAH)
- Mixte à quatre voix (SATB)
- Ensemble de percussions (chanson *Double Trouble*)

Harry Potter and the Goblet of Fire

- Orchestre symphonique
 - Niveau 3
 - Niveau 5
- Orchestre d'harmonie
 - Niveau 1
 - Niveau 2,5
 - Niveau 3
 - Niveau 4
- Orchestre à cordes
 - Niveau 2
 - Niveau 3
- Piano solo
 - Niveau facile
 - Niveau intermédiaire / avancé
- Musique de chambre (instrument accompagné de piano)
 - Violon, alto, violoncelle
 - Flûte, clarinette en *si* bémol, saxophones alto et ténor
 - Cor en *fa*, trompette en *si* bémol, trombone
- Chœur (chanson *Magic Works*) accompagné de piano ou d'un CD audio
 - Mixte à trois voix (SAH)
 - Mixte à quatre voix (SATB)

Harry Potter and the Order of the Phoenix

- Orchestre symphonique
 - Niveau 3
 - Niveau 4
- Orchestre d'harmonie
 - Niveau 2
 - Niveau 3
- Orchestre à cordes
 - Niveau 3
- Piano solo
 - Niveau facile
 - Niveau intermédiaire
 - Niveau avancé
- Musique de chambre (instrument accompagné de piano)
 - Violon, alto, violoncelle
 - Flûte, clarinette en *si* bémol, saxophones alto et ténor
 - Cor en *fa*, trompette en *si* bémol, trombone

Harry Potter and the Half-Blood Prince

- Orchestre symphonique
 - Niveau 3
 - Niveau 4,5
- Orchestre d'harmonie

- Niveau 2
- Niveau 3,5
- Orchestre à cordes
 - Niveau 2
- Big band (pièce *Wizard Wheezes*)
 - Niveau 2
 - Niveau 3
- Piano solo
 - Niveau facile
Niveau élémentaire
 - Niveau intermédiaire
 - Niveau avancé
- Musique de chambre (instrument accompagné de piano)
 - Violon, alto, violoncelle
 - Flûte, clarinette en *si* bémol, saxophones alto et ténor
 - Cor en *fa*, trompette en *si* bémol, trombone

<i>Harry Potter and the Deathly Hallows – Part 1</i>

- Orchestre symphonique
 - Niveau 3
 - Niveau 3,5
- Orchestre d'harmonie
 - Niveau 2
 - Niveau 3,5
- Orchestre à cordes
 - Niveau 2,5
- Piano solo
 - Niveau facile
 - Niveau intermédiaire
 - Niveau avancé
- Musique de chambre (instrument accompagné de piano)
 - Violon, alto, violoncelle
 - Flûte, clarinette en *si* bémol, saxophones alto et ténor
 - Cor en *fa*, trompette en *si* bémol, trombone
- Chœur mixte SATB (chanson *My Love Is Always Here*)

<i>Harry Potter and the Deathly Hallows – Part 2</i>

- Orchestre symphonique
 - Niveau 3
 - Niveau 4
- Orchestre d'harmonie
 - Niveau 2
 - Niveau 4
- Piano solo
 - Niveau facile
 - Niveau élémentaire
 - Niveau intermédiaire
 - Niveau avancé
- Musique de chambre (instrument accompagné de piano)
 - Violon, alto, violoncelle
 - Flûte, clarinette en *si* bémol, saxophones alto et ténor
 - Cor en *fa*, trompette en *si* bémol, trombone

Fantastic Beasts and Where to Find Them

- Orchestre symphonique
 - Niveau 3,5
- Orchestre d'harmonie
 - Niveau 2,5
- Orchestre à cordes
 - Niveau 3
- Piano solo
 - Niveau facile
 - Niveau intermédiaire / avancé

Fantastic Beasts: The Crimes of Grindelwald

- Orchestre symphonique
 - Niveau 3
- Orchestre d'harmonie
 - Niveau 2,5
- Orchestre à cordes
 - Niveau 3
- Piano solo
 - Niveau intermédiaire / avancé

VI. Annexe 6 : Avant-propos de la partition de *Harry Potter and the Sorcerer's Stone – Children's Suite for Orchestra* rédigé par John WILLIAMS

Lorsque j'ai composé la bande originale de *HP1*, je n'avais pas prévu d'écrire les huit miniatures de cette suite. Elles n'ont pas été composées pour la bande originale du film puisqu'elles n'étaient pas prévues. Elles ne figuraient pas au calendrier de production, généralement très serré dans le monde du cinéma.

Toutefois, si je peux me permettre de le dire de manière poétique, j'avais l'impression que chaque numéro voulait « éclore » de la partition complète.

J'ai commencé à écrire le petit morceau d'Hedwige, et chacun des autres a suivi rapidement car ils semblaient arriver en réclamant tous leurs incertitudes individuelles. J'ai sélectionné une combinaison d'instruments adaptée à chaque thème, et cette suite de pièces en est le résultat.

* * * *

Hedwige, la belle chouette qui livre magiquement et mystérieusement le courrier à Harry Potter à l'école de Poudlard, est représentée musicalement dans la première miniature par le célesta, un petit instrument lumineux capable de produire des tons nacrés et cristallins à des vitesses éblouissantes. Le célesta commence seul son vol, mais se joint rapidement aux violons, peut-être le seul autre instrument capable d'atteindre le rythme vertigineux nécessaire pour défier la gravité et atteindre le vol.

L'école de sorcellerie et de sorcellerie de Poudlard, cette auguste institution qui a formé et enseigné de jeunes sorciers pendant des siècles, est probablement mieux décrite par la section cor de l'orchestre. Aucun autre instrument ne semble aussi parfaitement adapté pour capturer l'atmosphère académique de Poudlard que le cor d'harmonie noble et majestueux.

Dans la troisième miniature, nous rencontrons l'ennemi juré de Harry Potter, le méchant Lord Voldemort, qui est représenté ici par un trio de bassons sonnante leurs tons mystérieusement profonds et sonores.

Le Nimbus 2000 est le balai magique personnel de Harry Potter. Pour représenter musicalement ce moyen de transport ingénieux, nous avons la section des bois, avec ses flûtes, hautbois, clarinettes et bassons, tous capables de sauts extraordinaires et d'une agilité étonnante, formant un match parfait pour l'agile Nimbus 2000.

Au troisième étage de l'école de Poudlard, nous trouvons Touffu, l'énorme chien de garde à trois têtes. Touffu est un mélomane à qui on ne peut qu'endormir au son de la musique. Ici le contrebasson représente Touffu somnolant, tandis que sa musique est assurée par la belle... et en l'occurrence... soporifique harpe.

Dans les romans *Harry Potter*, le Quidditch est une forme de compétition intra-muros qui se joue sur des balais volants. Le tournoi est organisé chaque année à l'école de Poudlard avec un grand appareil, avec des drapeaux colorés et des foules en liesse. Dans la sixième miniature, la pompe et la cérémonie de ces jeux de Quidditch sont mieux représentées par la section de cuivres flamboyante de l'orchestre, avec son tuba, ses cors, ses trombones et ses trompettes héraldiques.

Dans la septième miniature, « Family Portrait », la clarinette introduit les thèmes liés aux parties disparates de la vie émotionnelle de Harry Potter, et ici elle est accompagnée par la section de violoncelle de l'orchestre, qui produit un son merveilleusement chaud et magnifique.

Le Chemin de Traverse est une sorte de centre commercial du monde des sorciers. En plus des choses blessantes à voir dans l'allée, nous sommes également transportés par les sons des flûtes à bec baroques, des tambours à main et des instruments à percussion de toutes sortes. Il y a même une partie soliste élaborée pour le violon, interprétée dans le rôle du violon de la sorcière.

Avec toutes les miniatures présentées, la suite se termine avec l'ensemble de l'orchestre alors qu'elle explore de nombreux thèmes entendus tout au long de « Harry's Wondrous World ».

* * * *

Mon espoir le plus cher est que les instrumentistes et les auditeurs puissent partager une partie de la joie que j'ai ressentie en écrivant de la musique pour cette délicieuse histoire.⁶⁶⁶

⁶⁶⁶ « *When I wrote the full orchestral score for Harry Potter and the Sorcerer's Stone, I hadn't planned to write the eight miniatures presented here. The film's score did not require them, and our production schedule, usually very difficult in the film world, made no provision for their arrival.*

However, if I can be permitted to put it a bit colorfully, each piece seemed to insist on being "hatched" out of the larger body of the full score.

I began writing Hedwig's little piece, and each of the others followed quickly as they seemed to arrive all clamoring for their individual identities. I selected a combination of instruments that suited each theme, and this suite of pieces is the result.

* * * *

Hedwig, the beautiful owl who magically and mysteriously delivers mail to Harry Potter at Hogwarts School, is musically portrayed in the first miniature by the celesta, a luminous little instrument which is capable of producing pearly, crystalline tones at dazzling speeds. The celesta begins its flight alone, but quickly is joined the violins, possibly the only other instrument capable of attaining the dizzying pace needed to defy gravity and achieve flight.

Hogwarts School of Witchcraft and Wizardry, that august institution that has trained and taught young wizards for centuries, is probably best described by the french horn section of the orchestra. No other instrument seems so perfectly suited to capturing the scholarly atmosphere of Hogwarts than the noble and stately french horn.

In the third miniature we meet Harry Potter's arch enemy, the evil Lord Voldemort, who is portrayed here by a trio of bassoons sounding their mysteriously deep and sonorous tones.

VII. Annexe 7 : Chefs d'orchestre et orchestres ayant interprété les ciné-concerts *Harry Potter* sur les mille premières représentations

VII. 1. Les chefs d'orchestres

Christian SCHUMANN ; Caleb YOUNG ; Andres FRANCO ; Benjamin NORTHEY ; Jeffrey SCHINDLER ; Nicholas BUC ; Benjamin PALMER ; Stephen MULLIGAN ; Bertie BAIGENT ; Sarah HICKS ; Shih-Hung YOUNG ; Julian PELLICANO ; Steven REINEKE ; Gerard SALONGA ; Jack EVERLY ; Joshua TAN ; Ron SPIGELMAN ; Kimo FURUMOTO ; Evan MITCHELL ; Marc TADDEI ; Constantine KITSOPOULOS ; John BEAL ; John VARINEAU ; Ludwig WICKI ; Timothy HENTY ; Joshua GERSEN ; Matthias MANASI ; Nicholas HERSCH ; Justin FREER ; Emil COU ; Benjamin POPE ; Christopher CONFESSORE ; John JESENSKY ; George STELLUTO , Ernst VAN TIEL ; Keitaro HARADA ; Norman HUYNH ; Connor COVINGTON ; Ernest RICHARDSON ; Vinay PARAMESWARAN.

VII. 2. Les orchestres

Queensland Symphony Orchestra ; Adelaide Symphony Orchestra : 21st Century Orchestra ; Aalborg Symfoniorkester ; Akron Symphony Orchestra ; Alabama Symphony Orchestra ; Atlanta Symphony Orchestra ; Auckland Symphony Orchestra ; Austin Symphony Orchestra ; Baltimore Symphony Orchestra ; Boise Philharmonic ; Boston Pops Orchestra ; Orchestra Simfonica Bucuresti ; Calgary Philharmonic ; Charleston Symphony ; Charlotte Symphony ; Chautauqua Symphony Orchestra ; Chicago Symphony Orchestra ; Christchurch Symphony Orchestra : Cincinnati Pops Orchestra ; City Chamber Orchestra of Hong Kong ; Colorado Symphony Orchestra : Czech National Symphony Orchestra ; Columbus Symphony Orchestra ; Des Moines Symphony ; Dresden Philharmonic ; Ensemble Symphony Orchestra ; Deutsches Filmorchester Babelsberg ; Fort Wayne Philharmonic ; Hartford Symphony Orchestra ; Hawaii Symphony Orchestra ; Houston Symphony ; Indianapolis Symphony Orchestra ; Orkestra Istanbul ; Jacksonville Symphony ; Kansas City

The Nimbus 2000 is Harry Potter's own personal broomstick. To musically depict this ingenious mode of transportation we have the woodwind section, with its flutes, oboes, clarinets, and bassoons, all capable of extraordinary leaps and astonishing agility, forming a perfect match for the nimble Nimbus 2000.

On the third floor of Hogwarts School we find Fluffy, the huge three-headed guard dog. Fluffy is a music lover who can only be made to fall asleep to the sound of music. Here the contra bassoon represents the snoozing Fluffy, while his music is provided by the beautiful... and in this case... soporific harp.

In the Harry Potter books, Quidditch is a form of intramural competition that's played on flying broomsticks. The games are conducted every year at Hogwarts School with great pageantry, featuring colorful flags and cheering crowds. In the sixth miniature, the pomp and ceremony of these Quidditch games is best represented by the blazing brass section of the orchestra, with its tuba, french horns, trombones, and heraldic trumpets.

In the seventh miniature, "Family Portrait", the clarinet introduces the themes that relate to the disparate parts of Harry Potter's emotional life, and here it is accompanied by the cello section of the orchestra, which produces a wonderfully warm and beautiful sound.

Diagon Alley is a sort of shopping mall of the wizard world. Along with the wondrous things to be seen in the Alley, we're also transported by the sounds of antique recorders, hand drums, and percussion instruments of all kinds. There is even an elaborate solo part for the violin, cast in the role of the witch's fiddle.

With all the miniatures presented, the suite concludes with the entire orchestra as it explores many of the themes heard throughout "Harry's Wondrous World".

* * * *

*My fondest hope is that instrumentalists and listeners alike might share in some of the joy that I have felt in writing music for this delightful story. » John WILLIAMS, *Harry Potter and the Sorcerer's Stone – Children's Suite for Orchestra*, Milwaukee : Hal Leonard Corporation, coll. « John WILLIAMS Signature Edition Orchestra », [s. d.], p. 2.*

Symphony ; Knoxville Symphony ; LA Philharmonic ; Louisiana Symphony Orchestra, Louisville Orchestra ; Malmö Symfoniorkester ; Melbourne Symphony Orchestra ; Milwaukee Symphony Orchestra ; Minnesota Orchestra ; Montréal Ballet Orchestra ; Munich Symphony ; Nashville Symphony ; National Orchestra of Belgium ; National Symphony Orchestra ; Neue Deutsche Philharmonie Westphalen ; New Jersey Symphony Orchestra ; North Carolina Symphony ; Omaha Symphony ; Orchestra Italiana del Cinema ; Orchestra Sinfonica del Valles ; Orchestre Philharmonique Luxembourg ; Orchestre Symphonique du Val d'Europe ; Oregon Symphony ; Orquesta Academica de Buenos Aires ; Orquesta Clasica Santa Cecilia ; Orquesta Filarmónica de la Universidad de Lima ; Orquesta Sinfonica de Colombia ; Orquesta Sinfonica de UDG ; Orquesta Sinfonica de UANL ; Orquesta Filarmónica de la Beiras ; Pacific Symphony ; Philadelphia Orchestra ; Phoenix Symphony ; Pilsen Philharmonic ; Pilsen Radio Symphony ; Quad City Symphony Orchestra ; Richmond Symphony ; Rotterdam Philharmonic ; Royal Philharmonic Orchestra ; Russian Philharmonic ; San Antonio Symphony ; San Diego Symphony ; Seattle Symphony ; Southwest Florida Symphony ; St. Louis Symphony ; Sydney Symphony Orchestra ; Symphony of Northwest Arkansas ; Symphony Silicon Valley ; Tokyo Philharmonic ; Toronto Symphony ; Tucson Symphony ; Tulsa Symphony ; Utah Symphony ; Vancouver Symphony ; Virginia Symphony ; West Australian Symphony Orchestra ; Winnipeg Symphony ; Zagreb Philharmonic ; Sifonietta Cracovia ; Orquesta Sinfónica de Vallés ; Grand Rapids Symphony ; The Florida Orchestra ; Symphony Orchestra of Bulgarian National Radio ; Puerto Rico Philharmonic Orchestra ; Vantaa Symphony Orchestra ; Hollywood Chamber Orchestra ; Orlando Philharmonic ; Cleveland Orchestra ; Deutsches Filmorchester ; Rochester Philharmonic Orchestra ; The Metropolitan Festival Orchestra ; Schleswig Holstein Musik Festival Orchestra ; Arkansas Symphony Orchestra ; Miami Symphonic Studio Orchestra ; São Paulo Symphony Orchestra ; London Symphonia ; Syphoria Orchestra ; Rhode Island Philharmonic ; Madison Symphony ; Wurttembergische Philharmonie Reutlingen ; Orquesta Internacional de las Artes ; Korea Coop Orchestra ; Pittsburgh Symphony Orchestra ; Evergreen Symphony Orchestra ; Memphis Symphony Orchestra ; Sifonietta Lausanne ; Peoria Symphony Orchestra ; National Arts Centre Orchestra ; Mississippi Symphony Orchestra ; Great Falls Symphony ; Buffalo Philharmonic Orchestra ; Oulu Symphony ; Toledo Symphony Orchestra ; Orchestre d'Île-de-France ; Armenian State Symphony Orchestra ; Gothenburg Symphony ; Dallas Symphony Orchestra ; New York Philharmonic ; Stockholm Concert Orchestra ; National Symponhy Orchestra – London ; ABS-CBN Philharmonic ; Stavanger Symphony Orchestra ; Sinfonieorchester Basel ; Hofer Symphoniker ; Anchorage Symphony ; Hollywood Bowl Orchestra ; Krescendo Orchestra ; Thailand Philharmonic.

VIII. Annexe 8 : divers

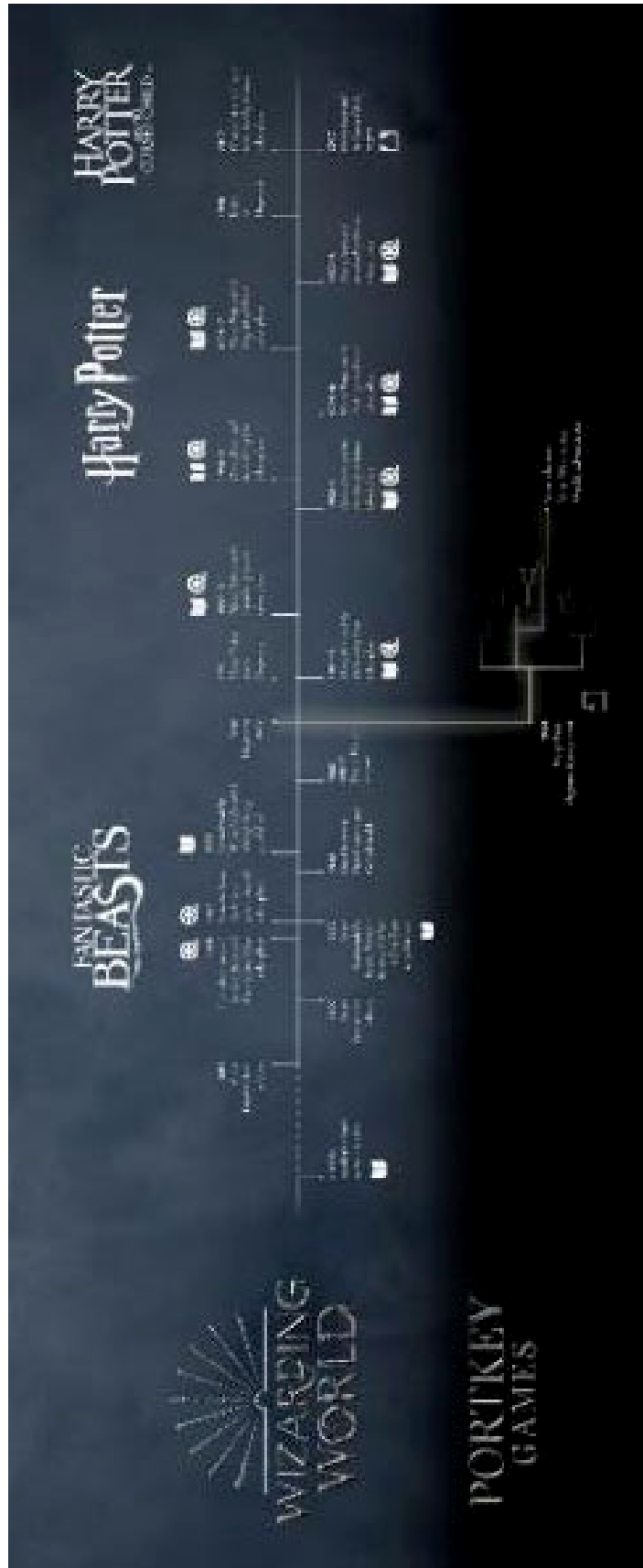


Illustration 41 : Frise chronologique du *Wizarding World*





Illustration 42 : *Orchestra breakdown* du film *The spirit* (2008), musique de David NEWMAN

TABLE DES EXEMPLES MUSICAUX

Exemple musical 1 : <i>HP1, 4M1 The Banquet, mes. 1-4</i>	83
Exemple musical 2 : <i>HP1, 6M2A The Library Scene, mes. 1-5</i>	85
Exemple musical 3 : <i>HP2, 3M1 Eat Slugs, mes. 26-28</i>	86
Exemple musical 4 : <i>HP1, 4M1 The Banquet, mes. 2-5</i>	86
Exemple musical 5 : <i>HP2, 6M4A Entering the Diary, mes. 24-27</i>	87
Exemple musical 6 : <i>HP1, 9M2 Leaving Hogwarts, mes. 6-13</i>	90
Exemple musical 7 : <i>HP1, 2M1 The Beach and the Arrival of Hagrid, mes. 16</i>	91
Exemple musical 8 : <i>HP1, 5M2 Fighting the Troll, mes. 44-48</i>	92
Exemple musical 9 : <i>HP2, 2M5 Filches Warning</i>	93
Exemple musical 10 : <i>HP2, 8M2C Entering the Chamber, mes. 53-62</i>	93
Exemple musical 11 : <i>HP1, Hogwarts Forever, mes. 1-10</i>	94
Exemple musical 12 : <i>HP2, 10M1X Fawkes the Phoenix, mes. 46-55</i>	95
Exemple musical 13 : <i>HP2, 8M2 Myrtle's Tale, mes. 1-4</i>	96
Exemple musical 14 : <i>HP1, 1M1 – 1M2 The Prologue, mes. 31-35</i>	96
Exemple musical 15 : <i>HP2, 5M8 Cakes for Crabbe and Goyle, mes. 27</i>	98
Exemple musical 16 : <i>HP3, 3M3/3MCA Riding the Hippogriff, mes. 10-13</i>	99
Exemple musical 17 : <i>HP3, 2M9 Rainy Nights, Dementors, and Birds, mes. 19-40</i>	100
Exemple musical 18 : <i>HP3, 2M8 Double Trouble March</i>	102
Exemple musical 19 : <i>HP3, 5M7 The Walk to Buckbeak, mes. 3-10</i>	104
Exemple musical 20 : <i>HP3, 7M6 Sirius Finale Scene, mes. 1-12</i>	104
Exemple musical 21 : <i>HP3, [2M2] Shawm, mes. 1-5</i>	105
Exemple musical 22 : <i>HP3, 3M1 Double Trouble on the Hill, mes. 41-48</i>	105
Exemple musical 23 : <i>HP3, 2M4 The Dementor Appears, mes. 1-32</i>	108
Exemple musical 24 : Augmentation rythmique du thème de <i>Sirius Black</i> dans <i>HP3, 3M5B Kids Inspect Newspaper etc, mes. 2 et 4-5</i>	110
Exemple musical 25 : <i>HP3, 7M1A Saving Buckbeak, mes. 1-2</i>	113
Exemple musical 26 : Enchaînement harmonique de <i>HP4</i>	115
Exemple musical 27 : <i>HP4, 1M1 Opening Titles, mes. 1-9</i>	116
Exemple musical 28 : <i>HP4, 1M1 Opening Titles, mes. 29-35</i>	117
Exemple musical 29 : <i>HP4, 2M4 Opening the Casket, mes. 1-4</i>	117
Exemple musical 30 : <i>HP4, 2M3 Moody, mes. 17-18</i>	117
Exemple musical 31 : <i>HP4, 2M3 Moody, mes. 13-14</i>	118
Exemple musical 32 : Enchaînement harmonique de <i>Voldemort</i>	119
Exemple musical 33 : Harmonisation du leitmotiv de <i>Darth Vader</i>	119
Exemple musical 34 : <i>HP4, End Credits, mes. 23-25</i>	123
Exemple musical 35 : <i>HP4, 4M2 Pick a Dragon, mes. 15-18</i>	124
Exemple musical 36 : <i>HP6, 4M26 Harry and Hermione / School Life, mes. 16-23</i>	129
Exemple musical 37 : <i>HP6, 6M39 When Ginny Kissed Harry, mes. 1-16</i>	130
Exemple musical 38 : <i>HP5, 3M3B Detention</i>	131
Exemple musical 39 : <i>HP5, 1M3A Dementors, mes. 11-13</i>	133
Exemple musical 40 : <i>HP5, 6M5 Sirius, mes. 8-14</i>	133
Exemple musical 41 : <i>HP7.1, 1M3 Hermione Obliviates Her Parents, mes. 1 : conducteur et overdubs</i>	138
Exemple musical 42 : <i>HP7.2, 1M8-9 Underworld & Vault, mes. 43-46</i>	138
Exemple musical 43 : <i>HP7.1, 6M62 Destroying the Locket, mes. 2-5</i>	140
Exemple musical 44 : <i>HP7.2, 1M3 Olivander, mes. 22-27</i>	140
Exemple musical 45 : <i>HP7.1, 1M4 Snape to Malfoy Manor, mes. 1-5</i>	141

Exemple musical 46	: <i>HP7.2, 1M7 Tunnel, ostinato de propulsion rythmique</i>	142
Exemple musical 47	: <i>HP7.2, 1M3 Hermione Obliviates Her Parents, mes. 1-8</i>	143
Exemple musical 48	: <i>HP7.2, 2M12 Headlines + Kiss, mes. 17-25</i>	145
Exemple musical 49	: <i>HP7.2, 1M1 Opening, mes. 7-17</i>	146
Exemple musical 50	: <i>HP7.1, 1M6 Harry's Closet and Polyjuice, mes. 12-20</i>	147
Exemple musical 51	: <i>FB1, 1M1 Main Titles, mes. 16-23</i>	148
Exemple musical 52	: <i>FB1, 8M4 Newt Says Goodbye to Tina, et FB2, Salamander Eyes, mes. 2-5</i>	148
Exemple musical 53	: <i>FB1, thème de New York</i>	150
Exemple musical 54	: <i>FB2, Wands into the Earth, environ mes. 56-65</i>	152
Exemple musical 55	: <i>Thème d'Hedwige A</i>	168
Exemple musical 56	: <i>Thème d'Hedwige B</i>	169
Exemple musical 57	: <i>Thème d'Hedwige C</i>	169
Exemple musical 58	: <i>Thème d'Hedwige D</i>	170
Exemple musical 59	: <i>Thème de Leaving Hogwarts</i>	171
Exemple musical 60	: <i>Thème de Poudlard</i>	171
Exemple musical 61	: <i>Thème du Quidditch</i>	172
Exemple musical 62	: <i>Thème de Voldemort A</i>	172
Exemple musical 63	: <i>Thème de Voldemort B</i>	173
Exemple musical 64	: <i>Thème de Voldemort C</i>	173
Exemple musical 65	: <i>Thème de Harry's Wondrous World</i>	173
Exemple musical 66	: <i>Thème de La nuit</i>	174
Exemple musical 67	: <i>Thème de Noël</i>	175
Exemple musical 68	: <i>Thème de la Cape d'invisibilité</i>	175
Exemple musical 69	: <i>Thème de la Forêt interdite</i>	175
Exemple musical 70	: <i>Thème de Ron</i>	175
Exemple musical 71	: <i>Thème des Animaux</i>	176
Exemple musical 72	: <i>Thème de King's Cross</i>	176
Exemple musical 73	: <i>Thème du Festin</i>	176
Exemple musical 74	: <i>Thème de la Course</i>	177
Exemple musical 75	: <i>Thème des Créatures volantes</i>	177
Exemple musical 76	: <i>Thème de la Marche vers Voldemort</i>	177
Exemple musical 77	: <i>Thème de Dobby</i>	178
Exemple musical 78	: <i>Thème de Errol</i>	179
Exemple musical 79	: <i>Thème de Lockhart</i>	179
Exemple musical 80	: <i>Thème de la Ford Anglia</i>	180
Exemple musical 81	: <i>Thème des Araignées</i>	180
Exemple musical 82	: <i>Thème de la Chambre des Secrets</i>	181
Exemple musical 83	: <i>Thème de Fumseck</i>	181
Exemple musical 84	: <i>Thème de Mimi Geignarde</i>	182
Exemple musical 85	: <i>Thème de A Window to the Past</i>	182
Exemple musical 86	: <i>Thème de Sirius Black</i>	183
Exemple musical 87	: <i>Thème de Pettigrow</i>	183
Exemple musical 88	: <i>Thème des Détraqueurs</i>	183
Exemple musical 89	: <i>Thème de Double Trouble</i>	184
Exemple musical 90	: <i>Thème de Buck</i>	184
Exemple musical 91	: <i>Thème de Lord Voldemort</i>	185
Exemple musical 92	: <i>Thème de Nagini</i>	185
Exemple musical 93	: <i>Thème du Complot</i>	186
Exemple musical 94	: <i>Thème de Harry</i>	186
Exemple musical 95	: <i>Thème des Irlandais</i>	187

Exemple musical 96 : Thème de <i>La compétition</i>	187
Exemple musical 97 : Thème de l'École.....	187
Exemple musical 98 : Thème de <i>La victoire</i>	188
Exemple musical 99 : Thème de la <i>Troisième tâche</i>	188
Exemple musical 100 : Thème d' <i>Ombrage</i>	189
Exemple musical 101 : Thème de <i>L'Armée de Dumbledore</i>	189
Exemple musical 102 : Thème de <i>L'Été</i>	190
Exemple musical 103 : Thème de <i>Luna</i>	190
Exemple musical 104 : Thème de <i>La Possession</i>	190
Exemple musical 105 : Thème des <i>Professeurs</i>	191
Exemple musical 106 : Thème de <i>Harry et Sirius</i>	191
Exemple musical 107 : Thème de la <i>Salle sur Demande</i>	192
Exemple musical 108 : Thème de <i>In noctem</i>	192
Exemple musical 109 : Thème de la <i>Mort de Dumbledore</i>	193
Exemple musical 110 : Thème de <i>Lily et Slughorn</i>	193
Exemple musical 111 : Thème des <i>Douleurs de l'amour</i>	194
Exemple musical 112 : Thème du <i>Château</i>	194
Exemple musical 113 : Thème des <i>Attaques des Mangemorts</i>	194
Exemple musical 114 : Thème des <i>Potions</i>	195
Exemple musical 115 : Thème de <i>Drago Malfoy</i>	195
Exemple musical 116 : Thème du <i>Médailleur</i>	195
Exemple musical 117 : Thème des <i>Forces positives</i>	196
Exemple musical 118 : Thème d' <i>Oubliettes</i>	196
Exemple musical 119 : Thème des <i>Mangemorts</i>	196
Exemple musical 120 : Thème de <i>Lily et Rogue</i>	197
Exemple musical 121 : Thème des <i>Statues</i>	198
Exemple musical 122 : Thème des <i>Animaux fantastiques</i>	198
Exemple musical 123 : Thème des <i>Institutions</i>	199
Exemple musical 124 : Thème de <i>Norbert</i>	199
Exemple musical 125 : Thème de <i>Tina et Norbert</i>	199
Exemple musical 126 : Thème de <i>Jacob</i>	200
Exemple musical 127 : Thème de <i>Queenie et Jacob</i>	200
Exemple musical 128 : Thème de l' <i>Obscurus</i>	200
Exemple musical 129 : Thème de <i>New York</i>	201
Exemple musical 130 : Thème des <i>Créatures A</i>	201
Exemple musical 131 : Thème des <i>Créatures B</i>	202
Exemple musical 132 : Thème de <i>Croyance et Graves</i>	202
Exemple musical 133 : Thème de <i>Grindelwald</i>	202
Exemple musical 134 : Thème de <i>Dumbledore</i>	203
Exemple musical 135 : Thème de <i>Leta</i>	203
Exemple musical 136 : Thème de la <i>Quête de l'identité</i>	203
Exemple musical 137 : Thème de la <i>Maledictus</i>	204
Exemple musical 138 : Analyse paradigmatique du thème d' <i>Hedwige A</i> dans les <i>cues</i> d'ouverture des films.....	211
Exemple musical 139 : Analyse paradigmatique du thème de <i>La Chambre des Secrets</i>	213
Exemple musical 140 : Analyse paradigmatique du thème de <i>A Window the the Past</i>	213
Exemple musical 141 : Extraits comparatifs d'occurrences du motif du <i>Complot</i>	214
Exemple musical 142 : Analyse paradigmatique du thème d' <i>Ombrage</i>	215
Exemple musical 143 : Analyse paradigmatique du thème des <i>Forces positives</i>	216
Exemple musical 144 : Analyse paradigmatique du thème des <i>Institutions</i>	216
Exemple musical 145 : <i>HP1, 1M1 – 1M2 The Prologue</i> , mes. 31-35.....	249

Tables

Exemple musical 146 : <i>HP3</i> , 1M1 <i>Opening III</i> , mes. 1-8.....	251
Exemple musical 147 : <i>HP3</i> , 1M1 <i>Opening III</i> , mes. 35-38	251
Exemple musical 148 : <i>HP4</i> , 1M1 <i>Opening Titles</i> , mes. 15-18	252
Exemple musical 149 : <i>FB1</i> , 1M1 <i>Main Titles</i> , mes. 85-90	256

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Illustration 1 : <i>Summary sheet</i> de <i>Harry Potter and the Chamber of Secrets</i>	31
Illustration 2 : Premières pages des <i>spotting notes</i> de <i>Harry Potter and the Chamber of Secrets</i>	33
Illustration 3 : <i>Timing notes</i> du <i>cue</i> 2M11 <i>Cornish Pixies</i> de <i>Harry Potter and the Chamber of Secrets</i>	34
Illustration 4 : Première page du <i>sketch</i> autographe de <i>HP1, End Credits Part I</i>	36
Illustration 5 : Première page du manuscrit orchestré autographe de <i>HP1, End credits part I</i>	39
Illustration 6 : <i>Orchestra breakdown</i> de l'enregistrement du 18/11/2000 à 12h pour <i>HP1</i>	40
Illustration 7 : <i>Dubbing log</i> des <i>cues</i> 1M3A, 1M3 et 1M4 de <i>HP2</i>	43
Illustration 8 : Photogrammes de sections contrastées et articulées par des fusées dans <i>HP1</i>	92
Illustration 9 : Photogrammes de la chute de Crabbe et Goyle dans <i>HP2</i>	98
Illustration 10 : Photogrammes des musiciens diégétiques dans <i>HP3</i>	104
Illustration 11 : Répartition bipartite des dynamiques dans la partie de violons I de <i>HP5</i>	135
Illustration 12 : Répartition tripartite des dynamiques dans la partie de violons I de <i>HP5</i>	135
Illustration 13 : Haut de la p. 5 du manuscrit autographe de <i>HP2, 1M7 Escape from the Dursley's</i>	219
Illustration 14 : Peter BURGIS et sa réserve d'objets pour créer les sons de la magie	236
Illustration 15 : Photogramme de la baie de New York dans <i>FB1</i>	256
Illustration 16 : Tendances principales dans les interactions musicales chez WILLAMS et chez DOYLE.....	258
Illustration 17 : Tendances principales dans les interactions musicales chez HOOPER et chez DESPLAT	259
Illustration 18 : Tendances principales dans les interactions musicales chez HOWARD	259
Illustration 19 : Dynamique de l'évolution du contenu des livrets d'albums CD.....	270
Illustration 20 : Couverture et 1 ^{re} page de <i>Harry Potter and the Sorcerer's Stone – Suite for Orchestra</i>	277
Illustration 21 : Exemples de régies de <i>Harry Potter In Concert</i>	287
Illustration 22 : Fond d'écran du ciné-concert de <i>HP1</i>	292
Illustration 23 : Trois photographies issues de publications Instagram utilisées par CineConcerts	294
Illustration 24 : Salle de concert décorée	295
Illustration 25 : Hall d'accueil décoré pour les prises de photographie	295
Illustration 26 : Vente de marchandises lors des ciné-concerts	296
Illustration 27 : Publications d'internautes de leurs livrets-programmes	298
Illustration 28 : Tripartition sémiologique de la musique du <i>WW</i> au regard de la structure de cette thèse ; synthèse des processus esthétiques étudiés dans ce chapitre	301
Illustration 29 : Sonagramme de <i>HP1, 3M6 House Selection, musictrack</i>	360
Illustration 30 : Sonagramme de <i>HP1, 3M6 House Selection, soundtrack</i>	361
Illustration 31 : Sonagramme de <i>HP3, 3M5B Kinds Inspect Newspaper etc., musictrack</i>	362
Illustration 32 : Sonagramme de <i>HP3, 3M5B Kinds Inspect Newspaper etc., soundtrack</i>	363
Illustration 33 : Sonagramme de <i>HP4, 2M3 Moody, musictrack</i>	364
Illustration 34 : Sonagramme de <i>HP4, 2M3 Moody, soundtrack</i>	365
Illustration 35 : Sonagramme de <i>HP6, 4M20A The Book, musictrack</i>	366
Illustration 36 : Sonagramme de <i>HP6, 4M20A The Book, soundtrack</i>	367
Illustration 37 : Sonagramme de <i>HP7.1, 2M17 Wedding Conversation Part 1, musictrack</i>	368
Illustration 38 : Sonagramme de <i>HP7.1, 2M17 Wedding Conversation Part 1, soundtrack</i>	369
Illustration 39 : Sonagramme de <i>FB2, Newt and Leta, musictrack</i>	370
Illustration 40 : Sonagramme de <i>FB2, Newt and Leta, soundtrack</i>	371
Illustration 41 : Frise chronologique du <i>Wizarding World</i>	382
Illustration 42 : <i>Orchestra breakdown</i> du film <i>The spirit</i> (2008), musique de David NEWMAN.....	384

TABLE DES TABLEAUX

Tableau 1 : Corpus, cycles de compositeurs et de réalisateurs.....	III
Tableau 2 : Liste des abréviations des titres d'œuvres	IV
Tableau 3 : Volets narratifs dans le <i>Wizarding World</i>	12
Tableau 4 : Contextes de création des bandes originales du <i>Wizarding World</i>	77
Tableau 5 : Nomenclature générale de <i>HP1</i> et <i>HP2</i>	82
Tableau 6 : Changements d'échantillonnage dans les mes. 1-40 de 3M1 <i>Hagrid's Flashback</i>	85
Tableau 7 : Indications bruitistes dans <i>HP3</i> , 2M4 <i>The Dementor Appears</i> , mes. 1-32.....	109
Tableau 8 : Divisions et nombres d'instrumentistes dans <i>HP6</i> , 9M49 <i>Dumbledore's Farewell</i>	134
Tableau 9 : Répartition des dynamiques dans la partie de violons I de <i>HP5</i>	134
Tableau 10 : Nombre de <i>cues</i> des films dans lequel un thème fait au moins une occurrence.....	208
Tableau 11 : Présence du thème d' <i>Hedwige A</i> à l'ouverture des épisodes	210
Tableau 12 : <i>Supervising sound editors</i> des films du <i>Wizarding World</i>	230
Tableau 13 : Mises en bruit et en musique des principaux sortilèges dans <i>HP1</i> et <i>HP2</i>	238
Tableau 14 : Syntonisme de l'arrivée de Hagrid sur sa moto dans <i>HP1</i>	250
Tableau 15 : Éditeurs de musique et principaux labels des albums CD du <i>Wizarding World</i>	265
Tableau 16 : Nature musicale des pistes audio	268
Tableau 17 : Multiples publications des bandes originales	271
Tableau 18 : Exemples de substitutions de parties instrumentales par les synthétiseurs dans les partitions des ciné-concerts	286
Tableau 19 : Représentations des ciné-concerts avant le 02 mai 2022	288
Tableau 20 : Représentations des ciné-concerts prévues jusqu'au 14 mai 2023 (annoncées au 02 mai 2022).....	289

INDEX

A

ABDALLAH, Stéphane · 37, 100, 102
 ADAMS, Doug · 17
 ADORNO, Theodor Wiesengrund · 14, 162, 163, 275
 AMALOU, Quentin · 284, 285
 AMBROS, August Wilhelm · 160
 AMEILLE, Aude · 164
 ANDERSON, Lyle John · 211
 ANGER, Violaine · 11
 ANTHONY, Pete · 74, 75, 77
 ATMAJIAN, Jeff · 41, 77, 78
 AUDIARD, Jacques · 29
 AUDISSINO, Emilio · 15, 25, 82, 110
 AUMONT, Jacques · 15

B

BARBER, Samuel · 193
 BARNIER, Martin · 15
 BARRON, David · 273
 BARTÓK, Béla · 95
 BASIRICO, Benoît · 56, 58, 59, 90, 122
 BASKERVILLE, David · 35
 BEAUBIEN, Brady · 285, 297
 BEETHOVEN (VAN), Ludwig · 122, 350
 BEGGS, Richard · 230, 242
 BENJAMIN, Walter · 88, 275, 278, 286, 287, 296, 380
 BERLIOZ, Hector · 280
 BERNSTEIN, Leonard · 111, 280
 BERTHOMIEU, Pierre · 15
 BIZET, Georges · 281
 BORDWELL, David · 136, 155
 BOULEZ, Pierre · 99
 BRANAGH, Kenneth · 25, 29, 179, 258
 BRIBITZER-STULL, Matthew · 15, 160, 165, 166,
 167, 220, 224
 BRITTEN, Benjamin · 88, 278
 BROWN, Lew · 193, 320, 355
 BROWNE, Kevin · 344
 BUARQUE, Chico · 142
 BUC, Nicholas · 287, 380
 BUCKLE, Jason · 124

BUHLER, James · 246, 284
 BURGIS, Peter · 236, 241
 BURLINGAME, Jon · 52, 97
 BURTON, Tim · 29
 BYRD, Craig L. · 24, 91

C

CAMPBELL, Dirk · 126, 127
 CANO, Cristina · 15, 245
 CANTWELL, Martin · 243
 CANUDO, Ricciotto · 10
 CARAYOL, Cécile · 17, 23, 26, 84, 86, 135, 144, 146,
 248
 CARENCO, Céline · 163, 164
 CARLSSON, Mikael · 61, 227
 CASSELLS, Stuart · 124
 CAVE, Nick · 351
 CHAILLEY, Jacques · 95
 CHALAYE, Sylvie · 111
 CHAPLIN, Charlie · 223, 284
 CHION, Michel · 13, 15, 17, 98, 229, 246, 284
 CLAYDON, Steve · 124
 COBBIN, Peter · 265
 COCKER, Jarvis · 124, 125, 155
 COLTRANE, Robbie · 88
 COLUMBUS, Christopher (Chris) · III, 44, 45, 46, 48,
 49, 51, 54, 77, 78, 81, 148, 153, 154, 155, 179, 219,
 230, 231, 235, 237, 239, 240, 244, 260, 269, 303,
 380
 COOKE, Mervyn · 24, 284
 COOPER, Merian C. · 162
 COWELL, Henry · 97
 CRAIG, Stuart · 126
 CRAYFORD, Marcia · 47, 89, 111
 CRONENBERG, David · 29
 CUARÓN, Alfonso · III, 52, 53, 54, 77, 78, 81, 100,
 101, 111, 112, 149, 153, 154, 155, 230, 239, 240,
 260, 269, 303
 CURTIZ, Michael · 162

D

DAUBNEY, Kate · 14, 162, 232
DE BALZAC, Honoré · 9
DE PALMA, Brian · 162
DEAVILLE, James · 220
DEBNEY, John · 291
DEBUSSY, Claude · 169, 275
DEEMER, Rob · 246, 284
DENIS, Sylvain · 287
DEPASQUALE, Katie · 283
DESBROSSES, Olivier · 16, 17
DESPLAT, Alexandre · III, 13, 26, 29, 48, 54, 55, 66, 67, 68, 69, 70, 76, 77, 78, 81, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 148, 150, 151, 152, 155, 156, 164, 197, 210, 216, 217, 218, 219, 227, 231, 234, 235, 239, 240, 248, 255, 258, 259, 260, 261, 265, 267, 269, 270, 273, 274, 275, 276, 280, 282, 283, 286, 303, 304, 329, 351, 374
DESYLVA, Buddy G. · 355
DI CARPEGNA FALCONIERI, Tommaso · 101
DORIN, Stéphane · 285
DOYLE, Abigail · 123, 127, 242
DOYLE, Patrick · III, 13, 18, 20, 25, 29, 38, 41, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 76, 77, 78, 81, 90, 114, 115, 118, 120, 121, 122, 123, 125, 126, 127, 131, 137, 145, 147, 150, 154, 155, 156, 163, 184, 185, 210, 212, 213, 215, 217, 221, 222, 223, 224, 227, 230, 231, 234, 235, 239, 242, 252, 257, 258, 260, 261, 265, 266, 276, 283, 291, 296, 303, 344
DYER, Richard · 46, 47, 50, 278

E

ECO, Umberto · 293
EISENSTEIN, Sergueï · 247
EISLER, Hanns · 14, 162, 163, 275
ELFMAN, Danny · 29
ELGAR, Edward (sir) · 171
ETTING, Ruth · 355
EVERINGHAM, Matthew · 82

F

FAULCONER, Sven · 265
FELLINI, Federico · 29
FERENCZI, Aurélien · 67, 145
FERRÉ, Vincent · 101
FIELDS, Dorothy · 355
FLEMING, Victor · 162

FLEURY, Michel · 94, 310, 312, 333
FORTE, Allen · 108
FREER, Justin · 285, 290, 291, 297, 380

G

GERRARD, Lisa · 286
GIL, Gilberto · 142
GLASS, Philip · 26, 342, 346
GOLDENTHAL, Elliot · 115
GOMEZ-ESTEVEZ, Gabriela · 283
GONIN, Philippe · 16, 275
GORBMAN, Claudia · 14, 15, 18, 116, 136, 161, 219, 224, 248
GÓRECKI, Henryk · 129
GOUTTENNOIRE, Philippe · 95
GRABÓCZ, Márta · 84
GRAZIOLI, Giuseppe · 280
GREEN, Emily Joy (Emmi) · 149, 356
GREENWOOD, Jonny · 124
GRETEN-HARRISON, Derek · 19
GREY, Steve · 112, 138, 287, 340, 353
GRIFFITHS, Isobel · 47, 53
GRIGOROV, Mario · 149, 356
GROULT, Florent · 17
GUIBERT, Gérôme · 274
GUIDO, Laurent · 10, 11, 15, 162, 167
GUYE, Jean-Philippe · 95

H

HALFYARD, Janet K. · 18
HÄNDEL, Georg Friedrich · 102, 103
HARRISON, Jim · 29, 77, 333, 334, 335, 336
HAUSE, Alfred · 110
HAZANI, Michael · 51
HAZELL, Ed · 28
HEAP, Imogen · 304
HEINE, Erik · 15, 27, 28
HELLÉGOUARCH, Solenn · 28, 29
HENDERSON, Ray · 355
HENTY, Timothy · 287, 380
HEPBURN, Audrey · 271
HERRMANN, Bernard · 15, 24, 29, 82, 145, 162, 280
HEYMAN, David · 44, 45, 46, 52, 54, 60, 273, 299
HITCHCOCK, Alfred · 29, 162
HOLMER, Anton · 280
HOOPER, Nicholas · III, 13, 18, 25, 26, 54, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 76, 77, 78, 81, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 143, 147, 148,

150, 155, 156, 164, 188, 192, 217, 222, 226, 227, 231, 235, 236, 239, 243, 244, 248, 253, 258, 259, 260, 261, 265, 266, 269, 270, 276, 283, 303, 304, 344, 346, 347, 372, 373

HORNER, James · 87

HOWARD, James Newton · III, 13, 14, 17, 18, 19, 26, 27, 28, 29, 30, 48, 71, 72, 73, 75, 76, 77, 78, 81, 147, 148, 149, 150, 151, 156, 164, 198, 210, 211, 212, 217, 223, 227, 231, 235, 240, 243, 259, 260, 261, 265, 267, 269, 275, 276, 282, 283, 303, 329

HUVET, Chloé · 12, 14, 15, 16, 20, 45, 48, 83, 84, 97, 136, 161, 163, 220, 420

J

JAMES, Leon Jakobovits · 165

JAUBERT, Maurice · 162

JENKINS, Allan · 77, 78

JENKINS, Henry · 293

JENNINGS, Steve · 235, 244

JESENSKY, John · 287, 380

JEUNET, Jean-Pierre · 60

JOBIM, Tom · 142

JOHN, Elton (sir) · 26

JONES, Karen · 53

JOSEPH, Edward (Eddy) · 230, 235, 244

JULLIER, Laurent · 12, 16, 303

K

KALINAK, Kathryn · 37, 159, 236, 284

KALNINS, Ed · 286

KARAM, Edward (Eddie) · 77, 111, 113

KARLIN, Fred · 15, 28, 30, 42, 232

KEIGHLEY, William · 162

KERBER, Randy · 41, 47, 50, 84, 89

KERINS, Mark · 236

KILAR, Wojciech · 87

KING, Alastair · 62, 63, 77

KLOVES, Stephen (Steve) · 56

KNOWLES, Greg · 349

KNUDSON, Carroll · 35

KORNGOLD, Erich Wolfgang · 14, 24, 162

KRAUS, Rene · 287

KUBRICK, Stanley · 34

L

LANG, Paul · 11

LARSEN, Peter · 220

LÉCROART, Pascal · 164

LEHMAN, Frank · 15, 115, 120, 136, 166

LENDVAI, Ernő · 95

LEONE, Sergio · 29

LEROY, Mervyn · 162

LETESSIER, Pierre · 111

LETOURNEUX, Matthieu · 9, 10, 293, 299

LIGETI, György · 27, 114

LINK, Stan · 220

LISSA, Zofia · 15

LISZT, Franz · 95, 211

LITWIN, Mario · 140, 253

LOUGHRAN, Jed · 239

LUCAS, George · 16, 29, 55

LYONS, William · 101

M

MACKEY, Steve · 124

MAMOULIAN, Rouben · 162

MANN, Anthony · 162, 288

MARGULIS, Elizabeth Hellmuth · 165

MARION, Philippe · 281, 299

MATESSINO, Michael (Mike) · 273

MATHERS, James · 230, 260

MATOS RODRÍGUEZ, Gerardo · 110, 336

MCCANN, Gerard · 77, 78, 265, 351

MCCRAY, Andy · 61, 163, 244

McHUGHEN, Jimmy · 355

MCINTYRE, Hugh · 71, 74, 75, 223, 275

MEADOWS, Michael · 41, 46, 47, 59, 61, 63, 84, 85, 89, 111, 122, 163, 188, 224, 230, 236, 297

MEANOR, John · 287

MEARS, Hayden · 73, 147, 151

MÉNARD, Jean-François · IV, 9, 104

MERA, Miguel · 60, 62, 63, 65, 129, 130, 131, 164, 189, 192

MEYER, Leonard B. · 27

MEYER, Stephen C. meyer · 136

MILHAUD, Darius · 96

MILLER, Frank · 40

MOLINO, Jean · 263

MORAES (DE), Vinicius · 142

MORE, Noëlie · 18

MORGAN, Catherine · 18

MORRICONE, Ennio · 29, 280

MOUËLLIC, Gilles · 15
MOUSSORSGKI, Modeste · 280
MOZART, Wolfgang Amadeus · 84, 275
MURPHY, Scott · 115
MUTTER, Anne-Sophie · 281, 282
MZIMBA, Lizo · 52, 54

N

NATTIEZ, Jean-Jacques · 263
NEUMEYER, David · 246, 284
NEWELL, Michael (Mike) · III, 54, 55, 56, 57, 58,
77, 81, 114, 124, 150, 154, 185, 230, 239, 260, 269,
303
NEWMAN, Alfred · 24, 162
NEWMAN, David · 40, 384
NIKOLITCH, Gordan · 50
NORTH, Alex · 34, 381

O

O'BRIEN, David · 344
O'BRIEN, Ewan · 344
OHLMARKS, Åke · 17
ONKELINX, Jean-Marc · 209, 212, 218, 227
OSMENT, Haley Joel · 44

P

PAGANINI, Niccolò · 281, 282
PALMER, Benjamin (Ben) · 287, 380
PÄRT, Arvo · 26, 129, 144
PEDRONI, Simone · 273
PENDERECKI, Krzysztof · 27, 109
PEYRON, David · 9, 293
PICARD, Timothée · 10, 11, 162, 164
PINCUS, Saul · 26
PLEINDOUX-LEGRAND, Daphné · 226
PLUMETTAZ, Blaise · 141
POPE, Benjamin · 287, 296, 380
POPE, Conrad · 38, 48, 50, 69, 77, 78, 103, 111,
113, 265, 283
POPPER, Karl Raimund · 114
POWELL, Josh · 347
PRENDERGAST, Roy · 209
PROKOFIEV, Sergueï · 280
PROUST, Marcel · 9, 166
PURCELL, Henry · 193

Q

QUANQUIN, Luc · 119

R

RADCLIFFE, Daniel · 56, 57, 127, 128, 224
RAVEL, Maurice · 275, 280
REBILLARD, Franck · 274
REIBEL, Emmanuel · 163, 164
RENINGER, Rosemary D. · 27
REVENSON, Jody · 125, 126
RICHARDSON, John · 136
RITTER, Tex · 271
RIVAUD, Sylvain · 58, 90
ROCHELANDET, Fabrice · 274
RODFORD, Maggie · 265
RODZINSKI, Xander · 265
ROSS, William · 48, 49, 50, 51, 77, 78, 88, 111, 144,
218
ROSSI, Jérôme · IV, 15, 17, 20, 23, 27, 82, 90, 91,
95, 96, 98, 111, 136, 160, 161, 162, 209, 212, 217,
219, 231, 245, 246, 247, 248
ROSSINI, Gioachino · 154, 269, 280
ROTA, Nino · 29
ROTH, Raphaël · 16
ROULLÉ, Antoine · 11
ROWLING, Joanne (J. K. ROWLING) · IV, 9, 11, 12,
13, 14, 18, 44, 52, 56, 61, 66, 71, 72, 73, 103, 104,
127, 149, 225, 253, 299, 304, 356
RÓZSA, Miklós · 24, 162
RULLO, Sam · 293

S

SAINT-SAËNS, Camille · 275, 280
SAMUEL, Patrick · 67, 69, 70, 137, 210, 217
SAPIRO, Ian · 15, 37, 38
SARASTE (DE), Pablo · 281
SAVALL, Jordi · 103
SCHAEFFER, Pierre · 246, 247
SCHIFRIN, Lalo · 283
SCHOEDSACK, Ernest B. · 162
SCHÖNBERG, Arnold · 97
SCHRADER, Matt · 15
SCHUMANN, Robert · 95, 380
SCHWEIGER, Daniel · 61, 62, 64, 66, 128, 142, 218
SEILER, Andy · 46, 163
SELWAY, Phil · 124
SHAKESPEARE, William · 52

SHANKAR, Ravi · 126
 SHEARMAN, James · 41, 59, 77, 122, 163
 SHORE, Howard · 17, 28, 283
 SHYAMALAN, Manoj Nellyyattu (M. Night SHYAMALAN) · 27, 29
 SILVESTRI, Alan · 283, 291
 SIMON-DOU, Maureen · 293
 SMITH, Jeff · 136, 137, 141, 155, 264, 270
 SPIELBERG, Steven · 29, 44, 55
 STEINER, Max · 14, 24, 159, 162, 219, 232, 282
 STEVENSON, Robert · 162
 STILWELL, Robynn J. · 220
 STRAUSS, Johann (II) · 35, 280
 STRAUSS, Richard · 35
 STRAVINSKY, Igor · 20
 STREISAND, Barbara · 26
 SULLIVAN, Jack · 55
 SULLIVAN, James · 55, 284
 SUSMAN, Gary · 54
 SUTTON, Graham · 57, 77
 SWINSON, David · 74

T

TARASTI, Eero · 84
 TAYLOR, Mike · 349
 TCHAIKOVSKI, Piotr Ilitch · 72, 84, 87
 THAXTON, Ford · 49, 50, 51
 The Bad Seeds · 351
 The Beatles · 27
 The Mills Brothers · 355
 The Ordinary Boys · 344
 THÉRENTY, Marie-Ève · 9
 TOLKIEN, John Ronald Reuel (J. R. R. TOLKIEN) · 16, 17, 101
 TURBÉ, Sophie · 292
 TYLSKI, Alexandre · 16, 17, 27, 37, 86, 88, 90, 96, 100

V

VAN LOO, Hélène · 25
 VERDI, Giuseppe · 142
 VERNALLIS, Carol · 136

W

WAGNER, Richard · 10, 11, 17, 27, 91, 119, 160, 161, 167, 220, 224, 280
 WALTERS, Dick · 112, 338
 WANNBERG, Kenneth · 29, 46, 77
 WATSON, Emma · 56, 57
 WAXMAN, Franz · 24, 87, 162
 WEBER (VON), Carl Maria · 27
 WEBERN, Anton · 97
 WEBSTER, Jamie Lynn · 15, 18, 26, 49, 52
 WELLES, Orson · 162
 WENNEKES, Emile · 110
 WHALE, James · 162
 WILDER, Billy · 162
 WILLIAMS, John · III, IV, 13, 16, 17, 18, 19, 20, 24, 25, 29, 37, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 61, 62, 66, 67, 71, 72, 73, 76, 77, 78, 81, 82, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 104, 106, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 119, 120, 121, 122, 123, 128, 129, 131, 132, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 152, 153, 154, 155, 156, 163, 168, 172, 173, 183, 209, 210, 212, 213, 217, 219, 221, 224, 227, 230, 231, 233, 235, 237, 239, 241, 242, 244, 257, 258, 260, 261, 265, 269, 273, 276, 278, 279, 280, 281, 283, 291, 303, 329, 353, 372, 373, 374, 378, 380
 WILSON, David · 82
 WRIGHT, Rayburn · 15, 28, 30, 42, 232
 WROBEL, William (Bill) · 47, 48, 49, 50, 329, 333, 334, 335
 WYLER, William · 162

Y

YATES, David · III, 60, 61, 62, 66, 68, 70, 71, 72, 73, 75, 77, 78, 81, 127, 129, 134, 139, 151, 155, 156, 231, 234, 235, 239, 240, 260, 266, 269, 303, 372, 374

Z

ZAJONC, Robert · 164
 ZEDONG, Mao · 11
 ZIMMER, Hans · 114, 132, 136, 286
 ZOLA, Émile · 9
 ZOTTMANN, Victor · 29

BIBLIOGRAPHIE

I. Sources primaires

I. 1. Sources non publiées

I. 1. a. Scripts des films *Harry Potter*

KLOVES Steven, *Harry Potter and the Sorcerer's Stone. Screenplay* [« Harry Potter à l'école des sorciers. Le script »], Burbank (Californie) : Warner Bros., 2001, 134 p.

—, *Harry Potter and the Chamber of Secrets. Screenplay* [« Harry Potter et la Chambre des Secrets. Le script »], Burbank : Warner Bros., 2002, 150 p.

—, *Harry Potter and the Prisoner of Azkaban. Screenplay* [« Harry Potter et le Prisonnier d'Azkaban. Le script »], Burbank : Warner Bros., 2003, 128 p.

—, *Harry Potter and the Goblet of Fire. Screenplay* [« Harry Potter et la Coupe de Feu. Le script »], Burbank : Warner Bros., 2005, 129 p.

GOLDENBERG Michael, *Harry Potter and the Order of the Phoenix. Screenplay* [« Harry Potter et l'Ordre du Phénix. Le script »], Burbank : Warner Bros., 2006, 145 p.

KLOVES Steven, *Harry Potter and the Half-Blood Prince. Screenplay* [« Harry Potter et le Prince de sang-mêlé. Le script »], Burbank : Warner Bros., 2007, 162 p.

—, *Harry Potter and the Deathly Hallows – Part 1. Screenplay* [« Harry Potter et les Reliques de la Mort – Partie 1. Le script »], Burbank : Warner Bros., 2009, 157 p.

—, *Harry Potter and the Deathly Hallows – Part 2. Screenplay* [« Harry Potter et les Reliques de la Mort – Partie 2. Le script »], Burbank : Warner Bros., 2010, 144 p.

I. 1. b. Conducteurs des orchestrateurs

Pour les conducteurs issus des productions filmiques, manuscrits ou tapuscrits gravés par les sociétés de *music preparation*, voir les *cues lists* en annexe 2 p. 329.

I. 1. c. Conducteurs des ciné-concerts

WILLIAMS John, *Harry Potter and the Sorcerer's Stone in Concert for Symphony Orchestra and Optional Women's Choir – Live to Projection*, [s. l.], 2016, acte I (235 p.) et acte II (333 p.).

—, *Harry Potter and the Chamber of Secrets in Concert for Symphony Orchestra and Optional Women's Choir – Live to Projection*, [s. l.], 2017, acte I (255 p.) et acte II (319 p.).

—, *Harry Potter and the Prisoner of Azkaban in Concert for Symphony Orchestra and Choir – Live to Projection*, [s. l.], 2017, acte I (214 p.) et acte II (305 p.).

DOYLE Patrick, *Harry Potter and the Goblet of Fire in Concert for Symphony Orchestra – Live to Projection*, [s. l.], 2018, acte I (195 p.) et acte II (238 p.).

I. 1. d. Matériels d'orchestre des ciné-concerts

- HOOPER Nicholas, *Harry Potter and the Order of the Phoenix in Concert for Symphony Orchestra – Live to Projection*, [s. l.], 2018, 87 p. Partie de violons I.
- , *Harry Potter and the Order of the Phoenix in Concert for Symphony Orchestra – Live to Projection*, [s. l.], 2018, 88 p. Partie de violons II.
- , *Harry Potter and the Order of the Phoenix in Concert for Symphony Orchestra – Live to Projection*, [s. l.], 2018, 96 p. Partie d'altos.
- , *Harry Potter and the Order of the Phoenix in Concert for Symphony Orchestra – Live to Projection*, [s. l.], 2018, 90 p. Partie de violoncelles.
- , *Harry Potter and the Order of the Phoenix in Concert for Symphony Orchestra – Live to Projection*, [s. l.], 2018, 79 p. Partie de contrebasses.

I. 1. e. Enregistrements des bandes originales

Pour les enregistrements issus des *recording sessions*, voir les *cue lists* en annexe 2 p. 329.

I. 1. f. Entretien personnel

Entretien avec Patrick DOYLE, 17 janvier 2017 (antérieur au projet de thèse).

I. 2. Sources publiées

I. 2. a. Les romans et ouvrages de fiction dérivés

- J. K. ROWLING (Joanne ROWLING), *Harry Potter and the Philosopher's Stone*, 1997 ; traduction par Jean-François MÉNARD, *Harry Potter à l'école des sorciers*, Paris : Gallimard Jeunesse, coll. « Folio Junior », 1998, 308 p.
- , *Harry Potter and the Chamber of Secrets*, 1998 ; traduction par Jean-François MÉNARD, *Harry Potter et la Chambre des Secrets*, Paris : Gallimard Jeunesse, coll. « Folio Junior », 1999, 364 p.
- , *Harry Potter and the Prisoner of Azkaban*, 1999 ; traduction par Jean-François MÉNARD, *Harry Potter et le Prisonnier d'Azkaban*, Paris : Gallimard Jeunesse, coll. « Folio Junior », 1999, 476 p.
- , *Harry Potter and the Goblet of Fire*, 2000 ; traduction par Jean-François MÉNARD, *Harry Potter et la Coupe de Feu*, Paris : Gallimard Jeunesse, coll. « Folio Junior », 2001, 770 p.
- , *Harry Potter and the Order of the Phoenix*, 2003 ; traduction par Jean-François MÉNARD, *Harry Potter et l'Ordre du Phénix*, Paris : Gallimard Jeunesse, coll. « Folio Junior », 2005, 1036 p.
- , *Harry Potter and the Half-Blood Prince*, 2005 ; traduction par Jean-François MÉNARD, *Harry Potter et le Prince de sang-mêlé*, Paris : Gallimard Jeunesse, coll. « Folio Junior », 2006, 756 p.
- , *Harry Potter and the Deathly Hallows*, 2007 ; traduction par Jean-François MÉNARD, *Harry Potter et les Reliques de la Mort*, Paris : Gallimard Jeunesse, coll. « Folio Junior », 2008, 896 p.

DRAGONNEAU Norbert (Joanne ROWLING), *Fantastic Beasts and Where to Find Them*, 2001 ; traduction par Jean-François MÉNARD, *Les Animaux fantastiques. Vie et habitat des animaux fantastiques*, Paris : Gallimard Jeunesse, 2001, 96 p.

WHISP Kennilworthy (Joanne ROWLING), *Quidditch through the Ages*, 2001 ; traduction par Jean-François MÉNARD, *Le Quidditch à travers les âges*, Paris : Gallimard Jeunesse, 2001, 96 p.

Beedle le Barde (Joanne ROWLING), *The Tales of Beedle the Bard*, 2008 ; traduction par Jean-François MÉNARD, *Les Contes de Beedle le Barde*, Paris : Gallimard Jeunesse, 2008, 128 p.

I. 2. b. Les adaptations cinématographiques

COLUMBUS Chris, *Harry Potter and the Sorcerer's Stone* [2001], 1 Blu-Ray, Warner Bros. Pictures, 5051889614647, 2017.

—, *Harry Potter and the Chamber of Secrets* [2002], 1 Blu-Ray, Warner Bros. Pictures, 5051889614654, 2017.

CUARÓN Alfonso, *Harry Potter and the Prisoner of Azkaban* [2004], 1 Blu-Ray, Warner Bros. Pictures, 5051889614661, 2017.

NEWELL Mike, *Harry Potter and the Goblet of Fire* [2006], 1 Blu-Ray, Warner Bros. Pictures, 5051889614678, 2017

YATES David, *Harry Potter and the Order of the Phoenix* [2007], 1 Blu-Ray, Warner Bros. Pictures, 5051889604792, 2017.

—, *Harry Potter and the Half-Blood Prince* [2009], 1 Blu-Ray, Warner Bros. Pictures, 5051889604808, 2017.

—, *Harry Potter and the Deathly Hallows – Part 1* [2010], 1 Blu-Ray, Warner Bros. Pictures, 5051889604914, 2017.

—, *Harry Potter and the Deathly Hallows – Part 2* [2011], 1 Blu-Ray, Warner Bros. Pictures, 5051889604921, 2017.

Divers réalisateurs, *Harry Potter Wizard's Collection* [2001-2011], 31 DVD et Blu-Ray, Warner Bros. Pictures, 883929248087, 2012. [Contient :

- *Harry Potter and the Sorcerer's Stone* :
 - disque 1 (Blu-Ray) : version cinéma et version longue + bonus
 - disque 2 (DVD) : version cinéma
 - disque 3 (DVD) : bonus de l'édition spéciale
 - disque 4 (Blu-Ray) : « Creating the World of Harry Potter. Part 1: The Magic Begins »
- *Harry Potter and the Chamber of Secrets* :
 - disque 5 (Blu-Ray) : version cinéma et version longue + bonus
 - disque 6 (DVD) : version cinéma
 - disque 7 (DVD) : bonus de l'édition spéciale
 - disque 8 (Blu-Ray) : « Creating the World of Harry Potter. Part 2: Characters »
- *Harry Potter and the Prisoner of Azkaban* :
 - disque 9 (Blu-Ray) : version cinéma et version longue
 - disque 10 (DVD) : version cinéma

- disque 11 (DVD) : bonus de l'édition spéciale
- disque 12 (Blu-Ray) : « Creating the World of Harry Potter. Part 3: Creatures »
- *Harry Potter and the Goblet of Fire* :
 - disque 13 (Blu-Ray) : version cinéma
 - disque 14 (DVD) : version cinéma
 - disque 15 (DVD) : bonus de l'édition spéciale
 - disque 16 (Blu-Ray) : « Creating the World of Harry Potter. Part 4: Sound and Music »
- *Harry Potter and the Order of the Phoenix* :
 - disque 17 (Blu-Ray) : version cinéma + bonus
 - disque 18 (DVD) : version cinéma
 - disque 19 (Blu-Ray) : « Creating the World of Harry Potter. Part 5: Evolution »
- *Harry Potter and the Half-Blood Prince* :
 - disque 20 (Blu-Ray) : version cinéma + bonus
 - disque 21 (DVD) : version cinéma
 - disque 22 (Blu-Ray) : « Creating the World of Harry Potter. Part 6: Magical Effects » + autres bonus
- *Harry Potter and the Deathly Hallows – Part 1* :
 - disque 23 (Blu-Ray) : version cinéma 2D + bonus
 - disque 24 (DVD) : version cinéma
 - disque 25 (Blu-Ray) : « Creating the World of Harry Potter. Part 7: Story » + autres bonus
 - disque 26 (Blu-Ray 3D) : version cinéma 3D active
- *Harry Potter and the Deathly Hallows – Part 2* :
 - disque 27 (Blu-Ray) : version cinéma 2D + bonus
 - disque 28 (DVD) : version cinéma
 - disque 29 (Blu-Ray) : « Creating the World of Harry Potter. Part 8: Growing Up » + autres bonus
 - disque 30 (Blu-Ray 3D) : version cinéma 3D active
- Bonus exclusif *Wizard's Collection* :
 - disque 31 (DVD) : « When Harry Left Hogwarts – Extended Version » ; « 50 Greatest Harry Potter Moments - Definitive Version » ; « Designing the World of Harry Potter » ; « Secrets Revealed! Quidditch » ; « Secrets Revealed! Hagrid » ; « The Harry Potters You Never Met »].

YATES David, *Fantastic Beasts and Where to Find Them* [2016], 1 Blu-Ray, Warner Bros. Pictures, 5051889599616, 2017.

—, *Fantastic Beasts: The Crimes of Grindelwald* [2018], 1 Blu-Ray, Warner Bros. Pictures, 5051889644545, 2019.

I. 2. c. Les bandes originales (enregistrements)

- WILLIAMS John, *Music from and Inspired by the Motion Picture Harry Potter and the Philosopher's Stone*, 1 disque compact, Warner Sunset, Nonesuch et Atlantic Records, 7567-93086-2, 2001.
- , *Music from and Inspired by the Motion Picture Harry Potter and the Chamber of Secrets*, 1 disque compact, Warner Sunset, Nonesuch et Atlantic Records, 7567-93159-2, 2002.
- , *Music from and Inspired by the Motion Picture Harry Potter and the Prisoner of Azkaban*, 1 disque compact, Warner Sunset, Nonesuch et Atlantic Records, 7567-83711-5, 2004.
- , *Harry Potter: The John Williams Soundtrack Collection*, 7 disques compacts, La-La Land Records, LLLCD1476, 26924-14762, 2018.
- DOYLE Patrick, *Original Motion Picture Soundtrack Harry Potter and the Goblet of Fire*, 1 disque compact, Warner Sunset, 9362-49631-2, 2005.
- HOOPER Nicholas, *Original Motion Picture Soundtrack Harry Potter and the Order of the Phoenix*, 1 disque compact, Warner Sunset, 9362-49973-1, 2007.
- , *Original Motion Picture Soundtrack Harry Potter and the Half-Blood Prince*, 1 disque compact, DECCA Records, 271 0512, 2009.
- DESPLAT Alexandre, *Original Motion Picture Soundtrack Harry Potter and the Deathly Hallows – Part 1*, 1 disque compact, Sony Music Entertainment, 88697794712, 2010.
- , *Original Motion Picture Soundtrack Harry Potter and the Deathly Hallows – Part 2*, 1 disque compact, Sony Music Entertainment, 88697919682, 2011.
- HOWARD James Newton, *Original Motion Picture Soundtrack Fantastic Beasts and Where to Find Them – Deluxe Edition*, 2 disques compacts, WaterTower Music, 39833, 2016.
- , *Original Motion Picture Soundtrack Fantastic Beasts: The Crimes of Grindelwald*, 1 disque compact, WaterTower Music, 40108, 2018.

I. 2. d. Les scripts des films *Fantastic Beasts*

- J. K. ROWLING (Joanne ROWLING), *Fantastic Beasts and Where to Find Them. The Original Screenplay*, 2016 ; traduction par Linda BRUNO, Juliette GARON et Jean-François MÉNARD, *Les Animaux fantastiques. Le texte du film*, Paris : Gallimard Jeunesse, coll. « Folio Junior », 2017, 320 p.
- , *Fantastic Beasts: The Crimes of Grindelwald. The Original Screenplay*, 2018 ; traduction par Linda BRUNO, Juliette GARON et Jean-François MÉNARD, *Les Animaux fantastiques : Les Crimes de Grindelwald. Le texte du film*, Paris : Gallimard Jeunesse, coll. « Folio Junior », 2018, 320 p.

I. 2. e. Livrets-programmes des ciné-concerts

- Harry Potter and the Philosopher's Stone In Concert*, Burbank : CineConcerts, s. d., 28 p.
- Harry Potter and the Chamber of Secrets In Concert*, Burbank : CineConcerts, s. d., 28 p.
- Harry Potter and the Prisoner of Azkaban In Concert*, Burbank : CineConcerts, s. d., 28 p.
- Harry Potter and the Goblet of Fire In Concert*, Burbank : CineConcerts, s. d., 28 p.
- Harry Potter and the Order of the Phoenix*, Burbank : CineConcerts, s. d., 28 p.

Harry Potter and the Half-Blood Prince In Concert, Burbank : CineConcerts, s. d., 28 p.

I. 2. f. Les partitions musicales (arrangements)

Suites pour orchestre symphonique

WILLIAMS John, *Harry Potter and the Sorcerer's Stone – Suite for Orchestra*, Milwaukee (Wisconsin) : Hal Leonard Corporation, coll. « John Williams Signature Edition », s. d., 86 p. [Contient : « Hedwig's Theme », « The Sorcerer's Stone », « Nimbus 2000 » et « Harry's Wondrous World ».]

—, *Harry Potter and the Sorcerer's Stone – Children's Suite for Orchestra*, Milwaukee : Hal Leonard Corporation, coll. « John Williams Signature Edition Orchestra », s. d., 76 p. [Contient : « Hedwig's Flight », « Hogwarts Forever », « Voldemort », « Nimbus 2000 », « Fluffy and His Harp », « Quidditch », « Family Portrait », « Diagon Alley » et « Harry's Wondrous World ».]

WILLIAMS John et BRUBAKER Jerry (arr.), *Harry Potter Symphonic Suite*, Van Nuys (Californie) : Alfred Publishing Co., coll. « Concert Full Orchestra », s. d., 48 p. [Contient : « Hedwig's Flight », « Nimbus 2000 », « Hogwarts », « Diagon Alley », « Voldemort », « Quidditch », « Family Portrait » et « Leaving Hogwarts ».]

WILLIAMS John, *Harry Potter and the Chamber of Secrets – Suite for Orchestra*, Milwaukee : Hal Leonard Corporation, coll. « John Williams Signature Edition », s. d., 70 p. [Contient : « Fawkes the Phoenix », « Dobby the House Elf », « Gilderoy Lockhart » et « The Chamber of Secrets ».]

WILLIAMS John et CERULLI Bob (arr.), *Themes from Harry Potter and the Chamber of Secrets*, Van Nuys : Alfred Publishing Co., coll. « Intermediate String / Full Orchestra », s. d., 31 p. [Contient : « Fawkes the Phoenix », « Gilderoy Lockhart », « Dobby the House Elf », « Moaning Myrtle » et « Fawkes Heals Harry ».]

WILLIAMS John, *Harry Potter and the Prisoner of Azkaban – Suite for Orchestra*, Milwaukee : Hal Leonard Corporation, coll. « John Williams Signature Edition », s. d., 100 p. [Contient : « Witches, Wands and Wizards », « Aunt Marge's Waltz », « The Knight Bus », « A Bridge to the Past » et « Double Trouble ».]

WILLIAMS John et LÓPEZ Victor (arr.), *Concert Suite from Harry Potter and the Prisoner of Azkaban*, Van Nuys : Alfred Publishing Co., coll. « Full Orchestra Concert Level », s. d., 35 p. [Contient : « Hedwig's Theme », « Hagrid the Professor », « Double Trouble » et « A Window to the Past ».]

DOYLE Patrick et BRUBAKER Jerry (arr.), *Concert Suite from Harry Potter and the Goblet of Fire*, Van Nuys : Alfred Publishing Co., coll. « Full Orchestra Concert Level », s. d., 36 p. [Contient : « Voldemort! / Hedwig's Theme », « The Quidditch World Cup (The Irish) », « Foreign Visitors Arrive », « Potter Waltz », « Harry in Winter », « Voldemort! », « Hogwarts' Hymn » et « Hedwig's Theme ».]

HOOPER Nicholas et LÓPEZ Victor (arr.), *Concert Suite from the Original Soundtrack Harry Potter and the Order of the Phoenix*, Van Nuys : Alfred Publishing Co., coll. « Concert Full Orchestra », s. d., 36 p. [Contient : « Another Story », « Flight of the Order of the Phoenix », « Professor Umbridge », « Dumbledore's Army » and « The Room of Requirements ».]

- HOOPER Nicholas et BRUBAKER Jerry (arr.), *Concert Suite from the Original Soundtrack Harry Potter and the Half-Blood Prince*, Van Nuys : Alfred Publishing Co., coll. « Concert Full Orchestra », s. d., 39 p. [Contient : « Opening », « The Story Begins », « In Noctem », « Wizard Wheezes », « Ron's Victory », « The Slug Party », « Journey to the Cave », « Dumbledore's Farewell », « The Friends » et « The Weasley Stomp ».]
- DESPLAT Alexandre et LÓPEZ Victor (arr.), *Suite from Harry Potter and the Deathly Hallows – Part 1*, Van Nuys : Alfred Publishing Co., coll. « Concert Full Orchestra », s. d., 24 p. [Contient : « Obliviate », « Polyjuice Potion », « Harry and Ginny », « Ministry of Magic » et « Ron Leaves ».]
- DESPLAT Alexandre et BRUBAKER Jerry (arr.), *Suite from Harry Potter and the Deathly Hallows – Part 2*, Van Nuys : Alfred Publishing Co., coll. « Concert Full Orchestra », s. d., 27 p. [Contient : « Lily's Theme », « Underworld », « Dragon Flight », « Neville », « A New Headmaster », « The Resurrection Stone », « Showdown » et « A New Beginning ».]
- HOWARD James Newton et ROSZELL Patrick (arr.), *Concert Selections from the Motion Picture Fantastic Beasts and Where to Find Them*, Van Nuys : Alfred Publishing Co., coll. « Concert Full Orchestra », s. d., 35 p. [Contient : « Hedwig's Theme », « Main Titles », « MACUSA Headquarters », « Newt's Friend » et « End Titles ».]
- HOWARD James Newton et WAGNER Douglas E. (arr.), *Highlights from the Warner Bros. Motion Picture Soundtrack Fantastic Beasts: The Crimes of Grindelwald*, Van Nuys : Alfred Publishing Co., coll. « Concert Full Orchestra », s. d., 24 p. [Contient : « Traveling to Hogwarts », « Newt and Leta », « The Kelpie », « Dumbledore », « Wands into Earth » et « Fantastic Beasts: The Crimes of Grindelwald ».]
- Suites pour orchestre d'harmonie**
- WILLIAMS John et SMITH Robert W. (arr.), *Harry Potter Symphonic Suite*, Van Nuys : Alfred Publishing Co., coll. « Symphonic Band », s. d., 47 p. [Contient : « Hedwig's Theme », « Nimbus 2000 », « Hogwarts Forever », « Quidditch », « Leaving Hogwarts » et « Harry's Wondrous World ».]
- , *Symphonic Suite from Harry Potter and the Chamber of Secrets*, Van Nuys : Alfred Publishing Co., coll. « Symphonic Band », s. d., 34 p. [Contient : « Prologue », « The Chamber of Secrets », « Fawkes the Phoenix » et « Harry's Wondrous World ».]
- WILLIAMS John et LÓPEZ Victor (arr.), *Symphonic Suite from Harry Potter and the Prisoner of Azkaban*, Van Nuys : Alfred Publishing Co., coll. « Symphonic Band », s. d., 30 p. [Contient : « Hedwig's Theme », « Hagrid the Professor », « Double Trouble » et « Window to the Past ».]
- DOYLE Patrick et SHELDON Robert (arr.), *Symphonic Suite from Harry Potter and the Goblet of Fire*, Van Nuys : Alfred Publishing Co., coll. « Symphonic Band », s. d., 38 p. [Contient : « Harry in Winter », « The Quidditch World Cup (The Irish) », « Hogwarts' Hymn », « Hogwarts' March » et « Voldemort! ».]
- HOOPER Nicholas et BULLOCK Jack (arr.), *Suite from Harry Potter and the Order of the Phoenix*, Van Nuys : Alfred Publishing Co., coll. « Concert Band », s. d., 36 p. [Contient : « Dumbledore's Army », « Another Story », « The Room of Requirements » et « The Sirius Deception ».]

- HOOPER Nicholas et BRUBAKER Jerry (arr.), *Suite from Harry Potter and the Half-Blood Prince*, Van Nuys : Alfred Publishing Co., coll. « Concert Band », s. d., 48 p. [Contient : « Opening », « The Story Begins », « In Noctem », « Wizard Wheezes », « Ron's Victory », « The Slug Party », « Journey to the Cave », « Dumbledore's Farewell », « The Friends » et « The Weasley Stomp ».]
- DESPLAT Alexandre et BRUBAKER Jerry (arr.), *Suite from Harry Potter and the Deathly Hallows – Part 1*, Van Nuys : Alfred Publishing Co., coll. « Concert Band », s. d., 42 p. [Contient : « Hedwig's Theme », « Obliviate », « Ministry of Magic », « At the Burrow », « Dobby », « Detonators », « Farewell to Dobby » et « The Elder Wand ».]
- DESPLAT Alexandre et BULLOCK Jack (arr.), *Symphonic suite from Harry Potter and the Deathly Hallows – Part 2*, Van Nuys : Alfred Publishing Co., coll. « Symphonic Band », s. d., 41 p. [Contient : « Courtyard Apocalypse », « Battlefield », « Lily's Theme », « Voldemort's End », « The Tunnel » et « A New Beginning ».]
- HOWARD James Newton et ROSZELL Patrick (arr.), *Suite from Fantastic Beasts and Where to Find Them*, Van Nuys : Alfred Publishing Co., coll. « Young Band », s. d., 28 p. [Contient : « Hedwig's Theme », « Main Titles », « Newt's Friend » et « End Titles ».]
- HOWARD James Newton et WAGNER Douglas E. (arr.), *Highlights from the Warner Bros. Motion Picture Soundtrack Fantastic Beasts: The Crimes of Grindelwald*, Van Nuys : Alfred Publishing Co., coll. « Young Band », s. d., 24 p. [Contient : « Traveling to Hogwarts », « Newt and Leta », « The Kelpie », « Dumbledore », « Wands into the Earth », et « Fantastic Beasts: The Crimes of Grindelwald ».]

Suites pour piano

- WILLIAMS John, GALLIFORD Bill (arr.), NEUBURG Ethan (arr.) et EDMONDSON Tod (arr.), *Selected Themes from the Motion Picture Harry Potter and the Sorcerer's Stone. Piano solos*, Miami : Warner Bros. Publications, 2001, 48 p. [Contient : « Diagon Alley », « Family Portrait », « Fluffy's Harp », « Harry's Wondrous World », « Hedwig's Theme », « Hogwarts Forever », « Nimbus 2000 », « Quidditch » et « Voldemort ».]
- , *Selected Themes from the Motion Picture Harry Potter and the Chamber of Secrets. Piano solos*, Van Nuys : Alfred Publishing Co., 2002, 68 p. [Contient : « The Chamber of Secrets », « Dobby the House Elf », « Family Portrait », « Fawkes the Phoenix », « Flying Car », « Gilderoy Lockhart », « Harry's Wondrous World », « Hedwig's Theme », « Moaning Myrtle », « Nimbus 2000 » et « The Spiders ».]
- , *Selected Themes from the Motion Picture Harry Potter and the Prisoner of Azkaban. Piano solos*, Miami : Warner Bros. Publications, 2004, 36 p. [Contient : « Aunt Marge's Waltz », « Buckbeak's Flight », « Double Trouble », « Hagrid the Professor », « Hedwig's Theme », « The Snowball Fight », « A window to the Past » et « A Winter's Spell ».]
- DOYLE Patrick, *Selections from Harry Potter and the Goblet of Fire. Piano, vocal, chords*, Van Nuys : Alfred Publishing Co., 2005, 56 p. [Contient : « Foxtrot Fleur », « Death of Cedric », « Do the Hippogriff », « Harry in Winter », « Hedwig's Theme », « Hogwarts' Hymn », « Hogwarts' March », « Neville's Waltz », « Potter Waltz », « The Quidditch World Cup (The Irish) », « Magic Works » et « This Is the Night ».]⁶⁶⁷

⁶⁶⁷ C'est à partir de cet *opus* qu'Alfred Publishing Co. a cessé d'indiquer les arrangeurs des suites pour piano.

- HOOPER Nicholas, *Selections from Harry Potter and the Order of the Phoenix. Piano solo*, Van Nuys : Alfred Publishing Co., 2007, 40 p. [Contient : « Loves Ones and Leaving », « Fireworks », « Professor Umbridge », « Dumbledore's Army », « The Room of Requirement », « The Ministry of Magic », « Flight of the Order of the Phoenix » et « Hedwig's Theme ».]
- , *Selections from Harry Potter and the Half-Blood Prince. Piano solo*, Van Nuys : Alfred Publishing Co., 2009, 40 p. [Contient : « In Noctem », « Ginny », « Wizard Wheezes », « Farewell Aragog », « Harry and Hermione », « When Ginny Kissed Harry », « Dumbledore's Farewell », « The Friends », « The Weasley Stomp » et « Slughorn's Confession ».]
- DESPLAT Alexandre, *Selections from the Motion Picture Harry Potter and the Deathly Hallows – Part 1. Piano solos*, Van Nuys : Alfred Publishing Co., 2011, 40 p. [Contient : « Obliviate », « Snape to Malfoy Manor », « Polyjuice Potion », « Harry and Ginny », « Ron's Speech », « At the Burrow », « Ron Leaves », « Godric's Hollow Graveyard », « Farewell to Dobby » et « Lovegood ».]
- , *Selections from the Motion Picture Harry Potter and the Deathly Hallows – Part 2. Piano solos*, Van Nuys : Alfred Publishing Co., 2011, 32 p. [Contient : « Lily's Theme », « Statues », « Neville the Hero », « Courtyard Apocalypse », « Severus and Lily », « Harry's Sacrifice », « The Resurrection Stone », « A New Beginning » et « Lily's Lullaby ».]
- HOWARD James Newton, *Selections from Fantastic Beasts and Where to Find Them. Piano solo / vocal*, Van Nuys : Alfred Publishing Co., 2016, 32 p. [Contient : « Newt Says Goodbye to Tina / Jacob's Bakery », « A Man and His Beasts », « Blind Pig », « End Titles Pt. 2: Fantastic Beasts and Where to Find Them » et « Kowalski Rag ».]
- , *Selections from Fantastic Beasts: The Crimes of Grindelwald. Piano solo*, Van Nuys : Alfred Publishing Co., 2019, 20 p. [Contient : « Salamander Eyes », « Fantastic Beasts: The Crimes of Grindelwald », « Dumbledore's Theme », « Fantastic Beasts Theme » et « Leta's Theme ».]

Suites pour brass band

- WILLIAMS John et SYKES Steve (arr.), *Selections from Harry Potter and the Sorcerer's Stone*, Londres : Faber Music, s. d., 36 p.
- WILLIAMS John et HARPER Philip (arr.), *Selections from Harry Potter and the Prisoner of Azkaban*, Londres : Faber Music, s. d., 44 p. [Contient : « Hedwig's Theme », « Quidditch: Third Year (Fanfare) », « Double Trouble », « The Knight Bus », « Remembering the Past » ; « Buckbeak's Flight » et « Double Trouble – Reprise ».]
- DOYLE Patrick et LITTLEMORE Philip (arr.), *Harry Potter and the Goblet of Fire*, Londres : Faber Music, s. d., 160 p. [Contient : « Harry in Winter », « The Quidditch World Cup », « Hogwarts' Hymn », « Hogwarts' March » et « The Death of Cedric ».]

Titres isolés arrangés pour formations diverses

- WILLIAMS John, *Two Themes from Harry Potter and the Sorcerer's Stone for Solo Harp*, Milwaukee : Hal Leonard Corporation, coll. « John Williams Signature Edition », s. d., 6 p. [Contient : « Fluffy's Harp » et « Hedwig's Theme ».]

WILLIAMS John et CHINN Teena (arr.), *Double Trouble*, Van Nuys : Alfred Publishing Co., s. d., 17 p.

COCKER Jarvis et TAYLOR Mike (arr.), *Magic Works. For S.A.T.B. Voices and Piano*, Van Nuys : Alfred Publishing Co., s. d., 7 p.

COCKER Jarvis et CERULLI Bob (arr.), *Magic Works*, Van Nuys : Alfred Publishing Co., s. d., 12 p.

I. 2. g. Interviews et presse descriptive

BASIRICO Benoît et RIVAUD Sylvain, « Patrick DOYLE, *Harry Potter et la Coupe de Feu* & *Nanny McPhee* (2005) », 19 décembre 2008, accessible sur <https://www.cinezik.org/infos/affinfo.php?titre0=20180116125227>.

BASIRICO Benoît, « Patrick DOYLE se confie, “un compositeur c’est comme un autre metteur en scène” », Cinézik, 29 juillet 2019, accessible sur <https://www.cinezik.org/infos/affinfo.php?titre0=20190729204051>.

CARLSSON Mikael, « HOOPER Writes New Themes for *Potter* » [« HOOPER écrit de nouveaux thèmes pour *Potter* »], *Film Music Weekly*, vol.14, 08 mai 2007, p. 4.

DAVIS Elizabeth, « *Fantastic Beasts: The Crimes of Grindelwald*. Cast, Trailer and James Newton HOWARD’s Soundtrack » [« *Les Animaux fantastiques : Les Crimes de Grindelwald*. Casting, bande-annonce et la bande originale de James Newton HOWARD »], *Classic FM*, 13 novembre 2018, accessible sur <https://www.classicfm.com/discover-music/periods-genres/film-tv/fantastic-beasts-crimes-of-grindelwald-soundtrack/>.

DYER Richard, « WILLIAMS Casts Spell for *Potter* Score » [« WILLIAMS enchante la partition de *Potter* »], *The Boston Globe*, 15 novembre 2001.

FERENCZI Aurélien, « Alexandre DESPLAT : “Je pouvais être encore au cinéma juste en écoutant de la musique !” », *Télérama*, 21 novembre 2015, accessible sur <https://www.telerama.fr/sortir/alexandre-desplat-a-la-philharmonie-je-pouvais-etre-encore-au-cinemajuste-en-ecoutant-de-la-musique.134398.php>.

Fiction Alley, « Fansite Interview with Composer Alexandre DESPLAT » [« L’interview d’un fansite avec le compositeur Alexandre DESPLAT »], *Fiction Alley*, s. d., accessible sur <http://fictionalley.blogspot.com/p/fansite-interview-with-composer.html>.

HAZANI Michael, « Meaning through Music: An Interview with William ROSS » [« Signifier par la musique : une interview avec William ROSS »], *Fusion*, 14 septembre 2010, accessible sur <https://www.fusionmagazine.org/meaning-through-music-an-interview-with-william-ross/>.

John Whitgift Foundation, « Trinity Boys’ Choir Feature in *Fantastic Beasts* » [« Le Trinity Boy’s Choir présent dans les *Animaux Fantastiques* »], *John Whitgift Foundation*, 23 novembre 2016, accessible sur <https://www.johnwhitgiftfoundation.org/trinity-boys-choir%E2%80%8B-feature-in-fantastic-beasts/>.

MCCRAY Andy, « Nicholas HOOPER on Writing Music for the *Harry Potter* Films » [« Nicholas HOOPER parle de l’écriture de la musique pour les films *Harry Potter* »], *Harry Potter Fan Zone*, 15 avril 2019, accessible sur <https://www.harrypotterfanzone.com/exclusive-nicholas-hooper-interview/>.

MCINTYRE Hugh, « James Newton HOWARD Talks Scoring *Fantastic Beasts* and Entering the *Wizarding World* » [« James Newton HOWARD évoque la mise en musique des *Animaux*

- fantastiques* et son entrée dans le *Wizarding World* »], *Forbes*, 17 novembre 2016, accessible sur : <<https://www.forbes.com/sites/hughmcintyre/2016/11/17/james-newton-howard-talks-scoring-fantastic-beasts-and-entering-thewizarding-world/>>.
- MERA Miguel, « An Interview with Nicholas HOOPER » [« Une interview avec Nicholas HOOPER »], dans *Music, Sound and the Moving Image* [« Musique, son et l'image animée »], Liverpool : Liverpool University Press Online, vol. 3 n°1, 2009, p. 87-97.
- MZIMBA Lizo, « Alfonso CUARÓN: The Man Behind the Magic » [« Alfonso CUARÓN : L'homme derrière la magie »], *CBBC Newsroom*, 28 mai 2004, accessible sur <http://news.bbc.co.uk/cbbcnews/hi/tv_film/newsid_3758000/3758101.stm>.
- MZIMBA Lizo, « Chris COLUMBUS *COS*: Full Interview » [« La *Chambre des Secrets* de Chris COLUMBUS : L'interview complète »], *CBBC Newsroom*, 13 novembre 2002, accessible sur <http://news.bbc.co.uk/cbbcnews/hi/tv_film/newsid_2465000/2465225.stm>.
- Pottermore*, « How Composer James Newton HOWARD Soundtracked *Fantastic Beasts* » [« Comment le compositeur James Newton HOWARD a mis en musique les *Animaux fantastiques* »], *Pottermore*, 18 novembre 2016, accessible sur <<https://www.pottermore.com/news/interview-with-fantastic-beasts-composer-james-newton-howard>>.
- SAMUEL Patrick, « Exclusive Interview with Alexandre DESPLAT » [« Interview exclusive avec Alexandre DESPLAT »], *Static Mass Emporium*, 14 juillet 2011, accessible sur <<http://staticmass.net/exclusive-interviews/exclusive-interview-with-alexandre-desplat/>>.
- SCHWEIGER Daniel, « Nicholas HOOPER Waves His Magic Composing Wand over *Harry Potter and the Half-Blood Prince* » [« Nicholas HOOPER agite sa baguette magique de composition sur *Harry Potter et le Prince de sang-mêlé* »], *IF Magazine*, 23 juillet 2009, accessible sur <<http://www.ifmagazine.com/feature.asp?article=3434>>.
- SCHWEIGER Daniel, « The *Deathly Hallows* Composer Alexandre DESPLAT » [« Alexandre DESPLAT, le compositeur des *Reliques de la Mort* »], *Film Music Magazine*, 09 novembre 2010, accessible sur <<http://www.filmmusicmag.com/?p=6434>>.
- SEILER Andy, « WILLIAMS Adds Musical Magic to *Harry Potter* » [« WILLIAMS apporte de la magie à *Harry Potter* »], *USA Today*, 13 novembre 2001, accessible sur <<http://usatoday30.usatoday.com/life/movies/2001-11-13-john-williams.htm>>.
- SULLIVAN Jack, « Conversations with John WILLIAMS » [« Conversations avec John WILLIAMS »], *The Chronicle of Higher Education*, 12 janvier 2007, accessible sur <<https://www.chronicle.com/article/Conversations-With-John/4906>>.
- SUSMAN Gary, « Studio Confirms Mike NEWELL Will Direct *Potter IV* » [« Le studio confirme que Mike NEWELL réalisera *Harry Potter et la Coupe de Feu* »], *Entertainment Weekly*, 11 avril 2003, accessible sur <<https://ew.com/article/2003/08/11/studio-confirms-mike-newell-will-direct-potter-iv/>>.
- THAXTON Ford, « William ROSS on Adapting *Harry Potter and the Chamber of Secrets* » [« William ROSS adapte *Harry Potter et la Chambre des Secrets* »], *Soundtrack!*, vol. 21, n°84, 2002.
- The Leaky Cauldron*, « Interview and Video of Composer Alexandre DESPLAT, Discusses *Lily's Theme* and *Hedwig's Theme* in *Deathly Hallows: Part 2* » [« Interview et vidéo du compositeur

Alexandre DESPLAT, il parle du thème de *Lily* et du thème d'*Hedwige* dans les *Reliques de la Mort – Partie 2* », *The Leaky Cauldron*, 06 juillet 2011, accessible sur <<http://www.the-leaky-cauldron.org/2011/07/06/interview-and-video-of-composer-alexandre-desplat-discusses-lilys-theme-and-hedwigs-theme-in-deathly-hallows-part-2/>>.

Warner Bros., « Grammy-Nominee, Nicholas HOOPER, Makes Musical Magic in *Harry Potter and the Half-Blood Prince* » [« Nommé aux Grammys, Nicholas HOOPER réalise une magie musicale dans *Harry Potter et le Prince de sang-mêlé* »], 29 janvier 2010.

ZOTTMANN Victor, « Creating Fluidity with Music Editing: An Interview with Jim HARRISON » [« Créer de la fluidité dans le montage musique : Une interview avec Jim HARRISON »], *Designing Sound*, 30 août 2018, accessible sur <<http://designingsound.org/2018/08/30/creating-fluidity-with-music-editing-an-interview-with-jim-harrison/>>.

II. Littérature critique

II. 1. Ouvrages et articles sur la musique du *Wizards World*

AUDISSINO Emilio (éd.), *John WILLIAMS. Music for Films, Television, and the Concert Stage* [« John WILLIAMS. La musique pour les films, la télévision et le concert »], Turnhout (Belgique) : Brepols Publishers, 2018, 440 p.

AUDISSINO Emilio, *John WILLIAMS's Film Music: Jaws, Star Wars, Raiders of the Lost Ark, and the Return of the Classical Hollywood Music Style* [« La musique de films de John WILLIAMS : *Les Dents de la mer*, *Star Wars*, *Les Aventuriers de l'arche perdue* et le retour au symphonisme hollywoodien »], Madison : University of Wisconsin Press, coll. « Wisconsin Film Studies », 2014, 264 p.

CARAYOL Cécile, « Symphonisme à la manière de John WILLIAMS dans le cinéma français contemporain », dans TYLSKI Alexandre (éd.), *John WILLIAMS. Un alchimiste musical à Hollywood*, Paris : L'Harmattan, coll. « Univers musical », 2011, p. 141-166.

DUPRAT Quentin, *Les Quatre Premiers Films Harry Potter. Entre potions et sortilèges, la magie des musiques, des origines aux succès*, mémoire de master, Lyon : Université Lyon 2, 2017, 581 p.

MERA Miguel, « An Interview with Nicholas HOOPER » [« Une interview avec Nicholas HOOPER »] dans *Music, Sound and the Moving Image* [« Musique, son et l'image animée »], Liverpool : Liverpool University Press Online, vol. 3 n°1, 2009, p. 87-97.

MORE Noëlie, *Les Deux Derniers Films Harry Potter. Marqueurs sonores et thèmes narratifs*, mémoire de master, Ottawa : Université d'Ottawa, 2016, 151 p.

MORGAN Catherine, *Good Vs. Evil. The Role of the Soundtrack in Developing a Dichotomy in Harry Potter and the Sorcerer's Stone* [« Le bien contre le mal. Le rôle de la bande originale dans le développement d'une dichotomie dans *Harry Potter à l'école des sorciers* »], mémoire de master, Greensboro (Caroline du Nord) : University of North Carolina at Greensboro, 2011, 139 p.

ROSSI Jérôme, « Le dynamisme harmonique dans l'écriture filmique de John WILLIAMS », dans TYLSKI Alexandre (éd.), *John WILLIAMS. Un alchimiste musical à Hollywood*, Paris : L'Harmattan, coll. « Univers musical », 2011, p. 113-140.

- WEBSTER Jamie Lynn, « *Creating Magic with Music. The Changing Dramatic Relationship between Music and Magic in Harry Potter Films* » [« Créer de la magie avec de la musique. La relation dramatique changeante entre musique et magie dans les films *Harry Potter* »], dans HALFYARD Janet K. (sous la direction de), *The Music of Fantasy Cinema* [« La musique du cinéma fantasy »], Sheffield (Angleterre) : Equinox Publishing, coll. « Genre, Music and Sound », 2012, p. 193-217.
- , *The Music of Harry Potter. Continuity and Change in the First Five Films* [« La musique d'*Harry Potter*. Continuité et changement dans les cinq premiers films »], thèse de doctorat, Eugene (Oregon) : University of Oregon, 2009, 820 p.
- WHITE Daniel, *The Music of Fantasy Film. On the Creation, Evolution and Inhabitation of Musical Worlds* [« La musique du film fantastique. À propos de la création, l'évolution et l'immersion dans des mondes musicaux »], thèse de doctorat, Manchester : University of Manchester, 2018, 274 p.
- WROBEL Bill, *John WILLIAMS Scores Rundown – Harry Potter* [« *Rundown* des bandes originales de *Harry Potter* de John WILLIAMS »], s. l., 2016, 134 p.

II. 2. Ouvrages et articles sur les compositeurs des films du *Wizarding World*

II. 2. a. Sur John WILLIAMS

- AUDISSINO Emilio (éd.), *John WILLIAMS. Music for Films, Television, and the Concert Stage* [« John WILLIAMS. La musique pour les films, la télévision et le concert »], Turnhout : Brepols Publishers, 2018, 440 p.
- AUDISSINO Emilio, *John WILLIAMS's Film Music: Jaws, Star Wars, Raiders of the Lost Ark, and the Return of the Classical Hollywood Music Style* [« La musique de films de John WILLIAMS : *Les Dents de la mer*, *Star Wars*, *Les Aventuriers de l'arche perdue* et le retour au symphonisme hollywoodien »], Madison : University of Wisconsin Press, coll. « Wisconsin Film Studies », 2014, 264 p.
- , *The Film Music of John WILLIAMS: Reviving Hollywood's Classical Style* [« La musique de film de John WILLIAMS : Faire revivre le style classique d'Hollywood »], Madison : University of Wisconsin Press, coll. « Wisconsin Film Studies », 2021, 376 p.
- BERGDOLL Sarah, *De Siegfried à Luke Skywalker. Un réseau d'influences dans la musique de Star Wars*, mémoire de master, Louvain : Université catholique de Louvain, 2016, 364 p.
- DUPRAT Quentin, *Les Quatre Premiers Films Harry Potter. Entre potions et sortilèges, la magie des musiques, des origines aux succès*, mémoire de master, Lyon : Université Lyon 2, 2017, 581 p.
- 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, *Composer pour l'image à l'ère du numérique. Star Wars, d'une trilogie à l'autre*, Paris : Vrin, 2022, 421 p.
- , *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, Rennes : Université Rennes 2, 2017, 611 p.

- MORGAN Catherine, *Good Vs. Evil. The Role of the Soundtrack in Developing a Dichotomy in Harry Potter and the Sorcerer's Stone* [« Le bien contre le mal. Le rôle de la bande originale dans le développement d'une dichotomie dans *Harry Potter à l'école des sorciers* »], mémoire de master, Greensboro : University of North Carolina at Greensboro, 2011, 139 p.
- ROSSI Jérôme, « Les harmonies polytonales dans la musique de films de John WILLIAMS. Étude des ressources expressives de la polytonalité », dans MALHAIRE Philippe (éd.), *Polytonalités*, Paris, L'Harmattan, coll. « L'univers esthétique », 2011, p. 179-200.
- TYLSKI Alexandre (éd.), *John WILLIAMS. Un alchimiste musical à Hollywood*, Paris : L'Harmattan, coll. « Univers musical », 2011, 218 p.
- WEBSTER Jamie Lynn, *The Music of Harry Potter. Continuity and Change in the First Five Films* [« La musique de *Harry Potter*. Continuité et changement dans les cinq premiers films »], thèse de doctorat, Eugene : University of Oregon, 2009, 820 p.
- WILSON David, *Observations in Orchestration: John WILLIAMS* [« Étude d'orchestration : John WILLIAMS »], mémoire de master, Toronto : York University, 2020, 130 p.

II. 2. b. Sur Patrick DOYLE

- DUPRAT Quentin, *Les Quatre Premiers Films Harry Potter. Entre potions et sortilèges, la magie des musiques, des origines aux succès*, mémoire de master, Lyon : Université Lyon 2, 2017, 581 p.
- SCHRADER Matt, *Score. A Film Music Documentary: The Interviews* [« La bande originale. Un documentaire sur la musique de cinéma : Les Entretiens »], Los Angeles : Epicleff Media, 2017, 352 p.
- WEBSTER Jamie Lynn, *The Music of Harry Potter. Continuity and Change in the First Five Films* [« La musique de *Harry Potter*. Continuité et changement dans les cinq premiers films »], thèse de doctorat, Eugene : University of Oregon, 2009, 820 p.
- 석연주, *패트릭 도일(Patrick DOYLE)의 영화음악 분석을 통한 음악적 특징 연구* [« Une étude sur les caractéristiques musicales à travers l'analyse de la musique de film de Patrick DOYLE »], mémoire de master, Séoul : Ewha Woman's University, 2011, 91 p.
- 이정화, *영화 <프랑켄슈타인(Mary Shelley's Frankenstein, 1994)>에 나타난 작곡가 패트릭 도일(Patrick DOYLE)의 음악적 특징 연구* [« Une étude sur les caractéristiques musicales de Patrick DOYLE dans le film *Mary Shelley's Frankenstein*, 1994 »], mémoire de master, Séoul : Ewha Woman's University, 2019, 166 p.

II. 2. c. Sur Nicholas HOOPER

- MERA Miguel, « An Interview with Nicholas HOOPER » [« Une interview avec Nicholas HOOPER »] dans *Music, Sound and the Moving Image* [« Musique, son et l'image animée »], Liverpool : Liverpool University Press Online, vol. 3 n°1, 2009, p. 87-97.
- WEBSTER Jamie Lynn, *The music of Harry Potter. Continuity and Change in the First Five Films* [« La musique de *Harry Potter*. Continuité et changement dans les cinq premiers films »], thèse de doctorat, Eugene : University of Oregon, 2009, 820 p.

II. 2. d. Sur Alexandre DESPLAT

CARAYOL Cécile, *Une musique pour l'image. Vers un symphonisme intimiste dans le cinéma français*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, coll. « Le Spectaculaire », 2012, 322 p.

CLARK Ewan Alexander, *Harmony, Associativity, and Metaphor in the Film Scores of Alexandre DESPLAT* [« Harmonie, association et métaphore dans les bandes originales d'Alexandre DESPLAT »], thèse de doctorat, Wellington (Nouvelle-Zélande) : Victoria University of Wellington, 2018, 353 p.

MORE Noëlie, *Les Deux Derniers Films Harry Potter. Marqueurs sonores et thèmes narratifs*, mémoire de master, Ottawa : Université d'Ottawa, 2016, 151 p.

윤성혜, *알렉상드르 데스플라(Alexandre DESPLAT)의 영화음악 분석을 통한 음악적 특징 연구* [« Une étude sur les caractéristiques musicales de la musique de film d'Alexandre DESPLAT. Regards sur *La jeune fille à la perle*, *Lust, caution* et *Twilight*, chapitre II : *Tentation* »], mémoire de master, Séoul : Ewha Woman's University, 2012, 131 p.

II. 2. e. Sur James Newton HOWARD

HEINE Erik, *James Newton HOWARD's Signs. A Film Score Guide* [« Signes de James Newton HOWARD. Un guide de bande originale »], Lanham (Maryland) : Rowman & Littlefield, coll. « Film Score Guides », 2016, 211 p.

HEXEL Vasco, *Hans ZIMMER and James Newton HOWARD's The Dark Knight. A Film Score Guide*, Lanham (Maryland) : Rowman & Littlefield, coll. « Film Score Guides », 2016, 234 p.

최지은, *영화 <빌리지(The Village)>의 음악 분석을 통한 제임스 뉴튼 하워드(James Newton HOWARD)의 음악적 특징 연구* [« Une étude sur les caractéristiques musicales de James Newton HOWARD à travers une analyse musicale du film *The Village* »], mémoire de master, Séoul : Ewha Woman's University, 2016, 69 p.

권세리, *영화 <신비한 동물 사전(Fantastic Beasts and Where to Find Them)>, 2016 에 나타난 제임스 뉴튼 하워드(James Newton HOWARD)의 음악적 특징 연구* [« Une étude sur les caractéristiques musicales de James Newton HOWARD à travers une analyse musicale du film les *Animaux fantastiques*, 2016 »], mémoire de master, Séoul : Ewha Woman's University, 2020, 122 p.

II. 3. Ouvrages et articles sur les productions artistiques totalisantes

II. 3. a. Sur les œuvres-mondes

ADAMS Doug, *The Music of the Lord of the Rings Films. A Comprehensive Account of Howard SHORE's Scores: Book and Rarities CD* [« La musique des films du *Seigneur des Anneaux*. Un compte-rendu complet des bandes originales d'Howard SHORE : livre et CD de raretés], Van Nuys : Alfred Publishing Co., 2010, 401 p.

BESSON Anne, « De l'ensemble à la totalité. L'effet de monde dans les littératures de l'imaginaire contemporaines. », *Belphégor*, vol. 14, 2016, en ligne.

GUIDO Laurent, *De WAGNER au cinéma. Histoire d'une fantasmagorie*, Paris : Mimesis, coll. « IMAGES, MÉDIUMS », 2019, 190 p.

- , « Entre opéra wagnérien et culture de masse. L'univers musical de *Star Wars* », *Décadrages*, n°8-9, 2006, p. 52-75.
- JULLIER Laurent, *Star Wars : Anatomie d'une saga*, Paris : Armand Colin, 2015, 232 p.
- LETOURNEUX Matthieu, *Fictions à la chaîne. Littératures sérielles et culture médiatique*, Paris : Seuil, coll. « Poétique », 2017, 560 p.
- MASSONNAUD Dominique, *Faire vrai. BALZAC et l'invention de l'œuvre-monde*, Genève : Droz, coll. « Histoire des idées et Critique littéraire », 2014, 536 p.
- PEYRON David, « Les mondes transmédiatiques, un enjeu identitaire de la culture geek », *Les enjeux de l'information et de la communication*, n°15/2, 2014, p. 51-61.
- , « Quand les œuvres deviennent des mondes. Une réflexion sur la culture de genre contemporaine à partir du concept de convergence culturelle », *Réseaux*, n°148-149, 2008, p. 335-368.
- PICARD Timothée (dir.), *Dictionnaire encyclopédique WAGNER*, Arles/Paris : Actes Sud/Cité de la musique, coll. « Thesaurus », 2010, 2496 p.
- Romantisme*, n°136, *L'Œuvre-monde au XIX^e siècle*, Paris : Armand Colin, juillet 2007, 168 p.
- SAMOYAUULT Tiphaine, *Romans-mondes. Les formes de la totalisation romanesque au XX^e siècle*, thèse de doctorat, Saint-Denis : Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis, 1996, 3 vol., 1010 p.
- J. R. R. TOLKIEN (John Ronald Reuel TOLKIEN), *On Fairy-stories* [« Du conte de fées »], New York : HarperCollinsPublishers, 2014, 320 p.

II. 3. b. Sur l'art total

- BENJAMIN Walter, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, 1935, Paris : Allia, 2003, 96 p.
- COOK Nicholas, *Analysing Musical Multimedia* [« Analyser les productions multimédiatiques avec musique »], Oxford : Oxford University Press, 2000, 290 p.
- GUIDO Laurent, *De WAGNER au cinéma. Histoire d'une fantasmagorie*, Paris : Mimesis, coll. « IMAGES, MÉDIUMS », 2019, 190 p.
- PAULIN Scott D., *Richard WAGNER and the Fantasy of Cinematic Unity. The Idea of the Gesamtkunstwerk in the History and Theory of Film Music* [« Richard WAGNER et l'imagination de l'unité cinématographique. L'idée du *Gesamtkunstwerk* dans l'histoire et la théorie de la musique de cinéma »], dans James BUHLER, Caryl FLINN et David NEUMEYER (éd.) *Music and Cinema* [« Musique et cinéma »], Hanover (New Hampshire)/Londres : Wesleyan University Press, 2000, p. 58-84.
- PICARD Timothée (dir.), *Dictionnaire encyclopédique WAGNER*, Arles/Paris : Actes Sud/Cité de la musique, coll. « Thesaurus », 2010, 2496 p.
- PICARD Timothée, *L'Art total. Grandeur et misère d'une utopie (autour de WAGNER)*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, coll. « Æsthetica », 2006, 466 p.

II. 3. c. Sur les liens entre opéra et cinéma

- AMEILLE Aude, LÉCROART Pascal, PICARD Timothée et REIBEL Emmanuel (éd.), *Opéra et cinéma*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, coll. « Le Spectaculaire », 2017, 494 p.

- BELHAJ KACEM Mehdi, *Opera Mundi. La seconde vie de l'opéra*, Paris : Éditions Léo Scheer, coll. « Variations », 2012, 200 p.
- BERGDOLL Sarah, *De Siegfried à Luke Skywalker. Un réseau d'influences dans la musique de Star Wars*, mémoire de master, Louvain : Université catholique de Louvain, 2016, 364 p.
- BRIBITZER-STULL Matthew, *Understanding the Leitmotif. From WAGNER to Hollywood Film Music* [« Comprendre le leitmotiv. De WAGNER à la musique de cinéma à Hollywood »], Cambridge : Cambridge University Press, 2015, 356 p.
- GUIDO Laurent, *De WAGNER au cinéma. Histoire d'une fantasmagorie*, Paris : Mimesis, coll. « IMAGES, MÉDIUMS », 2019, 190 p.
- , « Entre opéra wagnérien et culture de masse. L'univers musical de *Star Wars* », *Décadrages*, n°8-9, 2006, p. 52-75.
- , « L'esthétique wagnérienne et le cinéma », dans Paul LANG (éd.), *Richard WAGNER visions d'artistes d'Auguste RENOIR à Anselm KIEFER*, Paris/Genève : Somogy/Musée d'Art et Histoire, 2005, p. 276-284.
- , « “Une nouvelle formule d'opéra” ou le film comme *Gesamtkunstwerk*. Les enjeux esthétiques de la réception française des *Nibelungen* », dans Violaine ANGER et Antoine ROULLÉ (éd.), *Les Nibelungen de Fritz LANG, musique de Gottfried HUPPERTZ, une approche pluri-disciplinaire*, Paris : L'Harmattan, 2012, p. 135-160.
- PAULIN Scott D., *Richard WAGNER and the Fantasy of Cinematic Unity. The Idea of the Gesamtkunstwerk in the History and Theory of Film Music* [« Richard WAGNER et l'imagination de l'unité cinématographique. L'idée du *Gesamtkunstwerk* dans l'histoire et la théorie de la musique de cinéma »], dans James BUHLER, Caryl FLINN et David NEUMEYER (éd.) *Music and Cinema* [« Musique et cinéma »], Hanover (New Hampshire) / Londres : Wesleyan University Press, 2000, p. 58-84.
- PICARD Timothée (dir.), *Dictionnaire encyclopédique WAGNER*, Arles/Paris : Actes Sud/Cité de la musique, coll. « Thesaurus », 2010, 2496 p.
- SOURIS André, « Musique d'opéra et musique de film », *Conditions de la musique et autres écrits*, Bruxelles : Université de Bruxelles et Paris : CNRS, 1976, p. 261-267.

II. 4. Ouvrages et articles sur la mondialisation culturelle et les œuvres transmédias

- BENJAMIN Walter, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris : Allia, 2003, 96 p.
- BONI Marta (éd.), *World Building: Transmedia, Fans, Industries* [« Construire un monde : Transmédia, les fans, les industries »], Amsterdam : Amsterdam University Press, 2017, 396 p.
- GUIBERT Gêrôme, REBILLARD Franck et ROCHELANDET Fabrice, *Médias, culture et numérique. Approches socioéconomiques*, Malakoff : Armand Colin, 2016, 237 p.
- HALL Catherine, « Hogwarts Will Always Be There To Welcome You Home »: Immersion, Belonging, And Activism In The Wizard Rock Musical Community [« “Poudlard sera toujours votre foyer” : Immersion, sentiment d'appartenance et activisme dans la communauté du *wizard rock* »], thèse de doctorat, Tallahassee : Florida State University, 2020, 159 p.

- JULLIER Laurent, *Star Wars : Anatomie d'une saga*, Paris : Armand Colin, 2015, 232 p.
- LETOURNEUX Matthieu, *Fictions à la chaîne. Littératures sérielles et culture médiatique*, Paris : Seuil, coll. « Poétique », 2017, 560 p.
- MATTELART Tristan, « Les théories de la mondialisation culturelle. Des théories de la diversité », *Hermès, La Revue*, n°51, 2008/2, p. 17-22.
- PEYRON David, « Les mondes transmédiatiques, un enjeu identitaire de la culture geek », *Les enjeux de l'information et de la communication*, n°15/2, 2014, p. 51-61.
- , « Quand les œuvres deviennent des mondes. Une réflexion sur la culture de genre contemporaine à partir du concept de convergence culturelle », *Réseaux*, n°148-149, 2008, p. 335-368.
- PICARD Timothée (dir.), *Dictionnaire encyclopédique WAGNER*, Arles/Paris : Actes Sud/Cité de la musique, coll. « Thesaurus », 2010, 2496 p.
- SMITH Jeff, *The Sounds of Commerce. Marketing Popular Film Music* [« La Mélodie du commerce. Marketer les musiques de films populaires »], New York : Columbia University Press, 1998, 288 p.
- STOPPE Sebastian (éd.), *Film in Concert: Film Scores and their Relation to Classical Concert Music*, Glückstadt : Verlag Werner Hülsbusch, 2014, 210 p.
- ### II. 5. Ouvrages et articles généraux sur la musique de cinéma
- ADORNO Theodor Wiesengrund et EISLER Hanns, *Komposition für den Film*, 1944 ; traduction par Jean-Pierre HAMMER, *Musique de cinéma*, Paris : L'Arche, 1972, 179 p.
- AUDISSINO Emilio, *Film/Music Analysis: A Film Studies Approach*, Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2017, 260 p.
- AUMONT Jacques, BERGALA Alain, MARIE Michel et VERNET Marc, *Esthétique du film*, Paris : Nathan, 1983, 1994, 1999, Paris : Armand Colin, coll. « cinéma », 2008, 244 p.
- AUMONT Jacques et MARIE Michel, *L'Analyse des films*, Paris : Nathan, 1988, 2002, Paris : Armand Colin, 2004, 2015, 301 p.
- BARNIER Martin, *En route vers le parlant : Histoire d'une évolution technologique, économique et esthétique du cinéma, 1926-1934*, Liège : Céfal, coll. « Travaux & thèses », 2002, 255 p.
- , « Les Rapports entre images et sons », dans GARDIES René (éd.), *Comprendre le cinéma et les images*, Paris : Armand Colin, 2007, p. 53-66.
- BERTHOMIEU Pierre, *La Musique de film*, Paris : Klincksieck, coll. « 50 questions », 2004, 218 p.
- BINNS Alexander, « The Development of Film Musicology. An Overview » [« Le développement de la cinémusicologie. Un état des lieux »], dans HARPER Graeme, DOUGHTY Ruth et EISENTRAUT Jochen (éd.), *Sound and Music in Film and Visual Media. A Critical Overview* [« Le son et la musique dans les films et les arts visuels. Un état des lieux commenté »], New York : Continuum, 2009, p. 725-738.
- BRIBITZER-STULL Matthew, *Understanding the Leitmotif. From WAGNER to Hollywood Film Music* [« Comprendre le leitmotiv. De WAGNER à la musique de cinéma à hollywoodienne »], Cambridge : Cambridge University Press, 2015, 356 p.

- BUHLER James, *Theories of the Soundtrack*, New York : Oxford University Press, 2018, 336 p.
- BUHLER James, FLINN Caryl et NEUMEYER David, *Music and Cinema*, Hanover (New Hampshire) : Wesleyan University Press, 2000, 405 p.
- BUHLER James, NEUMEYER David et DEEMER Rob, *Hearing the Movies. Music and Sound in Film History* [« Entendre les films. La musique et le son dans l'histoire du film »], Oxford : Oxford University Press, 2015, 592 p.
- CANO Cristina, *La Musica nel cinema*, 2002 ; traduction par Blanche BAUCHAU, *La Musique au cinéma*, Rome : Gremese, coll. « Petite bibliothèque des arts », 2010, 268 p.
- CARAYOL Cécile, *Une musique pour l'image. Vers un symphonisme intimiste dans le cinéma français*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, coll. « Le Spectaculaire », 2012, 322 p.
- CARAYOL Cécile et ROSSI Jérôme (éd.), *Musiques de séries télévisées*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, coll. « Le Spectaculaire », 2015, 275 p.
- CHION Michel, *L'Audio-vision. Son et image au cinéma*, Paris : Nathan Université, coll. « fac. cinéma », 1990, 186 p.
- , *La Musique au cinéma*, Paris : Fayard, coll. « Les chemins de la musique », 1995, 475 p.
- COOKE Mervyn, *A History of Film Music* [« Une histoire de la musique de film »], Cambridge : Cambridge University Press, 2008, 586 p.
- COOKE Mervyn et FORD Fiona (éd.), *The Cambridge Companion to Film Music*, Cambridge : Cambridge University Press, 2016, 438 p.
- GIMELLO-MESPLOMB Frédéric (éd.), *Analyser la musique de film. Méthodes, pratiques, pédagogie*, Norderstedt (Allemagne) : Books on Demand, 2010, 231 p.
- GORBMAN Claudia, *Unheard Melodies. Narrative Film Music* [« Mélodies inouïes. Musiques de films narrative »], Londres/Bloomington : BFI Publishing/Indiana University Press, 1987, 186 p.
- GUADALUPE SILVEIRA Carlos Henrique, *La Musique de film. Introduction à l'étude des attentes musico-filmiques du spectateur*, thèse de doctorat, Lyon : Université Lyon 2, 2013, 443 p.
- HARPER Graeme (éd.), *Sound and Music in Film and Visual Media. A Critical Overview* [« Le son et la musique dans les médias cinématographiques et visuels. Un aperçu commenté »], New York : Bloomsbury, 2009, 877 p.
- HELLÉGOUARCH Solenn, *Musique, cinéma, processus créateur. Norman MCLAREN et Maurice BLACKBURN, David CRONENBERG et Howard SHORE*, Paris : Vrin, coll. « MusicologieS », 2020, 296 p.
- HUVET Chloé, « La Musicologie du cinéma. Enjeux disciplinaires et problèmes méthodologiques », *Intersections*, n°36/1, 2016, p. 53-84.
- JOUBERT Muriel et MERLIER Bertrand (éd.), *La Traduction des émotions dans les musiques de films*, Sampzon : Delatour France, coll. « Pensée musicale », 2015, 328 p.
- KALINAK Kathryn, *Settling the Score. Music and the Classical Hollywood Film* [« Installer la bande originale. La musique et le film classique à Hollywood »], Madison : University of Wisconsin Press, coll. « Wisconsin Studies in Film », 1992, 248 p.

- KARLIN Fred et WRIGHT Rayburn, *On the Track. A Guide to Contemporary Film Scoring* [« Sur la piste. Un guide à la composition de bandes originales contemporaines »], New York : Routledge, 2004, 560 p.
- KASSABIAN Anahid, *Hearing Film: Tracking Identifications in Contemporary Hollywood Film Music*, New York : Routledge, 2001, 208 p.
- LEHMAN Frank, *Hollywood Harmony. Musical Wonder and the Sound of American Cinema* [« L'Harmonie de Hollywood. Merveille musicale et son du cinéma américain »], Oxford : Oxford University Press, coll. « Oxford Music/Media Series », 2018, 312 p.
- LEVISON Jerrold, *Film Music and Narrative Agency*, 1996 ; traduction par Roger POUVET et Jean-Pierre COMETTI, *La Musique de film. Fiction et narration*, Pau : Presses universitaires de Pau et des pays de l'Adour, 1999, 72 p.
- LISSA Zofia, *Ästhetik der Filmmusik* [« Esthétique de la musique de film »], Berlin : Henschelverlag, 1965, 453 p.
- LITWIN Mario, *Le Film et sa musique. Création – montage*, Paris : Romillat, coll. « Consonances », 1992, 191 p.
- LONDON Kurt, *Film Music: A Summary of the Characteristic Features of Its History, Aesthetics, Technique; and Possible Developments*, Londres : Faber & Faber, 1936, 280 p.
- MASSON Marie-Noëlle et MOUËLLIC Gilles (éd.), *Musiques et Images au cinéma*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, coll. « Æsthetica », 2003, 255 p.
- MERA Miguel, SADOFF Ronald et WINTERS Ben (éd.), *The Routledge Companion to Screen Music and Sound*, New York et Londres : Routledge, 2017, 658 p.
- MOUËLLIC Gilles, *La Musique de film*, Paris : Cahiers du cinéma, coll. « SCÉRÉN-CNDP », 2003, 96 p.
- NEUMEYER David (éd.), *The Oxford Handbook of Film Music Studies*, Oxford : Oxford University Press, 2015, 698 p.
- PISTONE Pascal (éd.), *Musicologie et cinéma*, Paris : Université de Paris-Sorbonne/Observatoire Musical Français, 2006, 142 p.
- PRENDERGAST Roy M., *Film Music: A Neglected Art. A Critical Study of Music in Films* [« La musique de films : un art négligé. Une étude critique de la musique au cinéma »], New York : W. W. Norton & Company, 1977, 1992, 329 p.
- ROSSI Jérôme, *L'Analyse de la musique de film. Histoire, concepts et méthodes*, Lyon : Symétrie, 2021, 740 p.
- ROSSI Jérôme (éd.), *La Musique de film en France. Courants, spécificités et évolutions*, Lyon : Symétrie, coll. « 20/21 », 2016, 470 p.
- SAPIRO Ian, *Scoring the Score. The Role of the Orchestrator in the Contemporary Film Industry* [« Composer la bande originale. Le Rôle de l'orchestrateur dans l'industrie cinématographique contemporaine »], New York : Routledge, 2017, 220 p.
- SCHRADER Matt, *Score. A Film Music Documentary: The Interviews* [« La partition. Un documentaire sur la musique de cinéma : Les Entretiens »], Los Angeles : Epicfeff Media, 2017, 352 p.

STOPPE Sebastian (éd.), *Film in Concert: Film Scores and their Relation to Classical Concert Music*, Glückstadt : Verlag Werner Hülsbusch, 2014, 210 p.

WIERZBICKI James (éd.), *Music, Sound and Filmmakers. Sonic Style in Cinema*, New York : Routledge, coll. « Routledge music and screen media series », 2012, 232 p.

WIERZBICKI James, *Film Music: A History*, New York : Routledge, 2008, 332 p.

II. 6. Ouvrages et articles sur le cinéma hollywoodien

II. 6. a. Sur le cinéma du *Wizarding World*

GOLDIE David, « *Harry Potter et la bataille de l'adaptation* », dans LETOURNEUX Matthieu et LÉVÊQUE Mathilde (éd.), *La Littérature de jeunesse dans le jeu des cultures matérielles et médiatiques. Circulations, adaptations, mutations*, Paris : Université Paris 13, 2014. Acte de colloque à paraître.

—, « *Something wicked this way comes* ». *La Fonction subversive du fantastique dans le discours et l'esthétique de Harry Potter et le Prisonnier d'Azkaban (2004)*, mémoire de master, Aix-Marseille : Université de Provence Aix-Marseille I, 2009.

—, *Les Adaptations cinématographiques des romans de J. R. R. TOLKIEN, C. S. LEWIS et J. K. ROWLING*, thèse de doctorat, Aix-Marseille : Université d'Aix-Marseille, 2015, 435 p.

MCCABE Bob, *Harry Potter Page to Screen. The Complete Filmmaking Journey*, 2011 ; traduction par Isabelle PERNOT, Sébastien BAERT et Maxime BERRÉE, *Harry Potter, des romans à l'écran. Toute l'histoire de la saga au cinéma*, Paris : Huginn & Muninn, 2012, 538 p.

SIBLEY Brian, *Harry Potter Film Wizardry. From the Creative Team Behind the Celebrated Movie Series*, 2012 ; traduction par Maxime BERRÉE, *Harry Potter, la magie des films. Par les créateurs de la saga cinématographique*, Paris : Huginn & Muninn, coll. « La Bibliothèque Magique », 2015, 164 p.

II. 6. b. Sur les *blockbusters* et le cinéma hollywoodien contemporain

ADAMS Doug, *The Music of the Lord of the Rings Films. A Comprehensive Account of Howard SHORE's Scores : Book and Rarities CD* [« La musique des films du *Seigneur des Anneaux*. Un compte-rendu complet des bandes originales d'Howard SHORE : Livre et CD de raretés], Van Nuys : Alfred Publishing Co., 2010, 401 p.

BERTHOMIEU Pierre, *Le Cinéma hollywoodien. Le temps du renouveau*, Paris : Armand Colin, coll. « 128 », 2005, 128 p.

BORDWELL David, « Intensified Continuity: Visual Style in Contemporary American Film » [« La continuité intensifiée : un style visuel dans le film américain contemporain »], *Film Quarterly*, vol. 55, n°3, printemps 2002, p. 16-28.

GOLDIE David, « *Harry Potter et la bataille de l'adaptation* », dans LETOURNEUX Matthieu et LÉVÊQUE Mathilde (éd.), *La Littérature de jeunesse dans le jeu des cultures matérielles et médiatiques. Circulations, adaptations, mutations*, Paris : Université Paris 13, 2014. Acte de colloque à paraître.

—, *Les Adaptations cinématographiques des romans de J. R. R. TOLKIEN, C. S. LEWIS et J. K. ROWLING*, thèse de doctorat, Aix-Marseille : Université d'Aix-Marseille, 2015, 435 p.

- HUVET Chloé, *Composer pour l'image à l'ère du numérique. Star Wars, d'une trilogie à l'autre*, Paris : Vrin, 2022, 421 p.
- , *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, Rennes : Université Rennes 2, 2017, 611 p.
- KALINAK Kathryn (éd.), *Sound: Dialogue, Music, and Effects*, New Brunswick (New Jersey) : Rutgers University Press, 2015, 224 p.
- KARLIN Fred et WRIGHT Rayburn, *On the Track. A Guide to Contemporary Film Scoring* [« Sur la piste. Un guide à la composition de bandes originales contemporaines »], New York : Routledge, 2004, 560 p.
- LEHMAN Frank, *Hollywood Harmony. Musical Wonder and the Sound of American Cinema* [« L'Harmonie de Hollywood. Merveille musicale et son du cinéma américain »], Oxford : Oxford University Press, coll. « Oxford Music/Media Series », 2018, 312 p.
- LETOURNEUX Matthieu, *Fictions à la chaîne. Littératures sérielles et culture médiatique*, Paris : Seuil, coll. « Poétique », 2017, 560 p.
- ROTH Raphaël, *À l'écoute de Disney. Une sociologie de la réception de la musique au cinéma*, Paris : L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2017, 264 p.
- , *Bande originale de film, bande originale de vie. Pour une sémiologie tripartite de l'emblème musical : le cas de l'univers Disney*, thèse de doctorat, Avignon : Université d'Avignon et des pays de Vaucluse, 2013.
- 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 » [« Le rôle du monteur musique et le *temp track* comme modèle pour les bandes originales extra-diégétiques et diégétiques des films »], dans *Popular Music*, Cambridge : Cambridge University Press, vol. 25, n° 2 (mai 2006), p. 165-183.
- SAPIRO Ian, *Scoring the Score. The Role of the Orchestrator in the Contemporary Film Industry* [« Composer la bande originale. Le rôle de l'orchestrateur dans l'industrie cinématographique contemporaine »], New York : Routledge, 2017, 220 p.
- SCHRADER Matt, *Score. A Film Music Documentary: The Interviews* [« La bande originale. Un documentaire sur la musique de cinéma : Les Entretiens »], Los Angeles : Epicfeff Media, 2017, 352 p.
- SMITH Jeff, « The Sound of Intensified Continuity » [« Le son de la continuité intensifiée »] dans John RICHARDSON, Claudia GORBMAN et Carol VERNALLIS (éd.), *The Oxford Handbook of New Audiovisual Aesthetics*, Oxford : Oxford University Press, coll. « Oxford Handbooks », p. 331-356.
- WIERZBICKI James (éd.), *Music, Sound and Filmmakers. Sonic Style in Cinema*, New York : Routledge, coll. « Routledge music and screen media series », 2012, 232 p.

II. 6. c. Sur le cinéma de genre *fantasy*

- ADAMS Doug, *The Music of the Lord of the Rings Films. A Comprehensive Account of Howard SHORE's Scores: Book and Rarities CD* [« La musique des films du *Seigneur des Anneaux*. Un compte-rendu complet des bandes originales d'Howard SHORE : Livre et CD de raretés], Van Nuys : Alfred Publishing Co., 2010, 401 p.

- CARAYOL Cécile, *La Musique de film fantastique. Esthétiques dominantes comme expression d'une humanité altérée*, Aix-en-Provence : Rouge Profond, 2022, 350 p.
- CARAYOL Cécile, CASTANET Pierre-Albert et PISTONE Pascal (éd.), *Le Fantastique dans les musiques des XX^e et XXI^e siècles. Musiques actuelles, musique contemporaine et musique de film*, Sampzon : Delatour France, coll. « Musique/Pédagogie », 2018, 392 p.
- GOLDIE David, « *Harry Potter et la bataille de l'adaptation* », dans LETOURNEUX Matthieu et LÉVÊQUE Mathilde (éd.), *La Littérature de jeunesse dans le jeu des cultures matérielles et médiatiques. Circulations, adaptations, mutations*, Paris : Université Paris 13, 2014. Acte de colloque à paraître.
- , « *Something wicked this way comes* ». *La Fonction subversive du fantastique dans le discours et l'esthétique de Harry Potter et le Prisonnier d'Azkaban (2004)*, mémoire de master, Aix-Marseille : Université de Provence Aix-Marseille I, 2009.
- , *Les Adaptations cinématographiques des romans de J. R. R. TOLKIEN, C. S. LEWIS et J. K. ROWLING*, thèse de doctorat, Aix-Marseille : Université d'Aix-Marseille, 2015, 435 p.
- HALFYARD Janet K. (éd.), *The Music of Fantasy Cinema* [« La Musique du cinéma *fantasy* »], Sheffield : Equinox Publishing, coll. « Genre, Music and Sound », 2012, 256 p.
- LARSON Randall D., *Musique Fantastique: 100 Years of Fantasy, Science Fiction, and Horror Film Music* [« Musique fantastique. Cent ans de musiques de films *fantasy*, de science-fiction et d'horreur » – 1985], Burbank : Creature Features, 2012, quatre volumes.
- ROTH Raphaël, *À l'écoute de Disney. Une sociologie de la réception de la musique au cinéma*, Paris : L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2017, 264 p.
- , *Bande originale de film, bande originale de vie. Pour une sémiologie tripartite de l'emblème musical : le cas de l'univers Disney*, thèse de doctorat, Avignon : Université d'Avignon et des pays de Vaucluse, 2013.
- ## II. 7. Divers
- CHAILLAN Marianne, *Harry Potter à l'école de la philosophie*, Paris : Ellipses, coll. « Culture Pop », 2015, 281 p.
- LE CALLET Blandine, *Le Monde antique de Harry Potter*, Paris : Stock, coll. « Essais – Documents », 2018, 544 p.
- MILNER Jean-Claude, *Harry Potter. À l'école des sciences morales et politiques*, Paris : Presses universitaires de France, coll. « Hors Collection », 2014, 192 p.
- MOLINO Jean, « Fait musical et sémiologie de la musique », *Musique en jeu*, Paris : Seuil, n°17, 1975, p. 46-49.
- NATTIEZ Jean-Jacques, *Fondements d'une sémiologie de la musique*, Paris : Union générale d'éditions, 1975, 448 p.
- THOMAS Paul A., *I Wanna Wrock! The World of Harry Potter-Inspired « Wizard Rock » and Its Fandom* [« Je veux jouer du wrock ! Le “rock sorcier” inspiré de l'univers de *Harry Potter* et son *fandom* »], Jefferson (Caroline du Nord) : McFarland & Company, 2019, 258 p.

Bibliographie

WALTZ Robert, *Harry Potter's Folklore World. On Myth and Magic* [« Le Monde folklorique de *Harry Potter*. À propos des mythes et de la magie »], Northfield (Minnesota) : Loomis House Press, 2016, 320 p.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	I
AVERTISSEMENT	III
SOMMAIRE	VII
INTRODUCTION	9
I. Présentation du sujet	9
I. 1. L'œuvre-monde	9
I. 2. L'univers fictionnel du <i>Wizarding World</i>	11
I. 3. La musique des films du <i>Wizarding World</i>	13
II. Choix du corpus	13
III. État de l'art	14
III. 1. La cinémusicologie	14
III. 2. Les œuvres-mondes en musique	16
III. 2. a. <i>Star Wars</i>	16
III. 2. b. <i>Le Legendarium</i> de TOLKIEN	17
III. 3. Les travaux musicologiques portant sur le <i>Wizarding World</i>	17
IV. Deux problématiques pour l'œuvre-monde en musique	18
V. Les outils de l'investigation	19
V. 1. Les sources	19
V. 2. Les méthodologies	20
V. 2. a. Méthodologie pour évaluer le rôle de la musique dans l'œuvre-monde	20
V. 2. b. Méthodologie pour étudier la mondialisation musicale de l'œuvre-monde	21
V. 3. Le plan	21
CHAPITRE 1. UNE UNITÉ GÉNÉTIQUE ?	23
I. Des compositeurs issus de traditions contrastées	24
II. Prolégomènes techniques et terminologiques de la musique de films hollywoodienne	27
II. 1. Les principaux acteurs de l'équipe musicale	28
II. 2. Le choix du compositeur	29
II. 3. Les <i>spotting sessions</i>	30
II. 4. Préparer le matériel pour la composition	35
II. 5. Le compositeur au travail	36
II. 6. La partition prend corps grâce aux orchestrateurs et à la <i>music preparation</i>	37
II. 7. La partition devient la musique du film	40
II. 7. a. Les <i>recording sessions</i>	40
II. 7. b. Le mixage et le montage	42
II. 7. c. Production et commercialisation de l'album CD	43
III. La genèse de la mise en musique des films du <i>Wizarding World</i>	44
III. 1. John WILLIAMS	44
III. 1. a. <i>Harry Potter à l'école des sorciers</i>	45
III. 1. b. <i>Harry Potter et la Chambre des Secrets</i> et la figure complexe de William ROSS	48
III. 1. c. <i>Harry Potter et le Prisonnier d'Azkaban</i>	51
III. 1. d. Un retour longtemps envisagé pour <i>Harry Potter et les Reliques de la Mort</i>	54
III. 2. Patrick DOYLE	55

III. 2. a. <i>Harry Potter et la Coupe de Feu</i>	56
III. 3. Nicholas HOOPER.....	60
III. 3. a. <i>Harry Potter et l'Ordre du Phénix</i>	61
III. 3. b. <i>Harry Potter et le Prince de sang-mêlé</i>	63
III. 4. Alexandre DESPLAT.....	66
III. 4. a. <i>Harry Potter et les Relique de la Mort – partie 1</i>	67
III. 4. b. <i>Harry Potter et les Reliques de la Mort – partie 2</i>	69
III. 5. James Newton HOWARD.....	71
III. 5. a. <i>Les Animaux fantastiques</i>	71
III. 5. b. <i>Les Animaux fantastiques : les Crimes de Grindelwald</i>	75
Conclusion du chapitre.....	76
CHAPITRE 2. UNE UNITÉ ESTHÉTIQUE ?	81
I. La création du « son <i>Harry Potter</i> » luxuriant par John WILLIAMS.....	82
I. 1. Une importante proportion musicale.....	82
I. 2. La richesse symphonique et timbrique	82
I. 3. La virtuosité d'exécution.....	89
I. 4. La mélodie comme guide dramatique	90
I. 5. Un langage harmonique foisonnant	93
I. 6. Correspondances musico-visuelles et points de synchronisation	97
II. <i>Harry Potter et le Prisonnier d'Azkaban</i> : un laboratoire compositionnel	99
II. 1. Une atmosphère médiévaliste	100
II. 1. a. L'usage d'instruments anciens.....	101
II. 1. b. Idioms du langage « à l'ancienne »	104
II. 2. Autres recherches sonores.....	106
II. 2. a. Deux formes de langage atonal	106
II. 2. b. Les musiques préexistantes et le jazz williamsien.....	110
II. 2. c. Composer pour le Retourneur de Temps.....	113
III. L'idiote de Patrick DOYLE.....	114
III. 1. L'affirmation d'une identité musicale forte au moyen de signatures harmoniques.....	115
III. 1. a. Deux enchaînements harmoniques obsessionnels et allégoriques	115
III. 1. b. Une conduite harmonique particulière.....	120
III. 2. La quête de l'euphonie pour construire un univers enchanté.....	120
III. 2. a. Une orchestration chatoyante	120
III. 2. b. Une profusion mélodique.....	122
III. 3. Des styles musicaux exogènes étendant le monde des sorciers.....	124
III. 3. a. Les chansons rock des Bizarr' Sisters	124
III. 3. b. Les musiques d'inspiration ethnique.....	126
IV. Les bouleversements esthétiques de Nicholas HOOPER.....	127
IV. 1. L'éloge de la simplicité	129
IV. 1. a. Une écriture épurée	129
IV. 1. b. Une écriture athématique.....	131
IV. 2. Une frontière floue entre composition musicale et <i>sound design</i>	132
IV. 2. a. Une nouvelle place pour les effets sonores.....	132
IV. 2. b. Une écriture musicale bruitiste	132
IV. 2. c. La création d'une matière sonore translucide.....	133
V. La dualité d'Alexandre DESPLAT entre « continuité intensifiée » et <i>french touch</i>	135
V. 1. La « continuité intensifiée ».....	136
V. 1. a. Le développement de l' <i>overdub</i>	137
V. 1. b. Une orchestration novatrice	139
V. 1. c. Les <i>ostinati</i> comme mouvements motoriques vers l'avant.....	142

V. 1. d.	Usage du matériau musical antérieur.....	143
V. 2.	Éléments de <i>french touch</i>	144
V. 2. a.	Une orchestration impressionniste.....	144
V. 2. b.	L'harmonie non-fonctionnelle contemplative.....	146
VI.	Les emprunts stylistiques de James Newton HOWARD.....	147
VI. 1.	Caractéristiques empruntées au duo WILLIAMS / COLUMBUS.....	148
VI. 2.	Caractéristiques empruntées au duo WILLIAMS / CUARÓN.....	149
VI. 3.	Caractéristiques empruntées au duo DOYLE / NEWELL.....	150
VI. 4.	Caractéristiques empruntées au duo DESPLAT / YATES.....	151
	Conclusion du chapitre.....	152
CHAPITRE 3. UNE UNITÉ THÉMATIQUE ?		159
I.	Prolégomènes à propos des leitmotifs et des thèmes récurrents.....	160
I. 1.	Méprises définitionnelles et ambiguïtés.....	160
I. 2.	Une pratique courante au cinéma, mais parfois fustigée.....	162
I. 3.	Le phénomène de répétition.....	164
II.	Caractéristiques et fonctions des thèmes récurrents dans les films du <i>Wizarding World</i>	166
II. 1.	Catalogue thématique.....	167
II. 2.	Des statuts spécifiques.....	204
II. 2. a.	Le thème « immuable ».....	209
II. 2. b.	Les thèmes « essentiels ».....	212
II. 2. c.	Les thèmes principaux.....	217
II. 2. d.	Les thèmes « périssables ».....	218
II. 3.	Des fonctions spécifiques.....	219
II. 3. a.	Fonctions structurelles.....	219
II. 3. b.	Fonctions émotionnelles.....	224
	Conclusion du chapitre.....	227
CHAPITRE 4. UNE UNITÉ AUDIOVISUELLE ?		229
I.	Interactions entre la musique et la bande-son.....	230
I. 1.	Rapport musique / voix : l' <i>underscoring</i>	231
I. 2.	Rapport musique / <i>sound effects</i> de la magie.....	235
I. 2. a.	Les sortilèges.....	237
I. 2. b.	La faune et la flore fantastiques.....	240
I. 2. c.	Le Quidditch.....	243
II.	Interactions entre la musique et les images : l'exemple des scènes d'ouverture.....	245
II. 1.	Présentation du cadre théorique.....	245
II. 1. a.	Les deux régimes de l'image cinématographique.....	245
II. 1. b.	Types de synchronismes.....	246
II. 1. c.	Types de syntonismes.....	246
II. 1. d.	Relativisation et apports théoriques personnels.....	247
II. 2.	Analyses des scènes d'ouverture.....	248
II. 3.	Résultats des analyses : évolution des rapports synchroniques, syntonimiques et syntectioniques dans l'œuvre-monde.....	257
	Conclusion du chapitre.....	260
CHAPITRE 5. L'APPROPRIATION SPECTATORIELLE		263
I.	La commercialisation d'albums discographiques comme processus d'autonomisation des bandes originales.....	264
I. 1.	L'élaboration d'une œuvre musicale en tant que telle.....	264
I. 1. a.	La production des albums.....	264
I. 1. b.	Les pratiques et le contenu musical.....	265

I. 1. c.	Les livrets d'accompagnement.....	269
I. 2.	Des stratégies commerciales suscitant une dynamique de collection.....	270
I. 3.	Une nouvelle forme de consommation musicale domestique.....	274
II.	La conquête du spectacle vivant comme processus de diffusion des bandes originales.....	275
II. 1.	Un nouveau répertoire pour les orchestres.....	276
II. 1. a.	La commercialisation des partitions.....	276
II. 1. b.	L'exemple de formations professionnelles.....	279
II. 1. c.	Le cas d'ensembles spécialisés dans la musique de films et du <i>Wizarding World</i>	282
II. 2.	Un nouveau spectacle : les ciné-concerts <i>Harry Potter In Concert</i>	284
II. 2. a.	Une tournée mondiale.....	285
II. 2. b.	Les projets éducatifs et philanthropiques.....	290
III.	Le marketing culturel sur les réseaux sociaux en ligne comme processus de mondialisation des bandes originales.....	291
III. 1.	La promesse d'une expérience communautaire et immersive.....	292
III. 2.	La promesse d'une expérience musicale majeure.....	297
	Conclusion du chapitre.....	299
CONCLUSION		303
ANNEXES		307
I.	Annexe 1 : Synopsis des films.....	307
I. 1.	<i>Harry Potter à l'école des sorciers</i>	307
I. 2.	<i>Harry Potter et la Chambre des Secrets</i>	309
I. 3.	<i>Harry Potter et le Prisonnier d'Azkaban</i>	312
I. 4.	<i>Harry Potter et la Coupe de Feu</i>	315
I. 5.	<i>Harry Potter et l'Ordre du Phénix</i>	318
I. 6.	<i>Harry Potter et le Prince de sang-mêlé</i>	319
I. 7.	<i>Harry Potter et les Reliques de la Mort – partie 1</i>	321
I. 8.	<i>Harry Potter et les Reliques de la Mort – partie 2</i>	323
I. 9.	<i>Les Animaux fantastiques</i>	325
I. 10.	<i>Les Animaux fantastiques : Les Crimes de Grindelwald</i>	327
II.	Annexe 2 : Cues lists.....	329
II. 1.	Cue list de <i>Harry Potter and the Sorcerer's Stone</i>	329
II. 2.	Cue list de <i>Harry Potter and the Chamber of Secrets</i>	333
II. 3.	Cue list de <i>Harry Potter and the Prisoner of Azkaban</i>	336
II. 4.	Cue list de <i>Harry Potter and the Goblet of Fire</i>	340
II. 5.	Cue list de <i>Harry Potter and the Order of the Phoenix</i>	344
II. 6.	Cue list de <i>Harry Potter and the Half-Blood Prince</i>	346
II. 7.	Cue list de <i>Harry Potter and the Deathly Hallows – part 1</i>	349
II. 8.	Cue list de <i>Harry Potter and the Deathly Hallows – part 2</i>	352
II. 9.	Cue list de <i>Fantastic Beasts and Where to Find Them</i>	354
II. 10.	Cue list de <i>Fantastic Beasts: The Crimes of Grindelwald</i>	357
III.	Annexe 3 : Analyses acousmographiques.....	359
IV.	Annexe 4 : Textes des compositeurs dans les livrets d'accompagnement des albums de bandes originales.....	372
V.	Annexe 5 : Inventaire des arrangements de partitions officielles commercialisés.....	374
VI.	Annexe 6 : Avant-propos de la partition de <i>Harry Potter and the Sorcerer's Stone – Children's Suite for Orchestra</i> rédigé par John WILLIAMS.....	378
VII.	Annexe 7 : Chefs d'orchestre et orchestres ayant interprété les ciné-concerts <i>Harry Potter</i> sur les mille premières représentations.....	380

VII. 1.	Les chefs d'orchestres	380
VII. 2.	Les orchestres	380
VIII.	Annexe 8 : divers	382
TABLE DES EXEMPLES MUSICAUX.....		385
TABLE DES ILLUSTRATIONS		389
TABLE DES TABLEAUX.....		391
INDEX.....		393
BIBLIOGRAPHIE.....		399
I.	Sources primaires.....	399
I. 1.	Sources non publiées	399
I. 1. a.	Scripts des films <i>Harry Potter</i>	399
I. 1. b.	Conducteurs des orchestrateurs.....	399
I. 1. c.	Conducteurs des ciné-concerts.....	399
I. 1. d.	Matériels d'orchestre des ciné-concerts.....	400
I. 1. e.	Enregistrements des bandes originales	400
I. 1. f.	Entretien personnel	400
I. 2.	Sources publiées	400
I. 2. a.	Les romans et ouvrages de fiction dérivés	400
I. 2. b.	Les adaptations cinématographiques	401
I. 2. c.	Les bandes originales (enregistrements)	403
I. 2. d.	Les scripts des films <i>Fantastic Beasts</i>	403
I. 2. e.	Livrets-programmes des ciné-concerts	403
I. 2. f.	Les partitions musicales (arrangements)	404
I. 2. g.	Interviews et presse descriptive.....	408
II.	Littérature critique	410
II. 1.	Ouvrages et articles sur la musique du <i>Wizarding World</i>	410
II. 2.	Ouvrages et articles sur les compositeurs des films du <i>Wizarding World</i>	411
II. 2. A.	Sur John WILLIAMS	411
II. 2. B.	Sur Patrick DOYLE.....	412
II. 2. C.	Sur Nicholas HOOPER.....	412
II. 2. D.	Sur Alexandre DESPLAT	413
II. 2. E.	Sur James Newton HOWARD	413
II. 3.	Ouvrages et articles sur les productions artistiques totalisantes.....	413
II. 3. a.	Sur les œuvres-mondes	413
II. 3. b.	Sur l'art total	414
II. 3. c.	Sur les liens entre opéra et cinéma.....	414
II. 4.	Ouvrages et articles sur la mondialisation culturelle et les œuvres transmédias.....	415
II. 5.	Ouvrages et articles généraux sur la musique de cinéma.....	416
II. 6.	Ouvrages et articles sur le cinéma hollywoodien	419
II. 6. a.	Sur le cinéma du <i>Wizarding World</i>	419
II. 6. b.	Sur les <i>blockbusters</i> et le cinéma hollywoodien contemporain	419
II. 6. c.	Sur le cinéma de genre <i>fantasy</i>	420
II. 7.	Divers.....	421
TABLE DES MATIÈRES.....		423

La musique des films du *Wizarding World* *Harry Potter* et *Fantastic Beasts* face à l'œuvre-monde

Cette thèse a pour objectif d'interroger la contribution de la musique des films du *Monde des sorciers* – *Harry Potter* et les *Animaux fantastiques* – au processus d'élaboration de l'œuvre-monde qui est un objet artistique globalisant. Pas moins de cinq compositeurs et quatre réalisateurs se sont relayés pour ces dix films adaptés de l'univers fictionnel créé par J. K. ROWLING. En adoptant une démarche comparative entre les épisodes, l'investigation met en lumière les intentions préalables à l'écriture des compositeurs et analyse les bandes originales d'un point de vue esthétique, thématique et audiovisuel.

Cette étude s'intéresse également à l'appropriation spectatorielle des musiques filmiques. Elle permet de questionner les transmédialisations de la musique (vers les albums discographiques, le spectacle vivant et les récits sur Internet) et leurs rôles dans la transformation de l'œuvre-monde, révélant la place qu'occupent aujourd'hui les bandes originales du *Monde des sorciers* dans la culture mondialisée.

MOTS-CLÉS : *Harry Potter* ; *Animaux fantastiques* ; *Monde des sorciers* ; musicologie ; cinémusicologie ; musique de films ; œuvre-monde ; transmédia ; John WILLIAMS ; Patrick DOYLE ; Nicholas HOOPER ; Alexandre DESPLAT ; James Newton HOWARD ; J. K. ROWLING.

The *Wizarding World* film music *Harry Potter* and *Fantastic Beasts* in front the world-work

This thesis aims to question the contribution of the *Wizarding World's* film music – *Harry Potter* and *Fantastic Beasts* – in the process of developing the work-world which is a globalizing artistic object. No less than five composers and four directors took turns for these ten films adapted from the fictional universe created by J. K. ROWLING. By adopting a comparative approach between the installments, the investigation highlights the prior composers' writing intentions and analyzes the soundtracks from an aesthetic, thematic and audiovisual point of view.

This study also examines the spectatorial appropriation of film music. It questions the transmediatizations of music (towards discographic albums, live performance and stories on the Internet) and their roles in the transformation of the work-world, while revealing the place occupied today by *Wizarding World* soundtracks in globalized culture.

KEYWORDS: *Harry Potter*; *Fantastics Beasts*; *Wizarding World*; musicology; film music studies; world-work; transmedia; John WILLIAMS; Patrick DOYLE; Nicholas HOOPER; Alexandre DESPLAT; James Newton HOWARD; J. K. ROWLING.

